

Л. В. Костенко, Л. Ю. Шумська

Хрестоматія з хорознавства



**Л. В. Костенко,
Л. Ю. Шумська**

ХРЕСТОМАТІЯ З ХОРОЗНАВСТВА



КОСТЕНКО ЛЮДМИЛА ВАСИЛІВНА – заслужений діяч мистецтв України, кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри вокально-хорової майстерності Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя. Відмінник освіти України. Нагороджена Почесною грамотою Президента України.

Закінчила з відзнакою диригентський факультет Львівської державної музичної академії ім. М.Лисенка та аспірантуру Національного педагогічного університету ім. М.П.Драгоманова.

У 1998 році захистила кандидатську дисертацію з теми: «Педагогічні умови організації навчально-пізнавальної діяльності майбутніх вчителів музики» (на матеріалі вивчення диригентсько-хорових дисциплін). Є автором навчального посібника з грифом МОН «Хоровий клас» (у співавторстві).



ШУМСЬКА ЛЮДМИЛА ЮРІВНА – заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри вокально-хорової майстерності Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя, завідувач секції хорового диригування. Відмінник освіти України. Нагороджена Почесною грамотою Президента України. Закінчила з відзнакою диригентський факультет Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського та аспірантуру Інституту фольклору та етнографії АН України.

Випустила навчальні посібники з грифом МОН «Хорове диригування» та «Хоровий клас» (у співавторстві).

Автор проекту та голова оргкомітету Всеукраїнського юніорського конкурсу вокальної, диригентської та інструментально-виконавської майстерності; засновник та художній керівник фестивалю «НІЖИН-ХОР-ФЕСТ».

Л.Ю.Шумська і Л.В.Костенко у 1993 році створили Молодіжний хор «Світич» НДУ ім. М.Гоголя. Із хором «Світич» здійснено понад 70 записів у Фонд Національної радіокомпанії України, випущено компакт-диски.

Молодіжний хор «Світич» під орудою Л.Шумської та Л.Костенко став лауреатом Міжнародних хорових конкурсів та фестивалів: Австрія (2000), Білорусь (1995, 2008), Греція (2011), Італія (1998, 2008, 2010, 2012), Німеччина (1999, 2001, 2007), Польща (1998, 2003), Сербія (2006), Туреччина (2005), Угорщина (1995, 1996), Україна (1995, 1997, 2007, 2011), Франція (2009).

Міністерство освіти і науки України
Ніжинський державний університет
імені Миколи Гоголя

Л. В. Костенко, Л. Ю. Шумська

ХРЕСТОМАТІЯ З ХОРОЗНАВСТВА

Навчальний посібник

Рекомендовано
Міністерством освіти і науки України
як навчальний посібник
для студентів вищих навчальних закладів

Ніжин
2013

УДК 78.087.68(075.8)
ББК 85.314я73
К72

Гриф надано Міністерством освіти і науки України
як навчальний посібник
для студентів вищих навчальних закладів
Лист від 22.03.2013 р. № 1/11-5837

Рецензенти:

Савчук Є. Г. – Герой України, народний артист України, лауреат Державної премії України ім. Т. Г. Шевченка, генеральний директор, художній керівник та головний диригент Національної заслуженої академічної капели України "Думка", академік, професор, завідувач кафедри хорового диригування Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського;

Редя В. Я. – доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії, історії культури і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв;

Горбенко С. С. – кандидат педагогічних наук, професор кафедри теорії та методики музичної освіти, хорового співу і диригування Інституту мистецтв Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова, заслужений працівник культури України

Костенко Л. В., Шумська Л. Ю.

К72 Хрестоматія з хорознавства : навч. посіб. / Л. В. Костенко, Л. Ю. Шумська. – Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2013. – 521 с.
ISBN 978-617-527-098-1

Ця хрестоматія – перший в історії сучасної вищої музично-педагогічної освіти України навчальний посібник, у якому систематизовано представлені фрагменти творів видатних вітчизняних і зарубіжних вчених-музикознавців, диригентів та хормейстерів – О. Анісімова, О. Бенч, К. Виноградова, Г. Дмитревського, В. Живога, В. Краснощокова, А. Лащенко, П. Левандо, А. Мархлевського, Л. Пархоменко, К. Пігрова, В. Рожка, Г. Стулової, П. Чеснокова та ін., фундаментальні праці та науково-методичні посібники яких створили міцну теоретичну базу для розробки цілісного курсу хорознавства.

Тексти підібрані і згруповані відповідно до п'яти тематичних модулів програми навчального предмета – "Хорознавство".

Розраховано на студентів, магістрантів та викладачів мистецьких факультетів вищих навчальних закладів.

УДК 78.087.68(075.8)
ББК 85.314я73

ISBN 978-617-527-098-1

© Л. В. Костенко, Л. Ю. Шумська, 2013
© НДУ ім. М. Гоголя, 2013

ЗМІСТ

Передмова	6
"Хорознавство" в умовах кредитно-модульної системи організації навчального процесу	9
Розділ I. ВЧЕННЯ ПРО ХОР ТА ХОРОЗНАВСТВО	18
<i>Лащенко А.</i> Хорова культура: аспекти вивчення та розвитку	18
<i>Лащенко А.</i> Шляхи удосконалення предмета "Хорознавство і методика роботи з хором"	26
<i>Мархлевський А.</i> Практичні основи роботи в хоровому класі	36
<i>Кузнецов Ю.</i> До питання про експериментальне хорознавство	37
<i>Белік-Золотарьова Н.</i> Оперно-хорова творчість у понятійній системі сучасного вітчизняного хорознавства	39
<i>Рожок В.</i> Велика хорова держава	42
<i>Бурбан М.</i> Українські хори та диригенти	52
<i>Бенч О.</i> Український хоровий спів	58
<i>Живов В.</i> Хорове виконавство	60
<i>Чесноков П.</i> Хор і керування ним	65
<i>Єгоров О.</i> Теорія і практика роботи з хором	70
<i>Бартенєва Л.</i> Хоровий колектив	81
<i>Бенч О.</i> Український хоровий спів	85
<i>Мартинюк А.</i> Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини ХХ століття	94
<i>Ковалик П.</i> Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії	97
<i>Пучко-Колесник Ю.</i> Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен	106
Розділ II. ВОКАЛЬНА КУЛЬТУРА ХОРОВОГО КОЛЕКТИВУ	115
<i>Михайлець В.</i> Вокальна основа хорового мистецтва: історичний і теоретичний аспекти	115
<i>Менабені А.</i> Необхідні короткі відомості про голосовий апарат та співацький звук	123
<i>Стулова Г.</i> Хоровий клас	132
<i>Чесноков П.</i> Хор і керування ним	135
<i>Краснощоків В.</i> Питання хорознавства	138
<i>Мархлевський А.</i> Практичні основи роботи у хоровому класі	148
<i>Люш Д.</i> Розвиток та збереження співацького голосу	157

<i>Юцевич Ю.</i> Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу	167
<i>Сенченко Л.</i> Формування хорового мислення диригента	182
<i>Доронюк В., Серганюк Л., Серганюк Ю.</i> Диригент шкільного хору	194
<i>Виноградов К.</i> Робота над дикцією з хоровим колективом	205
<i>Коломоєць О.</i> Хорознавство	208
Розділ III. КОМПОНЕНТИ ХОРОВОЇ ЗВУЧНОСТІ	218
<i>Анісімов О.</i> Диригент-хормейстер	218
<i>Пігров К.</i> Керування хором	219
<i>Живов В.</i> Хорове виконавство:	
Теорія. Методика. Практика	233
<i>Романовський М.</i> Принципи роботи над строем у хорі	239
<i>Падалко Л.</i> Виховання ансамблю в хорі	247
<i>Чесноков П.</i> Хор і керування ним	258
<i>Дмитревський Г.</i> Ансамбль хору	264
<i>Живов В.</i> Хорове виконавство:	
Теорія. Методика. Практика	271
<i>Казачков С.</i> Від уроку до концерту	278
<i>Ятло Л.</i> Теорія та методика роботи з дитячим хором	295
<i>Шаміна Л.</i> Робота з самодіяльним хоровим колективом	299
Розділ IV. ПИТАННЯ АНАЛІЗУ ХОРОВИХ ПАРТИТУР	304
<i>Коловський О.</i> Аналіз хорової партитури	304
<i>Живов В.</i> Методика аналізу хорової партитури	311
<i>Птиця К.</i> Проблеми стилю та хорове виконавство	317
<i>Пархоменко Л.</i> Українська хорова п'єса	323
<i>Осеннева М., Самарін В.</i> Хоровий клас та практична робота з хором	334
<i>Коловський О.</i> Хор. Жанри і форми хорової музики в опері. Драматургічні функції хору в опері	342
<i>Копитман М.</i> Хорове письмо	350
<i>Левандо П.</i> Хорова фактура	352
<i>Доронюк В., Зваричук Ж.</i> Шкільне хорознавство	359
<i>Соколов Вл.</i> Робота з хором	371
Розділ V. МЕТОДИЧНІ ТА ОРГАНІЗАЦІЙНІ ЗАСАДИ ХОРМЕЙСТЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ	378
<i>Бенч О.</i> Павло Муравський. Феномен одного життя	378
<i>Нікольська-Береговська К.</i> Російська вокально-хорова школа	387

<i>Шатова І.</i> Стильові основи Одеської хорової школи	390
<i>Єгоров О.</i> Теорія і практика роботи з хором	393
<i>Юрлов О.</i> Співацьке виховання як основа вдосконалення виконавської культури співаків хору	401
<i>Чесноков П.</i> Хор і керування ним	408
<i>Мединь Я.</i> Методика викладання диригентсько-хорових дисциплін	415
<i>Білявський Є.</i> Засвоєння сучасної музичної мови у хорі	420
<i>Уколова Л.</i> Диригування	428
<i>Байда Л.</i> Вокально-хорова робота у системі підготовки майбутнього вчителя музики	433
<i>Болгарський А., Сагайдак Г.</i> Хоровий клас і практика роботи з хором	437
<i>Костенко Л., Шумська Л.</i> Методика викладання хорового диригування	442
<i>Богданова Т.</i> Основи хорознавства	451
<i>Доронюк В., Зваричук Ж.</i> Шкільне хорознавство	453
<i>Рачіна Б.</i> Співати у хорі може кожен	457
<i>Стулова Г.</i> Хоровий клас	470
<i>Струве Г.</i> Шкільний хор	474
<i>Нікольська-Береговська К.</i> Академія хорового мистецтва	480
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ	489
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	518

ПЕРЕДМОВА

Модернізація навчального процесу в руслі вимог Болонської декларації передбачає значне збільшення обсягів самостійної роботи студента, індивідуалізацію навчання (зокрема вивчення навчального матеріалу в особистому темпі); зміна позиції студента (ініціативність у режимі роботи над навчальним матеріалом, самостійне планування своєї роботи, відповідальність за виконання намічених планів тощо); зміна функцій викладача (організація, керівництво, консультування, контроль). Все це, безумовно, потребує належного науково-методичного забезпечення навчального процесу. У зв'язку з цим і виникла ідея підготувати хрестоматію – навчальне видання наукових та методичних творів або їх частин, які є об'єктом вивчення дисципліни "Хорознавство", відповідно до офіційно затвердженої навчальної програми.

"Хорознавство" – основний лекційний курс із комплексу диригентсько-хорових дисциплін у системі підготовки хорового диригента, змістом якого є теоретичне узагальнення теорії та практики хорового виконавства та педагогіки.

Представлена хрестоматія укладена на основі навчальної програми з дисципліни "Хорознавство" (укл. – професор Л. Ю. Шумська).

У хрестоматії представлені тексти зарубіжних та вітчизняних авторів, при відборі яких укладачі керувалися, окрім вимог змісту, бажанням ознайомити студентів з роботами, які, з одного боку, не завжди доступні, а з іншого – є базовими при вивченні "Хорознавства" та необхідні для кращого засвоєння відповідного розділу програми. Серед представлених першоджерел – фрагменти праць видатних хорових диригентів, відомих музикознавців, що висвітлюють різні аспекти теорії та практики хорознавства, а також частини деяких сучасних наукових досліджень, які відповідають змісту курсу "Хорознавство" та за стилем викладу можуть бути засвоєні студентами – майбутніми вчителями музичного мистецтва.

Більшість робіт перекладена українською мовою упорядниками хрестоматії, а твори українських авторів представлено мовою оригіналу. Виклад усіх текстів скореговано відповідно до сучасних вимог

викладання курсу "Хорознавство" та згруповано відповідно до основних тематичних модулів програми та її ключових положень.

Зміст хрестоматії складається з передмови, п'яти розділів, довідника та списку використаної літератури.

Передмова – "Хорознавство" в умовах кредитно-модульної системи організації навчального процесу" – включає опис та зміст навчальної дисципліни, тематичний план та рекомендовану літературу.

Перший розділ – "Вчення про хор та хорознавство" – репрезентований фрагментами праць, у яких представлені відомості з історії хорового мистецтва, висвітлюються особливості хорової культури та специфіка хорового виконавства, акцентується увага на таке поняття хорознавства, як "хорова органіка".

Другий розділ – "Вокальна культура хорового колективу" – представлений працями, розгляд яких дає можливість збагатитися знаннями про будову голосового апарату, ознайомитись з теоріями звукотворення, формування та розвитку співацького голосу, особливостями вокально-хорової техніки.

Третій розділ – "Компоненти хорової звучності" – представлений фрагментами фундаментальних праць П. Чеснокова, К. Пігрова, В. Живо́ва, Л. Падалко та науково-методичних статей Г. Дмитревського, М. Романовського тощо, в яких під різними кутами зору розкриваються поняття "строю" та "ансамблю", визначаються особливості роботи над строем і ансамблем хору та їх значення у процесі формування виконавської майстерності хорового колективу.

У четвертому розділі – "Питання аналізу хорових партитур" – увага приділяється розкриттю понять: "стиль", "жанр", "форма", які є важливими складовими загальноінтелектуальної підготовки диригента-хормейстера, висвітлюється структура та завдання цілісного аналізу хорового твору, сутність самостійної роботи диригента над хоровою партитурою.

Особливої уваги заслуговує розділ п'ятий – "Методика роботи з хором", у якому тексти добиралися за такою логікою: неможливо обмежено подати все, але можливо обмежити подання всього, висвітливши основне, найбільш значуще з позицій сьогодення: представлені методичні напрями у вокальній роботі з дітьми, методика і практика роботи над сучасною хоровою партитурою, характеристика та структура репетиційного процесу, методика розспівування хорового колективу тощо. Таким чином, студенти

мають можливість ознайомитись з практичним досвідом сучасних хормейстерів-практиків та **науково-методичними засадами музикознавчих досліджень**.

Окрім цього, даються також короткі відомості про авторів першоджерел, включених до даного видання.

Ми вважаємо, що представлена хрестоматія доповнить і розширить знання студентів та сприятиме більш глибокому засвоєнню і закріпленню навчального матеріалу з предмета "Хорознавство".

"ХОРОЗНАВСТВО" В УМОВАХ КРЕДИТНО-МОДУЛЬНОЇ СИСТЕМИ ОРГАНІЗАЦІЇ НАВЧАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ

ОПИС НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ "ХОРОЗНАВСТВО"

Дисципліна "Хорознавство" дає теоретичні знання основ хорового мистецтва, допомагає інтенсивному і осмисленому засвоєнню профільюючих дисциплін циклу диригентсько-хорової підготовки: хоровий клас, хорове диригування, методика роботи з хором, постановка голосу.

Актуальність її вивчення обумовлена професійною специфікою: розучування творів шкільного пісенного репертуару у класі, робота з хором, хоровим ансамблем, малими вокальними формами, що є компетентнісними складовими хормейстерської діяльності майбутнього вчителя музики у загальноосвітній школі.

Мета вивчення дисципліни "Хорознавство" – аналіз об'єктивної картини розвитку європейської та національної хорової культури; ознайомлення з іманентними властивостями хорової органіки, елементами хорової звучності; формування аналітичних та інтерпретаторських умінь у роботі з хоровими творами; засвоєння комплексу знань та умінь, що становлять теоретичну базу для втілення диригентських та хормейстерських умінь майбутніх учителів у ході навчальної та професійної діяльності.

Завдання "Хорознавства" як науково-теоретичної дисципліни, що пов'язана з усіма новітніми дослідженнями у хоровій культурі, – ознайомити студентів з різноманітною проблематикою, що складає зміст та структуру предмета:

- поняття про хор як виконавський інструмент;
- зміст та завдання хорознавства;
- проблеми та тенденції сучасного хорового мистецтва в Україні;
- специфіка співацької природи хорового мистецтва;
- елементи хорової звучності: стрій, ансамбль, дикція;
- вербально-музичний синтез хорових творів;

- художньо-організаційна специфіка хорової творчості;
- роль особистості диригента у хоровому виконавстві;
- комплексний аналіз хорових партитур;
- етапи підготовчої роботи диригента над партитурою;
- питання методики роботи з хором;
- концертна діяльність хорового колективу.

У результаті вивчення "Хорознавства" студент повинен **знати**: історію хорового мистецтва в історичному контексті; вітчизняні хорові колективи, видатних майстрів українського та зарубіжного хорового мистецтва, риси їх виконавського стилю; проблеми сучасного хорового мистецтва; іманентні властивості хорового мистецтва як синтетичного музично-поетичного явища та продукту колективного вокального інтонування; музично-акустичні закономірності хорового виконання; теорію хорового вокалу; теорію хорової фактури; регістрово-темброві можливості хорових колективів усіх існуючих виконавських складів; основні положення методики роботи з хором.

У результаті вивчення "Хорознавства" студент повинен **уміти**: виконувати всебічний хорознавський аналіз творів різних епох, стилів, жанрів; адаптувати теоретичні положення курсу до практичної роботи з хором; систематизувати спеціальні вправи з розспівування хорового колективу відповідно до складу, виконавських можливостей та виконавсько-технічних завдань; застосовувати правила хорового строю до конкретних виконавських завдань в умовах часткового та загальнохорового інтонування; складати прогностичні репетиційні плани для хорового практикуму; використовувати хорознавський термінологічний апарат у практичній роботі з хором; використовувати знання з теорії хорової фактури та закономірностей хорового ансамблювання у створенні власної виконавської інтерпретації.

Курс "Хорознавство" передбачає широке **використання між-дисциплінарних зв'язків**. Знання з теорії музики, сольфеджіо та гармонії, історії світової та української музики, аналізу музичних творів, диригування, постановки голосу, досвід співу у хоровому класі є необхідною базою для засвоєння інформативних матеріалів з хорознавства. Проте не тільки спеціальні музичні предмети, а й деякі з гуманітарних наук стають фундаментом для хорознавства. Обізнаність у питаннях етики, естетики, педагогіки та психології, що пронизують практично усі категорії хорового мистецтва, стає запорукою оптимізації у навчанні з хорознавства, ефективності засвоєння знань, що у свою чергу формують хормейстерські уміння та навички.

ЗМІСТ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ "ХОРОЗНАВСТВО"

Змістовий модуль I

Вчення про хор та хорознавство

Тема 1. Предмет і завдання хорознавства

- Хорознавство: становлення, предмет, основні категорії. Структура й основні завдання хорознавства.
- Методологічні засади курсу у світлі сучасних процесів відродження й розвитку духовного життя в Україні.
- Національні хорові школи та провідні хорові колективи України.

Тема 2. Специфіка хорового мистецтва як виконавської категорії

- Людський чинник.
- Вербальний ряд.
- Специфіка інструменту.
- Колективний характер.
- Особистість диригента.

Тема 3. Хор як виконавський "інструмент"

- Визначення хору у працях видатних хормейстерів-педагогів. Типи та види хорів.
- Особливості інтонування в академічному хоровому співі.
- Класифікація співацьких голосів за основними критеріями.
- Характеристика хорових партій та голосів, що їх складають.
- Дитячі хори та їх вокально-виконавські можливості.

Змістовий модуль II

Вокальна культура хорового колективу

Тема 1. Вокально-хорова техніка

- Вокальна культура – основний критерій професіоналізму у хоровому виконавстві.
- Теорії звукоутворення та їх тлумачення у сучасному хоровому виконавстві.
- Практичні рекомендації щодо вокальної роботи у хорі.

Тема 2. Дикція та орфоєпія при співі

- Дикція у розмовній мові. Поняття співацької дикції.
- Обумовленість характеру вимови слова характером музичного твору.

- Правила української літературної вимови. Особливості орфоєпії в українській мові.
- Логічне вимовляння при виконанні поетичного тексту.
- Умови розбірливого донесення тексту до слухачів у творах із супроводом.

Змістовий модуль III ***Компоненти хорової звучності***

Тема 1. Ансамбль хору

- Загальні відомості про ансамбль. Ансамбль у хорі як художня єдність спільного виконання.
- Поняття про загальний, частковий, природний та штучний ансамблі. Специфіка виражальних засобів хорового співу, що обумовлена колективністю виконання, та різновиди ансамблів у хорі: метроритмічний, динамічний, вокальний, агогічний, інтонаційний, тембровий, дикційно-орфоєпічний, гармонічний, поліфонічний.
- Ансамбль хору залежно від фактури викладення твору.
- Ансамбль соліста і хору. Ансамбль хору та супроводу.

Тема 2. Стрій хору

- Поняття строю у музиці. Особливості хорового строю при співі асappella.
- Стрій мелодичний. Принципи інтонування інтервалів, щаблів мажору та мінору, що напрацьовані практикою хорового виконавства.
- Стрій гармонічний. Інтонування акордів в умовах ладотонального плану музичного твору.
- Інтонаційні труднощі у взаємозв'язку із жанрово-стильовими ознаками, вокально-технічними завданнями, засобами музичної виразності та характером хорової фактури.

Змістовий модуль IV ***Питання аналізу хорових партитур***

Тема 1. Комплексний аналіз хорової партитури

- Підготовча робота диригента над партитурою. Етапи комплексного аналізу хорового твору.
- Вивчення історії написання твору в історико-соціокультурному аспекті. Співвідношення літературного першоджерела та його музичного втілення.

- Музично-теоретичний аналіз. З'ясування характеру та співвідношення основних засобів музичної виразності з метою створення художньо-доцільної інтерпретації музичної форми.
- Вокально-хоровий аналіз. Втілення авторського задуму засобами хорової оркестровки.
- Стиль мануальної інтерпретації, його співвідношення із стилем та жанром виконуваного твору.
- Виконавський аналіз. Використання аналітичної інформації для становлення, створення та реалізації власної трактовки твору.

Тема 2. Хорове письмо

- Викладення хорових партитур для хорів різних типів та видів.
- Систематизація авторських ремарок.
- Поняття про хорову фактуру та типи хорового викладення.
- Прийоми хорового викладення. Голосоведення.

Змістовий модуль V

Організаційно-методичні засади хормейстерської діяльності

Тема 1. Методика роботи з хоровим колективом

- Авторські хормейстерські методики як відображення національного культурного менталітету.
- Структура хорової технології (вокал, стрій, ансамбль, дикція) – детермінанта творчих пріоритетів у практичному художньому пошуку хорового диригента.
- Методичні засади академічного хорового співу а cappella. Значення вокальної роботи у хоровому колективі. Значення розспівування хору у методичних порадах відомих хорових диригентів.
- Система засобів і прийомів вивчення творів з хором. Методика і практика роботи над сучасною хоровою партитурою.

Тема 2. Система хормейстерської підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва

- Організаційна структура хорового класу.
- Зміст та форми хорового практикуму.
- Формування стрижневих хормейстерських умінь у процесі диригентсько-хорової підготовки.
- Підготовка та проведення державних екзаменів з хорового диригування.

Тема 3. Дитячий хоровий спів: організаційні засади, методика, досвід, розвиток

- Дитячі хори та їх вокально-виконавські можливості.
- Робота з хором у загальноосвітній школі.
- Початковий етап навчання співу у шкільному хорі.
- Методи вокальної роботи з дитячим хоровим колективом.
- Організаційні форми дитячого хорового навчання та виховання: дитяча хорова студія, академія хорового мистецтва, хорова школа.

Література, рекомендована для вивчення предмета "Хорознавство"

1. Байда Л. А. Вокально-хорова робота у системі підготовки майбутнього вчителя музики : навч.-метод. посібник / Л. А. Байда. – К. : УДПУ, 1997. – 69 с.
2. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів / О. Бенч-Шокало. – К. : Редакція журналу "Український світ", 2002. – 439 с.
3. Білявський Е. Засвоєння сучасної музичної мови в хорі / Е. Білявський. – К. : Музична Україна, 1984. – 40 с.
4. Болгарський А. Хоровий клас і практика роботи з хором / А. Болгарський, Г. Сагайдак. – К. : Музична Україна, 1987. – 203 с.
5. Бутенко Л. М. Оперно-хорове виконавство : навч. посібник / Л. М. Бутенко. – О. : ОДМА, 2002. – 266 с.
6. Бурбан М. І. Українські хори та диригенти / М. І. Бурбан. – Дрогобич : Посвіт, 2007. – С. 630–639.
7. Венедиктов Л. Академик оперного искусства / Л. Венедиктов // Вениамин Тольба. Портрет дирижёра в воспоминаниях современников. – Нежин : Аспект, 2009. – С. 150–160.
8. Вопросы хороведения на музыкально-педагогическом факультете : сборник научных трудов. – М. : МГПИ, 1981. – 173 с.
9. Герасимова-Персидська Н. О. Хоровий концерт на Україні / Н. О. Герасимова-Персидська. – К. : Музична Україна, 1978. – 181 с.
10. Гулеско І. І. Національний хоровий стиль : навч. посібник / І. І. Гулеско. – Х., 1994. – 43 с.
11. Дмитревський Г. О. Хорознавство і керування хором. Елементарний курс / Г. О. Дмитревський. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1961. – 96 с.
12. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. – М. : Музыка, 2000. – 368 с.

13. Єгоров О. Теорія і практика роботи з хором / О. Єгоров. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1961. – 238 с.
14. Живов В. Л. Исполнительский анализ хорового произведения / В. Л. Живов. – М. : Музыка, 1987. – 95 с.
15. Живов В. Л. Хоровое исполнительство: теория, методика, практика / В. Л. Живов. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 272 с.
16. Иванченко В. Методика аналізу структури змісту музичного твору / В. Иванченко // Музична освіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку : матеріали науково-практичної конференції / Академія мистецтв України ; голова ред. колегії академік І. Д. Безгін. – К. : Кий, 2001. – С. 166–170.
17. Ильин В. И. Очерки истории русской хоровой культуры / В. И. Ильин. – М. : Советский композитор, 1985. – 232 с.
18. Казачков С. А. Дирижер хора – артист и педагог / С. А. Казачков. – Казань : Казан. гос. консерватория, 1998. – 308 с.
19. Казачков С. А. От урока к концерту / С. А. Казачков. – Казань : Издательство Казанского университета, 1990. – 343 с.
20. Коломоєць О. М. Хорознавство : навч. посібник / О. М. Коломоєць. – К. : Либідь, 2001. – 168 с.
21. Кочнева И. С. Вокальный словарь / И. С. Кочнева, А. С. Яковлева. – Л. : Музыка, 1986. – 70 с.
22. Краснощеков В. И. Вопросы хороведения : учеб. пособие / В. И. Краснощеков. – М. : Музыка, 1969. – 300 с.
23. Кузнецов Ю. М. К вопросу об экспериментальном хороведении / Ю. М. Кузнецов // Модернизация профессиональной подготовки педагога-музыканта. – М., 2008. – Выпуск 3. – С. 156–160.
24. Лащенко А. З історії київської хорової школи / А. Лащенко. – К. : Музична Україна, 2007. – 198 с.
25. Лащенко А. Хоровая культура: аспекты изучения и развития / А. Лащенко. – К. : Музична Україна, 1989. – 136 с.
26. Левандо П. П. Проблемы хороведения / П. П. Левандо. – Л. : Музыка, 1974. – 87 с.
27. Левандо П. П. Хоровая фактура / П. П. Левандо. – Л. : Музыка, 1984. – 123 с.
28. Матюхин В. П. Предмет и задачи хороведения / В. П. Матюхин // Преподавание дирижерско-хоровых дисциплин в культурно-просветительном училище : программа и методические материалы курса для слушателей ФПК / ред.-сост. В. П. Матюхин. – Харьков, 1985. – С. 9–10.

29. Менабени А. Г. Методика обучения сольному пению : учеб. пособие для студентов пединститутов / А. Г. Менабени. – М. : Музыка, 1987. – 95 с.
30. Михайлець В. В. Вокальна основа хорового мистецтва: історичний та теоретичний аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Михайлець В. В. – Одеса, 2004. – 18 с.
31. Назаренко І. Искусство пения / И. Назаренко. – М. : Музыка, 1963. – 621 с.
32. Падалко Л. Виховання ансамблю в хорі : посібник / Л. Падалко. – К. : Мистецтво, 1969. – 170 с.
33. Пархоменко Л. О. Українська хорова п'єса / Л. О. Пархоменко. – К. : Наукова думка, 1979. – 218 с.
34. Пігров К. Керування хором / К. Пігров. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1962. – 202 с.
35. Попов В. Хоровой класс / В. Попов, П. Халабузарь. – М. : Советский композитор, 1988. – 184 с.
36. Пучко-Колесник Ю. В. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Пучко-Колесник Ю. В. – К., 2009. – 20 с.
37. Пучко Ю. Сучасна хорова музика: до питання інтерпретації / Юлія Пучко // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : збірка статей. – К., 2007. – Вип. 23. – С. 184–192.
38. Романовский Н. В. Хоровой словарь / Н. В. Романовский. – М. : Музыка, 2000. – 230 с.
39. Сенченко Л. І. Формування хорового мислення диригента. Аналітичні нариси з хорознавства / Л. І. Сенченко. – Рівне : Ліста, 1998. – 128 с.
40. Соколов В. Работа с хором / В. Соколов. – М. : Музыка, 1967. – 192 с.
41. Струве Г. Школьный хор / Г. Струве. – М. : Просвещение, 1981. – 192 с.
42. Стулова Г. П. Хоровой класс (теория и практика вокальной работы в детском хоре) / Г. П. Стулова. – М. : Просвещение, 1988. – 126 с.
43. Ушкарев А. Ф. Основы хорового письма / А. Ф. Ушкарев. – М. : Музыка, 1982. – 231 с.
44. Чесноков В. Г. Хор и управление им : пособие для хоровых дирижеров / В. Г. Чесноков. – 3-е изд. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1961. – 240 с.

45. Школа хорового пения / В. Соколов, В. Попов, Л. Абелян. – М. : Музыка, 1971. – Вып. 2.
46. Юцевич Ю. Є. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу : навч.-метод. посіб. для викладачів і студентів мистецьких навчальних закладів, учителів шкіл різного типу / Ю. Є. Юцевич. – К. : ІЗМН, 1998.
47. Юцевич Ю. Словник музичних термінів / Ю. Юцевич. – К. : Музична Україна, 1977. – 206 с.
48. Ятло Л. П. Теорія та методика роботи з дитячим хором : навч. посібник / Л. П. Ятло. – Умань : РВЦ "Софія", 2009. – С. 120–126.

Розділ I ВЧЕННЯ ПРО ХОР ТА ХОРОЗНАВСТВО

А. Лащенко
ХОРОВА КУЛЬТУРА:
АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ТА РОЗВИТКУ

Хорова культура – це складна система громадських, художньо-творчих, організаційних і вокально-хорових сил. У всіх спробах сформувати теорію хорової культури недооцінювалося співвідношення цих сил, їх взаємозумовленість. Одна справа підходить до предмета дослідження, заздалегідь представляючи його як суму частин (таких, як хорова творчість, хорове управління, хоровий колектив, хоровий репертуар, хорова звучність, хорова фактура). Й інша – коли стоїть питання про функції, що виконуються тією ж хоровою творчістю, хоровим управлінням, колективом, репертуаром і по відношенню до виконавських напрямків, хорового руху, суспільної свідомості. При такому підході необхідно з'ясувати, як і за допомогою якої специфічної діяльності здійснюється ця функція.

Виходячи з цих міркувань, можна уявити собі (зрозуміло, тільки в плані постановки питання) цілісну модель науки про хорову культуру. Хід міркувань може бути такий: оскільки суспільні відносини зумовлюють духовне життя людини, то, природно, і хорова культура, діючи в рамках цих відносин, своїми можливостями формує особистість. З цього випливає, що одна галузь хорознавських знань повинна бути пов'язана з характером відносин хорової культури з громадським середовищем, а інша – з характером відносин хорової культури з окремою людиною. Ці галузі знань можна умовно назвати усупільненням і гуманізацією.

Але цим не вичерпується проблематика хорознавства, оскільки слід пояснити, завдяки чому відбувається усупільнення і гуманізація хорової культури і чим самозабезпечується хорова культура. Інакше кажучи, мова йде про знання, що пов'язані з ресурсами хорової культури, і доцільність їх використання. Цю галузь проблематики хорознавства можна умовно назвати реалізацією.

... У підсистему "усупільнення" можуть бути включені вирішальні для хорознавства знання. Перш за все, це методологія

самого хорознавства. Пропонована ідея функціонального розуміння хорової культури дозволяє співвіднести загальний процес розвитку з різними сторонами (чи то композиторська творчість, історична спадщина, досвід організації масового руху або просто технологія вокалу). Функціональний підхід начебто долає фрагментарність у загальному ході наукового засвоєння хорової культури (тобто будь-який пошук набуває своє місце в системі) і, певною мірою, канонізацію хорознавчої проблематики. Функціональна характеристика явищ хорової культури виводить хорознавчі знання на якісно інший рівень, де можливі прямі зв'язки з музикознавством, теорією культури та іншими галузями гуманітарних наук.

Іншою важливою галуззю в хорознавчій підсистемі "усупільнення" може стати історія хорової культури.

... Для сучасної хорової практики надзвичайно актуальне розуміння динамічного зв'язку традицій хорової культури з процесами її функціонування в наші дні. Сьогоднішні виконавські напрями (академічний та народний) могли б розвиватися більш планомірно, коли б повсюди усвідомлювався розвиток кожного напрямку щодо історичного ходу розвитку хорової культури в цілому. Наприклад, народнопісенна творчість у тому її масово-хоровому варіанті, який ми спостерігаємо зараз, не є щось виняткове (як нерідко стверджують і для чого штучно канонізують вокально-виконавську манеру цього співу). Насправді, згаданий рух є результатом нескінченного процесу діалектичного співвідношення співочо-побутового та співочо-професійного. У цих рамках, у відомому сенсі, існує і весь хоровий рух, з чого випливає, що народний хоровий спів (народні хори) не є щось застигле, а являє собою художнє явище, здатне видозмінюватися і в бік академічного універсалізму, і в бік регіональної самобутності...

Окремим "блоком" підсистеми "усупільнення" повинна стати соціологія хорової культури. Зазначимо, що соціологічні аспекти періодично висвітлювалися в хорознавстві, але, як правило, у вузькоприкладному значенні, тобто у зв'язку з завданнями агітаційно-пропагандистської діяльності масового хорового руху, а в загальнотеоретичній площині поки не осмислювалися...

Хорознавство не повинно обмежуватися вивченням питань методології, історії та соціології. Крім усього, йому необхідно досягнути індивідуально людський сенс хорової діяльності. Тому друга підсистема знань названа нами "гуманізацією" і представляє погляд на культуру наче зсередини, з позиції її особистісного інтересу. У такому ракурсі у центр уваги потрапляють естетика,

творчість, мислення. Словом, усе, що безпосередньо пов'язано з художністю.

Формування хорової естетики (у контексті філософської, мистецтвознавчої або музичної естетики) викликано необхідністю наукового усвідомлення результатів колективно-співочої діяльності, її художньо-функціональних критеріїв (для професіоналізму, аматорства, музичного просвітництва, музичного виховання тощо); створення відкритої в бік загальноестетичних положень системи знань про прекрасне у співі, визначення місця хорового мистецтва у справі формування духовності. Нарешті, розробка теорії хорової естетики дозволить реалізувати наукові знання в площині проблем жанрової комунікації, узгодити композиторські пошуки зі слухачьким досвідом.

Хорове мистецтво має всі підстави для виділення його естетики з контексту естетики загальномузичної. Для цього пошлемося на досить складну природу групового співу, що пов'язана з народно-співочою стихією, релігійною духовністю, революційно-демократичними традиціями.

Естетика співочого мистецтва – це певна сфера художніх уподобань, в руслі яких об'єднуються узгоджені дії безлічі людей. Названий потенціал естетичних стимулів повинен певним чином переводитися в поведінковий стан, тобто перетворюватися на засіб спрямованої дії (виховної, роз'яснювальної, ідеологічної тощо). Наприклад, якщо кантатно-ораторіальний жанр виходить сьогодні на передові позиції, то одночасно зміцнюється естетика епічного, драматичного, героїчного. Разом з тим дана тенденція уособлює ще одну віху співтворчості музики зі словом, можна сказати, тотальне залучення літературної скарбниці до світу звуків (Пушкін, Шевченко, Тютчев, Франко, Блок, Єсенін, Рильський, Сосюра, Маяковський, Тичина, Різдвяний та ін.). Життєстверджуючий пафос і велич художніх ідей в таких творах, як "Патетична ораторія" і "Пам'яті Сергія Єсеніна" Г. Свиридова, "Дванадцять" В. Салманова, "Страта Степана Разіна" Д. Шостаковича, "Реквієм" Д. Кабалевського, "Поеторія" Р. Щедріна, "Україна моя" А. Штогаренка, "Жовтень" К. Данькевича, "Червона калина" Л. Дичко та інших, важко переоцінити.

Поряд з цим провідними лініями у хоровому жанрі залишаються краса ліричного почуття, громадянськість, філософське осмислення проблем нашої епохи, людини і народу, особистості та суспільства.

Нарешті, вивчення естетики жанру необхідно для подолання сформованого трафарету у пізнанні стилю того чи іншого напрямку хорової музики та забезпечення виходу на широкі узагальнення.

У такому ході досліджень можливе формування естетичних ідеалів у хоровому мистецтві, а значить, і більш чіткий вибір засобів для тих чи інших художніх цілей.

Окремим класом знань підсистеми "гуманізація" є творчість. Натомість її традиційному музикознавчому трактуванню як системи знань про хорові стилі, жанри, особливості письма пропонується більш широке розуміння. Під хоровою творчістю розуміється діяльність композитора, виконавця та особливості слухацького сприйняття. Тоді творчість мислиться як жива артерія зв'язку усіх видів хорової діяльності, тоді й наука про творчість повинна містити в собі цю об'ємність. У такому разі з'явиться можливість вирішувати питання співвідношення хорового письма (як виду композиторської творчості) з вокально-виконавськими особливостями стилів, з хормейстерською методикою, з властивостями фактури, з властивостями фонації і далі інтонаційно-тематичним арсеналом хорової музики та музично-слуховими уявленнями широкого слухача, естетики хорової музики і характеру музичного споживання. Творчість вміщує в себе і локальні сторони хорової діяльності. Це психологія співочо-індивідуальної і співочо-групової творчості, творчості хормейстера, хорового артиста тощо.

Виділяючи проблему хорової творчості у підсистемі "гуманізація", необхідно пам'ятати, що всі його складові (особистісні, колективні, смислові, цільові тощо) стають суспільно-духовними реальностями. Тому вкрай важливо у дослідженнях враховувати історичні зміни, в яких усупільнюється ця творчість...

Динамічність співочо-хорових сил і обставини суспільного життя, в яких вони функціонують, наділяють цей вид творчості масою неповторних якостей. Завдання хорознавства вивчити їх і сприяти вільному розвитку.

Для сучасного хорознавства виключно важливо зорієнтуватися в понятійному апараті хорової культури, в особливості художнього мислення. Цю галузь знань слід також віднести до підсистеми "гуманізація" хорової культури.

... Хорове мислення, відображаючи близькі і знайомі широкому колу людей явища, забезпечує фундаментальний вплив цього мистецтва на маси. Оскільки хоровий спів – творчість колективна, то і семантика його мислення переважно загальнолюдська... Хоровий твір – це, як правило, об'ємна думка чи ідея, що відображає духовну діяльність суспільства, народності, окремих груп тощо.

Більш специфічні властивості хорового мислення виявляються, власне, в образі. Як відомо, він становить синтез поетичної та музичної думки, а отже, словесної і музичної мови...

... Нарешті, третій зріз хорового мислення – мислення у звукових знаках. У технічному плані це звукові компоненти: тембр, інтервали, мелодія, гармонія, які в хоровому співі є також особливими самобутніми позначеннями певного художнього сенсу.

У цілому слід пам'ятати, що спосіб хорового мислення суперечливий. Досить розглянути хорову музику з позицій міфології, релігії, матеріалізму або у класифікації первіснообщинної, робовласницької, феодальної, капіталістичної, комуністичної типологій, щоб переконатися в необхідності діалектичного підходу до проблем хорової понятійності.

Вивчення вокально-хорового мислення, що виходить з цих історичних обставин, надзвичайно перспективне. На основі незмінних у цьому процесі категорій (елементів, властивостей, відносин, системності в їх інваріантному розумінні) можна глибше осягнути природу і доцільність того, що змінюється, тобто розібратися в розумовій сутності традицій і новаторства мистецтва. У цьому плані, наприклад, більш предметним і практично доцільним став би аналіз вітчизняної скарбниці, яка, як відомо, розглядається лише на рівні співвідношення елементів музичної тканини в традиційно хорознавчій літературі.

З іншого боку, необхідно визначитися у відмінності понять "мислення в творчому процесі композитора" і "мислення як специфічний вид хорового мистецтва". Уявімо схему: композитор вибирає даний жанр як засіб вираження свого ідейно-художнього задуму; створений твір передає його думки, той, хто сприймає, їх осягає. Але у такій схемі бракує однієї ланки. Адже "продукт мислення" композитора подається в "посуді" мислення певного мистецтва. А цей посуд не тільки комунікативна необхідність, а повноправний фактор, що впливає на сприйняття, бо він інтерпретує "результат" наче з боку зворотного зв'язку досвіду сприйняття і здатності осягнення.

Наявність і сила впливу художнього мислення хорової культури на творчість композиторів очевидні. Немає потреби доводити, як романтично стилізований мелодизм (з явним впливом П. Чайковського) в кантаті С. Танєєва "Іоанн Дамаскін", урівноважений темою "Зі святими упокой" (що вказує на давньоруське музичне мислення), надав твору загальнолюдського характеру. Той же піднесено

духовний професіоналізм у своєрідному синтезі з побутовою міською пісенністю визначив успіх "передзвонів" В. Гавриліна, не кажучи про приклади більш однозначного виразу особливостей хорового мислення в таких пам'ятках культури, як "Всенічна" С. Рахманінова, "Літургія" П. Чайковського і А. Гречанінова...

Хорова музика своїм історичним досвідом виробила найбільш мобільний понятійний апарат, що сприяло швидкій адаптації в принципово нових умовах і формуванню радянської хорової музики, де поряд з традиційними втілюються теми революційної боротьби, творчої праці, народності, інтернаціоналізму. Природно, що стало необхідністю вивчити гносеологічні корені мислення, характер діалектичного зв'язку його компонентів, взаємозумовленість мислення з соціальною та музичною свідомістю.

Третя підсистема хорознавських знань "реалізація", як зазначалося вище, покликана пояснити, завдяки чому здійснюється хорова діяльність. Сюди входять виконавчо-цільові проблеми, вивчення ресурсів (засобів виразності) і організаційно-управлінські питання.

Виконавство покликане інтегрувати в художніх якостях всю хорову діяльність. У зв'язку з цим йому повинно відводитися особливе місце в науці. Сьогодні важливо усвідомити, що виконавство не просто виконує якусь загальну, припустімо, просвітницьку функцію, а має низку локальних, але життєво необхідних функцій. Наприклад, репродуктивна функція, що має реалізувати потребу повторювати все створене співочо-хоровою культурою в минулому; реадативна, що актуалізує для того чи іншого середовища, часу або випадку певний бік художнього досвіду цієї культури; адаптивна, що формує пристосованість засобів хорового виконавства та ін. Теоретична класифікація цільових і локальних функцій допоможе практиці зорієнтуватися у питаннях репертуарної політики, у справі підвищення майстерності.

Однією з важливих проблем є взаємодія виконавської свідомості (задум, драматургія, розкриття образу, емоційне вживання тощо) і вокально-хорової техніки. Ми звикли вважати, що тільки інтелектуальна інтерпретаторська діяльність визначає механіку твору, що виконується, і недооцінюємо зворотний зв'язок, тобто вплив технології на формування художнього образу. Необхідно долати однобічність, коли технологія стає самодостатньою темою в хорознавстві та виводить її на цільові установки хорового виконавства.

Зусиллями практиків сформовано певне уявлення про виразні ресурси хору як інструменту. Підкреслимо, що ця галузь знань, яку ми також відносимо до підсистеми "реалізація", на сьогоднішній день найбільш розроблена. До неї відносяться елементи звучності, такі, як ансамбль, стрій, нюансування, дикція, вокал тощо. У той же час, на відміну від традиційного підходу до хорової звучності як проблеми звуку (тембральний, висотний, динамічний), необхідно ставити питання про звучність як виразну дію. Тоді, скажімо, такі поняття, як ансамбль, стрій, нюансування, набудуть значення тембральної драматургії, інтонування, агогіки. І це не "перелицювання" термінології, а інший пізнавальний ракурс.

Окреме місце у вивченні хорової звучності повинні зайняти біофізіологічні якості фонації. У них укладені основні змістові та комунікативні ресурси жанру. Теорія звуку повинна базуватися на загальних основах вокальної школи. Людський голос і багатоголосося (в технологічному і музичному сенсах) – це двоєдина природа хору. Вона передбачає дослідження групової фонації і співвідношення її з індивідуальною.

І, нарешті, третій "блок" підсистеми "реалізація", як уже говорилося, пов'язаний з питаннями організації та управління хоровою діяльністю. Повторимо, що цю галузь знань умовно можна розглядати у трьох основних аспектах: оптимізація хорового руху, загальне керівництво хоровим рухом і керування хоровим колективом.

Перший аспект теоретично пов'язує організаційно-управлінські проблеми з усіма способами діяльності хорової культури, надає можливість виявити оптимізаційні чинники і розробляти відповідні рекомендації для практики.

Другий аспект, організаційно-управлінський, покликаний визначати форми дій з керівництва хоровою культурою в цілому. Тут передбачається вихід на рекомендації з матеріальної бази, моральних стимулів, структури керівного апарату, системи підготовки кадрів і в цілому з питань дитячої, самодіяльної, професійної освіти.

Третій аспект пов'язаний з діяльністю з організації та управління колективом. Хор як творча одиниця культури потребує наукового обґрунтування його концертної діяльності, репертуарної політики, репетиційного процесу, навчально-виховної та інших видів роботи. Управління хором передбачає пошук форм художнього керівництва, комплектування колективу, бази підготовки співаків, вдосконалення, планування, самоуправління, створення

творчої дисципліни тощо. До організації хору належать питання формування партій, розстановка, сценічна культура, типи, різновиди хорових об'єднань та багато іншого.

Отже, спираючись на вище викладене, можна представити цілісну модель науки про хорову культуру у вигляді схеми:

ХОРОВА КУЛЬТУРА			
ФУНКЦІЇ	ОСУСПІЛЬНЕННЯ	ГУМАНІЗАЦІЯ	РЕАЛІЗАЦІЯ
Аспекти теоретичного осмислення	Методологія	Естетика	Виконавство
	Історія	Торжество	Ресурси
	Соціологія	Мислення	Організація

Сутність пропонованої схеми теоретичного хорознавства у тому, що вона, з одного боку, може нескінченно розчленовуватися на більш дрібні складові, з іншого – здатна охопити все, що несе в собі феномен "хорова культура".

... Хорова культура стоїть у ряду найбільш активних сил суспільної свідомості. І сьогодні помітно, що, відмовившись від колись нав'язуваної системи адміністративного "підігрівання", цей вид мистецької діяльності людини в даний час формує справжній інтерес до себе за допомогою лише власних достоїнств. На шляху до цього – подолання чимало труднощів і помилок. Були втрати, але були і великі завоювання...

Доля хорової справи зумовлюється не тільки зовнішніми обставинами. Тут багато чого залежить від того, чи зможуть фахівці скористатися закладеним у хоровому мистецтві потенціалом, чи узгодять історичний досвід вітчизняного хорового співу із завданнями розвитку ... хорової культури, чи сконцентрують зусилля на боротьбі за творчі засади у музичній повсякденності, чи навчатися протистояти стихійним процесам. Усе це зобов'язує фахівців уважно ставитися до світоглядних, соціальних, художніх, науково-пізнавальних сторін хорового мистецтва.

Відомо, що управління певними сторонами хорового руху, правильне прогнозування шляхів подальшого розвитку цілком залежить від знань про сьогоднішнє і минуле. Але й цього недостатньо. Складна динаміка життєзабезпечення хорової справи і коливання суспільного інтересу зобов'язують перебудувати ставлення

до неї як до якоїсь специфічно замкненої галузі. Зараз проблеми хорової культури неможливо вирішувати тільки в рамках її діяльності, потрібна взаємна ув'язка її з широким спектром духовної і матеріальної дійсності.

Усвідомлення цілісних властивостей хорової культури створює всебічні передумови для загального моделювання діяльності у цій галузі. Мистецтво конструювати і оптимізувати розвиток колективного співу в нашій країні є новим, але надзвичайно важливим розділом хорovedення. У сучасних умовах позиції співочого мистецтва помітно зміцнюються. Стверджується його творчий, художньо-естетичний авторитет, підвищується виконавська майстерність, активізується процес пошуку нових форм і засобів вираження. Однак хорова діяльність недостатньо підкріплена науково-дослідною роботою, яка є одним з нерозкритих резервів інтенсифікації хорового руху. Інакше кажучи, хорознавство має стати способом актуалізації хорової культури.

А. Лащенко

**ШЛЯХИ УДОСКОНАЛЕННЯ ПРЕДМЕТА
"ХОРОЗНАВСТВО ТА МЕТОДИКА РОБОТИ З ХОРОМ"**

У системі спеціальної підготовки курс "Хорознавство" найбільшою мірою повинен висвітлювати історико-теоретичні питання, які на сучасному етапі набувають для фахівця особливо важливого значення, оскільки допомагають глибше зрозуміти процеси, що відбуваються в сучасній хоровій культурі, усвідомити її зв'язок із суспільним життям, зміцнити ідеологічну основу світоглядної позиції майбутнього хормейстера. Як синтезуюча дисципліна "Хорознавство" поступово стало одним з провідних, профілюючих предметів. Треба вважати, що в умовах подальшого удосконалення навчального процесу, спрямованого на активізацію творчого мислення студентів, "Хорознавство" як теоретичний предмет буде набувати все більш актуального характеру.

Але сучасний курс "Хорознавство" не завжди відповідає завданням підготовки фахівця-хормейстера. Цей курс недостатньо відображає художні й технічні досягнення хорової творчості, майже не пов'язаний з історико-теоретичним музикознавством, загальною теорією виконавства, теорією вокалу, музичної акустикию і т. д. Ефективність процесу навчання залежить від дієвості міжпредметних зв'язків.

Віддаючи належне засновникам вітчизняного хорознавства, сучасна теоретична думка, природно, рухається далі. ... В. Л. Живов, розглядаючи публікації з аналізу хорових партитур 40–50-х років, зазначає, що вони "відбили типову для дореволюційної російської хорової школи перебільшену увагу до технічної сторони виконання і недооцінку емоційно-виразного моменту".

Дійсно, в навчальній хорознавській літературі відсутня потрібна широта підходу до явищ хорової культури, слабко розроблені основні теоретичні положення.

У цій статті робиться спроба визначити найбільш важливі, на думку автора, моменти оптимізації хорознавської освіти. Так, одним з головних напрямків в удосконаленні дисциплін музичних вишів є глибоке і послідовне застосування принципу історизму, що повною мірою можна віднести і до курсу "Хорознавство".

... Історичний принцип вивчення "Хорознавства" дозволяє показати багатоплановість і масштаб будь-якого явища у системі хорової культури, пояснити не тільки позитивні, але і негативні моменти, не тільки прогресивні, але й регресивні тенденції.

У даний час інтенсивно освоюються широкі пласти історії вітчизняної хорової культури. Проте результати наукових праць поки ще недостатньо використовуються в навчальній практиці у курсі "Хорознавств". Тому він не містить глибокого аналізу соціально-історичних передумов, художньо-естетичної проблематики та інших питань хорового виконавства.

Історичний аспект у вітчизняному хорознавстві був закладений ще С. Смоленським, Д. Розумовським, О. Преображенським і продовжений радянськими дослідниками. Радянський період розвитку професійної і самодіяльної хорової творчості висвітлювався в роботах Б. Асаф'єва, В. Беляєва, Д. Локшна, О. Анісімова, П. Левандо, В. Ільїна, В. Краснощокова, Л. Шаміної та ін. Для молодих фахівців дуже важливо мати уявлення про естетичні та технологічні засади хорового виконавства; про еволюцію хорового мистецтва протягом великого історичного періоду.

Незважаючи на відому відірваність проблем хорознавства від загальної музичної естетики, деякий схоластичний підхід до питань спеціальної та загальної освіти хормейстерів-регентів, у дожовтневий період з'явилася низка публікацій, що відрізняються гостротою і непримиренністю професійних суджень.

... На початку ХХ століття з'являються розробки питань філософсько-естетичного розуміння музичного слуху в широкому плані

усвідомлення проблеми. ... У цей же період піднімаються питання про можливі "пороги" сприйняття музичної інтонації в умовах вільного інтонування. Проблема слуху досі не зайняла належного місця в курсі "Хорознавство" (навіть після відомих у 50–60-ті роки досліджень в лабораторіях музичної акустики). Разом з тим питання співвідношення інтонування і біофізичних можливостей людського слуху мають принципове значення у хоровій практиці.

... Зв'язок напрямків (академічного і народного) – один із проявів актуальної проблеми наступності традицій у хоровій культурі взагалі. Ця проблема об'єднує питання професіоналізму, композиторської спадщини, формування масового музичного смаку і багато інших, що вимагають розробки в навчальному курсі "Хорознавство".

До теперішнього моменту вже, можна сказати, сформувалися передумови для використання принципу історизму як методологічної основи хорознавства. Необхідно сконцентрувати зусилля на комплексній розробці навчального матеріалу, в якому органічно поєдналися б досвід загальних і музичних наук.

Мета сучасного курсу хорознавства – розширити кругозір молодих хормейстерів, озброїти їх науковими знаннями, які дозволять правильно оцінювати явища хорового мистецтва, визначати оптимальні шляхи і методи практичної діяльності.

Поки ж "Хорознавство" не може подолати свою "граматико-технологічну" спрямованість. У цьому курсі студент отримує недостатнє уявлення про специфіку своєї професії. У хормейстерському середовищі нерідко ігнорується хорова наука, що помітно гальмує виконавську практику, породжує "цехову" замкнутість у роботі хормейстерів. Тому у виші треба посилено формувати правильну професійну позицію молодого хоровика. "Хорознавство" як науково-теоретична дисципліна, пов'язана з усіма новітніми дослідженнями з хорової культури, повинно ознайомлювати студента з багатоманітною проблематикою, розкривати специфіку співацької природи хорового мистецтва, словесно-музичний синтез хорових творів, музично-акустичні та реєстрово-тембральні властивості хорової багатоголосої звучності, сенсорні елементи техніки хорового виконання. Нарешті, у хорознавстві слід узагальнити хорову творчість у цілому, дати його жанрову класифікацію та внутрішньожанрову образно-художню диференціацію, провести типізацію тематики і композиційних структур, озброїти принципами аналізу стилю письма.

Теорію хорового виконавства можуть скласти розділи, присвячені аналізу художньо-естетичних принципів, стилів, теорії вокалу,

основ хорової звучності (інтонація, ансамбль), інтерпретації. Такий підхід до курсу буде сприяти реалізації ідеї комплексної підготовки музиканта-хоровика.

Курс "Хорознавство" передбачає широке використання між-предметних зв'язків, що охоплюють не тільки спеціальні музичні дисципліни, але й інші гуманітарні і точні науки. У такій якості "Хорознавство" більш ефективно здійснює виховні функції: об'ємність, широкоохватність складових елементів професії формує відповідний світогляд та особистісні якості майбутнього діяча хорової культури.

Удосконалення предмета "Хорознавство" передбачає не тільки актуалізацію тематики, але й перегляд деяких основоположних понять, уточнення та оновлення окремих розділів. Наприклад, ... необхідно проаналізувати еволюцію поняття "хор", що відобразила історію хорового мистецтва та виконавства. Далі необхідно розглянути фактори, що забезпечують діяльність хорового колективу в сучасних умовах, і форми його функціонування. Порівняльний аналіз камерних, народних хорів та академічних капел (вітчизняних і зарубіжних) ... допоможе відкрити цікаві і дуже примітні для практиків сторони, що стосуються загальноестетичних питань хорової звучності: монументальність багатотисячних хорів, співзвучна революційному пафосу, і таємність звучності камерних хорів, що відповідають духовним запитам сьогоденного слухача. У цій ретроспекції вже можна пояснити, чому в даний час настільки рідко створюються великі хорові капели. Разом з тим постійно зростає роль камерних хорових колективів, багато з яких народжуються на наших очах. Проте вивчення різних хорових виконавських форм нерідко проходить у вузах формально: викладаються відомості про малі, середні та великі склади, про "порогові" кордони для кожного з них. У методичних матеріалах дається лише перелік різних хорових груп.

... Хормейстеру необхідно знати психологічні і соціально-педагогічні аспекти діяльності хорового колективу, в якому велике значення має співвідношення індивідуального та колективного начал (співак – хор, керівник – хор). Це допоможе вирішенню проблем управління хоровим колективом, інтенсифікації творчого процесу і розвитку особистості в ньому.

... Необхідно удосконалити також вокальну роботу в хорі, якій зараз в хоровій освіті приділяється неприпустимо мало уваги. Це викликано зростаючими вимогами до виконавської майстерності. У численних публікаціях хормейстери обстоюють більший "зв'язок

зі сферами вокальної майстерності", за доброякісну організацію спеціальних занять з вокального мистецтва, культуру співацького звуку в хорах. В. Мінін бачить вирішення цієї проблеми "в практичному оволодінні студентами технікою вокального мистецтва".

Питання співацької культури займають значне місце в курсі хорознавства, при цьому вони висвітлюються тільки в "методичному" плані. Теорія цього питання обмежується описом будови голосового апарату і загальною характеристикою його фізіологічних функцій, але таємниці вокального мистецтва не розкриваються. Така формальна подача матеріалу не сприяє розвитку інтересу до вокалу, не дає знань, необхідних для практичної роботи хормейстерів.

Знання усталеної в навчально-методичній літературі інформації (про механізм дихання, джерело звуку, реєстрову будову голосу, нормативні характеристики перехідних і примарних тонів) необхідне. Але поряд з цим майбутній фахівець повинен мати уявлення про сучасний стан вокальної науки, про новітні досягнення фізіологів, біологів, психологів, акустиків, лінгвістів, фоніатрів у цій галузі. Так, наприклад, знання динаміки фонації в її енергетичній, вібраційній і резонаторній процесуальності допоможе у вивченні акустико-фізіологічних особливостей колективної (групової) звучності. Використовуючи досягнення теорії фонації, радянської вокальної педагогіки, можна домогтися художньо яскравих результатів у хоровому виконанні.

У вокально-хоровій технології велике місце займає художньо-творча сторона. Безглуздо абсолютизувати якийсь "специфічно хоровий" звук ("звук хору – закритий звук"). Звук – це не тільки акустичний результат фонації, але й відображення уявлення співака про художній образ і музичну драматургію твору. У розділі про вокал необхідно розглянути різні співацькі манери і школи, що мають місце в сучасному хоровому виконавстві (в жанрах академічного та народного співу). Штучно створювані бар'єри між академічним та народним співом завдають непоправної шкоди розвитку хорової культури. І народний, і академічний спів служать одним ідейно-художнім цілям. Сучасний хормейстер повинен бути обізнаний у питаннях технології не тільки свого, але й іншого виконавського спрямування. "Стерильність" абстрактного академізму, з одного боку, і музейна етнографічність – з іншого, повинні бути віддані забуттю. Сьогодні Державний український народний хор ім. Г. Г. Верьовки вводить до свого складу академічні голоси, а Московський камерний хор під керівництвом В. Мініна з блискучою художньою переконливістю виконує твори, близькі народно-пісенній

творчості. Мова йде не про сліпе збереження чистоти народного та академічного жанрів, а про розширення вокально-виразних можливостей хору та його репертуарного образно-тематичного діапазону.

Розділ "Хорова звучність", що включає відомості про ансамбль і інтонації, також потребує суттєвого оновлення. Немає потреби доводити, що в посібниках з хорознавства тема "Ансамбль" включає такий схоластичний матеріал, як, наприклад, громіздка схема поетапного досягнення ансамблювання, яка розвалюється як картковий будиночок у процесі безпосереднього виконання твору; поверхнева характеристика ансамблевого виконання, технічна основа якого залежить від "уміння співаків виконувати одночасно і злитно" або від "ретельного підбору всередині партії одного голосу до іншого", натягнуті судження про штучний і природний ансамбль тощо. В. Мінін, маючи на увазі хорова звучність, писав, що "ні в одній галузі вивчення музичного виконавства і творчості немає такої великої кількості "білих плям", як у мистецтві хору а cappella".

Визначення "врівноваженість", "злитість", "єдність", "одночасність" можливі в методичній роботі. У теоретичному ж розумінні їх слід розкрити більш змістовно: що визначає одночасність; що обумовлює злитість; які межі цих явищ; який ступінь і відтінки ансамблевого елемента, його художньо-виконавське призначення тощо. У проблемі ансамблю необхідно виділити два моменти – частковий ансамбль і тембральну драматургію хору. Кожен з цих компонентів слід розкрити на основі широкого залучення наявних сьогодні науково-об'єктивних даних з музичної акустики та загальної теорії виконавства.

У зв'язку зі специфікою часткового ансамблю необхідно ознайомити студентів з подвійною природою звуку – як фізичним явищем і відчуттям. Перша – об'єктивна, має низку закономірностей, що визначають неповторну регістрово-акустичну характерність хорової звучності. Друга – суб'єктивна, формує художньо-оцінні критерії слухачів й індивідуальну технологію співака в умовах групового виконання. Тут велику роль відіграє рефлекторна інерція співака і ступінь впливу загального звукового фону на біофізичну систему фонації індивіда.

Ансамбль як феномен акустичної злитості звуку характеризується трьома основними параметрами – динамікою, частотою коливань і тривалістю звуку. Ансамбль підпорядковує собі і інтонацію й динаміку й інші якості хорового звучання. У цьому зв'язку в темі "Ансамбль" бажано використовувати результати досліджень експериментальних лабораторій з музичної акустики, а також праці

М. Жинкіна, В. Морозова, Р. Юссона, Л. Орбелі, Л. Дмитрієва, А. Кіселева, С. Корсунського, І. Левідова, С. Ржевкіна та ін. Розробка цієї теми передбачає охоплення таких питань, як "Ансамбль і художнє виконання", "Ансамбль і вокально-хорові засоби". Значне місце має бути відведено вокальному слуху, а також темі "Ансамбль і фонація", яка висвітлює основні питання техніки виконання.

Хормейстер повинен уміти скорегувати динаміку прояву обертонів в різних умовах: на рівні зміни регістрів окремих партій (по горизонталі) і регістрових співвідношень багатоголосних співзвуч (по вертикалі). Високим ступенем концентрації обертонового поля (фокуса) пояснюється дзвінкість жіночих і дитячих голосів. Разом з тим рівень високої співацької форманти (ВСФ) в жіночих голосах значно нижчий, ніж у чоловіків. Причина полягає у тому, що спектральні складові у чоловіків набагато ширші, бо основний тон у них нижчий. У жінок спектри вужчі й простіші, ніж у чоловіків, значить, і ступінь концентрації обертонів вищий.

Ансамбль чоловічих і жіночих голосів найбільш сприятливий, коли звужується обертонова палітра за рахунок концентрації обертонів у ВСФ. Як відомо, ВСФ – величина відносно постійна. Її домінування в одній зоні у чоловіків і жінок дає ефект злитості: чим ширше розташування звуків, тим менша участь ВСФ у процесі ансамблювання. У цьому разі на перший план виступають співвідношення основних тонів, що мають принципово інші властивості. Так, при акордовій хоровій звучності спектрометр показує тільки основні тони, тобто в широкому розташуванні об'ємність основних тонів, що співпадають у груповому співі, домінує над комплексами низької, середньої і високої смуг обертонових частот (формант). У цьому, мабуть, криється одна зі специфічних сторін хорової звучності (нейтралізація обертонів при домінуючому звучанні основних тонів). До речі, такий рід ансамблю (наявність октавістів, важких басів, широке розташування голосів) панував у культовій музиці і надавав їй аскетичного характеру звучання. При такому звучанні спектрометр, як правило, вказує на динамічне переважання низьких голосів над верхніми. Невипадково досвідчені майстри свого часу закликали до пріоритету чоловічих голосів над жіночими.

Неправильно було б використовувати тільки один з прийомів ансамблевого звучання – високу позицію як найбільш універсальну манеру хорового ансамблювання (для хорів-початківців на певному етапі їх становлення це найбільш оптимальний варіант) або повну нейтралізацію ВСФ (за рахунок "перекриття" так званого інструментального співу). Творчо осмислене застосування цих ансамблевих

властивостей повинно бути тісно пов'язане з образно-художніми завданнями інтерпретації, особливостями хорового викладу, вокальними можливостями колективу тощо. Це основна вимога до хормейстерської роботи над ансамблем.

У цілому розділ про хоровий ансамбль, на наш погляд, повинен складатися з наступних тем: ансамбль художній; слухова чутливість в умовах групового співу (перешкодостійкість); співвідношення чоловічих і жіночих голосів у різних фактурних умовах; ансамбль і розстановка хору; ансамбль і вокальне vibrato; ансамбль і вокальний слух тощо.

Іншим не менш важливим елементом є інтонація. К. Пігров говорив: "Я працюю над інтонацією, а решта приходиться само собою". На жаль, навчально-методичні програми та посібники в основному обмежуються інформацією про гармонічний і мелодичний стрій, інтонування звукорядів, тетраходів, інтервалів і акордів. Відомості про музичні строї дещо відірвані від предмета хорового інтонування. Тому рекомендована методика роботи над інтонацією багато в чому недосконала, суперечлива (особливо в спробах диференціювати закономірності мелодичного і гармонічного строю), не враховує досягнення музичної науки, а також різноманітність музичних і вокально-хорових засобів. Про приватний характер подібних рекомендацій свідчить велика кількість нотних прикладів у методичній літературі з хорознавства.

Виняткове значення інтонування в музичному виконавстві дало поштовх численним дослідженням у цій галузі. У хоровому мистецтві з'явилась ціла низка нових цікавих робіт з хорової інтонації, у яких зіставляються емпіричні відомості, накопичені в вокально-хоровій практиці, і результати музично-акустичних експериментів. Цей ракурс викликав жвавий інтерес у молодих хормейстерів.

У темі "Хорова інтонація" особливо важливе питання про її природу. У зв'язку з ускладненням сучасного композиторського мислення та музичної мови з'явилась гостра потреба у подальшому теоретичному вивченні цього мистецького явища. У музикознавстві та естетиці інтонація вивчалася як одна з форм суспільної свідомості (Б. Асаф'єв, Б. Яворський, Ю. Кремлев, Л. Мазель, А. Сохор, Б. Ярустовський); як естетичний феномен (Ж.-Ж. Руссо, Д. Дідро, М. Мусоргський, О. Серов); з точки зору драматургії (Е. Курт, А. Луначарський, Б. Асаф'єв, В. Цуккерман, А. Сохор, Н. Корихалова). Значне місце займають питання співвідношення температури і вільного інтонування (Г. Гельмгольц, М. Планка,

Є. Юцевіч, П. Барановський, О. Переверзєв, К. Штумпф, М. Майєр, О. Абрагам, А. Рабінович, П. Тейлер); можливостей і особливостей звуковисотного слуху (М. Гарбузов, П. Барановський, Ю. Рагс, О. Сахалтуєва, І. Лесман, О. Агарков, М. Романовський); хорової специфіки вільного інтонування (у груповому співі).

Така різноманітність аспектів теми не лише розширює і поглиблює знання студентів-хормейстерів, але і готує їх до вирішення складних практичних завдань, пов'язаних з проблемою інтонування, озброює універсальною методикою в роботі над партитурами традиційного і сучасного хорового письма. Зараз як ніколи стоїть питання про використання найбільш ефективних прийомів у роботі хормейстера з колективом.

У темі про вокально-хорове інтонування можуть бути використані результати експериментальних досліджень. У галузі музичної акустики розроблена концепція про зонну природу слуху й варіантної сутності чистої інтонації в умовах художнього виконання музичного твору. Виконавці повинні користуватися зонним строем, але при цьому усвідомлювати, що "зона" – це не тільки суто теоретичне поняття, абстрактне вираження ступеневої якості, але і реальне уявлення інтонації. Експериментально підтверджено, що поняття "зона" по відношенню до унісону (хорового – А. Л.) і особливо по відношенню до вібрато може бути використано лише із застереженнями. Дві музично-теоретичні концепції – дуалізм інтервалів і звуків, кінетична енергія мелодичного малюнку (Е. Курт), – а також проблема емоційно-смыслових чинників музичного інтонування, розроблена в музичній психології (Б. Теплов, Є. Назайкінський), повинні бути включені в тему "Хорова інтонація".

Прикладом використання цих знань може бути робота над "мотивною інтонацією" як складовою частиною культури інтонування. Зауважимо, що інтонування мотиву (чи фрази) відрізняється від інтонування окремого інтервалу або щабля. Інтонування мотиву засноване на цілому комплексі енергетичних і художньо-естетичних уявлень. Інтонуванню повинен передувати аналіз тематичного матеріалу твору (основної теми, її інтонаційних, гармонічних, формотворчих, фактурних особливостей, принципів розробки тощо). Цей метод дозволяє виконувати складні в інтонаційному відношенні твори за допомогою членування складних мелодичних ліній на прості, звичні слуху мотиви. Важкі для інтонування інтервали подумки спрощуються, увага співаків спрямовується на саро і fine мотиву. "Мотивна інтонація" узгоджується "із звуковисотним малюнком мелодії і її метроритмічним пульсом". Метод "мотивної

інтонації" не може бути універсальним, але він охоплює широке коло хорової творчості і певною мірою відображає в хормейстерській технології об'єктивну тенденцію лінійного мислення в сучасній хорovій музиці.

У хормейстерській діяльності особливої уваги заслуговує проблема виховання інтонаційного слуху. Вона вимагає ретельного вивчення природи слуху. Тут повинні знайти своє відображення такі питання, як особливості сприйняття звуку, взаємодія слухового аналізатора з руховим механізмом, взаємозв'язок слуху з кінетичними м'язовими відчуттями та іншими аферентними системами, дія зворотного акустичного зв'язку в умовах групової фонації, адаптаційні механізми слуху, корегуюча роль слуху тощо.

Потребує поглиблення питання про зв'язок інтонації з іншими елементами хорового виконавства, зокрема з вокальною технологією і музично-композиційними засобами. Ладо-гармонічні зв'язки та принципи інтонування щаблів і інтервалів доцільніше повністю віднести до методичної частини курсу.

У хорознавстві необхідно чітко диференціювати поняття "хоровий стрій", "інтонування", "інтонація". Як відомо, під музичним строем маються на увазі найбільш типові співвідношення між звуками музичної системи. Хоровий стрій стоїть у нетемперованому ряду музичних систем, тому він не може претендувати на винятковість чистого або вільного інтонування. Аналогічні закономірності є і в грі на інструментах з нефіксованою висотою звуків. Тому краще користуватися терміном "хорове інтонування", оскільки він охоплює ширше коло виконавських проблем у хорovому жанрі.

Термін "інтонація" характеризує більш часткові технологічні поняття. У цілому ж розглянутий розділ хорознавства правильніше буде назвати "культурою інтонування".

У курсі хорознавства майже не відбивається історія хорової творчості, очевидно, задля уникнення дублювання курсу хорової літератури. Хоч хорознавський підхід у вивченні цієї галузі музичного мистецтва повинен би, здається, переважати.

... Вивчення хорової музики необхідно диференціювати за галузями (духовна та світська), жанрами (велика форма, хорова п'єса тощо), видами (героїчний, епічний, драматичний, ліричний тощо). Тема "Хорова творчість" повинна також включати аналіз основних засобів словесно-музичного синтезу (на рівні змісту, тематизму, композиції, драматургії), семантичної основи хорової музики в цілому.

Аналіз специфічних питань допоможе молодому спеціалісту у практичній діяльності. Так, дослідження семантичної основи при-

зводить до роздумів загальнохудожнього (стиль та звук, жанр і звук, образ і звук) та технологічного порядку (тембральні, інтонаційні, агогічні якості звуку). Таке важливе традиційне питання хорознавства, як "Аналіз та робота над партитурою", в контексті цієї широкої теми також знайде своє більш фундаментальне розв'язання. Хорова творчість з її традиційними і сучасними проблемами в межах даної навчальної дисципліни отримує інший зміст для студента-хормейстера.

Удосконалення курсу "Хорознавство" продиктоване часом і повинно розглядатися як один із шляхів розвитку всієї системи хорової освіти в нашій країні. Цей процес слід здійснювати паралельно з удосконаленням інших навчальних дисциплін та охоплювати початковий, середній та вищий рівні підготовки фахівців-хормейстерів, ґрунтуватися на використанні міжпредметних зв'язків на кожному із зазначених рівнів. У цьому криється величезний резерв, що дозволяє без додаткової кількості годин і шкоди для інших дисциплін здійснити принципове оновлення курсу.

... Завдання хорознавства – на основі наукового вивчення соціальних функцій, художніх і технічних засобів хорового мистецтва методологічно озброїти майбутнього хормейстера. У відомому афоризмі говориться: "Немає нічого практичнішого за добре обґрунтовану теорію". Саме цього потребує сучасна система підготовки висококваліфікованих кадрів хормейстерів.

А. Мархлевський

ПРАКТИЧНІ ОСНОВИ РОБОТИ В ХОРОВОМУ КЛАСІ

Диригент хору повинен мати широку музичну ерудицію, адже він є *інтерпретатором* музики, тлумачем ідейно-художнього змісту твору. Однією з найважливіших спеціальних дисциплін для нього в цьому відношенні є хорознавство.

Зміст курсу полягає в історико-теоретичному й методичному узагальненні багатовікового досвіду хорового мистецтва, виконавства, педагогіки. Тобто хорознавство розглядає питання історії хорової культури, теорії хорознавства та методики роботи з хором. Дана дисципліна ведеться на матеріалі вітчизняної..., а також зарубіжної хорової культури.

Характер предмета хорознавства визначає відповідно й різні форми занять. Це і огляд теоретичних відомостей, який дається в лекціях, і знайомство з музичною літературою, і виконання практичних завдань групою та індивідуально.

Курс хорознавства повинен читати досить досвідчений викладач, котрий глибоко і різносторонньо володіє теорією й практикою хоро- вого мистецтва. Тільки дотримуючись суворої систематичності та поступовості в заняттях, можна добитися повного і всебічного за- своєння студентами предмета. При цьому особливу увагу треба звер- нути на практичну спрямованість хорознавства, на його тісний зв'язок з конкретними цілями та умовами диригентсько-хорової роботи.

Практичні вправи з хорознавства необхідно скеровувати на вивчення та закріплення ряду навичок, набутих студентами на ре- петиціях навчального хору. Названа форма занять, як правило, включає у себе всілякі розспівки, вокально-інтонаційне розучування хорових партій, інтонування акордів, гармонічний та мелодичний аналіз хорових партитур із репертуару навчального хору, від- шукування від звуків камертона потрібних тонів або акордів усіх мажорних і мінорних тональностей тощо.

Велике значення у навчальному процесі з хорознавства має виконання студентами розгорнутого письмового аналізу хорової партитури. Така робота повинна бути написана грамотно, роз- бірливо, акуратно, з нотними прикладами. До неї автор має додати партитуру твору, що аналізується, з розставленими цифровими зазначеннями тактів. Аналіз слід представити перш за все *хоро- знавчий*, тобто направлений на виявлення специфічних вокально- хорових, фактурних особливостей, мелодичного та гармонічного строю, характеру інтонування інтервалів, співзвуч, акордів у хоро- вому ансамблі. Студентові належить також розробити свій дири- гентсько-виконавський план твору і т. ін. Відомості про композитора та автора поетичного тексту необхідно подати стисло. Обсяг пись- мової роботи визначається головним чином розмірами та склад- ністю твору, що аналізується.

Ю. Кузнєцов
ДО ПИТАННЯ ПРО
ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНЕ ХОРОЗНАВСТВО

Розвиток теорії хорового мистецтва багато у чому стимулював- ся завданнями педагогіки. У цьому напрямку робота велася у рамках методичного узагальнення досвіду хорової творчості, виконавства і безпосередньо методики роботи з хором. У працях Г. Я. Лома- кіна, Д. В. Разумовського, С. В. Смоленського, В. М. Металлова,

О. Д. Кастальського, А. В. Преображенського, Н. П. Брянського, В. О. Буличева і О. В. Нікольського були знайдені основні категорії та напрямки сучасного хорознавства. У даний час існує багато літератури, присвяченої найрізноманітнішим питанням хорового мистецтва, численні методички, репертуарні збірники, хрестоматії, монографії, колективні праці та збірники статей.

Особливе місце у хорознавстві належить універсальним за своєю проблематикою працям: книги П. Г. Чеснокова, Г. А. Дмитревського, К. Б. Птиці, А. А. Єгорова, К. К. Пігорова, В. Г. Соколова, В. І. Краснощокова, П. П. Левандо.

Термін "хорознавство" розуміється у двох значеннях: 1) як навчальний курс, що читається в середніх і вищих спеціальних навчальних закладах, і 2) як наукове дослідження проблем хорового мистецтва. Завдання навчального курсу – дати студентам поняття про предмет вивчення, тобто про хорове мистецтво.

З позицій подальшого розвитку хорознавства, визначення дисципліни як теоретичного осмислення проблем хорового виконавства та освіти може бути сформульовано таким чином: **ХОРОЗНАВСТВО – ЧАСТИНА МУЗИКОЗНАВСТВА, НАУКА, ЩО ВИВЧАЄ СПЕЦИФІЧНІ ЗАКОНОМІРНОСТІ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА.**

Таким чином, питання, у чому ж полягають специфічні закономірності хорового мистецтва, стає центром розвитку науки про хор. Коло інтересів хорознавства визначено і зафіксовано у спеціальному навчальному курсі... Знання про хорове мистецтво прийнято структурно ділити на три основні частини: 1) історію хорової культури (творчість, виконавство, освіта), 2) хорову теорію (склад хору, хорові партії, елементи хорової звучності); і 3) методику роботи з хором (організація колективу, репетиційно-концертна та самостійна робота диригента).

"... системоутворюючим центром подальшого розвитку хорознавства може стати повноцінна класична формула музичного виконавства: композитор, виконавець і слухач. У хоровому мистецтві "виконавець" – це одночасно і диригент, і хор. Таким чином, центральною системоутворюючою ланкою, що відображає специфіку хорового мистецтва, стає **ВЗАЄМОДІЯ ДИРИГЕНТА ТА СПІВАКІВ ХОРУ У ХОДІ РЕПЕТИЦІЙНОЇ ТА КОНЦЕРТНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ.**

Хорове мистецтво – це співоче мистецтво, тому суміжними дисциплінами для хорознавства будуть теорії мово- та голосоутворення, акустика, психологія і фізіологія голосу. Велику частину часу роботи з хором займає розучування і співування репертуару,

значить, суміжною дисципліною слід вважати педагогіку. Спів у хорі – мистецтво колективне і сценічне, отже, суміжним також буде комплекс соціологічних, культурологічних і театрознавчих дисциплін.

Н. Бєлік-Золотарьова
ОПЕРНО-ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ У ПОНЯТІЙНІЙ СИСТЕМІ
СУЧАСНОГО ВІТЧИЗНЯНОГО ХОРОЗНАВСТВА

Біля витоків формування вітчизняного хорознавства стояли видатні хормейстери-практики П. Чесноков, Г. Дмитревський, К. Птиця, О. Єгоров, К. Пігров, М. Колесса, які в своїх фундаментальних працях ... заклали основи його подальшого розвитку. У зв'язку з тим, що створювали вітчизняне хорознавство практикуючі майстри хорової справи, йому поряд з науковою спрямованістю, іманентно властива методична направленість. Надалі наукове осмислення мистецтва хорового співу призвело до появи численних збірок статей з хорознавчих питань, досліджень з проблем хорового мистецтва та посібників з диригування, хорової літератури та читання хорових партитур (К. Ольхов "О дирижировании хором" (1961 р.), О. Перунов "Хрестоматія з читання хорових партитур" (1963 р.), М. Шелков "Хрестоматія по чтению хоровых партитур" (1963 р.), О. Павліщева "Методика постановки голоса" (1964 р.), С. Казачков "Дирижерский аппарат и его постановка" (1967 р.), "Русская хоровая литература" (за ред. С. Попова, вип. 1, 1963 р.; вип. 2, 1969 р.), В. Соколов "Работа с хором" (1967 р.), Л. Падалка "Виховання ансамбля в хорі" (1969 р.).

Новий рівень вивчення хорознавства продемонстрував навчальний посібник В. Краснощоківа "Вопросы хороведения" (1969 р.), де поряд із традиційними питаннями, до числа яких на той час входять: характеристика хорових партій, визначення хору як художнього явища, типів та різновидів хорових колективів, були порушені важливі питання історії хорового співу, вокальної техніки та специфіки діяльності народних й академічних хорів, зокрема оперних. Але до 70-х років ХХ століття, а в деяких словниках, посібниках і надалі хорознавство розглядається тільки як лекційний курс (М. Романовський "Хоровий словник", вид. 3-тє, 1980 р.; Т. Смирнова "Хорознавство (історія, теорія, методика)", 2000 р.; І. Заболотний "Основи хорознавства", 2006 р.).

Першим, хто звернув увагу на подвійну сутність хорознавства, був П. Левандо, який у відомій праці "Проблемы хороведения" (1974 р.) виявив два рівні значення хорознавства: "вузьке" – як навчальної дисципліни та "широке" – як науки. Метою свого дослідження він окреслив постановку "ряда основных проблем хороведения как полноправного, но мало освоенного раздела музыкознания" та розробку деяких з них. Дослідження П. Левандо має багатозначну історичну роль. З одного боку, це підсумок, з другого – початок існування хорознавства як розділу музикознавства. Попри видатне значення цієї праці, зауважимо, що П. Левандо поставив проблему, але не надав визначення ні предмету хорознавства, ні його структурі, тобто того, що є необхідним для існування будь-якої наукової галузі.

... Ознакою розвитку вітчизняного хорознавства є спадковість та безперервність. Так, з 1974 до 1985 р. продовжується формування напрямів хорознавства, диференціація його на складові. Поряд з розвитком практичного, виконавського хорознавства йде розгортання його дослідницької гілки. Але дослідники, які репрезентують цей напрям хорознавчої думки, не позиціонують свої праці як такі, що подають хорознавство в "широкому змісті" – як науку (Г. Ткаченко "Про засоби і техніку хорового диригування" (1974 р.), К. Ольхов "Вопросы теории дирижерской техники и обучения хоровых дирижеров" (1979 р.), Л. Пархоменко "Українська хорова пієса" (1979 р.), А. Ушкарьов "Основы хорового письма" (1982 р.), П. Левандо "Хоровая фактура" (1984 р.)).

Аналіз сучасної хорознавчої літератури дозволяє зробити висновок, що актуальними нині є такі порушені дослідниками проблемні ситуації хорознавства, як, наприклад, взаємодія теорії та практики у хоровому виконавстві, професіоналізація хорового мистецтва, узагальнення накопиченого століттями досвіду, пошуки нових засобів виразності як у хоровій композиторській творчості, так і в хоровій виконавській практиці. Про методичну спрямованість вітчизняного хорознавства на сучасному етапі свідчать праці переважно хормейстерів-практиків, що присвячені аналізу хорової літератури, вивченню історії хорового виконавства, питанням інтерпретації композицій для хору, проблемам специфіки роботи з дитячими, самодіяльними і професійними колективами (В. Живов "Исполнительский анализ хорового произведения" (1987 р.), "Хоровое исполнительство: теория, методика, практика" (2003 р.), І. Гулеско "Національний хоровий стиль" (1994 р.), С. Казачков "От

урока к концерту" (1990 р.), "Дирижёр хора – артист и педагог" (1998 р.), Л. Бутенко "Оперно-хорове виконавство" (2002 р.), А. Лащенко "З історії київської хорової школи" (2007 р.), Ю. Калинюк "Духовні константи творчої особистості диригента" (2007 р.), Ю. Пучко "Сучасна хорова музика: до проблеми інтерпретації" (2007 р.), Л. Венедиктов "Академія оперного мистецтва" (2009 р.).

Кінець ХХ – початок ХХІ століття – епоха виокремлення нових наукових галузей у музикознавстві: інтерпретології, лібреттології, хорознавства, оперознавства, епоха розгалуження музикознавчих знань. Але якщо, наприклад, інструментознавство як окрема наука починає функціонувати з середини ХІХ ст., то хорознавство як окрема наукова галузь музикознавства почала розвиватися у другій половині ХХ ст., хоч її передісторія сягає ХVІІ ст. (праці М. Дилецького, О. Мезенця). Хорознавство як самостійна наукова галузь у той же час є й складовою музикознавства як такого. З цього випливає поєднання двох наступних закономірностей. Перша з них пов'язана з хорознавством як самостійною наукою: наявність власного предмету дослідження, яким є хор, по-перше, як вираз композиторської індивідуальності й, по-друге, як виконавська система. Друга закономірність обумовлена тим, що хорознавство є складовою музикознавства як розгалуженої системи наук про музику. Це означає, що хорознавство успадковує категоріальний апарат, принципи, методи, підходи, актуальні для музикознавства як такого, віддзеркалюючи їх крізь призму власної специфіки, але ні в якому разі не є його (музикознавства) копією. Про наявність цих двох закономірностей, зокрема, свідчить структура вітчизняного хорознавства, що бере за взірць структурні засади сучасного музикознавства.

Отже, вітчизняне хорознавство має багаторівневу структуру, яку В. Матюхін визначає таким чином: "композиторське хорове творчество; хорове исполнительство; хорове образование и воспитание; социология хорового искусства; организация, управление и экономика хоровой культуры". Ці рівні є безперечними, але, на нашу думку, деякі з них потребують розширення і уточнення. Так, доцільно додати наступне: історія і теорія хорової культури, історія і теорія хорового виконавства, диригентсько-хорова педагогіка, соціологія хорового руху, психологія хорового виконавства.

Перший рівень вітчизняного хорознавства скерований, перш за все, історичним методом. Серед аналітичних підходів, що сприяють

розвиткові цього рівня, виокремимо жанрово-стильовий та функціонально-структурний.

Що стосується другого рівня найбільш розгалуженого й функціонально розробленого у вітчизняному хорознавстві, то важливим є виявлення найпоширеніших ознак виконавських стилів, розроблення методологічних засад роботи з хорами різних творчих спрямувань. Разом з тим залишається до кінця не вирішеною проблема висвітлення історії хорового виконавства до ХХ століття. Третій рівень характеризується узагальненням педагогічних принципів, переосмисленням накопичених століттями знань, удосконаленням усталених та пошуками новітніх, більш ефективних методик викладання дисциплін диригентсько-хорового циклу, що призвело до віднайдення системного підходу підготовки хорових диригентів. Сучасний стан наступного рівня потребує здійснення переходу від фіксації кількості учасників хорового руху до систематизації та виявлення закономірностей розвитку хорової культури.

В. Рожок

ВЕЛИКА ХОРОВА ДЕРЖАВА

Хоровий спів став невід'ємною часткою нашого буття завдяки своїй доступності й демократичності. Він є найпопулярнішим жанром масової творчості народу, складовою його менталітету. Від унікальних, притаманних лише українцям особливостей колективного народного музикування, яскравих традицій духовного співу в особі невідомих головщиків, деместиків, регентів до професійних здобутків визнаних майстрів хорової справи Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, О. Кошиця, Н. Городовенка, З. Заграничного, К. Греченка, П. Муравського, М. Кречка, Є. Савчука – такий магістральний шлях еволюції вітчизняної хорової культури.

У післявоєнні роки хорове мистецтво України розвивалось в загальному річищі радянської ідеологічної доктрини, що формувалась і контролювалась партійними і державними структурами. Проте помпезні Дні культури в Москві, різноманітні фестивалі й огляди до чергових дат існування держави, її політичних лідерів, попри всі недоліки, все ж викликали всенародний потяг до масової творчості, сприяли появі багатьох самодіяльних мистецьких, в тому числі і хорових колективів. З'явилося багато аматорських хорів високого професійного ґатунку, які гідно репрезентували вітчизняну хорову культуру.

Хорова капела управління Південно-Західної залізниці під керівництвом нині народного артиста України, академіка О. С. Тимошенка у Києві, капела столичного Палацу культури заводу "Більшовик" під орудою професора Г. З. Петровського, знаменитий хор Палацу культури заводу ім. Малишева у Харкові (керівники А. М. Птіц, О. М. Коломієць), народний хор Палацу культури Харківського тракторного заводу (керівник І. С. Бідак), хор студентів Ніжинського педагогічного інституту ім. М. В. Гоголя (керівник В. М. Іконник), чоловіча хорова капела Харківського юридичного інституту (керівник професор В. С. Палкін), Чернігівський народний хор під управлінням А. М. Пашкевича і Чернігівський камерний хор під орудою Л. І. Боднарука, хорова капела із Житомира під керівництвом О. О. Вацека і Миколаївський жіночий хор (керівник С. М. Фоміних), відомий Київський хор хлопчиків "Дзвіночок" (керівник З. О. Виноградова) і Львівський хор хлопчиків і чоловіків "Дударик" (керівник М. Кацал) – це назви лише декількох найбільш визначних хорових колективів, чиє мистецтво залишило помітний слід в історії хорової культури України. Дбаючи про розвиток найбільш демократичної форми масового музикування народу, держава гостро поставила проблему кадрового забезпечення.

У 1961 році у 15 обласних центрах України відкриваються середні спеціальні навчальні заклади – музичні училища – обов'язковими відділеннями для підготовки хорових диригентів – керівників хорів.

За ініціативи музичної громадськості України та з метою популяризації хорового мистецтва на початку 60-х років створюється музично-хорове товариство України на чолі з відомим оперним співаком і композитором, народним артистом України С. Д. Козаком, яке стало своєрідним штабом у розбудові хорової справи в Україні. В усіх областях було відкрито декілька сот музично-хорових шкіл, в яких навчались десятки тисяч дітей. З'явилися нові форми хорової освіти – вечірні музично-хорові школи для дорослих. З великим успіхом у Тернополі відкривається перше Співоче поле для проведення масових хорових свят і фестивалів, пізніше співочі поля відкриваються у Хмельницькому, Полтаві, Києві, селі Березному в Чернігівській області на батьківщині Г. Г. Верьовки.

Активізації хорової культури сприяли всеукраїнські конкурси хорів імені М. Леонтовича, які стали своєрідним оглядом стану справ у галузі, виявили найталановитіші колективи і диригентів, визначили конкретні шляхи удосконалення музично-хорового мистецтва. Лише в останньому третьому конкурсі хорів, що

проходив у 1997 році, взяло участь понад 200 колективів, 25 з них стали переможцями і мали високу честь демонструвати своє мистецтво як фіналісти на сцені Колонного залу ім. М. Лисенка Національної філармонії України.

Цей знаний конкурс стимулював появу самобутніх хорових колективів, які нині гідно представляють Україну за кордоном. Це ушлявлений камерний хор "Київ" (керівник М. Гобдич), жіноча хорова капела з Миколаєва (керівник С. Фоміних), Житомирська хорова капела (керівник О. Вацек), Чернігівська хорова капела (керівник Л. Боднарук), Харківський камерний хор (керівник В. Палкін) та багато інших. Свідченням піднесення хорової культури, збереження її духовних традицій стало створення в останні роки професійних камерних хорів: ушлявленого хору "Київ" у столиці держави, Чернігівського камерного хору ім. Д. Бортнянського, Харківського камерного хору.

Особливе місце в еволюції української хорової культури належить національній заслуженій академічній капелі "Думка", яка у 1999 році відзначила своє 80-річчя.

Очолювана в різні часи видатними українськими хоровими диригентами Н. Городовенком, О. Сорокою, П. Муравським, М. Кречком капела стала взірцем високого професіоналізму, відіграла важливу роль в еволюції вітчизняного хорового мистецтва. Нині керована визнаним в нашій країні і за кордоном хоровим маестро Є. Савчуком, "Думка" стала своєрідною творчою лабораторією, де виховуються найкращі мистецькі кадри, створюються оригінальні твори у співдружності з композиторами, пропагуються нові тенденції, методичні концепції хорового виконавства.

Сьогодні "Думка" – еталон хорової справи в Україні, її безперечний лідер.

Важливим етапом на шляху розвитку хорового мистецтва став Всеукраїнський конкурс хорових диригентів, що проходив у Києві (18–25 листопада 1998 року) і який виявив ряд суттєвих тенденцій у сучасному хоровому русі. Перш за все це зближення хорових шкіл. Другий Всеукраїнський конкурс хорових диригентів відбувся у листопаді 2002 року і підтвердив музично-естетичну концепцію хорового виконавства.

Якщо донедавна ми чітко розмежовували системи функціонування Київської, Харківської, Львівської та Одеської хорових шкіл, що мали свої яскраво виражені педагогічні принципи, форми методичної роботи, визначних лідерів, як Г. Верьовка і П. Муравський у Києві, К. Пігров і Д. Загребський в Одесі, З. Заграничний і В. Палкін

у Харкові, М. Колесса і Є. Вахняк у Львові, то нині йдеться все більше про інтегральні процеси в підготовці і вихованні професійних хорових диригентів. Мистецькі вузи і кафедри готують спеціалістів, дбайливо охороняючи традиції вітчизняної класичної школи, водночас примножують здобутки визначних майстрів, вносять в їх системи елементи новаторства. Така концепція є найбільш життєдайною і виправданою, адже протягом ХХ століття в Україні хибні уявлення, починаючи з пролеткультівських концепцій і закінчуючи сьогodenними "апостолами" музичної профанації, завдають хоровому співу помітної шкоди. І саме академізм консерваторського осередку не тільки утримав зв'язки, а й став відлунням "ренесансу" хорового співу – зазначає відомий український педагог і хоровий диригент О. Тимошенко.

Конкурс хорових диригентів в Україні було проведено вперше. Ми стали піонерами в цій важливій справі, аналогів у світовій музичній практиці немає. Засновниками і організаторами цього престижного мистецького форуму стали Міністерство культури і мистецтв України та Національна Всеукраїнська музична спілка.

Враховуючи факт підтримки конкурсу державою, постає надзвичайно слушна проблема піднесення іміджу хорової справи, її науково-теоретичного осмислення, підтримки молодих спеціалістів. Поза увагою Мінкультури, місцевих органів виконавчої влади не повинні проходити зловбоденні питання удосконалення форм і методів навчання хормейстерських кадрів у вузах, співвідношення спеціальних та загальноосвітніх дисциплін, якості викладання, технічного озброєння хормейстерів.

Чимало проблем поставив конкурс щодо методики роботи з хором. Кожний учасник демонстрував свій підхід, своє бачення цієї важливої складової хормейстерського ремесла. Водночас спільним для всіх було недостатнє знання стилістики хорового письма виконуваних творів, їх дещо поверхове трактування, невміння розподілити час, виокремити головні фрагменти, тримати стрій тощо. А тому необхідно скорегувати систему підготовки кадрів хормейстерів, яка вже не відповідає вимогам сьогodenня.

Високу виконавську культуру національного хорового мистецтва демонстрували, насамперед, на проникливо інтерпретованих творах українських авторів, зокрема таких перлин, як "Із-за гаю сонце сходить" Б. Лятошинського, "Милість спокою" К. Стеценка, Концерт для хору № 4 Д. Бортнянського, "Святий Боже" Л. Дичко, "Плач Ярославни" із симфонії-диптиха Є. Станковича. Ці опуси, як і чимало нових хорових творів, що прикрашають сьогodenні національну

музичну культуру України, дають можливість виконавським колективам не тільки дуже високо тримати планку професійної майстерності, але й виявляти власну манеру і самобутній художній почерк у трактуванні партитур.

"Прийшов час українцям сказати власне слово у музичній культурі світу. Час, коли самоствердження наших митців-композиторів і виконавців, відчуття гордості і гідності є не примхою, не амбіцією, а гострою необхідністю, без якої українців не пізнає світ, а світ не пізнає нас", – наголошував Мирослав Скорик, продовжувач традицій засновника національного симфонізму Б. Лятошинського і вихователь цілої когорти провідних композиторів-симфоністів 70-х – 90-х років, зокрема Є. Станковича, І. Карабиця, З. Зубицького, В. Степурка, О. Ківи. Так народилася і сформувалася смілива ідея створення в Україні міжнародного музичного фестивалю. "Лондон, Берлін, Париж, Франкфурт-на-Майні, Едінбург, Прага, Варшава – це тільки деякі європейські міста, що стали аренами великих музичних форумів. А скільки їх в Америці, Канаді, Японії, Австралії?! То ж хіба Київ з його історичними пам'ятками, культурними традиціями, унікальним місцеположенням не міг би піднятися до такого рівня?" – запитував І. Карабиць, що став ініціатором і художнім керівником "Київ-Музик-Фесту-90", першого фестивалю сучасної української музики, представленої у світовому музичному контексті.

Фестиваль став принципово новим художньо-організаційним явищем в культурному житті України, повністю відмінним від традиційних тематичних концертів-звітів членів спілки композиторів УРСР, що готувалися до спілчанських пленумів та з'їздів і ювілейних та урочистих дат.

Масштабність і сміливість задуму, його перспективність з новою силою підтвердили наступні щорічні фестивалі, що відбувалися на початку жовтня, коли прикрашений золотим осіннім листям Київ особливо красивий і урочистий.

Започатковуючи "Київ-Музик-Фест" і формулюючи його концепційні засади, І. Карабиць підкреслював: "Композиторам і виконавцям необхідно згуртуватися, адже звучання нашої музики неможливо без першокласних виконавців. В нашому єднанні – запорука спільного успіху. І ми мусимо привернути увагу слухачів до академічних жанрів, щоб усі відчули, наскільки композиторсько-виконавська еліта потрібна нашій країні".

У жовтні 1990 року на першому "Фесті" прозвучало двадцять п'ять концертних програм, що репрезентували музику різних стилів

і напрямів. Представлені вони були митцями з різних областей України, союзних республік, майстрами із США, Канади, Франції, Нідерландів. Фестиваль покликаний був дати уявлення про світовий мистецький процес і місце в ньому української музики, сприяти відродженню національних музичних традицій.

Музику українських авторів минулого та сучасності представляли на фестивалі Симфонія М. Калачевського, "Рим уночі" Б. Лятошинського, подвійний скрипковий концерт Л. Колодуба, "Щедрівка" О. Яковчука для хору та інші.

Твори сучасних композиторів, зокрема, відбиралися за принципом звернення до національного мистецького коріння, мистецьких традицій українського народу. Були виконані також твори українських композиторів і музичних діячів, що живуть за кордоном, наприклад, Перший фортепіанний концерт В. Балея (Канада), струнний квартет Д. Літла (Нідерланди), "Натюрморт" для камерного ансамблю Д. Гоу (Англія), інші твори. Фестиваль засвідчив високу духовність української музичної культури, її гідне місце серед світової.

Більшість концертів "Київ-Музик-Фесту" наочно довели, що згуртованість і співтворчість композиторів і виконавців стає важливою і характерною особливістю всіх фестивалів, проведених протягом десяти років їх існування. Прекрасні виконавці, як українські, так і зарубіжні, були справжніми співавторами композиторів, майстерно і проникливо розкриваючи концепцію й образний зміст почасти дуже непростой сучасної музики, вияскравлюючи її жанрову розмаїтість та стилістичну багатогранність. Поступ і піднесення професіонального авторитету фестивалю, що відбувалися з року в рік, стимулювали збільшення зацікавленості композиторів різних поколінь українською тематикою, фольклорними джерелами й утвердженням національно визначеного стилю.

"Київ-Музик-Фест" став могутньою об'єднуючою силою, що згуртувала композиторів-українців, розпорошених по всій планеті, диригентів, хормейстерів на велику й благородну справу – піднесення української музичної культури й утвердження її в світі на межі третього тисячоліття. Незмінний керівник фестивалю І. Карабиць, відкриваючи ювілейний десятий "Київ-Музик-Фест-99", сказав: "Можемо пишатися тим, що наш "Фест" поступово зайняв своє почесне місце поряд з авторитетними і знаними у світі імпрезами. Він закумуляував у собі всю різнобарвність української сучасної музики, виконавства, спроектувавши її на світові музичні процеси. Завдяки цьому сьогодні маємо багато прихильників

української музики у різних країнах світу, "Фест" змінив наше мислення від пасивного очікування того, що хтось має усе влаштувати для тебе, до активної ініціативи, вільної від застарілих форм керування музичним мистецтвом".

Широка демонстрація різножанрових, несхожих за тематично-концепційними гранями творів під час багатьох фестивалів і, насамперед, на численних камерних концертах усіх десяти "Київ-Музик-Фестів" давала унікальну можливість порівняти їх із здобутками сучасної зарубіжної музики, зокрема з американською та європейською класикою ХХ століття, шедеврами С. Барбера, А. Копленда, О. Мессіана, Ф. Пуленка. І дуже важливо, що кращі опуси українських композиторів різних поколінь, дуже строкаті за стилем, манерою висловлення, індивідуальним почерком, несхожі за обраною амплітудою, формою і лексикою, що виконувалися в концертах поряд із шедеврами Метрів далекого і близького зарубіжжя, не поступалися творам визнаних закордонних авторів.

Завдяки "Фесту", його численним концертним програмам, де поруч з опусами українських авторів звучали шедеври світової музики, все більшого значення набуває потяг композиторів до збереження, відновлення і розвитку самобутніх виражальних форм і художніх цінностей свого народу. Національно своєрідна і водночас дійсно сучасна за лексикою та стилістикою, обарвлена самобутнім колоритом музика, як це довели численні виконавці-віртуози на фестивальних концертах, ніколи не втрачає своєї привабливості, чарівливої новизни й емоційного напруження.

Знайомству з творчістю української діаспори сприяв фестиваль "Музика українського зарубіжжя", що тривав близько дев'яти днів у Львові. Відомо, що Галичина дала найчисленнішу еміграцію. Це позначилось і на репертуарі свята. Відбулося 17 концертів симфонічних, камерних і хорових колективів, солістів, які виконали понад 100 творів більш ніж 40 авторів. Відбулася також теоретична конференція з проблем музичного мистецтва діаспори. Були представлені творчі пошуки М. Кузана (Франція), В. Балея, З. Лавришина (Канада), І. Соневицького (США), А. Гнатишина (Австрія) та багатьох інших митців. Концерти приваблювали слухачів розкутістю музичного мислення, калейдоскопом вільно співзвучних художніх течій. На думку критики, загальний рівень симфонічної та камерної музики вітчизняних композиторів вищий, а ось у галузі духовної музики їх творчість значно поступається композиторам української діаспори. Це засвідчили релігійні композиції А. Гнатишина, "Літургія" І. Соневицького, "Псалми" М. Кузана. Наймолодші музиканти, чії

досягнення були представлені на фестивалі, – Л. Кузьменко, Г. Кулеша, В. П'юра, Л. Мельник з Канади, В. Сидоренко з США, Р. Реваковича з Польщі – є емігрантами в наступних поколіннях. Дехто з них вже не знає рідної мови, але цікавість до національної культури в їх творчості не згасає. Вона присутня, – то як умовна програма ("Портрет Петлюри" Л. Мельника), то як невлотимий аромат екзотики ("Концертно для віброфона та маримби" Л. Кузьменко), то як відтворення духу української символічної поезії ("Золотий дощ" В. Сидорова на вірші Г. Чупринки). Ці твори прозвучали на фестивалі у виконанні Львівського симфонічного та камерних оркестрів, хорових капел "Трембіта", "Антей", "Гомін", "Горлиця", жіночого ансамблю Львівського культосвітнього училища, інструментальних ансамблів викладачів Львівської консерваторії, солістів.

Якщо придивитися до фестивальної панорами незалежної України, якщо лише перегорнути концертні програми цих частогусто дуже цікавих художніх акцій, створюється враження, що музичне життя у державі буяє й успішно розвивається. Адже поруч із головним щорічним "Київ-Музик-Фестом", котрий наочно персоналізує найактуальнішу проблему сьогодення – українське мистецтво в контексті світової художньої культури, не просто існують, а продовжують утверджуватися фестивалі "Форум молодих", "Прем'єри сезону", "Міжнародний форум музики молодих", "П'ять столиць", "Музичні діалоги", "Харківські асамблеї", одеські "Два дні і дві ночі сучасної музики", львівські "Контрасти"...

Фестивалі, акумулюючи надбання і стимулюючи нові композиторські пошуки, помітно активізували й урізноманітнили музично-концертне та музично-театральне життя не лише в столиці, а й обласних центрах країни. Часто організатори фестивалів, зокрема міжнародного, дійсно вже відомого в світі "Київ-Музик-Фесту", до дня відкриття акції не мали підтверджень щодо її фінансування. З цим майже завжди стикалися організатори і в столиці, і на периферії, але ніколи не відступали.

Часом майже при повній відсутності реклами і, в прямому розумінні, як то кажуть, "на голому ентузіазмі" організаторів і учасників-виконавців у престижних філармонічних залах відбувалися всі заплановані концерти. Кожний фестиваль приносив в українську музичну культуру справжні мистецькі відкриття. А на кожному з десяти "Київ-Музик-Фестів", як і на львівських "Контрастах", слухачі мали рідкісну можливість порівняти нові твори українських композиторів з творами відомих гостей фестивалю – визнаних в світі авторів з США, Канади, Франції, Німеччини, Австрії,

Польщі, Угорщини, Чехії та інших країн з високою музичною культурою. Спільні міжнародні проекти, співпраця з видатними діячами зарубіжної музики стимулювали поступ українського мистецтва. Його найвизначніші представники, насамперед відомі композитори Мирослав Скорик, Євген Станкович, Іван Карабиць активно й успішно шукали нові форми й акції які б сприяли розвитку національної музики та фіксували її успіхи, здобутки, її щире прагнення з гідністю увійти в європейський і світовий культурний процес, з упевненістю відчувати себе його повноправним учасником. І робити це було необхідно у себе вдома, в Україні, на древній Київській землі. Серед представників більш молодого покоління цікаві ініціативи виявлено Ігорем Щербаковим, Кармелою Цепколенко, Олександром Щетинським.

Особливу активність у пошуках зв'язків із світовими музичними центрами виявляють творчі спілки. Так, при Всеукраїнській музичній спілці плідно працює Національний музичний комітет України при Міжнародній фундації ЮНЕСКО.

Нові конкурси, фестивалі, незнані раніше мистецькі акції почали здобувати широке загальноєвропейське і світове звучання, і навіть міжнародний статус.

Особливо активізувалися згадані тенденції протягом останнього десятиліття, коли почав зростати авторитет України в усьому світі.

Нові якісні риси одержав, зокрема, традиційний музичний конкурс ім. М. В. Лисенка, перетворюючись з колись локального республіканського змагання на міжнародний. Конкурс диригентів імені Стефана Турчака, конкурс скрипалів Богодара Которовича і піаністів Володимира Крайнева в Харкові, міжнародний конкурс юних піаністів пам'яті Володимира Горовиця, Всеукраїнський конкурс хороших диригентів, молодіжний конкурс класичного і сучасного танцю імені Юрія Григоровича в "Артеку", визнаний Конгресом ЮНЕСКО як один з найпрестижніших у світі, Міжнародний конкурс імені Сержа Лифаря на сцені Національної опери України, музичний фестиваль "Харківські асамблеї", Київські "Прем'єри сезону", хоролий фестиваль "Золотоверхий Київ" і нарешті "Київ-Музик-Фест", що має імідж поважної інтернаціональної культурної події, а також нещодавно народжені львівські "Контрасти" – все це різні грані важливого єдиного процесу інтенсивного розвитку національного музичного й музично-театрального мистецтва.

Майбутнє української нації значною мірою буде вирішуватися у сфері культури. Сьогодні це все більше усвідомлюють митці різних

покоління. Політичні, суспільні та соціально-економічні зміни, сподіваємося, сприятимуть створенню необхідних умов для закріплення, поглиблення й утвердження національної ідентичності й національного духовного розвитку, але остаточну "санкцію" все це дістане лише в духовній культурі нації. Саме через культуру інші народи можуть пізнати і зрозуміти нашу незалежну державу. Звідси – і значення культури для міжнародних відносин, для їх розвитку, поглиблення та зміцнення.

Входження української академічної музики у світовий культурний простір, поєднання імпульсів міжнародного культурного життя з усвідомленням і використанням резервів національних культурних традицій та надбань, можливостей національної духовності і ментальності відбувається за умов підвищення якості духовного життя і новаторських відкриттів сучасних митців, зокрема, активізації діяльності представників музичної культури України.

Українська музика входить у світову і європейську художню культуру в усій своїй багатогранності та багатоманітності. Нелегко, але послідовно й упевнено виходить вона на міжнародну мистецьку арену. Попри всі негаразди, численні труднощі та проблеми українська музика розвивається, посідаючи все більш вагоме місце в національній культурі.

Різноманітні музичні фестивалі та конкурси – промовисте свідчення цієї плідної тенденції. За умов демократизації суспільного та духовного життя, широкого утвердження свободи творчості й експериментів у нашій незалежній державі розгортається вільне змагання та взаємодія різних мистецьких напрямків, тенденцій, стилів, художніх шкіл.

Орієнтація наших музикантів на створення оригінальних культурних цінностей має значення для сьогоденного мистецтва Європи і всього людства. Саме з такою орієнтацією, з такими творчими завданнями входять діячі українського музичного мистецтва в третє тисячоліття. Звичайно, широта й масштабність завдань під силу тільки найвидатнішим діячам музичного мистецтва, композиторам і виконавцям України.

Серед них такі різні композиторські індивідуальності, як Мирослав Скорик, Валентин Сильвестров і Євген Станкович, кращі твори яких звучать у багатьох країнах світу, прикрашають програми престижних музичних фестивалів. Уже сьогодні наочно бачимо розкріпачення творчої уяви й інтенсивне збагачення художньої палітри й арсеналу виразових засобів, розширення діапазону мистецьких форм і стилів, успішне опанування нових прийомів

образної умовності найновіших композиторських шкіл і водночас сміливе, новаторське перетворення музичного фольклору й кращих традицій минулого.

Все це важливі ознаки новацій композиторів, виконавців, режисерів, балетмейстерів, хормейстерів оперно-балетних театрів та диригентів симфонічних оркестрів на межі третього тисячоліття. Наснажена високими емоціями музика, що, за визначенням академіка Бориса Асаф'єва, є "мистецтвом інтонованого змісту", реально існує і функціонує лише в живому звучанні, в безпосередньому виконанні у концертних залах і музичних театрах. Першокласні музиканти, що працюють в симфонічних оркестрах і оперно-балетних театрах України, диригенти, хормейстери, солісти-віртуози, які прикрашають колективи столичної й обласних філармоній, виявляють себе блискучими інтерпретаторами не лише світової і вітчизняної класики, а й творчості українських композиторів.

Видатний російський композитор і теоретик О. Сєров називав музику "схвильованою мовою душі", чарівною мовою, якою розмовляють з людським серцем, розкриваючи усю гаму переживань, настроїв, поривань. Увесь спектр людських емоцій, зафіксований композиторами в нотах, оживає в натхненному виконанні оркестрів, співаків, артистів хору, танцюристів.

У масштабних симфонічних, вокально-інструментальних, оперних, а також витончених камерних творах композиторів минулого і сучасних авторів виконавці-інтерпретатори розкривають світ ліричних і драматичних почуттів, поетично-образних асоціацій, відтворюють суто музичними засобами розмаїття людських характерів, значні узагальнюючі ідеї. Сучасне музичне мистецтво, його образний і філософський зміст, його форма постійно розвиваються й збагачуються.

М. Бурбан **УКРАЇНСЬКІ ХОРИ ТА ДИРИГЕНТИ**

Хорове виконавство другої половини ХХ ст. у результаті зміни соціального устрою суспільства та відродження України набуло тих ознак, яких до недавніх часів не могло мати. Серед інших видів мистецтва хоровий спів зберігає високу духовність, національні традиції.

У діяльності хорів та їх керівників спостерігаємо багато нового, цікавого. У підході керівників до репертуару бачимо чітку ідейну,

державно-просвітницьку ситуаційну політику. При перших ознаках можливого отримання Україною незалежності (ще й напередодні) хоровики-практики, науковці виявили в архівах, приватних бібліотеках, за рубежем невідомі для них збірники музичних творів, окремі твори, матеріали про діяльність окремих діячів, колективів, заборонених (до цього) в Україні. Ці твори виявилися вкрай потрібними для сценічного виконання, виховання спеціалістів-хоровиків. Особливо цінним є повернення до практичного обігу кантів, хорових концертів в оригіналі великої групи композиторів, у тому числі – церковно-літургійних творів.

Питаннями історії хорових центрів, окремих хорів, бібліографії, діяльності забутих, заборонених у свій час хорів, диригентів, пошуку загублених хорових творів, їх реставрацією, розвитку жанрів хорового мистецтва, його педагогічними аспектами на рубежі століть активно займаються Н. Герасимова-Персидська, Л. Мазепа, М. Загайкевич, Ю. Ясиновський, Ю. Медведик, М. Юрченко, В. Івченко, Л. Кияновська, С. Процик, О. Яцків, М. Ярко, І. Сікорська, Л. Пархоменко, Т. Булат, Б. Фільц, І. Фрайт, П. Медведик, С. Стельмащук, А. Кречковський, М. Черепанін, М. Дитиняк, Ю. Соневицький, М. Попович, Ю. Чекан, Р. Мазепа, Є. Нідецька, Г. Голик, А. Кушніренко.

Поява десятків праць українських авторів з питань вокально-хорового виховання, виконавства сприяє постановці роботи у колективах на науковій основі, підвищенню якісного рівня звучання як дорослих, так і дитячих хорів.

Своєю змістовністю надзвичайно велику користь керівникам дитячих хорів приносять знання робіт Ф. Колесси, М. Леонтовича, Н. Ветлугіної, М. Вовка, А. Верещагіної, В. Верховинця, М. Гордійчука, С. Грици, С. Горбенка.

Особливою популярністю відзначаються збірки пісень, хрестоматії М. Лисенка, Ф. Колесси, С. Людкевича, Я. Степового, В. Матюка, В. Верховинця, М. Гайворонського, К. Стеценка, Б. Фільц, Л. Дичко, окремі твори молодих українських композиторів.

Керівниками дорослих, дитячих колективів вивчаються, використовуються вітчизняні, зарубіжні передові музично-естетичні системи К. Орфа, З. Кодая, Д. Огороднова, Д. Кабалевського.

Всі передові методики, прийоми роботи беруть на озброєння і керівники церковних хорів, які успішно конкурують на сценах України.

У своїх творах, циклах автори (поети, композитори) "відчули" потребу створення, виконання патріотичного хорового репертуару в 1920–1950 рр. – в умовах бездержавності. Хоча в Західній Україні

твори ці виконувалися, як і у діаспорі. Виявляється, необхідно знати традиції істинні та псевдоістинні ("традиції соціалістичного реалізму"), залишені попередньою комуністичною системою, з її замовчуваннями фактів історії (наявності музичної символіки – Гімну України, його функціонування у світі, ролі в житті українського народу), переключень у козацьких думах, історичних піснях, лібретто опер. Становлення й функціонування Гімну України продовжилося і на рубежі тисячоліть.

Творчість представників західноукраїнської хорової (перемишльської) школи М. Вербицького та автора слів гімну України П. Чубинського – доленосні для вітчизняної культури. Були відкриті нові для молодого покоління цілі шари творчості Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, Я. Яциневича, С. Людкевича, О. Кошиця, Ф. Колесси, лише тепер розкриті духовні концерти, канти, причасні, цілі Літургії. За короткий час вони ввійшли в науково-практичний обіг: світське, церковне виконавство. Своєю формою надзвичайно доступні для навчання музикантів, виховання хорових колективів.

Українське хорове виконавство дотримується традицій досвіду, майстерності, педагогічного таланту М. Лисенка, А. Вахнянина, Я. Яциневича, О. Нижанківського, М. Леонтовича, К. Стеценка, Ф. Колесси, О. Кошиця, що творили на рубежі століть, яких бачили на сцені, чули, від яких перейняли прийоми керівництва та диригування хоровими ХХ ст.

Найвідоміші хоровики-диригенти України – О. Кошиць, Н. Городовенко, М. Покровський, Є. Мариківський, Д. Котко, К. Пігров, О. Сорока, Г. Верьовка, П. Муравський, М. Колесса, В. Василевич, Д. Загрецький, Є. Конопльова, М. Кречко, Є. Вахняк і десятки інших вже у першій половині ХХ ст., працюючи в нелегких умовах, зафіксували художні досягнення в репетиційній, сценічній практиці.

Ціла плеяда хоровиків-диригентів жила за рубежом, вбираючи місцеву культуру, творила, продовжувала пропагувати український хоровий спів – М. Гайворонський, О. Кошиць, П. Маценко, А. Рудницький, Л. Туркевич, К. Цепенда, С. Гумінілович, Є. Пасіка, Я. Бабуняк, Ю. Соневіцький, В. Климчук, М. Антонович, А. Гнатишин, О. Дутко-Туркинякова.

Поділ України на дві частини, який стався у 20-х роках, дуже цікаво відобразився на стані справ: репертуар хорів у Західній Україні був цікавішим, а звучання хорів у радянській Україні було професійнішим. Вплив професійного мистецтва Росії, деяких інших республік, яке ввібрало досвід придворного, синодального та інших

хорів, участь у фестивалях, декадах мистецтв, які, хоч і були заідеологізованими, за наявності широкої мережі музичних навчальних закладів, все ж дуже суттєво сприяли розвитку та функціонуванню хорового мистецтва.

Хори та їхні керівники другої половини ХХ ст. характеризуються вищим музично-освітнім цензом. Заснування музичних навчальних закладів – дитячих музичних шкіл, училищ, технікумів, консерваторій – дало добрі результати. Особливо позитивним було введення у програми навчання занять з диригування, вокально-хорової спеціалізації.

У середовищі авторів-композиторів виявилася група, твори якої яскраво виділяються на загальному тлі: професійне музичне мислення в них пов'язується із знанням специфіки, психології хорового виконавства, твори ці легко виконуються, тому й сприймаються. Одночасно "щільність" засобів письма, складної мови на одиницю часу звучання – надзвичайно висока. Хорова фактура дуже часто наближена до інструментальної.

Виконання отримує театральне трактування – зримо-образне, яке закладене ще задумом автора. Хор стає "хоровим театром", з явними ознаками синтезу мистецтв: ораторського, хореографічного, музичного, театального. На всіх етапах у дію вступають фольклорний елемент та стилізація.

Переосмислюється роль і функція церковної музики, її потреби: відбувається зустрічний рух світських і літургійних форм, що виявляється у появі ефектних, філософських інтонацій-ланок, інтонацій-мотивів, інтонацій-символів, інтонацій-заставок – у горизонтальній площині, відтак і у вертикальній.

Багатократне "дівізі", "кластери" ставлять перед керівником завдання індивідуалізації майстерності, підвищення свого мислення, інколи – перевиховання співака, відтак – всієї хорової партії. Виявляється різниця у розумінні функції співака-соліста взагалі, і співака-соліста у хорі. Таким чином, постає нагальна потреба виховувати співаків нового типу. Відбувається зміна класичного розміщення хору на сцені, вводиться "квартетне" виконання.

Усі ці метаморфози проходили на фоні безперервного зменшення кількісного складу хорів – трансформації хорових капел у камерні хори, ансамблі (історія з камерним хором ім. Б. Лятошинського). Також керівники хорів намагаються омолоджувати їх склад, у зв'язку з інтенсифікацією концертної діяльності за рубежем.

Певна несподіванка – поява на сценах високого рівня і хорів музичних навчальних закладів: вищих, середніх – системи

Міністерства культури і мистецтв та Міністерства освіти і науки, які апріорно випереджають у деяких компонентах хорового звучання аматорські (самодіяльні) хори, але замінити їх вони не можуть і не повинні через різні причини. Відкрито феномен жіночих, дитячих хорів у силу існування великого масиву оригінальних творів, Літургій, хорових сцен в операх, обробок народних пісень для хорів з академічною та народною манерою співу.

Репертуарний вибух, "бум" у діяльності хорів 90-х рр. ХХ ст. полягає в появі безлічі творів відомих, маловідомих, невідомих для спеціалістів та широкого загалу духовно-церковних авторів: літургійних, тих, що виконуються в обрядах Літургій, колядок, щедрівок, гаївок. Інтерес до них викликаний тим, що вони не були відомі декільком поколінням музикантів, диригентів-хоровиків як у період навчання, так і в майбутній діяльності. Це – твори з дуже широким спектром звучання, змістовні, насичені, популярні як при написанні, так і при функціонуванні у часи Другої світової війни. Те ж саме слід сказати про твори стрілецької, патріотичної тематики.

... Тенденція кінця ХХ ст. – відсутність потреби у гонитві за присвоєнням звання "Народна хорова капела", "Заслужена хорова капела". Сталося це з причини часткової зміни структури, функцій закладів, органів культури, відсутності фінансування хорів повністю, або – тимчасово і частково. Але все це на рівні тенденції, а не правила.

... Виявляються деякі регіональні відмінності діяльності хорів, навіть зароджуються муніципальні, напівпрофесійні колективи (Ужгород, Тернопіль, Чернігів, Харків, Одеса, Дрогобич, Рівне, Стрий), здебільшого з числа аматорських, любительських.

За результатами тепер Всеукраїнського еталонного конкурсу хорів ім. М. Леонтовича визначається "державне еталонне звучання" – постійний середній рівень звучання українських хорів – за найвищими всесвітніми мірками, на фоні якого виглядаємо добре. Переможці кожного конкурсу – приблизно 30 хорів – звучать добре, на рівні професійних українських, у деяких компонентах звучання, репертуарних пошуках мають навіть вищий імідж. Їхні керівники – спеціалісти найвищої кваліфікації. За диференціацією колективи умовно можемо поділити на такі рівні: "Дуже сильні", "Сильні", "Добрі" (хори районних Народних домів, Будинків культури), "Слабкі", "Стадія організації".

В Україні традиційно існували основні хорові (регіональні) центри, які умовно представляють ту чи іншу хорову школу: "Одеса–Миколаїв–Херсон", "Київ–Житомир–Чернігів", "Вінниця–Умань–Кіровоград",

"Рівне–Луцьк", "Мукачєво–Ужгород", "Львів–Івано-Франківськ–Дрогобич", "Харків–Суми–Полтава", "Донецьк–Луганськ". Загальна картина передбачає належну оцінку і сильних хорів з інших обласних і необласних міст, які мають властивість епізодичного тимчасового занепаду в існуванні, звучанні, або які лише за останні десять років вийшли на всеукраїнську арену (Ніжин, Дніпропетровськ, Тернопіль). Вони – вінок традиційного квартету співацьких шкіл: Київ, Львів, Одеса, Харків. Саме в цих центрах у 80–90-х рр., з числа кращих любительських, аматорських, відродилися професійні хоріві колективи (Вінниця, Харків, Ужгород, Івано-Франківськ, Чернігів, Тернопіль, Умань) академічної манери співу.

Продовжується цікавий процес існування професійних колективів: з академічною та народною манерами співу. Український професійний академічний хорівий спів ХХ ст. чудово репрезентують капели "Думка", "Трембіта", хор Дмитра Котка, чоловіча хорова капела ім. Л. Рєвущого, камерні хори ім. Б. Лятошинського, "Київ". Навколо них постійно групувалися талановиті композитори, диригенти, співаки. Вони були оточені пильною увагою керівників урядів, органів культури, інших інституцій. Тут вирішувалася доля композиторів, окремих їхніх творів. Саме вони, хори мистецьких закладів (консерваторій, музичних училищ, інститутів мистецтва, культури) виконують великі вокально-хоріві полотна М. Вербицького, М. Лисенка, К. Стеценка, Д. Січинського, С. Людкевича, Л. Рєвущого, А. Штогарєнка, М. Скорика, Є. Станковича, Л. Дичко. Їм композитори довіряють першопрочитання своїх творів.

Український хорівий спів – це велика група композиторів, випускників вітчизняних ВНЗ, сучасну музику яких виконують українські хори. Композитори живуть і творять у Києві, по всій території України. Таке поняття, як "периферія", відійшло у минуле. Композиторські організації діють майже у всіх обласних центрах, члени яких співпрацюють з хорами, твори їх виконують на форумах різних рівнів. Майже всі твори видаються більшими чи меншими накладами. Засновано низку приватних музичних видавництв, які спільно з видавництвом "Музична Україна" створюють мережу видавництв, що може задовольнити запити колективів, керівників хорів, студентів-хоровиків, аматорів хорівого співу.

... Українська пісня – це функціонування професійних хорів з народною чи близькою до неї манєрою співу, які репрезентують регіональну хоріву культуру, спів, танець. Понад півстоліття існує хор ім. Г. Верьовки – тепер Національний колектив... його очолює Анатолій Авдієвський. В Україні, областях, окремих містах діють

колективи, які мають своє творче обличчя, представляють місцеву культуру: Буковинський ансамбль пісні та танцю, Закарпатський народний хор, Гуцульський ансамбль пісні та танцю, Волинський народний хор, Черкаський народний хор, Поліський народний хор "Льонок", Подільський народний хор. До числа хорів приєднуються і капели бандуристів, які на належному рівні виконують і хорові твори, і аранжовані класичні твори, окремі хори з опер, популярні твори. Слід виділити пожвавлення руху жіночих капел бандуристів.

... Тенденція останнього часу у хоровій практиці – певна автономність щодо центральних органів (Міністерства культури і мистецтв), філармоній. Регіони, обласні відомства культури, освіти, виховання перебирають функції центру, що є ознакою демократичного суспільства, політичної системи. Слабкі в художньому плані колективи, доля яких вирішується на місцевому рівні, не витримують конкуренції. Природний загалом процес супроводжується і відтоком за кордон значних творчих сил: співаків, окремих керівників хорів, хоч цей факт не має вирішального впливу на загальнокультурний, державницький процес. Українські хори за рубежем продовжують існувати при деякій меншій активності співаків старшого віку, зменшенні питомої ваги співаків молодшого та середнього віку.

Хорові митці України (керівники, диригенти, співаки, концертмейстери, організатори, меценати) покликані зберегти українську хорову культуру від впливу низькопробного мистецтва, деградованих у соціальному, духовному, освітньому значенні систем, теле- та радіопередач, що руйнують психіку, здоров'я української молоді, народу. Живе виконання творів, глибокі національні традиції покликані оберігати державу Україна.

О. Бенч

УКРАЇНСЬКИЙ ХОРОВИЙ СПІВ

... Поняття "хор" пов'язане з теонімом Хорс і дослівно означає Лад або Сонячне коло. ... Хор як глибинний духовний архетип простежується в астральних назвах різних народів, які належать до аграрної культури – єгиптян, вавилонян, іранців, осетинів, афганців, вірмен, українців та інших слов'янських, романських та германських народів. Так, у єгиптян Хор або Гор – Бог Сонця, або крилате Сонце, у іранців Бог Сонця іменується – Хормузד, або Ормузд.

... Архетип хор є також основою поняття "громада", тобто гурт, колектив. Прадавнє слово "громада" складається з двох понять:

"хорогоро" – Сонце і "мати-мада" – так у матріархальному суспільстві називали людину. У болгарській мові донині існує усічена форма хора, що означає громада, люди. Поняття хоромата, громада прочитується як люди Сонячної спільноти, або ті, що живуть у Ладу між собою і з Богом. Це вищий рівень організованості індивідуального й суспільного життя людини.

Фактично хор як злагоджена громада – модуль суспільства, в якому органічно діють ладотворчі й культуротворчі принципи. Така організованість є виявом не зовнішньої сторони зібрання людей, а їхньої внутрішньої налаштованості на гармонію, їхньої світоглядної зорієнтованості.

... **В академічному хоровому співі**, який ми відносимо до традиції загальноєвропейської хорової культури, творчі індивідуальності зливаються в єдине ціле, підкоряючись волі диригента. Метою художньої діяльності академічного хору є досконалість виконання, підкорення слухача майстерністю й технологічною вивірністю. Тут має місце "суб'єктивний централізм" (Л. Куба). Звичайно, технікою співу, якої досягають лише шляхом постійного тренування, академічний спів перевищує можливості фольклорного виконавства. Адже досягти технічної досконалості можна лише тоді, коли окремі творчі особистості цілком зливаються в єдине ціле.

... Академічний хоровий спів в Україні розвинувся на основі обрядової народнопісенної культури під впливом канонічних форм візантійсько-церковного й західноєвропейського співу. З прийняттям християнства первинний природний характер обрядового хорового співу було втиснуто в канонічні рамки церковного співу, де творчі індивідуальності співаків підкорялися волі реґента, а вільне колективне звучання хору стало допоміжним засобом емоційного вираження церковної проповіді. Приймавши канон візантійського обряду, українці трансформували його відповідно до власної співочої традиції: канонічні тексти осмислювалися суто індивідуально.

Фольклорні колективи, залежно від освіти, віку, місця проживання їх учасників, можна поділити на два типи.

Перший тип репрезентують фольклорно-етнографічні ансамблі. Вони сформувалися на основі місцевих гуртів, а також сімейних співочих ансамблів. Основним завданням цих колективів є популяризація традиційного виконавства, що виявляється в репертуарі, манері співу, костюмах, інструментарії.

Другий тип самодіяльних колективів репрезентують ті народні колективи, діяльність яких проходить у рамках організованого показу на сцені. У цих колективах не всі учасники є носіями

місцевої традиції. Репертуарна спрямованість залежить від керівника колективу, його обізнаності з традиційним виконавством.

В. Живов

**ХОРОВЕ ВИКОНАВСТВО:
ТЕОРІЯ. МЕТОДИКА. ПРАКТИКА**

Специфіка хорового виконавства

Хорове мистецтво є одним з різновидів музичного мистецтва, а хорове виконавство – одним з різновидів музичного виконавства.

... Однак хорове виконавство має свої специфічні особливості. Назвемо лише деякі з них, що мають безпосереднє відношення до механізму інтерпретації: а) людський чинник (хор – живий організм, що складається з людей, що мислять і відчують); б) синтетичний характер (зв'язок зі словом); в) специфіка інструменту (людський голос); г) колективний характер; д) наявність диригента, що є творчим посередником між автором (авторами) і співаками, що безпосередньо впливають на слухачів.

Людський чинник

... Об'єктом впливу диригента є людина, її розум, душа і серце, і це зближує диригентську діяльність з педагогічною та виховною. Причому виховна сторона диригентської, режисерської, педагогічної творчості відповідно має особливо багато спільного саме в емоційно-комунікативній сфері, пов'язаної з безпосередньою взаємодією педагога і учнів. Диригент і режисер, як і педагог-вихователь, фактично розробляють драматургію педагогічного дії, визначають зони її розвитку, створюють бачення того чи іншого сюжету, виступають як активні "транслятори" виховних ідей і установок. Ці настільки різні творчі процеси зближує насамперед стадія спілкування, взаємодії, яка є найважливішою рушійною силою їхньої творчості, комунікативного за своїм змістом.

Інша істотна ознака спільності диригентського, режисерського та педагогічного процесів – певна схожість мети: вплив людини на людину і виклик переживання у партнерів. Третій показник їх однотипності – спільність інструменту впливу, яким у всіх цих випадках виступає психофізична природа суб'єкта (диригента, режисера, педагога), що впливає. Таким чином, ми спостерігаємо спільність диригентської, режисерської та педагогічної діяльності за метою (вплив людини на людину і виклик переживання), за змістом (комунікативні творчі процеси), за інструментом (психофізична природа диригента, режисера, педагога)...

Зв'язок зі словом

На відміну від таких мистецтв, як література, живопис або скульптура, що описують і зображають конкретний предметний бік явищ або подій, музика здатна розкрити лише загальний їх характер, виражає той чи інший емоційний стан. Коли ж вона вступає у взаємодію з яким-небудь немuzичним засобом – словом, картиною, конкретним зоровим образом, її виразні можливості значно розширюються і підсилюються.

Особливо чітко проглядається такий зв'язок, якщо музика написана на поетичний текст. У цьому разі у музиканта-виконавця і у слухача з'являється можливість осягати зміст твору не тільки інтонаційним шляхом, а й через смислове значення тексту. До того ж поєднання музики й мови посилює її вплив на слухачів: текст робить більш конкретними і визначеними думки, виражені в музиці, вона ж, у свою чергу, образною й емоційною стороною підсилює вплив слів.

Можливості прочитання та тлумачення літературного тексту в музиці надзвичайно широкі. Дуже часто він народжується разом з музикою, іноді ж музика виникає раніше, тоді поетові або композитору доводиться підтекстовувати мелодію. Але в більшості випадків музика хорового твору пишеться на готовий текст. При виборі тексту композитора цікавлять перш за все ідея, образ, настрої, вкладені у нього, зміст, який був би йому близьким, знайшов би відгук у його душі. І розпочинаючи до створення музики, композитор прагне по-своєму висловити основну думку та зміст тексту. Проте і в цьому разі музичний образ не завжди адекватний образу поетичному; вони діють у синтезі, доповнюючи один одного.

... Якщо в інструментальному музичному виконавстві шлях створення і втілення художнього образу зазвичай представляють як ланцюжок: композитор – виконавець – слухач, то у вокально-хоровому виконавстві цей шлях правильно позначити так: поет – композитор – виконавець – слухач, бо виконавець тут служить посередником не тільки між композитором і слухачем, але й між поетом і слухачем.

... Синтетичний характер хорової музики робить вплив не тільки на зміст, форму, будову творів, а й на їх виконавське інтонування. Закони музичної форми у хоровому жанрі вступають у взаємодію із закономірностями поетичного мовлення, що викликає специфічні особливості формоутворення. Більш узагальнений або більш деталізований підхід до поетичного тексту значною мірою

визначає характер вокальної мелодії, вибір композитором тієї чи іншої структури, того чи іншого метру і ритму. Тому аналіз диригентом поетичного тексту повинен бути двостороннім, вимагає підходу як з боку образно-смыслового, так і конструктивного, оскільки і той і інший у найсильнішому ступені впливають на характер музичної виразності і форму (в широкому і вузькому розумінні) хорового твору. Такий підхід, природньо, вимагає від диригента певних знань у галузі поетичних жанрів, форм і часової організації поетичного тексту.

... Синтетичний характер хорового виконавства обумовлює необхідність розгляду диригентом поетичного тексту і музики в їх єдності. При цьому взаємодія музики і тексту має оцінюватися з точки зору відповідності форми та структури вірша і музики (композиційний рівень), взаємодії музичних та поетичних засобів виразності (художньо-виражальний рівень), загальної відповідності поетичних тем і образів музичним.

Специфіка інструменту

На відміну від музиканта-інструменталіста, інструментом хорового виконавця є співацький голос. Зрозуміло тому, що хорове виконання залежить як від якості співацьких голосів, що складають хор, так і від уміння кожного учасника хору володіти своїм голосом.

... Співацький голос – надзвичайно складне, багатогранне, таємниче і суперечливе поняття. З одного боку, це найдосконаліший і гнучкий виконавський інструмент, оскільки він безпосередньо пов'язаний з виконавцем, з його думками, почуттями та емоціями, будучи одночасно і засобом і знаряддям спілкування, комунікації, впливу. До того ж це єдиний інструмент, здатний суттєво змінювати якість звуку і темброві характеристики залежно від жанру, стилю, образно-емоційної сфери музичного твору.

З іншого боку, як і будь-який музичний інструмент, співацький голос має низку властивостей, ступінь вираженості і розвиненості яких говорить нам про вокальну майстерність співака. Так, розрізняють співацькі голоси поставлені (професійний спів) і непоставлені, побутові; "відкриті" і "прикриті", рухливі і "важкі". Крім того, кожен співацький голос характеризується висотою, діапазоном, силою, тембром, ступенем вираження вібрато і деякими іншими особливостями, які формуються й удосконалюються тільки за умови довгої, складної і обов'язково грамотної педагогічної роботи. Слід особливо відмітити останній момент, оскільки головна складність роботи з голосом полягає у тому, що управління процесом співу і контроль за ним здійснюються виключно за допомогою якісної оцінки звучання. Співак не може взяти свій інструмент в

руки, розглянути його будову, стежити очима за його роботою. Надати гортані потрібне, найбільш зручне і вигідне положення він може тільки інтуїтивно. Спосіб видобування звуку – дихання – також складний процес, що не піддається спостереженню. Недоступні спостереженню і засоби підвищення і пониження звуку, оскільки виконуються прихованими у гортані голосовими зв'язками, функції яких суто рефлекторні. Нарешті, співаку доводиться супроводжувати своє виконання вимовою слів, що для нього є обов'язковим і складнодолаєним процесом.

... Було б неправильно розглядати колективну звучність тільки як просту суму багатьох складових, а хоровий вокал – як вокальне навчання багатьох співаків разом. Звичайно, колективна звучність аж ніяк не є результатом простого підсумовування ряду індивідуальних звучностей. Це абсолютно нова якість, що характеризується новим тембром, іншою щільністю і насиченістю, іншим обсягом, іншими динамічними і барвистими можливостями. Природно, що і критерії колективної звучності істотно відрізняються від ідеального уявлення про звучання окремого голосу. Багато чого з того, що добре у сольному співі, абсолютно неприйнятно в колективному ансамблевому виконавстві. Тому й педагогічні завдання керівника хору, незважаючи на схожість за багатьма позиціями із завданнями вокального педагога, мають свої особливості, визначаються в першу чергу колективним характером хорового виконавства.

Колективний характер

Колективна основа, колективний принцип хорового співу пронизує всі сторони навчально-педагогічного процесу роботи з хором і концертного хорового виконавства. Тут успіх залежить від кожного окремо і від колективу в цілому. Саме у взаємовідносинах співака і колективу як елемент цілого полягає суть ансамблевого виконавства. Навчити співати кожного індивідуально і одночасно навчити його співати в ансамблі – таке двоєдине завдання вокально-хорового навчання. Чим вища вокально-технічна оснащеність, загальна і музична культура, художній смак кожного учасника хору, тим більше можливостей для досягнення високих художніх результатів відкривається у хорового колективу в цілому. Тільки розвинений у вокальному і музичному відношенні член колективу буде податливий, гнучкий, емоційно чуйний на художньо-виконавські вимоги диригента...

... Принцип колективності впливає як на інтерпретацію в цілому, так і на кожен із використовуваних у хоровій практиці виконавських виражальних засобів.

Наявність диригента

Диригентське мистецтво – унікальна у своєму роді діяльність виконавської творчості, що виникає тільки у колективному ансамблевому виконанні з метою координації творчості учасників ансамблю і заснована на специфічній обдарованості, специфічних прийомах і специфічній техніці. Оскільки диригентське прочитання, диригентська трактовка музичного твору є визначальною для всіх учасників ансамблю, можна сказати, що диригент є посередником між автором (авторами) та виконавцями. У цьому сенсі творчість диригента нагадує режисерське мистецтво з тією лише різницею, що робота режисера завжди передує виконанню, у той час як творчість диригента виходить за рамки репетиційного процесу та у своєму завершеному вигляді розгортається на очах публіки разом з творчістю оркестру або хору. Але головна схожість залишається. Подібно режисерові, що ставить за п'єсою спектакль, диригент є постановником музичного твору, тлумачем і координатором очолюваного і керованого ним творчого колективу. Від того, як зрозумів твір диригент, наскільки він зумів переконати хор своїм виконавським трактуванням, великою мірою залежать і осягнення твору хоровим колективом, і якість його художньої та технічної реалізації. Цим обумовлена величезна відповідальність диригента перед автором (у музично-поетичному творі – авторами), перед виконавцями, слухачами, а також відповідальність за нинішнє і майбутнє життя твору.

У хоровому виконавстві система "осягнення – передача" діє ніби на двох рівнях – диригента і хору. І диригент, і керований ним колектив повинні спочатку зрозуміти і відчувати твір, а потім передати його слухачам з тією лише різницею, що для диригента об'єктом, що сприймає, є не аудиторія, а в першу чергу учасники хору. Тому шлях створення і втілення художнього образу у хоровому виконавстві найточніше представити лінією: поет – композитор – диригент – виконавці – слухачі.

Диригентська діяльність включає у себе кілька важливих складових. По-перше, диригент повинен вміти конкретизувати у зовнішньому вираженні своє розуміння музичного твору, його образного строю, форми, стилістичних особливостей. По-друге, він повинен привести весь колектив у творчий стан, захопити його, змусити співати так, як чується музика йому, керівнику. По-третє, диригент повинен вміти не тільки ясно і яскраво виявляти свої виконавські наміри, а й домагатися їх реалізації у процесі копіткої репетиційної роботи, а потім – у ході публічного концертного виступу.

Що таке хор

Що таке хор і що не є хором, а лише зібранням тих, хто співає; що є хоровою звучністю, а що тільки звучанням людських голосів; чому один хор співає добре, а інший гірше; що нездорово і потребує лікування в хорі, який співає погано?

Без вирішення цих питань не можна точно вказати хоровому диригентові практичний шлях його роботи. Вирішення їх вводить нас в галузь хорознавства.

Хорошу, здорову хорову звучність створюють три найголовніші елементи. Встановити, які ці елементи, можна шляхом всебічного дослідження хорової звучності хору, що співає відмінно.

Спробуємо уявити собі звучання такого хору: тихі, але широкі і повнозвучні акорди, як хвилі, плавно котяться на нас; нас чарує рівна, повноцінна звучність і дивовижне злиття всіх голосів у єдиному акорді; ми не чуємо в цій об'єднаній звучності не тільки окремих співаків, але й окремих партій хору, все злилося і врівноважилось, щоб утворити прекрасну звучність акорду. Вражає цілісність, монолітність цієї звучності: хор з його численними співаками уявляється нам ніби єдиним живим організмом.

Акорди-хвилі починають рости, розширюватися і, нарешті, досягають величезної потужності. У цьому важкому процесі розширення, наростання звуку, у цій могутності хорового forte зберігається все та ж злитість, цілісність, і в той же час відчувається така легкість, ніби хор зовсім не витрачає сил на це розширення звуку, на це звучне, потужне forte.

Спробуємо увійти в саму гущу хору і задамося метою розчленувати цю прекрасну звучність на її складові елементи. Для початку подивимося хоча б альтову партію.

Що бачимо і чуємо ми в ній? Бачимо ми перш за все зосереджену увагу співаків до своєї партії, помічаємо прагнення кожного окремого співака злитися зі своєю партією як силою свого голосу, так і тембром (забарвленням) звуку. Результат такої зосередженої уваги, такого прагнення ми чуємо: всі альти, взаємно врівноважившись силою і злившись тембрами, утворили хорову партію, тобто не випадкове поєднання голосових напруг різних забарвлень, а ніби один сильний і могутній, то м'який та ніжний, то твердий і пружний хоровий голос з характерним однорідно типовим забарвленням, що властиве даній партії.

Ця врівноваженість у стилі і злитість у забарвленні і є основа першого елемента хорової звучності – часткового ансамблю.

Ансамбль (ensemble) – французьке слово. У перекладі означає – відразу, разом і, що головне, врівноважено, – головне тому, що можна співати всім відразу, разом і навіть зливо, але якщо не буде врівноваженості в силі, то не вийде і того, що слід називати частковим ансамблем. ("Частковим" ми називаємо цей ансамбль тому, що він належить окремій хоровій партії – частині хору.)

Основу першого елемента хорової звучності – частковий ансамбль – ми виявимо в будь-якій партії хору, що співає відмінно. Ось чому, сприймаючи загальну хорову звучність, ми не чули окремих співаків.

Якщо ми вийдемо з кола якої-небудь однієї партії і подивимося з боку на її ставлення до хору (як частини до цілого), то ми помітимо прагнення вже цілої партії, об'єднаної частковим ансамблем, врівноважитися в силі звуку з іншими партіями хору. Це прагнення створює рівномірне, врівноважене звучання всіх хорових партій.

У результаті досягається загальний ансамбль хору, що і складає повний перший елемент хорової звучності. Він і обумовлював ту цілісність і злитість всіх партій, яку ми спостерігали, слухаючи загальну хорову звучність.

Якщо ми розташуємося в центрі хору, то відчуємо безліч ледве вловимих устремлінь-ниток, що міцно пов'язують між собою всі партії. Ми помітимо, як по цих нитках біжить від співака до співака і від партії до партії прагнення вивірити свій звук, поставити в загальному акорді свій звук і звук своєї партії на абсолютно точну висоту по відношенню до звуків сусідів по партії і до звуків інших партій. Спостерігаючи це, ми побачимо, як окремий співак і кожна партія прагнуть, даючи звук, спиратися і на свого сусіда, на свою партію, і на всі інші партії хору, щоб вивірити і з точністю ставити свій звук в акорді і в сенсі висоти. Кожен співак, кожна партія, чуйно прислухаючись до своїх сусідів і до інших партій, будують свій звук по відношенню до їх звуків абсолютно правильно і точно. Кожен співак і кожна партія намагаються чути весь хоровий акорд, тоді вухо окремого співака і, скажімо, колективне вухо кожної партії підказує їм точне положення їх звуків в акорді. Це дає точно вивірений, злагоджений акорд. У результаті виникає хоровий стрій, стрій хору – другий елемент хорової звучності.

Цей другий елемент – стрій – і був джерелом тієї гармонічності і краси, яку ми спостерігали, коли слухали загальну хорову звучність. Легкість же в напрузі і звучність в потужному forte

("начебто хор зовсім не витрачає сил") обумовлені були з'єднанням ансамблю зі строем. Запам'ятаємо тому, що тільки той акорд відмінно звучить, який урівноважений, і чим більш врівноважений і злагоджений акорд, тим більше в ньому легкості і звучності. Тому, чим більшої потужності і легкості треба досягти у звучності, тим суворіше треба врівноважити і точніше побудувати акорд. Врівноважений і вистроєний акорд набуває летючості: надалі на ніжному *pp* він полетить і буде звучати в найвіддаленіших кутках будь-якого великого приміщення. Акорд, позбавлений ансамблю і строю, в'язне тут же в хорі і не звучить навіть на гучному *ff*.

Придивимося до хору ще пильніше, вслухаємося ще уважніше і ми помітимо ще цілу мережу стремлінь іншого порядку, ніж в ансамблі і строї. Ми побачимо і відчуємо, що ці нові стремління, виходячи від кожного співака, ніби пучками від кожної партії, спрямовуються до однієї точки. Цією центральною точкою, що керує хором, є диригент.

Ми бачимо, як кожен співак і кожна партія, піклуючись про ансамбль і стрій, в той же час спрямовують увагу на диригента. Ми чітко відчуваємо, що кожен співак міцно пов'язаний з диригентом; що воля диригента – його воля; що співак не мислить видати жодного звуку, не спостерігаючи диригента і не перебуваючи з ним в безперервному спілкуванні; що він сильний цим спілкуванням і цим керівництвом.

Таке спілкування і злиття співаків з диригентом встановлює надзвичайної чутливості взаємне розуміння: найменша вказівка диригента моментально сприймається і виконується всіма співаками, всіма партіями, всім хором; погляд, вираз обличчя, внутрішні рухи художнього почуття диригента негайно ж знаходять відображення у свідомості і почуттях співаків. З цього найтоншого взаємного розуміння народжується третій елемент хорової звучності – нюанси, або відтінки.

Отже, проаналізувавши звучання уявного зразкового хору, ми встановили три найголовніші складові елементи хорової звучності: ансамбль, стрій, нюанси.

Властивості і значення цих трьох основних елементів хорової звучності наочно можна відобразити такою табличкою:

Елементи	Властивості елементів	Результати
Ансамбль	Врівноваженість, злитість кожної партії і всіх партій	Цільність
Стрій	Стрункість, вивіреність, точність акорду	Краса
Нюанси	Сприйняття і виконання вказівок диригента	Виразність

Перераховані основні елементи хорової звучності є обов'язковими.

Уявімо собі, що в хоровій звучності відсутній ансамбль. Ця відсутність вже сама по собі зіпсує хорову звучність, оскільки не буде врівноваженості звучання як в кожній партії між складовими її співаками, так і в хорі між окремими партіями. Разом з тим відсутність ансамблю погано відіб'ється і на інших елементах хорової звучності – на строї і нюансах: на строї тому, що співаки і партії, що не чують усіх товаришів по партії і усіх партій хору, не в змозі будуть побудувати акорд так, як це треба; нюанси ж при відсутності ансамблю не можуть бути рівномірними, дружними знову-таки тому, що співаки не в змозі будуть урівняти їх, не чуючи ні своїх сусідів по партії, ні всіх партій хору.

З цього ясно, що відсутність ансамблю руйнує хорову звучність.

Про відсутність строю говорити не доводиться, оскільки легко собі уявити, якою "красивою" буде звучність, якщо хор стане співати неструнко, фальшиво.

Здавалося б, якщо в наявності ансамбль і стрій, то хороша хорова звучність забезпечена і відсутність нюансів її не зруйнує. На ділі це не так. Нюанси надають хорової звучності необхідну виразність, відсутність якої позбавляє її життєвості: без нюансів хорова звучність мертва.

Стрій і ансамбль можуть бути життєві та живі тільки тоді, коли є нюанси.

Отже, відсутність ансамблю або строю, або нюансів, або, тим паче, всіх їх разом руйнує хорову звучність.

Що стосується дикції, темпу, ритму тощо, то ці вимоги відносяться вже до виконання, до передачі твору: без них, точніше, при поганому виробленні їх, хорова звучність все ж зберігається (докладніше про це див в кінці гл. V, ч. 1). Виконання, передачу твору не слід змішувати з хоровою звучністю як такою: при гарній хоровій звучності може бути антихудожня, навіть безграмотна передача твору.

Якщо у хору з хорошою звучністю погана дикція, тобто хор погано, неясно вимовляє слова, то, безсумнівно, постраждають яскравість передачі твору, з одного боку, і художність враження – з іншого.

Твір, що виконується, звучить і цілісно, і струнко, і навіть виразно, але в чому його сенс – зрозуміти важко, оскільки не можна розібрати слова, які співає хор. Це, безперечно, істотний недолік у змісті художнього враження і яскравості передачі.

Але чи страждає від цього недоліку хорова звучність?

Ні. Ні тому, що твір, який виконується, звучить і цілісно, і красиво, і хоча не яскраво, але все ж виразно.

Отже, погана дикція хору з хорошою звучністю псує яскравість передачі і художність враження, але не руйнує хорової звучності як такої.

Якщо хороший за звучністю хор співатиме неритмічно, то у слухача може виникнути незадоволеність, навіть досада. Але хорова звучність все ж не втратиться, тому що можна співати неритмічно, але врівноважено, струнко і до певної міри виразно.

Якщо хороший хор виконує твір у невідповідному темпі, то можна пошкодувати саме твір та його автора, але не нарікати на хорову звучність, бо в неправильному темпі можна співати і за наявності ансамблю, строю і нюансів.

Отже, відсутність гарної дикції, точної ритміки і правильного темпу, псуючи виконання твору, не руйнує хорової звучності.

Ансамбль же, стрій і нюанси є найголовнішими та неодмінними елементами хорової звучності як такої.

Це положення має бути першоосновою, наріжним каменем у фундаменті хорової науки – в хорознавстві. Виходячи з цього основного положення, можна точно визначити – що таке хор?

Хор – це таке зібрання тих, хто співає, в звучності якого є строго урівноважений ансамбль, точно вивірених стрій і художні, чітко вироблені нюанси.

Надаючи великого значення найголовнішим елементам, ми вважаємо за необхідне для докладного їх розгляду надати елементарні правила для їх засвоєння та вдосконалення. Правила ці обов'язкові для кожного хорового співака, і лише при дотриманні їх він зуміє опанувати елементарною хоровою технікою.

Ось ці необхідні і доступні кожному хоровому співакові правила, за виконанням яких повинен постійно стежити диригент:

1. Кожен, хто співає в хорі, повинен уважно прислухатися до своєї партії, щоб силою свого голосу врівноважуватися в ній і тембром свого звуку зливатися з нею. Точне виконання цього правила дає частковий ансамбль.

2. Кожна партія, злившись і врівноважившись в собі, повинна уважно вслухатися в усі інші партії хору, щоб силою свого звуку врівноважуватися в загальній хоровій звучності.

Навичка виконання цього правила дасть загальний ансамбль.

3. Кожен, хто співає в хорі, виробляючи ансамбль партії, повинен вслухатися в неї, щоб висотою свого звуку зливатися з нею в точний унісон.

Виконання цього правила дасть партії частковий стрій.

4. Кожна партія, об'єднавшись в частковому і загальному ансамблі і удосконаливши свій частковий стрій, повинна уважно прислухатися до всіх інших партій і, сприймаючи хоровий акорд в цілому, будувати висоту свого звуку абсолютно правильно і точно по відношенню до висоти звуку інших партій хору.

Точність у виконанні цього правила дасть загальнохоровий стрій.

5. Кожен, хто співає в хорі, повинен встановлювати безперервне спілкування з диригентом, бачити і розуміти його вказівки, точно виконувати їх.

Виконання цього правила дасть хорові нюанси. Розумно вселяючи і постійно нагадуючи ці елементарні правила, диригент буде поступово, але правильно розвивати у співаків і почуття ансамблю, і почуття строю, і почуття врівноважених нюансів. Хор в цілому буде, можливо, повільно, але міцно засвоювати найголовніші елементи хорової звучності. Тільки оволодівши ними і удосконалившись в них, колектив співаків буде справедливо називатися хором.

А. Єгоров

ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА РОБОТИ З ХОРОМ

Хорова органіка

Усі хорові голоси поділяються на три основні групи:

1. Група дитячих голосів – дискантів і альтів.
2. Група жіночих голосів – сопрано, меццо-сопрано (альт, контральто).
3. Група чоловічих голосів – тенор, баритон, бас.

Кожний з основних жіночих і чоловічих голосів, у свою чергу, може бути двох видів: ліричним і драматичним. Для першого характерна м'якість, ніжність, співучість звука. Другий відзначається великою силою і масивністю свого звуку. Є ще одна різновидність сопрано – сопрано колоратурне, що відзначається великою легкістю, рухливістю і багате яскравими високими звуками. Бас дає особливу різновидність, так звану октаву – найнижчий людський голос.

Нарешті, голоси можуть бути мішаного характеру: лірико-колоратурне сопрано, лірико-драматичне сопрано і т. д.

В окремих партіях професійного мішаного хорового колективу великого складу повинні бути такі голоси:

1. *Сопрано* – лірико-колоратурне, ліричне і драматичне.

Якщо вся партія складається з 20 співачок, то з них має бути 2–3 лірико-колоратурних сопрано, 10 ліричних та 7–8 драматичних. При такому голосовому співвідношенні у сопрановій партії будуть хороші, легкі верхи, звучна середина і чіткі низи.

2. *Альт* – меццо-сопрано драматичне, альт, контральто. За наявності в партії 20 співачок, 10–12 з них – меццо-сопрано й альти та 10–8 контральто.

3. *Тенор* – ліричний і драматичний. Розподіл голосів усередині партії може бути такий самий, як і в альтовій партії.

4. *Бас* – баритон ліричний, бас ліричний (високий), бас драматичний (центральний) і бас низький (октава). У даній партії може бути 2–3 баритони, 4–5 високих басів, 8 центральних та 3–5 низьких.

Голосові партії поділяються на високі й низькі. У хорах однорідних високими будуть перші партії кожного голосу (перші сопрано, перші альти і т. д.), а низькими – другі партії (другі сопрано, другі альти і т. д.). У хорах мішаних до високих голосів належать сопрано і тенор, а до низьких – альт і бас. За своїм місцем у загальному діапазоні хору альт і тенор є середніми голосами.

Група дитячих голосів

Основними характерними ознаками дитячих голосів, що відрізняють їх від жіночих, є прозорість і легкість, світлість і ніжність звука. Цим голосам властива характерна для них сріблястість, "дзвінкість".

Дитячі голоси поділяються на дискант і альт.

Дискант (discantus, -ti) – високий дитячий голос. Його діапазон прийнято вважати від до першої октави до соль другої. Нерідко, проте, буває, що дискант легко бере ля, сі другої і навіть до третьої октави. Ноти сі і сі-бемоль малої октави, що іноді зустрічаються в хорових творах, важкі для виконання, тому застосовувати їх треба обережно і лише коли-не-коли.

Дисканту властиві рухливість, гнучкість і разом з тим здібність до виразного виконання різних наспівних мелодій.

Альт (altus, -ti) – низький дитячий голос. Він має металевий, густий звук і буває то надзвичайно ніжним, то сильним.

Діапазон альта – від соль малої октави до фа другої. Розширити цей обсяг не рекомендується, бо дуже високі ноти звучатимуть надто напружено, а дуже низькі – надто слабо. Голос альта менш рухливий, ніж голос дисканта, йому часто доручають витримані ноти, тоді як дискант виконує мелодію. Проте доручені альтові самостійні мелодичні лінії звучать яскраво і виразно.

Подана нижче схема показує взаємовідношення діапазонів голосів дитячого хору:



Крім звичайного для дитячих голосів двоголосся, дитячий хор може бути і три- та чотириголосим. У цих випадках його основні голоси поділяються на перші й другі партії (*divisi*) таким чином:

а) для триголосого хору: дискант 1, дискант 2, альт або дискант, альт 1, альт 2.

б) для чотириголосого хору: дискант 1, дискант 2, альт 1, альт 2 або дискант 1, дискант 2, дискант 3 (іноді), альт.

Щоб досягти кращої звукової рівноваги, крайні голосові партії звичайно доручають більш зміцнілим і сильним голосам. Поділ кожного окремого голосу на три самостійні партії (див. вище) в дитячому хоровому колективі практично застосовується дуже рідко.

Для дитячого хору слід користуватися найзручнішими тональностями й середньою теситурою голосів. Небезпечно розміщати голоси в дуже високих або низьких регістрах. У цьому випадку, особливо в шкільних хорах, які мають порівняно мало розвинуті голоси, іноді неможливо виконати музичний твір тільки тому, що його написано в незручних голосових теситурах. Про це слід завжди пам'ятати, добираючи музичний матеріал для дитячого хору.

Група жіночих голосів

Багаті своєю звуковою природою, широтою обсягу і технічною рухливістю, жіночі голоси в хоровому колективі відіграють головну роль. З цієї групи голосів сопрановій партії, в силу її вигідного акустичного становища, найчастіше доручають виконання найрізноманітніших мелодичних ліній, подібно до того, як це робиться відносно перших скрипок у симфонічному оркестрі. *Сопрано* (*soprano*, -пі) – найвищий жіночий голос. Як було сказано вище, сопрано має такі різновидності:

1. *Сопрано колоратурне*. Діапазон цього голосу від *до* першої октави до *фа* третьої октави, тобто становить дві з половиною октави. Він поділяється на три регістри: грудний (нижній), середній (медіум) і головний верхній (фальцет).

Колоратурне сопрано у всьому своєму обсязі є красивим, ніжним і гнучким голосом, за винятком звуків нижнього регістру. Останні (від *до* до *фа* першої октави) дещо слабкі й безбарвні і застосовуються здебільшого в *ріано*, а не в *форте*. Звуки середнього регістру (від *фа* першої до *фа* другої октави) не дуже сильні, але м'які й досить виразні. Верхній регістр сильний, світлий, блискучий. Його останні звуки (*ре*, *мі*, *фа*, *фа-дієз* третьої октави) дуже різкі й важкі для виконання. Завдяки своїй рухливості колоратурне сопрано виконує різноманітні віртуозні музичні завдання. Воно легко справляється із швидкими пасажами, чи то будуть діатонічні або

хроматичні висхідні або низхідні гами, або ламані арпеджіо, або різноманітні прикраси, аж до трелей, легато і стаккато... Колоратурне сопрано як складова частина сопранової партії в хоровому колективі майже не застосовується; перевагу віддають лірико-колоратурному сопрано.

2. *Лірико-колоратурне сопрано* є голосом мішаного характеру і своїм діапазоном наближається до колоратурного сопрано. Йому властиві і технічна рухливість останнього, і наспівність сопрано ліричного. У хоровому колективі лірико-колоратурне сопрано цілком прийнятне і дуже добре включається до основної партії сопрано, збагачуючи її звукове забарвлення і сприяючи подоланню технічних труднощів.

3. *Сопрано ліричне*. Діапазон цього голосу простягається від до першої октави до до-дієз – ре третьої з усіма хроматичними інтервалами. Він має три регістри: грудний (нижній), середній (медіум) та головний (верхній):



М'якість і теплота звука є основними ознаками ліричного сопрано. Ніжність, легкість і гнучкість голосу дозволяють виконувати мелодичні й технічні рисунки різної структури й різних динамічних відтінків. Нижній регістр звучить слабо, дещо приглушено; краще цей регістр застосовувати при виконанні ріано. Щоб посилити звук нижнього регістру в хоровому колективі, необхідно подвоїти його драматичними сопрано або першими альтами. Середній регістр світлий і дуже виразний. Верхній регістр блискучий. Особливо сильні звуки *ля-бемоль*, *ля*, *сі-бемоль* другої октави. Найвищі звуки (*сі* другої октави, *до*, *ді-дієз*, *ре* третьої октави) беруться важко, різкі й неприємні, а тому в хорових творах їх застосовують порівняно рідко. ... У хорі без супроводу рекомендується застосовувати високі ноти в сопрановій партії з великою обережністю та вибором і не вище *ля*, *сі-бемоль* другої октави. Якщо в даній партії при оркестровці хорового твору проводиться основна мелодія, то:

- а) не слід поділяти партію на дрібніші групи;
- б) не можна тримати голос занадто довго на високих або низьких регістрах;
- в) краще вміщувати основну мелодію в середньому регістрі, трохи захопивши крайні регістри.

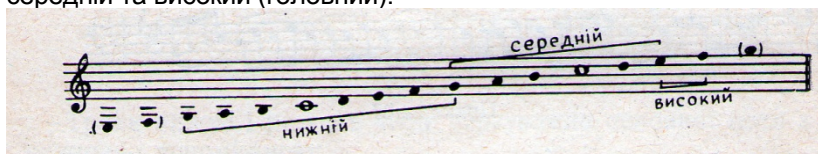
4. *Сопрано драматичне*. Його діапазон займає дві: від до першої октави до до третьої октави з усіма хроматичними

проміжками. Має три регістри: грудний (нижній), середній (мішаний) та головний (верхній):



Нижній регістр звучить сильно, важко і соковито. Середній регістр – сильний, світлий. У хоровому колективі драматичне сопрано найкраще використовувати в межах цих двох регістрів, як партію 2-го сопрано. Верхній регістр драматичного сопрано – яскравий і дуже сильний. Щодо музичних і технічних можливостей драматичне сопрано має всі ті самі властивості, що й сопрано ліричне. Хоч у порівнянні з ліричним драматичне сопрано дещо важкувате, все ж його необхідність у хоровому колективі цілком очевидна, бо воно дуже збагачує сопранову партію своїми красивими соковитими низами, міцною серединою та блискучими, яскравими верхами.

Мецо-сопрано (mezzo-soprano, -пі) – середній сопрановий голос. Його діапазон трохи більший за дві октави: від ля малої октави до сі-бемоль другої. Має три регістри: нижній (грудний), середній та високий (головний):



Широкий, глибокий і повний звук, грудний майже у всьому обсязі, – характерна відмінна властивість цього голосу в порівнянні з іншими видами сопрано. У хоровому колективі мецо-сопрано звичайно входить до складу альтової партії, сприяючи красивому і соковитому її звучанню. Нижній регістр звучить повно і соковито. Середній регістр – світлий, чистий і сильний. Ці два регістри становлять той обсяг альтової партії, яким слід користуватися при оркестровці хорових творів. Додавання в нижньому регістрі ноти *соль* малої октави можливе. Ноти верхнього регістру в альтовій партії в хоровій практиці не застосовуються.

Верхній регістр – дуже сильний і дещо крикливий, його застосовують тільки тоді, коли мецо-сопрановий голос є самостійною сольною партією.

Щодо використання цього голосу як альтової партії хорового колективу, то все сказане відносно сопрано ліричного може бути застосовано і до мецо-сопрано з тією лише різницею, що альтова

партія в однорідному жіночому хорі звичайно виконує функцію нижнього голосу, а в мішаному вона є його середнім голосом. Тому для альтової партії здебільшого характерні витримані гармонічні звуки. Однак самостійне мелодичне використання альтової партії цілком можливе, доцільне і вносить у хор багато нових барв та збагачує його фактурні можливості.

Контральто (contralto, -ті) в групі жіночих голосів є найнижчим голосом. Основний діапазон його дорівнює двом октавам від *соль* малої октави до *соль* другої октави з усіма хроматичними проміжками. Розширення обсягу допускається шляхом додавання внизу *фа* і *мі* малої октави, вгорі – *ля-бемоль* другої октави. Таким чином, весь обсяг контральто можна подати в такому вигляді:



Контральто має три регістри: грудний (нижній), середній та головний (високий).

Характерними відмінностями контральто від інших видів жіночих голосів є: звукова масивність тембру голосу і великі напруженість та сила звука (особливо в середньому і верхньому регістрах). Контральто в альтовій партії хорового колективу конче потрібне як голос, що становить звуковий фундамент в однорідному жіночому хорі й посилює альтову партію в мішаному хоровому колективі.

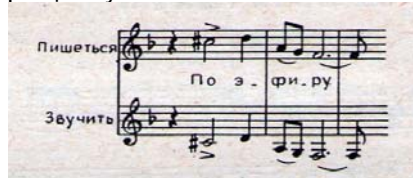
У хорових творах найчастіше доводиться користуватися нижнім і середнім регістрами цього голосу. Верхній регістр у хорових творах майже не застосовується. Форми використання і характер звучання в основному ті самі, що й в меццо-сопрано. Проте внаслідок масивності звука контральто слід віднести до менш рухливих голосів жіночої групи, що необхідно враховувати у виконавській і композиторській практиці.

Пропонована схема визначає взаємовідношення діапазонів голосів жіночого хору:



Група чоловічих голосів

Ця група голосів становить у хоровому колективі звуковий фундамент. У *forte* і *fortissimo* вона надає хору великої могутності, відіграючи при цьому ніби роль мідних інструментів оркестру; при виконанні *piano* або *pianissimo* ця група дає красиву м'яку звучність, що нагадує тембри органа або звуки тих самих мідних музичних інструментів, але із сурдинами. *Тенор* (tenore, -ri) – високий чоловічий голос. У хорових творах композиторів-класиків тенорова партія найчастіше нотувалась у теноровому ключі (ключ до на четвертій лінійці) і зрідка в альтовому. Тепер її пишуть у скрипковому ключі, і читається вона при цьому октавою нижче.



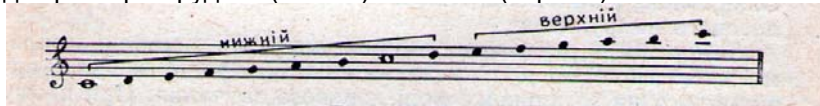
Іноді тенорова партія вміщується в басовому ключі. Тенор має три види:

1. *Тенор альтіно*. Його діапазон від до малої октави до до (а іноді до-дієз, ре, ре-дієз) другої октави має два регістри: нижній і верхній (мішаний):



Нижній регістр досить слабкий і беззвучний, а верхній відзначається світлим, але не особливо сильним звуком. Верхні звуки при виконанні *piano* досить м'які, при виконанні *forte* дуже різкі. Теноровий голос альтіно має досить велику рухливість, особливо у верхньому регістрі... У наш час у великих хорових колективах (однорідних чоловічих та великих мішаних), щоб розширити діапазон, збільшити технічні можливості тенорової партії та одержати нове своєрідне темброве забарвлення, стали включати до цієї партії тенор альтіно.

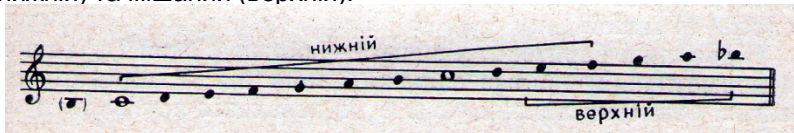
2. *Тенор ліричний*. Його діапазон від до малої октави до до другої октави (обсяг сопрано, але октавою нижче) поділяється на два регістри: грудний (нижній) і мішаний (верхній):



Характерною особливістю цього голосу є його м'якість, рухливість і рівномірна звучність майже в усьому обсязі. Нижній регістр у своїй першій половині звучить трохи слабо, матово. Тому для посилення звука в цій частині регістру партію ліричного тенора необхідно посилювати драматичними тенорами або ж декількома баритонами. Звуки другої половини нижнього регістру більш сильні й повні. Верхній регістр яскравий і блискучий. Його верхні ноти – *сi* першої, до другої октави – досить важкі і майже не застосовуються в хоровій практиці. Найбільш уживаними й практично цінними є нижній регістр та частина верхнього (*фа* малої – *ля* першої октави). Ноти *до*, *ре*, *мі* нижнього регістру застосовуються тільки у виняткових випадках, бо вони найслабші щодо сили звука. Теноровій партії можна сміливо доручати виконання окремої самостійної мелодії. У таких випадках тенор яскраво вирізняється на загальному фоні хорового звучання. При цьому слід:

- а) не піддавати партію довгому поділу (*divisi*);
- б) не застосовувати дуже високої або низької теситури;
- в) намагатися будувати мелодію так, щоб вона захвачувала найбільше середній регістр голосу.

3. *Тенор драматичний*, його діапазон становить дві октави: від *до* малої октави до *сi-бемоль* першої. Він має два регістри: грудний (нижній) та мішаний (верхній):



Голос драматичного тенора має велику силу звука у верхньому регістрі й глибину – в нижньому, що є його яскравою ознакою.

Нижній регістр звучить повно; чим вищі його звуки, тим вони сильніші. Верхній регістр світлий і сильний. Останні його звуки дуже важкі для виконання і в хоровій практиці застосовуються не часто. З огляду на те, що тембр драматичного тенора дуже відрізняється від тенора ліричного, до останнього, що є по суті основним голосом тенорової партії в хоровому колективі, необхідно приєднати голос драматичного тенора. Поєднання двох таких тембрів створює в цілому єдину звукову хорову партію, однорідну щодо сили звука на протязі всього регістру.

При такій побудові тенорова партія в хоровому колективі набуває великої мелодичної округленості, виразності й технічної рухливості. Щодо застосування різних прийомів мелодичного і технічного порядку, то сказане вище відносно тенора ліричного можна цілком віднести й до тенора драматичного. Дуже часто, в силу

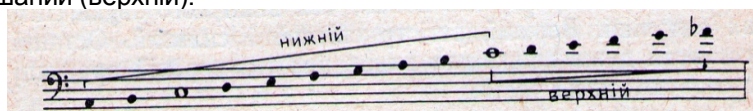
необхідності, тенорову партію, як і партію сопрано, всередині її поділяють на дві або три окремі партії (перший і другий тенори або перший, другий і третій тенори). У такому випадку слід рекомендувати:

а) виконання партій першого тенора доручати ліричним тенорам, як легшим і рухливішим;

б) виконання партій другого і, якщо є, третього тенорів доручати драматичним тенорам.

Баритон (bariton, -ni) за своїм тембром належить до групи басів, але разом з тим відрізняється від них більш високим звуковим обсягом, в якому є звуки тенорових тембрів. Тому баритон іноді приєднують до нижніх (других) тенорів; внаслідок цього баритон може бути з'єднувальною ланкою між групами тенорів і басів, подібно до того, як це спостерігається в симфонічному оркестрі, де валторна є таким "містком" між групами дерев'яних і мідних інструментів. Ця обставина багато в чому допомагає згладжувати деякі регістри тенорів та басів і робити майже непомітним перехід від однієї групи голосів до іншої.

Є два типи баритона: ліричний – більш м'який і рухливий та драматичний – більш сильний і могутній. У хоровому колективі баритони ліричні, хоча б і в невеликій кількості, дуже бажані. Діапазон баритона дорівнює майже двом октавам: від *ля* великої до *соль*, *ля-бемоль* першої. Він має два регістри: грудний (нижній) та мішаний (верхній):



На протязі майже всього діапазону звуки баритона соковиті й насичені. Звуки верхнього регістру блискучі, нижнього – глухуваті. Обсяг застосування в хоровому колективі – від *ля* малої до *фа* першої октави. Баритон має всі можливості для виконання дорученої йому, спільно з басами, мелодії, а також різних технічних пасажів. Участь у хоровому колективі баритонного голосу великою мірою забезпечує звучність усієї басової партії.

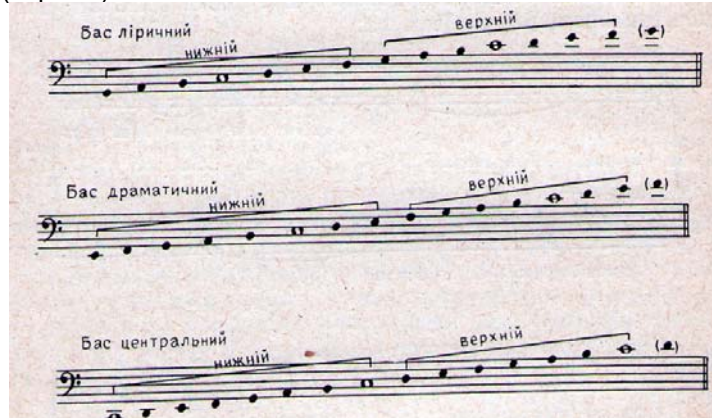
Бас (basso, -si) – низький чоловічий голос. Він також буває двох типів: ліричний і драматичний. Крім того є ще так званий центральний бас. Діапазони цих типів басового голосу такі:

а) бас ліричний – від ноти *соль* великої октави до *фа* першої (тобто майже дві октави);

б) бас драматичний – від ноти *мі-бемоль* великої октави до ноти *мі* першої;

в) бас центральний – від ноти *до* великої октави до ноти *до* першої октави (іноді вище).

Усі типи басів мають по два регістри: грудний (нижній) та мішаний (верхній):



Звуки басового голосу – глибокі в нижньому регістрі і могутні у верхньому.

У хоровому колективі басова партія в основному формується з басів драматичних та центральних (ліричні басы легко замінюються баритонами). Так побудована басова партія в цілому стане щодо краси й могутності звука основою і прикрасою хорового колективу. Нотується партія в басовому ключі.

З технічного боку басову партію у хоровому колективі слід розглядати аналогічно альтовій партії жіночих голосів через їх майже однакове положення в хоровому колективі (альт – нижній голос у групі жіночих голосів, бас – у групі чоловічих голосів). Гамоподібний рух у різних темпах особливих технічних труднощів не становить, надто під час руху вниз. ... Гамоподібний рух у висхідному порядку дещо важчий. Особливо слід уникати цього в швидкому русі. У повільному чи стриманому русі всілякі стрибки більш доступні. Так, наприклад, мелодичний рисунок, побудований на стрибках і виконуваний у швидкому русі, дуже важкий. Він же у повільному темпі виконується легко. Рух по гармонічних тонах, а також хроматизми цілком можливі в басовій партії. Застосування витриманих октавних звуків або витриманих мелодичних рисунків типу органного пункту або *bassoostinato* типове для баса і аналогічне таким же прийомам віолончельних та контрабасових партій симфонічного оркестру. Самостійні мелодичні лінії (наприклад, проведення основної теми в басі) завжди звучать добре, особливо коли вони охоплюють верхню частину нижнього регістру і нижню частину верхнього. У таких

випадках басова партія поєднує в собі велику силу звука з яскравою виразністю. ... Басову партію, як і інші партії хорового колективу, в разі потреби можна поділити на 2–3 або 4 самостійні партії...

Бас низький (bassoprofundo) – найнижчий чоловічий голос. У співацько-хоровому побуті його називають *октава*. Діапазон цього голосу – близько двох з половиною октав: від *ля* контроктави (іноді *соль*) до до першої октави з усіма хроматичними проміжками. Він теж має два регістри: грудний (нижній) та мішаний (верхній):



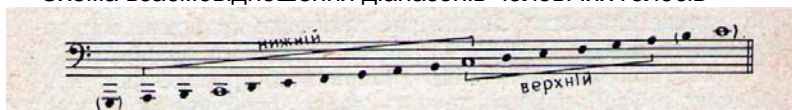
Звуки баса *profundo* (октава) відзначаються великою густотою і м'якістю, особливо в нижньому регістрі, приблизно від початку діапазону до малої октави. Чим вищі звуки голосового обсягу, тим вони напруженіші; верхні звуки крикливі й часом неприємні для слуху. Практично октава найчастіше використовується в нижньому регістрі.

Для виконання різних технічно складних завдань цей голос, внаслідок своєї великої масивності й важкості, мало придатний, – він не досить рухливий. Тим часом всякі витримані ноти (подібно до органного пункту) в октаву з основною басовою партією надають останній, а разом з нею і всьому хоровому колективу особливого звукового забарвлення, близького до звучання органа.

При виконанні *riano* в хоровому колективі октава звучить компактно, широко і могутньо, при виконанні *forte* звуки октави розчиняються в загальному звучанні хорового колективу і вона стає малочутною, – більш високі голоси заглушують її.

Виходячи з цього, застосовувати у *forte* дуже низькі октавні звуки не рекомендується. Для ілюстрації практичного застосування баса *profundo* (октава) в хоровому творі подаємо такий уривок:

Схема взаємовідношення діапазонів чоловічих голосів



Звуковий обсяг хорових колективів

Подані нижче звукові обсяги хорових колективів є орієнтовними, бо в ряді хорових творів, а також у практиці хорової роботи часто можна зустріти то звужування їх, то розширення. Тут показано звукові обсяги, які найчастіше застосовуються і мають найкращу звучність.

Хор малого складу:

Example 63 shows a musical score for a small choir with four parts: C.1, C.2, A., and B. The parts are written on staves with treble and bass clefs. The A. part includes the instruction "(Звучить октавою нижче)". The score features a melodic line that ascends across the measures, with various note values and rests.

Приклад 63

Хор середнього складу:

Example 64 shows a musical score for a medium-sized choir with six parts: C.1, C.2, A.1, A.2, T.1, and B. The parts are written on staves with treble and bass clefs. The A.1 and A.2 parts include the instruction "(Звучить октавою нижче)". The score features a melodic line that ascends across the measures, with various note values and rests.

Приклад 64

Л. Бартенєва **ХОРОВИЙ КОЛЕКТИВ**

Типи хорів

Залежно від складу співацьких голосів хори підрозділяються на два типи: ОДНОРІДНІ й ЗМІШАНІ. Однорідні – це дитячі, жіночі, чоловічі хори. Змішані – це хори, що включають жіночі й чоловічі голоси. Різновидом змішаного типу є хор, у якому партії жіночих

голосів виконують дитячі голоси. До типу змішаних хорів відносять- ся також юнацькі й неповні змішані хори.

Дитячі хори

Виконавська характеристика дитячих хорів тісно пов'язана з віковими особливостями й вокальними можливостями їх учасників. Тому облік віку школярів повинен бути провідним принципом організації шкільного хорового осередку: МОЛОДШИЙ ХОР учнів I–II класів; СЕРЕДНІЙ ХОР учнів III–IV класів; СТАРШИЙ ХОР учнів V–VII класів, де за бажанням можуть співати дівчатка й більш старших класів. Невиконання названого принципу веде до порушення основних правил формування й охорони дитячого голосу.

Молодший хор

Основу репертуару цього хору становлять нескладні зразки народної творчості, пісні..., твори російських і зарубіжних класиків, доступні для виконання учнями початкових класів.

Виконавські можливості названого хору досить різноманітні в музично-виражальному плані. Щирість, відкритість почуттів, дитяча безпосередність, високий ступінь чуйності до вказівок педагога-хормейстера – усе це дозволяє молодшому хору виконувати найрізноманітніші за характером й образами твори, призначені спеціально для даного віку. Діапазон у таких піснях відповідає голосовим можливостям 7–8-річних дітей: він обмежений межами першої й початком другої октав. Голоси молодших школярів не мають яскраво вираженого індивідуального тембру. Між голосами хлопчиків і дівчаток ще немає істотної відмінності. У цілому звук молодшого хору відрізняється легкістю, дзвінкістю, невеликою силою гучності.

У цей колектив (як і в інші шкільні хори) вчитель музики, як правило, рекомендує або відбирає дітей з гарними музичними й голосовими даними з урахуванням їх бажання додатково займатися співом у хорі.

Середній хор

Учасникам цього колективу доступний більш складний за художньо-виражальними засобами репертуар і це насамперед тому, що в його основі лежить двоголосся. Хоч у деяких учасників середнього хору і починає проявлятися певна темброва забарвленість голосів, а у хлопчиків вона виявляється яскравіше, проте розподіл хору на два голоси іноді має суто умовний характер. При цьому перший і другий голоси хору нерідко можуть взаємозамінити

один одного. Особливо це можливо й доцільно в перший рік існування хору. У другий же рік дві хорові партії вже стають більш стабільними й самостійними.

Робочий діапазон учасників середнього хору мало відрізняється від діапазону співаків молодшого хору: ДО першої октави – РЕ-МІ другої октави. Звук цього хору характеризується вже більшою насиченістю.

Для досягнення кращих результатів у виховній і вокально-хоровій роботі середнього хору бажано, щоб його колектив поповнювався щорічно вихованцями-"випускниками" молодшого хору, що переходять у третій клас, які пізніше перейдуть у старший хор. Така система забезпечить спадкоємність у музичному розвитку учасників шкільних хорів і стабільність їх контингенту.

Старший хор

Виконавські можливості цього хору досить значні. Але їх досягнення залежать від музичної грамотності учасників, розвиненості їх музичного слуху, пам'яті, ступеня оволодіння вокально-хоровими навичками. Якщо учні до п'ятого класу успішно засвоїли нотну грамоту, навчилися усвідомлено і чисто інтонувати, то в старшому хорі вони можуть виконувати дво- і триголосні пісні й хорові твори. Вивчення такого складного репертуару робить хорові репетиції творчою, цікавою, відповідальною справою для дітей.

Сила звуку старшого хору за потреби може досягати великої насиченості, динамічної напруженості й виразності. Але часто користуватися цим не варто з метою збереження дитячого голосу. У хлопчиків у віці 11–14 років, у яких ще не з'явилися ознаки мутації, голос звучить найбільш яскраво, з тембровим забарвленням грудного звучання. У дівчаток цього ж віку починає проявлятися тембр жіночого голосу. Робочий діапазон партії сопрано: РЕ-МІ першої октави – РЕ-ФА другої октави; альтів: СІ малої октави – ДО-РЕ другої октави. В окремих учасників цього хору – хлопчиків і дівчаток – може спостерігатися значна різноманітність у діапазоні їх голосів.

Жіночий хор

Жіночий хор – це колектив багатих тембрових барв, що володіє більшими виконавськими можливостями, із широким діапазоном: ФА малої октави – ЛЯ-СІ другої октави. У хоровій практиці частіше використовується робочий діапазон хору: ЛЯ-СОЛЬ малої октави – ФА-СОЛЬ другої октави. Репертуар для жіночих хорів у хоровій

літературі великий, різноманітний за стилем, образами, манерою виконання. Останніми роками у зв'язку з ростом виконавської майстерності дитячих хорів, зокрема старших хорів ДХС (дитячих хоро-вих студій), композиторами створюється велика кількість складних цікавих творів для дітей... Ці твори значно збагачують репертуар жіночих хорів.

Треба зазначити, що професійних академічних жіночих хорів немає. Але їх досить багато... у спеціальних музичних навчальних закладах, на музичних відділеннях педучилищ.

Чоловічі хори

Звучання чоловічого хору характеризується своєрідними відтінками тембрових барв, широким діапазоном динамічних нюансів. Найбільше й провідне голосове навантаження в такому колективі припадає на партію тенорів. Діапазон чоловічого хору: ДО великої октави – ФА-СОЛЬ першої октави. У хоровій літературі зустрічаються звуки й за межами названого діапазону, виконання яких доступно лише співакам професійного колективу.

Чоловічі хори в цілому явище рідке в нашій країні, за винятком Прибалтики, де їх налічується досить багато... Твори для чоловічого складу існують найрізноманітніші, але особливо ними багата оперна література.

Змішані хори

Змішані хори характеризуються наявністю жіночих (сопрано й альти) і чоловічих (тенори, басы, баритони) голосів. Ці колективи мають унікальні художньо-виконавські можливості, які виражаються: 1) у різноманітності динамічної забарвленості звуку від ледве чутного *pp* до *ff* подібно до симфонічного оркестру; 2) у багатстві технічних можливостей від повільного хорально-органного розспіву до легкої віртуозності в діапазоні: ЛЯ контроктави – ДО третьої октави; 3) у широкому спектрі різноманітних тембрових фарб "звукотписання" голосів у їхньому чергуванні й переплетенні. П. Г. Чесноков називав цей тип хору найбільш досконалим. ... хорова література багата всілякими за змістом, стилем, засобами хорової виразності творами для змішаного хору.

Юнацькі й неповні змішані хори

Юнацькими хорами вважаються колективи, у яких беруть участь старші школярі – юнаки й дівчата VIII–X класів. У такому хорі досить часто усі юнаки співають в унісон (у силу фізіологічних

вікових змін, що відбуваються в їхньому голосовому апараті). А оскільки у хорі є жіночі голоси (сопрано, альти) й одна чоловіча унісонна партія, то такий юнацький хор можна вважати й неповним змішаним хором (різновид типу змішаного хору). Помилки в даному визначенні немає. Але слід зазначити, що юнацьким хором може бути колектив, що складається тільки з юнаків. Самостійно такі хори організуються та існують у край рідко. Частіше вони виникають на базі хороших училищ, капел або хорів хлопчиків. У юнаків, що виростили в цих колективах і пройшли гарну вокально-хорову підготовку з шести-семи років, вікові зміни в голосі відбуваються більш спокійно. До 15–17 років у них достатньою мірою виявляються тембри майбутніх дорослих голосів, що дає можливість розділити їх у хорі на партії тенорів, баритонів, басів. При цьому самостійно, як творчий колектив, такий хор не функціонує. Але при об'єднанні його з дитячими голосами хлопчиків створюється унікальний колектив, здатний виконати різноманітну й складну програму, призначену для змішаних хорів. ... Навчально-виховна робота в названих колективах ведеться, як правило, дуже серйозна й характеризується певною професійною спрямованістю. Заняття ж в ... шкільному юнацькому (неповному змішаному) хорі відрізняються деякою своєрідністю й більшими складнощами: неоформлені голоси юнаків вимагають великої уваги з боку керівника, бережливого вокального навантаження на репетиціях, виключення тривалого співу взагалі, а на крайніх звуках діапазону, зокрема, обмеження сили гучності звуку. Репертуар для таких колективів береться частіше у вигляді полегшених перекладань. Діапазон неповного змішаного хору більш обмежений, ніж діапазон повного змішаного хору, і не має багатих музично-виражальних можливостей останнього.

О. Бенч
УКРАЇНСЬКИЙ ХОРОВИЙ СПІВ

**Особливості інтонування у традиційному
та академічному хоровому співі**

Поняття "виконавство" в культурі усної традиції досить умовне, оскільки воно запозичене зі сфери писемної культури. Власне, цим терміном позначають чужу для автентичного фольклору ситуацію. Адже "виконувати" стосовно авторської музики означає озвучувати, інтерпретувати створений раніше текст. Однак такий розподіл на творця і виконавця суперечить самій природі

фольклору. Функція народного співака в культурі народу зовсім інша, ніж функція виконавця в академічній хорovій музиці. У писемній традиції зберігання тексту довірено нотному паперові, а основна ініціатива у відтворенні художньої цілісності належить диригентові. У народному співі **звучання** виступає єдиною формою буття фольклорного твору.

... І все-таки, незважаючи на певну умовність, терміни **виконання, виконавство** мають важливе значення в сучасному етномузикознавстві. У науковому понятійному апараті й у вжитковому словнику народних виконавців немає терміна, який міг би точніше визначити реалії виконавського процесу в народній творчості і був би адекватний поняттю "виконання". Цим терміном ми послуговуємося в нашій роботі, оскільки порівнюємо різні сфери культури, в яких фольклор поступово переходить із форми усної (автентичний фольклор) у писемно зафіксовану (виконавський фольклоризм у різних градаціях).

Тому, вживаючи поняття **виконавство** стосовно автентичного фольклору, ми беремо до уваги *звукову реалізацію*, чи актуалізацію (перетворення в дієву форму – спів) внутрішнього мистецького потенціалу, який зберігся в народній пам'яті (традиційне), та індивідуальний виконавський стиль конкретного співака в конкретній ситуації (особистісне). Тому пісня, яка звучить, щоразу впізнається в середовищі свого побутування як "своя" і в той же час постає як мистецьки неповторна й унікальна. Власне *специфіку звучання та унікальність розспіву* маємо на увазі тоді, коли постає питання виконавства і виконавського стилю в традиційній пісенній культурі. Однак, з огляду на завдання нашої роботи, ми все ж таки констатуємо і таку тезу: фундаментальні інтонаційні основи виконавської традиції визначаються, окрім звукової манери (звуквидобування, звуковедення, дихання, артикуляція і т. п.), ще й формотворчими особливостями народної пісні (ладоінтонаційність, ритміка, фактура, форма), які стали первинним об'єктом наукового дослідження у фольклорі.

Питання традиційного виконавства досить довго було на периферії етномузикознавства. Звуковий образ пісні глибоко й зворушливо розкрили українські й зарубіжні письменники та вчені: Т. Шевченко, М. Гоголь, П. Куліш, О. Толстой, І. Тургенєв, І. Бунін, О. Купрін, І. Франко, Леся Українка, Ф. Боденштедт, Л. Куба, Є. Ліньова, О. Кошиць. Однак він лишався "нематеріальним", "не пійманим" предметом для його системного вивчення. Але головне те, що дослідників музичної культури того часу ідея **звукового**

образу пісні не цікавила, вони ставили інші завдання. Провідна культурологічна концепція епохи (друга пол. ХІХ ст. – середина ХХ ст.) орієнтувала композиторський фольклоризм і наукове дослідження на інші завдання. У праці П. Сокальського "Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки" ці завдання висловлено таким чином: "Очевидно, епоха наївної самобутньої народної творчості завершила у нас свій повний цикл і ... прийшла до природного кінця. Тепер настав час для наших культурних верств *по спадковій лінії перейняти музичну спадщину від народу* (курсив мій – О. Б.) і продовжити розвиток її творчості у формах культурного національного мистецтва... А для цього, насамперед, необхідно усні традиції перекласти на писемні, анаспіви – в наші ноти і такти". Так було зроблено. Звичайно фольклорні збірники з їх писемною нотацією значно зрушили вперед справу збирання і вивчення народної пісні, але водночас стали на заваді досягнення найіманентніших властивостей фольклору – його інтонаційної природи, яка не піддається точній фіксації, бо існує, сприймається лише безпосередньо у своєму природному середовищі. А методика дослідницької роботи з фольклором пішла шляхом *запису* і *вивчення* специфіки народної пісні, збагачуючи, насамперед, етномузикознавство. *Запис* і *гармонізація* (спочатку запис) – таким шляхом іде мистецьке досягнення пісенного матеріалу, яке згодом приведе лише до часткової реалізації мистецьких і смислових потенцій фольклору. А головне, на цьому шляху фольклор сповна переймає канони писемної академічної традиції.

Музиканти ХІХ ст. вбачали шлях збереження народної пісні у використанні її (зі збірників) для гармонізації або як теми для оригінального твору.

... З кінця ХІХ ст. теоретична наука і творча практика пішли різними шляхами. Фольклористика формує фундаментальні наукові концепції. В науці розпочинається "аналітична" епоха: звертаючись до методів порівняльного музикознавства, фольклористика веде дослідження на основі елементного аналізу фольклорного матеріалу. Композиторське опрацювання народної пісні переходить від простих гармонійних аранжувань до індивідуального прочитання народнопісенного матеріалу.

... Цілком зрозуміло, що така ситуація не сприяла культивуванню виконавського стилю з його реальною звуковою атмосферою. Найбільш "болісним" для фольклорного виконавства став сам акт вилучення його з природного середовища, з його

життєвого контексту, що призвело до ігнорування в ньому взаємозв'язку мистецьких і немистецьких чинників.

Науковому осмисленню піддавалися "анатомічно розчленовані" окремі структурні елементи фольклору: ритміка, гармонійні й ладові особливості, фактура та ін. Через порівняльний аналіз структурних елементів пісні виявлялася специфіка різних етнічних культур, регіональних стилів.

Безсумнівним видається той факт, що багато структурних компонентів, виокремлених із різних пісенних культур, можуть виявляти спільність. Навіть в одній етнічній культурі структура пісні буде повторюватися в різних пісенних стилях (наприклад ритмічна організація пісні). При вивченні фольклору завжди можна знайти подібність структурних елементів, які, на перший погляд, належать нібито до однієї художньої системи. Однак у процесі реального звучання часто з'ясовується, що вони належать до різних фольклорних цілісностей. ... Відчути цю жанрову різницю можна лише в процесі реального звучання, в способах інтонування різних засобів виразності: тембровому забарвленні голосів, звуковеденні, диханні, специфіці звуковидобування та ін. Саме цілий комплекс виконавських засобів надає наспівам у кожному окремому випадку конкретну семантичну наповненість.

Якщо за основу взяти тезу, що механізмом передавання традиції, тобто "опорою пам'яті" (К. Квітка) є структурний рівень (наприклад ритмічні форми), то є підстави сказати, що з часом структуру можна завжди відтворити, реконструювати. Але в даному випадку за межами завжди залишиться *якісна сторона звучання* цієї цілісної структури. Саме незнання, "як звучить" певна фольклорна структура, відсутність слухового "передчуття", створюють основну проблему для диригентів, які намагаються відтворити її звуковий образ в умовах сцени. Крім того, структурний рівень пісні дає лише загальне уявлення про неї, на основі якого важко розмірковувати про її внутрішню художню сутність, про зв'язок, наприклад, ритмічної організації й тембрового (звукового) образу.

Виконавські проблеми щодо народнопісенного матеріалу диригенти-практики реалізували у двох напрямках. По-перше, на фольклорне виконавство поширюються принципи, характерні для академічного хорового співу. У другому випадку за основу роботи з пісенним матеріалом беруть зразок народного співу, який сформувався у Наддніпрянській Україні і який згодом закріпився в свідомості як *еталон загальнонаціонального українського народного співу* для всіх регіонів. Обидва шляхи (якщо їх розглядати з

позиції збереження іманентних властивостей фольклорного виконавства) нав'язували усній традиції чужі принципи й закони.

Другий напрямок сформувався на основі виконавського кліше, яке було зняте з художньої діяльності професійного народного академічного хору під керуванням Г. Верьовки, що зрештою призвело до нівелювання регіональних пісенних стилів народної пісні. Народний спів почав асоціюватися з характерним грудним співом, який у музикознавчій літературі ще донедавна визначався як спів "білим звуком", або "відкритим звуком". Ця манера співу ставала зразком і швидко поширювалася на всі регіони й на різні пісенні стилі.

Для з'ясування цих складних питань важливо, на наш погляд, розмежувати академічне хорове виконавство й традиційне виконавство і розглядати їх як дві різні системи, що мають принципово відмінні ціннісні орієнтири.

В академічному хоровому співі, який ми відносимо до традицій загальноєвропейської хорової культури, творчі індивідуальності зливаються в єдине ціле, підкоряючись волі диригента. Метою художньої діяльності академічного хору є досконалість виконання, підкорення слухача майстерністю й технологічною вивіреністю. Тут має місце "суб'єктивний централізм" (Л. Куба). Звичайно, технікою співу, якої досягають лише шляхом постійного тренування, академічний спів перевищує можливості фольклорного виконавства. Адже досягти технічної досконалості можна лише тоді, коли окремі творчі особистості цілком зливаються в єдине ціле. З цього приводу чеський учений Л. Куба казав, що академічні хори співають як "репродукуючі прилади, до того ж настільки досконалі, що вони є майже машиною..., все зводиться лише до безпохибної і бездоганно діючої механіки".

У традиційному співі мистецька мета в іншому. Тут панує "об'єктивний централізм" (Л. Куба) і співаки прагнуть не до злиття в єдине ціле, а до самовияву індивідуальності кожного співака. Внутрішня потреба кожного народного виконавця до творчої *самореалізації* дає йому глибшу й сильнішу радість навіть від менш досконалого власного співу, ніж від *слухання* більш досконалого співу, але чужого.

У народному хоровому співі, який розвиває місцеві традиції, "накази ідуть ізсередини" (Л. Куба) і кожен співак як носій традиції натхненно співпрацює в загальному колективно плеканому співі. Співаки пов'язані, крім уродженого таланту, ще й традицією, яка віками живе у їхній місцевості.

Різниця між академічним і народним виконавськими стилями стосується й специфіки інтонування. Методологічною основою у підході до осмислення цього питання є вчення О. Потебні про зовнішню і внутрішню форми слова та інтонаційна теорія Б. Асаф'єва.

В живому виконавському процесі конкретний (а не абстрактний) смисл завжди реалізує себе "назовні" в певній звуковій іпо-стасі. Тобто інтонування виступає як "сміслові звуковиявлення" (Б. Асаф'єв). Якщо звернутися до реальної практики фольклорного виконавства, то можна зауважити, що тут процес інтонування є специфічною рисою, яка відрізняє його від академічного співу. Тут інтонування виступає як процес одночасної реалізації двох органічно нерозривних сторін – інтонаційно заданої структури і її звукового образу (якісна сутність). Цей феномен музики усної культури завжди цілісний і неподільний, на відміну від музики писемної традиції, де одна із вищеназваних сторін може виокремлюватися аналітичним шляхом.

І ця органічність інтонування у фольклорі зумовлена природою світосприйняття і світопереживання. Адже формування духовного досвіду, переживання почуттів людини невіддільне від земної природи. Користуючись дарами природи, людина завжди відчуває себе її часткою. Цей особливий психологічний стан (незрозумілий в усіх найтонших деталях для жителів міста) необхідний для творчості. Саме він породжує відчуття спорідненості з питомим середовищем, коли природа й люди сприймаються як одна родина. Так народжується первинна міфологічна цілісність як у характері образів, так і в їх сприйнятті й переживанні. Образи народної пісні завжди несуть духовну реальність, яка виростає з міфо-поетичного переживання цілого довкілля, в якому живе людина. Процес виконання народної пісні – це завжди реальне переживання її; це не театралізована маска, за якою може ховатися пустота душі, а глибинне проникнення в людську долю. Повторюючи свої теми й мотиви, народна пісня завжди розкриває єдність людського й природного, висловлюючи з безпосередністю й простотою народну мудрість, в основі якої лежать одвічні закони людського буття. Цей лад почуттів не може зникнути з життя навіть тоді, коли набуває іншого зовнішнього забарвлення, бо є його природним живим коренем. З ним пов'язується загострене відчуття землі, батьківського дому, пам'ять роду, єдність поколінь.

У цьому цілісному ставленні до природного світу іде формування духовно-моральної сутності народної пісні. Світ пізнається таким, як його переживає кожна окрема людина. І ця

глибинна дорога пізнання життя пролягає, насамперед, через серце людини, яке є психічним центром особистості й породжує свій духовний "храм" – інтонацію. Ця інтонація не приходить іззовні, не придумується, а виростає з органічної потреби висловити "мовою почуттів" (Б. Асаф'єв) красу і правду людської гармонії. Саме оця особлива "мова почуттів", яка народжується в серці людини, є тим живим коренем етносу, через який віками струмує генетичний код його духовності. Воістину: "Справжня людина – серце в людині" (Г. Сковорода).

Тому органічність інтонування у традиційному виконавстві зумовлена єдністю внутрішньої й зовнішньої форм. Внутрішня форма вбирає в себе *звуковий ідеал*. **Звуковий ідеал – це чуттєво-інтонаційний образ-уява, сутністю якого є морально-естетична цілісність особистості виконавця як носія духовної традиції етнічної культури.** Цей звуковий ідеал існує лише у внутрішньому передчутті виконавця й несе у собі весь його інтонаційний світ, свого роду "вертикаль" його духовного буття. Звуковий ідеал інформує виконавця про той смисл, що його він виспівуватиме в інтонуванні. Світ, виспіваний у звуковому ідеалі, є конкретно пережитим, "переробленим" і асимільованим у душі виконавця. Тому він завжди з ним (у ньому), він органічний для нього й існує у його внутрішньому передчутті. Народний виконавець може забути якийсь елемент пісні, чи не зовсім точно його відтворити (наприклад ритм), але він ніколи не помилиться у звуковому образі пісні, який завжди всередині й завжди з ним.

Звуковий ідеал живе в уяві співаків як певний семантично наповнений розпізнавальний знак. "Пройшовши" через душі кількох поколінь, він стає зрозумілим кожному представникові певної етнічної культури. Оскільки виконавці живуть у єдиному природному середовищі, виконавство завжди несе єдину палітру відчуттів і переживань, має спільний емоційний тонус. Звуковий ідеал в ієрархії виконавських засобів стоїть на верхньому щаблі, вивисуючись над звуковидобуванням, диханням, артикуляцією, які доповнюють якісну реалізацію культурної цілісності.

У свідомості традиційних співаків завжди присутні цілі інтонаційні сполуки, свого роду "будівельні блоки" (І. Земцовський). У процесі виконання вони відтворюються "по пам'яті" й можуть вільно компонуватися й переміщуватися в різній послідовності. Незважаючи на те, що ці інтонаційні комплекси мобільні, їх вільність переміщення й розвитку зумовлена рамками певного "інтерпретаційного поля" (І. Котляревський). Вихід за межі цього

інтерпретаційного поля означає відхід від звукового ідеалу регіональної традиції, тобто структурні компоненти інтонуються й завжди задані певною звуковою якістю, яка належить конкретній традиції. Спів, який реалізує себе через інший звуковий ідеал, відтворює іншу співочу традицію.

Саме інтонування стосовно звукового ідеалу постає зовнішньою формою, яка являє звуковий ідеал "назовні". Це свого роду "горизонталь" людського інтонаційного світу. Звичайно, внутрішній світ виконавця, а отже, і внутрішня форма завжди глибші й багатші від того результату, який реалізується в єдиному виконавському варіанті. В інтонуванні постає лише одна частка з багатогранного внутрішнього світу. Можливо, і багатоваріантність у традиційному виконавстві слід розглядати як різні грані вияву духовної наповненості звукового ідеалу. Зміст, який душею переживають співаки, лишається незмінним, навіть коли змінюється ситуація, у якій цей зміст виголошується-інтонується. Тому інтонування як "включення в тон" (Б. Асаф'єв) – це необхідність **входження** виконавців у атмосферу того стану, в якому реалізуватиметься пережитий зміст. Віднайти в собі цей стан неможливо, якщо виконавці не володіють слуховим передчуттям звукового ідеалу, який задає тон інтонуванню.

Відстоюючи позицію, спрямовану на збереження сутності виконавського фольклоризму, необхідно зазначити таке: питання традиційного виконавства в умовах сцени можуть бути позитивно вирішені тоді, коли його вивчатимуть у природній живій реальності. Ця необхідність викликана тим, що **традиційне виконавство починає руйнуватися з втрати, насамперед, характерного для певного регіону способу інтонування.** А вже потім руйнуються структурно-композиційні елементи. У цьому можна пересвідчитися, коли прислухатися до оцінки народними співаками пісень у виконанні "вторинних" фольклорних колективів. Навіть там, де збережена мелодія, ритм і голосоведення, але втрачений спосіб інтонування, народні виконавці не визнають пісню за свою. Для них вона виглядає перекрученою й не має естетичної цінності. **Це означає, що фольклор, виокремлений із природного середовища й живого процесу інтонування і перенесений в іншу систему виразових засобів, втрачає свою традиційну основу й змінює свою структуру.** Бо звучання народної пісні неможливо зафіксувати, матеріалізувати в нотному тексті: воно живе тільки в усній формі й може передаватися й відтворюватися лише через безпосереднє слухове відчуття.

Теорія академічного хорового співу загальноєвропейської традиції в Україні сформувалася на основі праць російських хорових диригентів (К. Пігров, П. Чесноков, О. Соколов, В. Краснощоків). Відразу зазначимо, що інтонування трактується тут досить вузько. Асаф'євська теорія "смыслового звуковияву" не набула розвитку в їхніх працях. Очевидно, диригенти й не прагнули розмірковувати над чужими теоріями, бо самі як практики творили свої теорії. Інтонування у їхніх працях зводиться, насамперед, до технології співу. Досконалість звучання пов'язана з освоєнням вокально-хорової технології, яка має "правильно передати ідейно-художній зміст твору" (П. Чесноков). Тим-то праця над хоровим співом зведена до двох етапів: 1) праця над технологією твору; 2) праця над художньою стороною твору.

В академічному хорі на перше місце виноситься технологія співу. Вихідна позиція така: якщо досконаліми будуть вокально-технологічні засоби, то зміст-смысл в інтонуванні має з'явитися ніби сам собою. Пошук сутності інтонування в академічному співі має інше завдання, ніж у традиційному співі. Його шукають там, де заздалегідь "технологізовано" внутрішні переживання душі виконавця. Відірваність "тексту" твору від його якісного слухового передчуття посилює можливість *механічного* інтонування. Бо коли хорова технологія не зумовлена конкретно-стильовим звуковим ідеалом, то в інтонуванні репрезентується лише зовнішня сторона: виконавці не беруть участі в передаванні внутрішньо пережитого змісту, оскільки він для них залишається закритим. Адже смысл існує не "взагалі", а завжди конкретний для людини й для культури. І якщо співак не здатний цей смысл досягнути, "то він для нього наче не існує".

Тому в академічному співі (на відміну від традиційного) звук може бути організований, конструктивно вибудований у певній звуковисотній послідовності, але не осмислений як звук із конкретним звуковим ідеалом. Інтонування в таких випадках є звуковисотно організоване, але не органічне. Виняток складають яскраві, обдаровані особистості, які творять свій індивідуальний виконавський стиль на основі "етнохарактерного інтонування" (О. Козаренко). У процесі праці над хоровим твором диригенти формують вокальну інтонацію відповідно до конкретного смислу й, таким чином, усі співаки співпереживають мистецький твір від початку його народження.

А. Мартинюк

**ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВА ОСВІТА В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ
УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

В третьому розділі "КОНЦЕПЦІЯ ХОРОЗНАВСТВА В МУЗИЧНІЙ ОСВІТІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ." визначається широке розуміння хорознавства як окремої галузі музикознавства, що вивчає питання хорового мистецтва в усіх його проявах, і більш вузьке, як спеціальний навчальний курс. У процесі створення концепції курсу "Хорознавство" нами були виділені найбільш важливі рівні цієї підсистеми: традиції хорової культури, хор як вокальна організація, основні категорії хорової звучності, основні засоби музичної виразності у хоровому виконавстві, класифікація прийомів хорового викладу за функціональними ознаками. Кожний з названих рівнів розглядався у сукупності різноманітних елементів та взаємозв'язків між ними. Наприклад, рівень "традиції хорової культури" було визначено нами як взаємодію хорової творчості, хорового виконавства, диригентсько-хорової педагогіки і розвитку музично-теоретичної думки в галузі хорознавства. Подібний принцип було покладено в основу аналізу інших підсистем системи диригентсько-хорових дисциплін.

Визначається плідне значення наукової та творчої діяльності К. Пігрова, В. Краснощокі, В. Соколова, А. Лашенка, П. Левандо в розробці сучасної концепції курсу "Хорознавство".

В цілісній системі становлення музичного мислення хорового диригента значне місце посідає курс "Хорова література". Вагомими здобутками в створенні цілісної наукової концепції вузівського курсу "Хорова література" позначена діяльність кафедри хорознавства та хорового диригування Харківської державної академії культури. Основні теоретичні положення цієї концепції та її детальна розробка представлені в ґрунтовних науково-методичних працях професора І. Гулеско (дисертаційне дослідження "Хор в кантатно-ораториальних произведениях Г. Свиридова (принципы хорового мышления)", навчальні посібники "Національний хоровий стиль", "Хорова література", "Музично-художня типологія ревісму в європейському культурному контексті", "Хорові твори крупної форми сучасних композиторів", програми курсів "Хорова література", "Українська хорова література", "Інтонційно-стильовий аналіз", "Теорія хорового виконавства", статті: "Більше уваги методологічним проблемам", "Актуальні питання методології сучасної музичної освіти", "Проблемы стиля и исполнительского интонирования

хорової музики 60–80-х років", "Актуальні питання методології сучасної вузівської хорознавчої освіти (з досвіду викладання авторського курсу "Інтонаційно-стильовий аналіз")".

У працях І. Гулеско вперше розроблено типологію стильових напрямків у класичному національному та сучасному хоровому стилі, а також метод комплексного інтонаційно-стильового аналізу хорових творів різних жанрів і стилів, який впроваджено в навчальний процес. Це дає нам підстави віднести багаторічний досвід викладання розглянутих дисциплін в ХДАК до цінних надбань сучасної системи диригентсько-хорової освіти. Науковий доробок професора І. Гулеско, який за обсягом поставлених проблем і глибиною їх розробки є унікальним явищем в сучасному хорознавчому музикознавстві, потребує ширшого впровадження в практику роботи вузів України.

В наступних підрозділах наголошується на реформуванні курсів "Хорове аранжування", "Читання хорових партитур" і дисциплін "Диригування", "Хоровий клас" в умовах подальшої гуманізації та культурологізації освіти.

В четвертому розділі "ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВІ ШКОЛИ УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ. ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРИ" розглядаються чотири основні школи: львівська, одеська, київська та харківська. Кожна з шкіл подана в культурознавчому та історико-педагогічному аспектах, де враховуються суто специфічні регіональні традиції від витоків, естетичних установок, звукового еталону епохи, комплексу педагогічних принципів. Наголошується значення львівської школи не у сенсі регіональності, а в загальноукраїнському та європейському контексті. Висвітлюється діяльність фундатора школи М. Колесси, основні принципи диригентської педагогіки якого сформувалися внаслідок багаторічної діяльності митця як професора і фундатора кафедри оперно-симфонічного і хорового диригування Львівського вищого музичного інституту ім. М. Лисенка. Ця діяльність мала вагомий здобуток і сприяла виникненню в музичному мистецтві України однієї з провідних виконавських шкіл. Диригентська школа М. Колесси представлена цілою плеядою майстрів музичного мистецтва, серед яких керівники відомих художніх колективів – оперні, симфонічні та хорові диригенти С. Турчак, І. Гамкало, Р. Дорожівський, Я. Скибинський, Т. Микитка, Ю. Луців, А. Кушніренко, Б. Антків, І. Юзюк, Є. Вахняк, Л. Бобир та інші. Активна участь цих та інших музичних діячів в культурно-мистецькому процесі України свідчить про неабияку життєздатність львівської диригентської школи.

Феномен одеської хорової школи висвітлюється нерозривно з аналізом діяльності професора К. Пігрова. Досліджуючи витoki цієї школи, відзначимо, що на її формування суттєво вплинули традиції петербурзької Придворної співацької капели, в регентських класах якої К. Пігров отримав блискучу музичну освіту. В цій праці феномен школи вперше комплексно досліджується у всій різноманітності педагогічної системи, основу якої складав хоровий клас Одеської консерваторії – головної лабораторії виховання диригента. Педагогічна система К. Пігрова синтезувала кращі традиції російської і української хорових шкіл. Творча діяльність таких диригентів, як Д. Загрецький, В. Іконник, Г. Ліознов, П. Горохов, В. Шип, В. Луговенко, А. Авдієвський, С. Дорогий, А. Мархлевський, В. Газінський є свідченням життєдайності цієї школи.

Видатним явищем музичної культури України другої половини ХХ ст. стала київська диригентсько-хорова школа. Вагомі здобутки цієї мистецької школи пов'язані передусім з плідною діяльністю кафедри хорового диригування Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Багаторічна історія кафедри хорового диригування свідчить про спрямованість її роботи на розвиток передових ідей диригентсько-хорової освіти, вірність ідеалам самобутності національної хорової культури та її причетності до світового музичного процесу. Такі творчі позиції відзначали діяльність фундаторів київської диригентсько-хорової школи, видатних хорових диригентів та педагогів О. Кошиця, Г. Верьовки, В. Верховинця, М. Вериківського, О. Мінківського, Е. Скрипчинської. Джерелом формування київської диригентсько-хорової школи стала наукова і педагогічна діяльність Б. Яворського та П. Козицького. Сучасний період відзначено діяльністю М. Бречка, П. Муравського, О. Тимошенко, М. Берденникова, А. Лащенко, Л. Венедиктова, Є. Савчука. Відзначається, що саме творчі здобутки київської диригентсько-хорової школи наприкінці ХХ ст. найбільшою мірою сприяли міжнародному визнанню сучасної української хорової культури.

Сучасні тенденції розвитку харківської диригентсько-хорової школи висвітлюються з позиції історичного генезису з урахуванням завжди існуючих, специфічних для регіону культурно-історичних, творчих традицій. Природне місцезнаходження регіону, яке відчуває вплив як зі Сходу, так і з Заходу, зумовлює неповторний феномен цієї школи, не дозволяючи замикатися в суто регіональних рамках. Визначаються в розвитку вищої диригентсько-хорової освіти Харкова О. Перунов, К. Греченко, З. Заграничний, А. Бас-

Лебединець, Ю. Кулик, В. Палкін, А. Мірошникова, З. Яковлева, С. Прокопов – провідні фахівці Харківської державної консерваторії (з 1963 р. – Харківський інститут мистецтв).

Вагомі здобутки харківської диригентсько-хорової школи пов'язані з плідною діяльністю кафедри хорознавства та хорового диригування Харківської державної академії культури. Кафедра хорознавства та хорового диригування ХДАК є одним з провідних науково-методичних центрів України і країн СНД. В реформу вузівської освіти та науки значний внесок зробили викладачі кафедри доценти В. Бриліант, В. Матюхін, заслужений діяч мистецтв України В. Ірха, професори О. Стахевич та І. Гулеско. Здобутки Академії культури з теорії хорознавства та методології, Інституту мистецтв з теорії хорового виконавства можна розглядати як два взаємодоповнюючі, а не протилежні напрями єдиної харківської хорової школи.

П. Ковалик

**ХОРОВЕ ВИКОНАВСТВО
ЯК ФЕНОМЕН ТВОРЧОЇ ВЗАЄМОДІЇ
(з досвіду Київської хорової школи)**

Розділ 1 "Творча діяльність Київської виконавсько-хорової школи (передумови та особливості)" – має два підрозділи.

У підрозділі 1.1 "Формування професійних засад" – аналізуються культурно-історичні обставини, котрі передували хоровому рухові в Україні на межі XIX–XX століть, висвітлюються особливості монодійного і багатоголосного співу та пояснюється роль філософсько-освітнього осмислення музики часів М. Дилецького, Д. Ростовського, Г. Сковороди. Наголошено на причинах і наслідках бурхливого розвитку партесного хорового співу. Особливо підкреслена трикомпонентність Київського хорового осередку. Вона була обумовлена однаковою феноменологічністю співацького досвіду Києво-Печерської Лаври (з її тенденцією до ортодоксально-клерикальної традиції), Києво-Могилянської академії (з її характерним тяжінням до секуляризації і євроцентризму) і, нарешті, стихії народного хорового співу. Усі ці якості акумулювались у музично-хоровому побуті, одночасно формуючи духовну ауру Києва, його художньо-естетичне і культурне обличчя, розмаїття палітри стилістичних жанрових і образно-тематичних уподобань у хоровому музикуванні. Напередодні відкриття Київської консерваторії (1913 р.) хорова справа у Києві являла собою типологічно неоднорідне

мистецьке явище. Його складниками була церковно-співацька практика, швидко розповсюджуваний, зокрема, завдяки творчим зусиллям М. Лисенка демократичний співочий рух. Результатом цього стала яскрава діяльність як окремих митців (О. Кошиця, М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Калішевського, Я. Яциневича), так і розвиток діяльності хорових колективів (церковних, театральних, студентських, робітничих тощо).

Усі ці та інші культурно-історичні фактори безпосередньо детермінували необхідність створення у Києві спеціального музичного осередку, який би інтегрував у собі накопичений досвід виконавсько-хорової справи і, що головне, запропонував критерії та норми професіоналізму. У цьому плані особливо результативно виявилась діяльність М. В. Лисенка. За обставин розмаїття хорових середовищ він як авторитетний лідер хорового руху заініціював відкриття у 1904 році музично-драматичної школи, запросив до неї на працю О. Кошиця і фактично вперше (порівняно з російським та європейським досвідом спеціальної музичної освіти на той час) став на шлях академічно-професійної підготовки хорового диригента.

Другим етапом професіоналізації хорового виконавства стало відкриття в жовтні 1913 року Київської консерваторії. На урочистому відкритті з цієї нагоди вже виступив високомайстерний хоровий колектив цього навчального закладу під орудою О. Кошиця.

Хорова діяльність консерваторії абсорбувала досвід Київського музичного училища (функціонувало з 1874 року) і в цілому визначалася позицією керівника обох цих закладів В. В. Пухальського, поєднанням його глибокого професіоналізму з активним просвітництвом. Саме на цій основі в консерваторії формувався зв'язок академічної класичної школи з демократично поширеним рухом хорового мистецтва. У репертуарі навчального хору консерваторії домінували класична музика та народна пісенна творчість.

Становлення Київської хорової школи у перші три десятиріччя ХХ століття відбувалося в умовах певної протидії традиційній консерваторській системі й започаткованого М. В. Лисенком національно-самобутнього варіанту музичної освіти. Останній був широко підтриманий хоровим та композиторським колом, але його вихлостила пролеткультівська ідеологія і почала фарисейськи культивувати у часи "українізації". Протиставившись пролеткультівським оберациям, Київська хорова школа у русі кращих традицій початку віку (М. Лисенко і ін.) викристалізувала найбільш характерні риси вітчизняного хорового професіоналізму. У дисертації розкрито особливу роль знакових персоналій – М. Лисенка, О. Кошиця,

К. Стеценка, М. Леонтовича, Б. Яворського, Г. Верьовки, П. Козицького, М. Вериківського та ін. у розбудові виконавської майстерності.

Під час паралельного існування консерваторії та Музично-драматичного інституту, зокрема в 20-х рр. радянською владою помітно підтримувався останній. Але певна корпоративність музикантів та музичних педагогів забезпечила тісніший зв'язок між цими осередками музичної освіти, адже викладачі працювали одночасно в обох цих закладах. Коли постала проблема масової музичної освіти, в інституті створили диригентський факультет та відділ хорового диригування. У навчальному плані хормейстерів крім фахових ("аналіз музичних форм", "ознайомлення з музичною літературою", "читання партитур", "техніка і практика диригування", "історія музики") та загальних музичних дисциплін було запроваджено природничі та соціоекономічні курси. Це, як ми вже сьогодні розуміємо, був шлях збереження суті української хорової культури, її світоглядно-духовних засад. Вітчизняна професійна хорова освіта відходила від вузькоприкладних установок на шлях підготовки фахівця широкого профілю.

Особливої потужності ідея універсализації у вихованні спеціаліста набула у період, коли музично-драматичний інститут і консерваторія об'єдналися у єдиний учбовий заклад (1928–34 рр.). Саме тоді Київська хорова школа повернулася до плідного синтезу академічних та демократичних засад. Художні виміри консерваторських критеріїв знівелювали інструкторсько-організаційний пафос хормейстерської освіти музично-драматичного інституту на користь гуманітарно-мистецьких цінностей. З одного боку, це нормалізувало природний процес спадкоємності і розвитку цього виду музичної діяльності, з іншого – саме об'єднання двох установ ствердило діяльнісний принцип "педагог через виконавця". У такій конфігурації консерваторська хорова освіта пододала певну замкненість і стала природною складовою реального музичного буття. У цілому взаємозбагачення консерваторської і музично-драматичної концепцій хорової освіти надало Київській хоровій школі виняткової художньо-виконавської потужності.

У 1934 році після розформування Вищого музично-драматичного інституту консерваторія набула статусу окремого мистецького вищого навчального закладу. У дисертації аналізуються загальнокультурний контекст подальшого функціонування Київської хорової школи, навчальні та організаційні новації цієї доби в процесі підготовки професійних кадрів. Окремо досліджується роль і внесок видатних митців у формування художньо-творчої самобутності Київської хорової школи у цей період.

У підрозділі 1.2 "Творча спрямованість" пояснюється феномен творчої діяльності Київської хорової школи на прикладі кафедри хорового диригування НМАУ. Ця діяльність кваліфікується як удосконалюючий засіб існування мистецької, зокрема, виконавсько-хорової школи. Її науково-теоретичний компонент, окрема кафедра є тим конструктивно-генеруючим середовищем, у котрому самореалізуються молоді музиканти. У роботі досліджуються загальні тенденції навчально-виховної роботи кафедри (організаційні та творчі аспекти), індивідуальні ідейно-художні внески її окремих викладачів.

Головною мотивацією творчої спрямованості кафедри є ідея національної ідентифікації хорового співу. Це уособлено: у популяризації надбань вітчизняного хорового досвіду; у вивченні традицій функціонування хорового мистецтва; у мистецькій транспозиції сучасних суспільно-культурних подій в Україні; позитивному ставленні до проблем музичного патріотизму; у розбудові форм і методів мистецького виховання; у прагненні до всебічного розвитку здібностей майбутнього хорового диригента.

Виразниками творчої спрямованості школи свідомо чи віртуально є викладачі, в художній поведінці котрих закодований певний досвід. Адже творче кредо окремо взятого професора кафедри, що функціонує у множинності форм його спілкування з учнем, немінуче "віддзеркалює" художньо-творчі, а ширше – духовні засади хорової школи, яку він представляє. У дисертаційному дослідженні цей спосіб існування школи сягає рівня аналізу роботи кожного викладача, сумарних зусиль викладачів та різних ланок навчального процесу (практичні, теоретичні знання, репертуарні та вокально-технологічні принципи, художньо-концептуальні та інтерпретаційні особливості).

На кафедрі хорового диригування серед усіх навчальних дисциплін укорінилася ієрархічно-панівна роль хорового класу та виняткове значення навчально-художньої роботи, яку проводить його керівник. Зокрема проф. П. І. Муравський вже протягом сорока років послідовно впроваджує (навіть у скрутні часи так званого народно-масового хорового руху) ідею суто академічної культури хорового співу, й зокрема акапельного. Кафедра, розуміючи надзвичайну роль навчального хору як художньої лабораторії, що програмує усю подальшу творчу діяльність майбутнього хормейстера, разом із керівником послідовно прищеплює студентам любов до української хорової музики. Багатогранна діяльність хору (навчальні, державні програми, записи, платівки, концерти, участь у конкурсах

різних рівнів тощо) фактично асимілювала майже всю хорову спадщину української музики. Не менш фундаментальним є внесок П. Муравського у розвиток Київської школи виконавської майстерності, що підтверджено таким фактом: випускники кафедри (а за останні сорок років їх близько тисячі по всій Україні) вважають себе представниками школи П. Муравського. Енергія педагогічного таланту митця набула конститутивного значення духовного наставництва.

У втіленні комплексу творчих спрямувань Київської хорової школи особливу роль відіграють викладачі класу диригування. Досить молоде (в історичному вимірі) мистецтво хорового диригування як навчальна дисципліна було вперше запроваджено саме у Києві. Особливої потужності й різноманітності хорове диригування набрало за останні десятиріччя. У дисертації висвітлено найхарактерніші риси творчої діяльності диригентсько-хорових класів О. Тимошенка, Л. Венедиктова, Е. Виноградової, В. Дженкова, Є. Савчука, І. Шилової, О. Комісарова, В. Петриченка, В. Чуби, а також М. Берденнікова та М. Кречка. У роботі виокремлено спадкоємність концептуальних засад функціонування й розвитку Київської хорової школи диригування та внесок у цю справу завідувачів кафедри у різні часи – Г. Г. Верьовки, О. З. Мінківського, Л. М. Венедиктова, В. А. Дженкова.

У розділі 2 "Творча взаємодія як засіб існування школи", а саме у підрозділі 2.1 "Творча взаємодія у процесі підготовки хорового диригента" розглянуто специфіку взаємодії у проєкціях "педагог – учень", "керівник – хоровий колектив". Спостерегаючи протягом багатьох років особливості, так би мовити, "мікросвіту" спілкування викладача зі студентом на заняттях з хорового диригування та у хоровому класі, ми мали можливість визначити найбільш ефективні способи взаємовпливу цих суб'єктів творчого процесу. У теоретичному плані дослідження спирається на інтерпретацію взаємодії, що була запропонована такими педагогами та психологами, як Н. Березовін, В. Кан-Калик, М. Нікандров, О. Леонтєв, а також розробками близьких до взаємодії понять творчого спілкування Н. Кузьміної, Л. Фоміна, К. Станіславського. У практичному – робота містить детальний аналіз спадку видатних диригентів-хормейстерів минулого та сучасності М. Даниліна, Г. Дмитревського, В. Краснощоківа, П. Чеснокова, К. Птиці (Московська школа); М. Лисенка, О. Кошиця, К. Стеценка, Н. Городовенка, П. Гончарова (Київська школа). Спостереження творчої взаємодії в процесі навчання у класах хорового диригування здійснена на

основі аналізу досвіду роботи сучасних викладачів кафедри О. Тимошенка, Л. Венедиктова, Е. Виноградової, В. Дженкова, Є. Савчука та ін., дозволило дійти висновку: неабиякий вплив на студентів справляють не лише особистісні професійні якості педагога, тип його стосунків із учнем тощо, а й уміння викладача при вирішенні хормейстерських завдань відокремлювати та цілеспрямовано застосовувати певні універсалиї, характерні в цілому для Київської хорової школи навчання.

У роботі узагальнено особливості педагогічної взаємодії як різновиду спільної діяльності викладача й студента, що підтверджено факторами:

- створення безпосереднього особистого контактування в процесі творчої взаємодії завдяки обміну інформацією, плеканню таланту, заохоченню, розвитку музичних здібностей тощо;
- наявності єдиної мети та передбачуваного результату взаємодії, який відповідає загальним інтересам викладача та студента;
- рівного розподілу обов'язків викладача та студента в процесі взаємодії: викладач наділений особливими функціями формування творчих здібностей студента;
- виконання обов'язків у процесі взаємодії підпорядкований засобам вирішення хормейстерських завдань, складом, рівнем кваліфікації учасників цієї взаємодії;
- особистісних стосунків, що виникають у процесі взаємодії педагога та студента, набувають з часом самостійного характеру і нерідко продовжуються після навчання.

У Київській хоровій школі, зокрема, у процесі підготовки хормейстерів-професіоналів на кафедрі хорового диригування, склалася стійка традиція творчої взаємодії викладача зі студентами, типологію якої умовно визначаємо так:

- досягнення психічного розвитку особистості через високий рівень активності учасників творчої взаємодії;
- створення спрямованості студентів на власну продуктивну діяльність;
- вплив на індивідуальність студента з метою формування особистості як підстави для розвитку творчих можливостей.

В межах підсистеми "керівник – хоровий колектив" у дисертації проаналізовано низку інших проєкцій, в яких "зворотний зв'язок" є найголовніша складова спілкування керівника з учасниками хору. У дисертаційному дослідженні розглядаються особливості цього механізму в практиці навчального хору (керівник П. Муравський), а також на підставі аналізу досвіду творчої діяльності викладачів

кафедри з хоровими колективами, наприклад: Л. Венедиктов, І. Шилова – з хором Національної опери; О. Тимошенко, О. Комісаров – з хоровою капелою Південно-Західної залізниці; Е. Виноградова – з хором хлопчиків Київської середньої спеціальної музичної школи ім. М. Лисенка; Є. Савчук – з Національною заслуженою академічною хоровою капелою "Думка"; В. Дженков з аматорськими хоровими колективами Києва; Ю. Курач та В. Курач – з чоловічою хоровою капелою імені Л. Ревуцького тощо.

Взаємини керівника колективу з учасниками хору базуються на професійних засадах творчого діалогу диригента з артистами хору; системі комунікативних технологій; знанні індивідуальних особливостей учасників; дотриманні правил поведінки обох сторін; принципах взаємної поваги співаків і диригента. Предметом особливої уваги в дослідженні роботи викладачів кафедри під час керування хором став принцип забезпечення взаємної довіри зі студентами. У дисертації детально аналізується "трансформація" взаємної довіри в особистісно-психологічну поведінку учасників творчої взаємодії (реакція хору на завдання і формування типу і тону відносин) та її роль у створенні навчально-репетиційної та концертно-сценічної атмосфери, у мірі художньої переконливості виконавчої дії тощо. Творчий тип взаємодії, притаманний Київській хоровій школі, є винятково ефективним, адже він формує засади індивідуалізації навчання, диференційований підхід до артистів хору та творчий характер музичної діяльності диригента-хоровика.

У підрозділі 2.2 **"Вплив сугестивних факторів діяльності хорового диригента на процес творчої взаємодії"** розкривається роль і значення здатності диригента впливати на процеси виконавської діяльності хорового колективу. Фактично тут виділено й охарактеризовано найбільш приховані складові хормейстерського професіоналізму, які функціонують у психічно-інтелектуальних проявах. У хормейстерів Київської школи завдяки історично випробуваному, усталеному комплексу навичок творчого спілкування з колективом сформувались конкретні форми сугестивності. Зокрема у роботі викладачів кафедри хорового диригування націленість на необхідну реакцію хористів характеризується такими принципами: переконання (потрібно підвести хориста до погодження у процесі ним тієї позиції, котра обґрунтовується); навіювання (один з найпоширеніших видів психологічного впливу); вольового темпераменту (не підкоряти, а захоплювати музикантів); подолання критичного аналізу інформації (сприйняття її хористами як спонукання до дії); психологічного розуміння колективу як прояву довіри, що стимулює

розкриття глибинного творчого потенціалу хористів; взаємодії з лідерами хорового колективу (формальними й неформальними); артистичного впливу (бути художником широкого діапазону почуттів); перцепції (уміння проникнути в духовний світ учасника колективу, побачити за зовнішніми проявами стан людини); комунікативності (знання основних закономірностей комунікативних процесів); концентрації уваги тощо.

Особливе значення у системі сугестивних факторів мають професійний авторитет і майстерність. Досліджено різновиди способів взаємодії диригентів з хоровими колективами (авторитарний, авторитарно-демократичний, демократичний, ліберальний), котрі розповсюджені в діяльності хормейстерів. Для Київської хорової школи найбільш властивий демократичний спосіб творчої дії. Специфікою спілкування диригента з колективом визнано не вербальність мови, а емоційну змістовність музики. Аналіз диригентсько-хорової діяльності викладачів кафедри НМАУ засвідчив, що у їхній взаємодії з хоровим колективом переважає багатомірний системний підхід, визначений не лише сугестивними якостями кожного керівника, а й специфікою явлених ними творчих перетворень у процесі виконання тих чи інших професійних завдань. Сумарно така практика виглядає як цілісна програма творчої поведінки музикантів-хормейстерів, що характерна спільністю художніх уподобань та сугестивних варіантів репетиційної і демонстративної (концертної) реалізації.

У розділі 3 "**Уособлення як форма самозбереження школи**", зокрема, в підрозділі 3.1 "**Особистісні прояви школи**" висвітлюються найхарактерніші риси діяльності окремих викладачів. Такий дослідницький підхід уможливив персоніфіковано-осяжний образ школи. Кожен викладач свідомо чи несвідомо є носієм закодованого досвіду і фактично символізує спосіб існування школи. У такому прояві специфіка Київської хорової школи висвітлюється не лише зі сторони об'єктивних культурно-художніх ознак, а й у плані особистих прикмет її конкретних носіїв. Отже, творче кредо окремого професора кафедри, що виявляється у множинності його спілкування з учнями (хористами, аудиторією слухачів), неминуче декодує найважливіші засади школи, котру він представляє. Саме так відбувається накопичення і збереження традицій виконавської школи, інституалізується сумарність засобів її самозбереження (кафедрами хорового диригування Львівської, Одеської, Харківської школи з відповідними осередками, навчальними закладами тощо).

У дисертації акцентовано увагу на особистих внесках у справу розвитку Київської хорової школи викладачів сучасної кафедри хорового диригування НМАУ ім. П. І. Чайковського. Одночасно виявляється ступінь спільності засад, настанов. Спостереження та аналіз творчої діяльності викладачів цієї кафедри дозволили сформулювати визначальні риси їхньої педагогічної творчості (зрозуміло, з певною часткою припущення):

- ретельність роботи в класі та спрямованість на удосконалення самостійності були домінантними в діяльності Е. П. Верьовки-Скрипчинської;
- індивідуальний підхід до особливостей студентів у всій багатогранності його проявів – О. С. Тимошенку;
- досконалість виконавської майстерності та орієнтація на усталені зразки найкращої української хорової музики – П. І. Муравському;
- послідовність впровадження у систему навчання найоптимальніших засобів диригентської техніки – В. А. Дженкову;
- тяжіння до масштабності драматургічного мислення – Є. Г. Савчуку;
- удосконалення диригентсько-хорового професіоналізму на основі оперного репертуару – Л. В. Венедиктову;
- формування активності, пошуковості, інтерпретаторської витонченості – Е. О. Виноградовій;
- вимогливість до ґрунтовно-теоретичної підготовки і вокально-практичної діяльності студентів – В. В. Петриченку;
- високоетична культура професійного спілкування з учнями – І. В. Шиловій;
- науково-методичне обґрунтування диригентсько-виконавської діяльності – О. В. Комісарову;
- тяжіння до пояснення взаємообумовленості усіх компонентів хорової професії – В. Т. Чубі.

Необхідну роботу щодо теоретичного обґрунтування художньо-естетичних і культурно-творчих засад Київської хорової школи успішно проводять професори, доктори мистецтвознавства А. П. Лащенко, В. І. Рожок, кандидат мистецтвознавства О. Г. Бенч. На кафедрі працюють молоді талановиті викладачі Ю. Курач, Ю. Пучко, Р. Толмачов, Д. Болгарський. Багатопрофільна спеціалізація діяльності кафедри, особистісні якості її викладачів сформували потужний навчальний комплекс, спрямований на виховання фахівця, продовжувача традицій Київської виконавсько-хорової школи.

Високий авторитет Київської хорової школи пояснюється відповідним художньо-творчим рівнем її творчої діяльності. А це, фактично, усі значні хорові колективи Києва, котрими керують випускники кафедри хорового диригування НМАУ (Є. Савчук – "Думка", М. Гобдич – "Київ", Л. Бухонська – "Хрещатик", О. Бондаренко – "Київські фрески", П. Ковалик – мішаний хор Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова, Г. Горбатенко – хор Вищого музичного училища імені Р. Глієра, Д. Радик – хор студентів Київського Національного університету культури і мистецтв) та хорові осередки в регіонах України (Рівне, Кривий Ріг, Умань, Донецьк, Чернігів, Ніжин, Житомир та ін.). Випускники кафедри є керівниками переважної більшості навчальних хорів середніх та вищих музичних закладів України. Київська хорова школа домінує (у порівнянні з Одеською, Львівською, Харківською) на Всеукраїнських конкурсах (імені М. Леонтовича, конкурсах хорових диригентів) і сьогодні є званою за кордоном.

Ю. Пучко-Колесник
ДІЯЛЬНІСТЬ ДИРИГЕНТА-ХОРМЕЙСТЕРА
ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

Актуальність обраної теми. Протягом багатьох віків вітчизняна хорова культура накопичувала у собі духовні цінності українського народу. Історією доведено, що за певної орієнтованості та збільшення частки хорового співу у музично-культурному просторі суспільства можна досягти суттєвих результатів щодо виховання не тільки музично-естетичних смаків слухацької аудиторії, але й в першу чергу формування морально-етичних орієнтирів соціуму. Тому поряд із дослідженням суто спеціальних, професійних питань диригентсько-хорового мистецтва перед митцями і науковцями постають проблеми соціального функціонування хорової культури у сучасних умовах.

Розвиток практики диригентсько-хорового мистецтва пов'язаний із теоретичним осмисленням даного виду виконавства. Дослідження сутності диригентської та хормейстерської професій відбувалося за декількома напрямками. Ідеї культурологічного, музично-естетичного, соціально-психологічного, психолого-педагогічного та музикознавчого характеру у розкритті цієї теми неодноразово висувалися в сучасній вітчизняній та зарубіжній науці. Перш за все ми маємо на увазі фундаментальні дослідження, які скла-

дають культурологічне підґрунтя дисертації. Йдеться про роботи з проблем творчості та, зокрема, музичної творчості як культурологічного феномену (В. Медушевський, Ю. Кремльов, М. Каган, В. Ванслов, Л. Левчук, І. Юдкін-Ріпун, С. Шип, В. Шейко, М. Бровко, Т. Гуменюк та ін.). По-друге, це праці, що осмислюють диригентське виконавство як культуротворчий фактор у розвитку суспільства в найрізноманітніших аспектах: історичному, естетичному, психологічному, психолого-педагогічному, семіотичному, мистецтвознавчому (І. Букреєв, Г. Єржемський, А. Лашенко, Г. Макаренко, О. Поляков, В. Ражніков, Н. Селезньова, А. Сивіз'янов, Л. Сидельніков). По-третє, дослідження творчого здобутку видатних диригентів-симфоністів і хормейстерів, що набувають культурологічного та теоретичного осмислення у численних монографічних працях (А. Астров, О. Бенч, П. Ковалик, Р. Косачова, Л. Крилатова, А. Лашенко, Л. Михеєва, В. Рожок, В. Фомін та ін.). Також вагому частку у розробці проблеми диригентської майстерності у соціокультурному аспекті (включаючи проблематику теорії та техніки хорового диригування, а також хормейстерської інтерпретації музичних текстів) складають роботи М. Багриновського, А. Іванова-Радкевича, С. Казачкова, М. Канерштейна, Е. Кана, М. Колесси, В. Краснощоківа, Н. Малька, Л. Маталасва, І. Мусіна, К. Ольхова, К. Пігрова, К. Птиці, А. Сивіз'янова, П. Чеснокова та ін.

Слід зазначити, що на сьогодні джерельна база з культурологічного та теоретичного аспектів дослідження обраного проблемного кола питань не завжди відповідає викликам сучасної соціокультурної ситуації. Найголовнішою проблемою тут є необхідність пов'язати найновіші культурологічні, естетичні, мистецтвознавчі та музикознавчі розробки, що на перший погляд не стосуються власне диригентського мистецтва, з досягненнями теорії та історії диригентського виконавського мистецтва, зокрема диригентсько-хорового виконавства. Відтак існує безліч "білих плям" у ґрунтовному дослідженні діяльності диригента-хормейстера як соціокультурного феномену. Тому першочерговим постає питання визначення істинної культуротворчої природи мистецтва диригування хором, його сутності, загальних та специфічних мистецьких закономірностей, питання розкриття творчої взаємодії диригента і хорового колективу, а також виявлення соціально-психологічних передумов та соціокультурних умов ефективного функціонування такого явища, як хорове виконавство, і, як наслідок, місце та роль диригентсько-хорового виконавства у формуванні сучасного соціокультурного простору.

На сучасному етапі важливим є принциповий перегляд деяких сторін хорового виконавства з урахуванням потреб слухача. У той же час необхідно вивчати слухацький попит, щоби мати чітку уяву, яким саме чином залучити музично-естетичне сприйняття широких верств до площини високого мистецтва хорового виконавства. Хоровий спів дуже часто називають консервативним. Проте така його стабільність є результатом стійкості вокально-інтонаційних засобів, пов'язаних з природою співацького "інструмента". Саме тут, на наш погляд, криється причина часткового відсторонення хорового жанру від загального річища сучасного музичного побуту. Однак з цього не витікає, що хоровий спів є безнадійно застарілим і не здатним віддзеркалювати сучасність, а разом з тим й здійснювати свою функцію щодо формування художньо-музичних та морально-естетичних орієнтирів суспільства.

Хорова культура являє собою складну систему сполучення суспільного, художньо-творчого, організаційного і вокально-хорового елементів. На думку А. Лащенка, в усіх намаганнях сформувати теорію хорової культури недооцінювалося співвідношення цих сил, їх взаємообумовленість. Отже, одна справа підходити до предмету дослідження, заздалегідь уявляючи його як сполучення частин, елементів, таких, як хорова творчість, хорове управління, хоровий колектив, хоровий репертуар, хорова звучність, хорова фактура, і зовсім інше, коли ставиться питання про функції, які виконуються тими самими хоровою творчістю, хоровим управлінням, колективом, репертуаром і т. ін. відносно виконавських напрямів, хорового руху, суспільної свідомості.

При такому підході стає зрозумілим, як і за допомогою якої специфічної діяльності здійснюється ця функція. У нашому випадку, це діяльність диригента-хормейстера, зокрема техніка диригування. Таким чином будується ланцюг взаємообумовленостей, коли, скажімо, дії, спрямовані на виконання функції виконавської майстерності (вокалізація, інтонування тощо) одночасно є складовими репертуарної політики, тобто більш широкої діяльнісної установки, яка, у свою чергу, слугує формуванню музичних смаків, і далі – духовної культури. Отже, окремі елементи хорової культури і хорового мистецтва у світлі такого підходу перетворюються на суспільно-духовні реальності, тобто на предмет культурології.

Видатні практики та теоретики диригентської справи зауважували, що істинну сутність диригентської майстерності можливо розкрити лише за умови осягнення змісту диригентської техніки, її сутності, "філософії та методології". Тому належної уваги необхідно

приділити мануальній техніці, її естетико-психологічному осмисленню, адже вирішення часткових проблем відкриває шлях до глобальної розробки загальної теорії диригування.

Диригентсько-хорове мистецтво зазвичай розглядається дослідниками у так званому "чистому вигляді", ніби у вакуумі, без залучення широкого контексту гуманітарних сфер діяльності людини: насамперед культурології, філософії музики, онтології творчості та психології музичного сприйняття, духовно-релігійних практик. Між тим системний аналіз вимагає вивчення об'єкту не ізольовано від його середовища, а навпаки, в його контексті, в системі, елементом якої він є. Наприклад, існує принципова різниця у діях та взаємовідносинах диригента-хормейстера зі співаками хору під час репетицій та на концертному виступі. Концертне виконання ставить диригента-хормейстера у якісно нові умови відносин не лише з артистами хору, але й встановлює відносини між виконавцями та новим колективним суб'єктом – слухачем. Отже, закони мистецтва неможливо розглядати без урахування його сприйняття публікою – найважливішою і останньою ланкою, що замикає музикознавчу тріаду "композитор – виконавець – слухач".

Відомий психолог Л. Виготський зауважував, що мистецтво неможливо пояснити через "мале коло" особистого життя; воно потребує роз'яснення через "велике коло" життя соціального. Таким колом взагалі і є культурологічна проблематика диригентсько-хорового мистецтва, яка в першу чергу і розглядається у нашій дисертації.

На думку видатного хорового диригента С. Казачкова, теорія хорового диригування має охопити та висвітлити проблеми музичного виконавства з усіх боків у їх взаємозв'язку. Тому на потребі стають роботи, що заповнять пустоти картини соціокультурного функціонування диригентсько-хорового виконавства. Необхідними є комплексні дослідження, які б охопили різноманітні аспекти творчої взаємодії диригента-хормейстера, хору та публіки.

На початку нового тисячоліття осягнення культурних норм і цінностей, звичаїв, традицій, мови рідної культури, що приводять до становлення духовно-особистісних якостей людини та відповідають гуманістичним запитам суспільства, усвідомлюється як гостра необхідність. У процесі "споживання" витворів мистецтва відбувається становлення особистості, у якому отримують вираз найважливіші соціальні риси, що включають в себе систему зацікавлень та установок. Розвиток і вдосконалення особистості може призвести до якісних змін соціальних умов життя, формування нової культури, благоустрою суспільства.

Великі можливості у процесі становлення та соціокультурної адаптації особистості має хорове мистецтво. Як специфічний різновид людського мислення і діяльності хорове мистецтво протягом тривалого історичного періоду більше за інші види мистецтва було широко й безпосередньо вплетене у процес матеріального і духовного життя людей і виконувало своє призначення в інтересах суспільства. Будучи яскравим виразним втіленням ментальних особливостей, національного світогляду, філософських, релігійних, моральних, естетичних поглядів, панівних у той або інший історичний період, хорове мистецтво здійснювало вплив на духовний світ людини та її взаємовідносини у суспільстві, сприяло формуванню адекватного сприйняття соціуму, моральної позиції, позитивного ставлення до найкращих національних традицій і загальнолюдських цінностей.

Введення людини до світу хорової культури набуває особливого значення, адже через неї закладаються основи культурного самовизначення, взаємовідносин людини і суспільства. Осягнення хорового мистецтва є одним з можливих шляхів осягнення культури свого народу, з чого й починається формування всебічно розвинутої особистості як найважливішої умови соціального становлення й самовизначення індивіда. Саме це і є причиною необхідності осмислення хорового мистецтва як феномену культури на сучасному етапі, осмислення механізмів впливу хорового мистецтва як культурно-історичного феномену на життєдіяльність українського суспільства.

Розглядаючи диригентсько-хорове мистецтво як художній та соціокультурний феномен у його музично-естетичному та соціально-психологічному аспектах, ми намагаємося вирішити питання сутності хормейстерської діяльності, унікальності мануальної техніки, специфіки публічної художньої діяльності диригента хору та хорового колективу, їх творчої взаємодії, і врешті-решт – їх впливу на сучасне суспільство в обличчі публіки, що своєрідно сприймає мистецтво хорового співу.

Нові ідеї зазвичай народжуються на перетині теорій різних мистецтв та напрямів гуманітарного знання. Таким чином, одним з найголовніших завдань роботи є розробка культурологічного обґрунтування мистецтва хорового диригування, що в свою чергу вимагає ретельного співставлення його з суміжними видами мистецтв, передусім – з хореографією, пантомімою, акторським та ораторським мистецтвами. Таке співставлення необхідне задля більш глибокого пізнання природи та сутності мистецтва хорового

диригування, визначення його специфічних особливостей та закономірностей, адже, за висловом Б. Асаф'єва, будь-яке пізнання є порівнянням.¹ Тому цілком закономірно дане дослідження за своїм характером є міждисциплінарним і спирається на наукові праці найрізноманітніших галузей гуманітарних наук.

Метою дисертаційної роботи є розкриття сутності та особливостей диригентсько-хорового виконавського мистецтва як явища художньої культури у сукупності його унікальних специфічних художньо-комунікативних ланок та зв'язків. Диригентсько-хорове мистецтво розглядається як складна функціонально-художня та соціокультурна структура у взаємодії трьох задіяних у ній суб'єктів – диригента-хормейстера, хору та публіки. У зв'язку з вищевикладеним вирішується проблема теоретико-методологічного осмислення диригентсько-хорового мистецтва як соціокультурного феномену та виявлення соціально-психологічних передумов ефективного функціонування академічної хорової музики у культурному просторі сучасного суспільства.

Відповідно до поставленої мети було визначено наступні **завдання**:

- виявлення культуротворчої, соціально-художньої природи мануального мистецтва хорового диригування;
- вивчення діалектики художньо-змістовного (музично-інтонаційного) та мануального чинників у диригентсько-хоровому виконавському мистецтві;
- розгляд соціально-психологічного аспекту творчої взаємодії диригента і хору;
- виявлення соціокультурної динаміки хорового мистецтва як феномену культури;
- визначення соціокультурного потенціалу і значення хорового мистецтва у життєдіяльності сучасного суспільства;
- аналіз соціологічного аспекту ефективного функціонування концерту академічної хорової музики як культурного феномену у сучасному суспільстві;
- визначення основних напрямів сучасної композиторської хорової творчості в контексті диригентсько-хорового мистецтва як культуротворчого феномену;
- окреслення пріоритетних шляхів інтерпретаційного та хоровознавчого аналізу духовно-музичних композицій українських авторів;

¹ Асаф'єв Б. В. Музыкальная форма как процесс. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1971. – Кн. 1 и 2. – 376 с.

- музично-культурологічна інтерпретація хорової творчості (зокрема духовно-музичних творів) сучасного українського композитора Ганни Гаврилець.

Об'єктом дисертаційної роботи є диригентсько-хорове мистецтво як феномен художньої культури.

Предмет дослідження – художньо-інтерпретаційна сутність мистецтва хорового диригування та соціокультурні функції його існування: його структура та місце в системі мистецтв; соціально-психологічний механізм функціонування диригентсько-хорового мистецтва; художньо-комунікативний взаємозв'язок диригента-хормейстера, хору, публіки.

Методологічна основа дослідження. Методологія дослідження має комплексний характер. Вона спирається на такі принципи як *діалектичність, системність, історизм*. У межах цих принципів широко здійснюється *культурологічний підхід*, що містить глибоке вивчення гуманітарного середовища стосовно предмету дослідження (В. Медушевський, Л. Левчук, С. Шип). Дане культурологічне дослідження спирається на найрізноманітніші культурологічні і мистецтвознавчі теорії та розробки, але серед найважливіших викремимо такі: концепція національного музичного мовлення як культуротворчого феномену (Ф. Колесса, С. Людкевич, О. Русов, А. Гудзенко, А. Юсов, О. Козаренко); концепція хорового мистецтва – хорова композиція та хорове виконавство як явище національної культури (К. Пігров, В. Краснощоків, А. Лашенко, Л. Андрос); концепція ґенези хорової мовленнєвої інтонації, хорового інтонування (О. Бенч, Л. Архімович, М. Гордійчук). Крім того, широко залучені у дисертації власне *мистецтвознавчі методи та теорії* дослідження, зокрема, *теорія інтерпретації* (В. Москаленко), *теорія музичного мислення* (Є. Назайкінський, В. Медушевський, С. Рубінштейн, Л. Бочкарьов), а також *теорія сучасного хорового мистецтва* (О. Бенч, Л. Бутенко, П. Ковалик, А. Лашенко, О. Поляков, Н. Селезньова, Т. Смирнова та ін.). Задіяний у дослідженні *художньо-естетичний та соціально-психологічний аналіз* дозволяють розкрити цілісність і поліструктурність проблеми, яка вивчається, її внутрішню єдність та протиріччя, найважливіші детермінації, середовищні впливи та етапність розвитку. Залучені також конкретні методи дослідження: аналіз спеціальної (культурологічної, естетичної, психологічної, соціологічної, мистецтвознавчої, музикознавчої та ін.) літератури з проблематики дисертації; систематичне спостереження за концертним життям провідних хорових колективів сучасної України, оновленням їх

репертуару за рахунок творів сучасних українських композиторів, зокрема сучасних українських духовно-музичних композицій.

Наукова новизна дослідження. Вперше у культурології та теорії хорового диригування:

- феномен диригентсько-хорового виконавського мистецтва розглянутий як важливіший чинник соціокультурної системи у сукупності її унікальних ланок та зв'язків, у взаємодії трьох задіяних у ній суб'єктів – диригента-хормейстера, хору і публіки;

- визначено пріоритетність хорового мистецтва як явища національної культури у культуротворчих процесах сучасного українського суспільства – як мосту від православної традиції богослужбового співу до сучасної композиторської творчості;

- визначено роль митця – диригента-хормейстера – та виявлені основні чинники соціокультурної природи хорової культури суспільства;

- визначені критерії соціокультурної мобільності диригента-хормейстера як митця, чия діяльність спрямована на комплексний вплив на найрізноманітніші за соціальним статусом, гуманітарною та художньою підготовленістю тощо шари музичної аудиторії;

- мистецтво хормейстера представлено як синтетичне, спадкове до української традиції видовищності, в якому в гармонії поєднуються складові, спрямовані від різноманітних культурних чинників та різних галузей мистецтва (власне музичного, акторського, режисерського, пластичного тощо);

- визначено художній статус мануального мистецтва хорового диригування, що обумовлює інтерпретаційне начало у хоровому виконавстві (це виходить з соціально-художньої природи техніки диригування);

- розкрито найскладніші соціально-психологічні та загальнокультурні особливості творчої взаємодії диригента і хору в результаті аналізу діалектики мануального і пластичного начал у диригентсько-хоровому мистецтві;

- простежено соціокультурну динаміку вітчизняного хорового мистецтва як культурно-історичного феномену, що віддзеркалює багаторівневі процеси розвитку суспільства і є показником духовного життя народу у різні історичні епохи;

- визначено соціокультурний потенціал і значення хорового мистецтва, що є специфічним видом художнього відображення й осмислення дійсності, у життєдіяльності сучасного суспільства;

- виявлено специфіку соціального функціонування диригентсько-хорового виконавського мистецтва та його основної суспільної

форми побутування – концерту академічної хорової музики як культурно-естетичного і соціального явища;

- сучасну хорову творчість українських композиторів розглянуто як пріоритетну у зв'язку з ментальними рисами, музичними традиціями та особливостями диригентської справи в культурі українського народу;

- у зв'язку з визначенням соціокультурного стану та еволюції сучасного хорового мистецтва зроблений інтерпретаційний та хорознавчий аналіз духовно-музичних композицій Ганни Гаврилець.

Практичне значення отриманих результатів. Результати дисертації можна застосовувати при укладанні навчальних програм з теорії диригентсько-хорового виконавства, хорознавства, історії диригентсько-хорового мистецтва, у міждисциплінарних семінарах і колоквіумах із спорідненої тематики, для розробки соціокультурної стратегії окремих хорових колективів і концертних установ, у практичній роботі викладачів і студентів класу хорового диригування спеціальних музичних навчальних закладів.

Розділ II

ВОКАЛЬНА КУЛЬТУРА ХОРОВОГО КОЛЕКТИВУ

В. Михайлець

ВОКАЛЬНА ОСНОВА ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА: ІСТОРИЧНИЙ І ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТИ

У II розділі "Хоровий спів в процесі історико-стилістичних перетворень" розглядається розвиток вокальної основи хорового мистецтва під впливом різних музично-стилістичних напрямків, жанрово-виконавських особливостей та створення методичних засад у вокальному вихованні хормейстерів відповідно виконавським вимогам.

Залежність між стилістичними ознаками та змінами в техніці співу досліджується у підрозділі 2.1. "Розвиток вокально-хорової техніки в музично-стилістичних напрямках". Переломним моментом в розвитку хорового мистецтва України є освоєння партесного стилю, яке привело до початку глибоких змін не лише у слуховому сприйнятті, а й у самому принципі вокально-хорового мислення.

Опанування новим стилем на Україні відбувалося шляхом поєднання вокальної традиції з новими виконавськими засобами партесного співу. Аналізуючи твори партесного стилю, ми визначаємо характерні риси, які впливали на розвиток вокально-технічного виконавства співаків. Головними серед них є: 1) *розширення вокально-технічних можливостей голосового апарату*; 2) *відрив вокального мислення від змісту тексту і тембру як засобу виразності та 3) зміна спрямування слухової уваги.*

Партесний стиль виявився переломним для східнослов'янської вокально-хорової культури і привів як до негативних, так і до позитивних наслідків. До останніх ми відносимо: 1) розділення професійного хорового мистецтва на церковне та світське; 2) формування систематичної вокально-хорової освіти для різних вікових груп; 3) високий щабель професійної підготовки українських співаків, який став взірцем для розвитку вокально-хорового виконавства в Росії. Негативними факторами, на нашу думку, можна вважати:

1) нівелювання природних вокальних тембрів; 2) занепад хорового багатоголосся з горизонтальним слуховим сприйняттям.

Подальший відрив від вокального мислення відбувався в часи наслідування італійській, а потім німецькій музичним культурам. Кожна з них привнесла свої виконавські завдання, які спричинили зміни у вокальній техніці. Стилістичні риси італійського напрямку розглянуто на прикладах композиторської творчості М. Березовського, С. Бортнянського, А. Веделя, С. Дегтярьова, С. Давидова, П. Турчанінова. Головними з них є: 1) *розширення звуковисотного діапазону хорових партій*; 2) *впровадження соло – окремої партії чи ансамблю*; 3) *повернення до пріоритету словесного тексту у взаємодії музичних та вербальних засобів виконавської виразності*.

Під впливом італійської музичної культури на слов'янській сцені з'являється новий вокальний жанр – опера, який надалі активно взаємодіє з розвитком хорового мистецтва. По-перше, впродовж XVIII століття оперні партії виконуються кращими виконавцями професійних хорів, що свідчить про високий вокально-виконавський рівень останніх. По-друге, на вітчизняній сцені створюється новий жанр – народна опера (національно-історична, історико-побутова, народна драма), де одною з головних діючих осіб виступає хор.

Виховання вітчизняних майстрів співу відбувається в багатьох навчальних закладах, які створювались в державі. На прикладі Глухівської музичної школи як унікального культурного явища XVIII століття розглядається становлення вітчизняної професійної музичної і хорової освіти. Сформовані тут традиції сприяли розвитку фундаментальних основ вокально-хорового виховання в навчальних закладах подібного типу. На їхньому ґрунті було закладено основи вітчизняної вокально-хорової методики виховання співаків.

Вступ на посаду директора Придворної співочої капели О. Ф. Львова визначається музикознавцями як початок нового стилістичного напрямку в хоровому мистецтві. Своїми духовно-музичними творами та технікою хорового письма, а також методом гармонізації церковних наспівів О. Ф. Львов заклав міцний стилістичний ґрунт так званої "петербурзької школи" і вважається її засновником. Проводячи оглядний аналіз композиторської творчості представників петербурзької школи (Г. Я. Ломакін, М. П. Строкін, В. Староруський, М. О. Виноградов), визначаємо характерні виконавські риси, які відповідають темі нашого дослідження і порівнюємо з виконавськими вимогами попереднього – так званого "італійського" стилю.

Для визначення розвитку вокальних основ у хоровому мистецтві XIX століття розглядаються стилістичні напрямки та виконавські умови того часу України та Росії паралельно. Такий план дослідження в цьому підрозділі обумовлений тим, що Україна мала свій історичний розвиток хорових традицій, завжди синтезувала в своїй культурі нові іноземні течії, а не сприймала їх в чистому вигляді.

В другій половині XIX століття відбувається піднесення мистецького розвитку на всій Україні. На межі 60–70-х років у Львові працюють А. Вахнянин, П. Бажанський та І. Біликовський, робить перші кроки В. Матюк. У Чернівцях активно виявляє себе С. Воробкевич, в Одесі проводить багатогранну композиторську та науково-критичну діяльність П. Сокальський. В Одесі, а згодом у Єлисаветграді працює з хорами П. Ніщинський. Важливу історичну роль відіграв процес активного співробітництва українських та російських музикантів в галузі вокально-інструментальної музики. Вагомий внесок в цьому процесі належить М. В. Лисенкові та його послідовникам – П. Демуцькому, Я. Яцевичу, К. Стеценку, Г. Хоткевичу, О. Кошицю, на Західній Україні – Ф. Колессі та Г. Топольницькому.

В Москві наприкінці XIX століття відбувається відродження діяльності Синодального хору. Плеяда композиторів (О. Д. Кастальський, О. В. Нікольський, Вік. Калінніков, П. Г. Чесноков, О. Т. Гречанінов, Н. Толстяков та ін.), творчість яких була пов'язана з цим колективом, утворили новий напрямок у хоровому виконавстві, який був відмінним від принципів хорового письма та хорового виконавства петербурзької школи, і отримав назву – московська школа. Головними композиторськими та виконавськими рисами цього напрямку є: *1) вільне проведення теми від однієї партії до іншої; 2) вільний, несиметричний ритм, який підпорядкований мовному ритмові та текстовим акцентам, повторення слів, по змозі, уникаються; 3) хор розуміється як ансамбль багатobarвних голосових тембрів, як оркестр людських голосів.* Ці творчі вимоги потребували від співаків гнучкого мелодійного мислення, пов'язаного з літературним текстом, чіткої дикції, а головне – тембрального розвитку голосів. Українськими послідовниками московської школи можна вважати, на нашу думку, М. Д. Леонтовича, Я. Калишевського, О. Кошиця.

На розвиток вокально-хорового виконавства XIX століття значний вплив мали і умови виконання в оперному жанрі, де хор постає

в специфічних виконавських умовах. Він підпорядковується не тільки вимогам стилю, а й законам сценічного жанру: донесення літературного тексту, акторська гра, оркестровий супровід. Упродовж XIX століття жанр опери набув розвитку з боку емоційної насиченості, значного посилення оркестру, збільшення оперних залів. Сумарність всіх цих виконавських умов сприяли змінам в основі вокального процесу – диханні. Останнє стало нижнє реберним. Це спричинило зміни у вокальній техніці, що привели до таких наслідків: можливості утворення єдиного механізму звукоутворення на всьому діапазоні; рівняння голосових регістрів; збільшення тембральної насиченості та сили звуку на верхній ділянці діапазону; посилення гучності та летючості голосу при співі з супроводом оркестру.

Отже, досліджені нами вокальні властивості хорового мистецтва в період підпорядкування особливостям музичних стилів додали до визначених попередніх чинників утворення хорового співу залежність вокальної основи від жанрових, акустичних особливостей та виконавських властивостей, пов'язаних з відродженням національних традицій.

У підрозділі 2.2. "Вокально-методичні напрямки хорового виховання" нами розглядаються методичні розробки викладачів співу XVIII–XIX століть. Визначається залежність між стилістично-виконавськими та методично-виховними завданнями. Виділяється методологічна новизна кожного автора.

В дисертації визначається, що на межі XIX–XX століть в вокально-методичній літературі означилися певні шляхи дослідження голосу, його виховання та розвитку вокальної техніки. Експериментальним шляхом на ґрунті методичних порад західних вокальних шкіл (італійської, французької) та вокальних особливостей народної пісенності були складені оригінальні вокально-технічні вправи (М. Глінка, О. Варламов). Також експериментально були виявлені: зв'язок між розвитком музичного слуху та інтонуванням (А. Рожнов); принципи вокального виховання – *послідовність та цілеспрямованість* (І. Казанський); необхідність *комплексного методу* у вокальному навчанні; значення *власних відчуттів* роботи голосового апарату у виконавсько-навчальному процесі (А. Маслов). А. Нікольським вперше запропонований *індивідуальний підхід* в вокальній педагогіці.

Підсумовуючи аналіз методичних розробок XIX століття, ми приходимо до висновку, що в галузі вокального виховання методи визначили необхідність комплексного підходу у вихованні

співочих навичок та музичних здібностей: тонального, ритмічного та гармонійного відчуттів, музичної пам'яті та слуху, який взаємопов'язувався з напрацюванням вокальних навичок. Позитивним моментом у методиці вокально-хорового навчання був докладний доробок вокально-технічних вправ. Процес навчання відбувався за дидактичними принципами: поступовість, послідовність та свідомість навчання.

У III розділі "Вокальне виховання сучасного хормейстера" розглядаються шляхи розвитку хорового виконавства XX століття, аналізуються методичні праці у цій галузі та визначаються найбільш оптимальні шляхи розвитку сучасного вокального виховання хормейстерів.

Розвиток мистецтва у радянські часи був щільно пов'язаний з ідеологією. Стан хорового мистецтва в таких умовах розглядається в **підрозділі 3.1. "Вокально-технічні нововведення в радянському хоровому мистецтві"**. Переоцінка цінностей відбувалася в усіх галузях мистецтва, особливо категорично – в хоровому виконавстві. Пояснюється це тим, що воно є тою галуззю музики, завдяки якій можна впливати на свідомість суспільства. Наслідком такої політики у хоровому мистецтві стали принципові зміни: а) в репертуарі; б) в призначенні хорового колективу; в) у вихованні хорових керівників. Ці чинники впродовж XX століття мали значний вплив на якість вокального виховання хормейстерів.

У довоєнні роки в хоровому мистецтві активно розвивалися жанри народної та масової пісні, тематика яких відбивала актуальні проблеми держави. Чисельний репертуар для безлічі самодіяльних колективів, сучасні виконавські вимоги визначали хоровому колективі інше призначення: він мусив сприйматися не як унікальний голосовий ансамбль, а як засіб об'єднання мас людей за інтересом, яким керував ідейно підготовлений керівник. Виконавськими завданнями хорового колективу часів масової пісні були: гучне, урочисте та чітке донесення тексту, яке обов'язково носило ідейний характер; супровід соліста. Протягом 30–40-х років жанр масової пісні впливає на інші музичні жанри – ораторію, кантату, оперу та симфонію.

Паралельно з пісенною творчістю широкого вжитку створюються твори професійної хорової музики, значно більшого виконавського та культурного рівня. Плідна хорова творчість перших двох десятиліть XX століття належить українським композиторам К. Г. Стеценкові та С. Людкевичу. В професійній хоровій музиці у довоєнні часи відбувається розвиток жанру хорової мініатюри

(О. Давиденко, В. Білий, Б. Шехтер, М. Коваль), в якій було створено нову музичну драматургію і нові вимоги до принципів виконання. Вагомий вплив в розвиток професійного хорового виконавства вніс видатний хоровий композитор, диригент та методист Г. Давидовський. Його творчість має специфічні риси, які пов'язані з вокальною технікою хорового звучання (пропаганда співу асаррелла, спів з закритим ротом як хоровий акомпанемент).

50-ті роки визначаються великою кількістю творів кантатно-ораторіального жанру, вокально-симфонічні поеми, хорові цикли, програмні оркестрові п'єси з хором. Але в критичних промовах видатних діячів хорового виконавства А. Свешнікова, С. Попова, Д. Локшина відзначається зниження художнього рівня багатьох творів через спрощення музичної форми та мелодійної мови.

Політика 60-х років, яку називають "відлигою", торкнулась і хорового виконавства. Ці роки означені, як початок нового етапу в розвитку хорового виконавства, де виділяються два напрямки, які обумовлюють подальше вокально-виконавське виховання професійних хормейстерів. Перший напрямок – це розвиток сучасного хорового письма. Другим напрямком розвитку хорового виконавства другої половини ХХ століття стає відродження класичної дожовтневої музики, в тому числі повернення до жанру хорового концерту.

У наступні десятиліття спостерігається збільшення кількості камерних колективів з різними жанрово-стилістичними виконавськими напрямками, розвиток нових оперних жанрів, пов'язаних з хоровим виконавством – хорова опера, опера-ораторія, фольк-опера (Дичко, Станкович, Зубицький, Теличко, Шамо). Отже, сучасні пошуки нових засобів виконавської виразності спричиняють актуальні питання щодо вокальної підготовки хормейстерів в системі вищої освіти.

У підрозділі 3.2. "Хоровий спів в сучасних науково-методичних інтерпретаціях" розглядається науково-методична література з питань вокально-хорового виконавства ХХ століття, яка досліджена нами з двох боків: хронологічний аспект теоретичних розробок питань, що пов'язані з хоровою виконавською діяльністю та їхні напрямки. Аналізується сучасний стан вокального виховання хормейстерів з огляду на виконавську та педагогічну діяльність. Вперше визначається комплексний підхід реалізації цього процесу з урахуванням психофізіологічних задатків та характерологічних особливостей особистості майбутнього фахівця.

Хронологія виходу науково-методичних праць показує нам, що впродовж 20–50-х років проблеми хорового виконавства майже не

висвітлювалися. Проте у щільному зв'язку з розвитком таких наук, як фізіологія, акустика, згодом психологія відбуваються детальні розробки у теорії співу (В. А. Багадуров, Ф. Ф. Заседателев, Д. Л. Аспелунд, В. Д. Єрмаков). Серед важливих фізіологічних досліджень, які стосуються вокальної методики, визначаються роботи С. В. Казанського, С. Н. Ржевкіна, Є. Мілютіна та Л. Д. Работнова. Широка науково-дослідна праця відбувається у повоєнні часи: збільшується коло питань, відбуваються семінари та конференції з проблем вокальної педагогіки (1954, 1962, 1966), розпочинається видання збірок статей "Вопросы вокальной педагогики" (1962–1984).

Питання виховання співаків у хоровому мистецтві розглянуто в цей час лише Н. Дем'яновим у книзі "Школа хорового пения" (1939). Праця видатного діяча хорового мистецтва професора П. Г. Чеснокова "Хор и управление им" вважається настільною книгою хормейстерів. Принципи вокальної роботи в хорі, пропонувані П. Г. Чесноковим, чітко свідчать про пріоритетність розвитку голосового матеріалу та залежність від цього ансамблевого звучання. Головним досягненням методичної думки у хоровому мистецтві, на наш погляд, є теоретична розробка регістрово-тембрової системи побудови хору. Хронологічно останньою методичною роботою з питань вокального виховання хормейстерів є праця О. Павліщевої "Методика постановки голоса" (1964).

Протягом 60–70-х років у вокальній педагогіці відбуваються активні дослідження з психології навчального та виконавського процесів співу. Вони пов'язуються з розвитком різних спеціальних здібностей: психонервовою системою (І. Павлов, Ю. Фролов, А. Яковлев); фізіологією слуху та акустики (А. М. Вербов, Н. А. Гарбузов, І. П. Гейнріхс, В. П. Морозов), психологією слухового сприйняття (Б. М. Теплов, Л. В. Благонядьожина, Н. В. Носуленко) та його педагогічного розвитку (А. І. Кондрат'єв, П. П. Левандо, Н. К. Переверзєв). Ці дослідження дали поштовх до нових методичних розробок у вокальній педагогіці в таких напрямках, як умови та принципи створення чистої вокальної інтонації (Ю. Рагс, М. Гарбузов, І. Добриніна), зонна природа слуху (М. Гарбузов), напрямки слухової уваги у вокальному виконавстві (М. Гарбузов, А. Кондрат'єв, Є. Орлова). В хоровому виконавстві ці напрямки визначив І. Мусін.

У 60–70-ті роки активно розглядаються та досліджуються питання щодо умов створення та утримання хорового ансамблю (Г. Дмитревський, О. Єгоров, І. Пономарьков), елементи та техніка утворення хорової звучності, розвиток ансамблевого чуття, чистота

строю (П. Барановський, Є. Юцевич, М. Романовський, І. Пономарьков, Л. Падалко, К. Пігров), дикція у хоровому виконавстві (В. Балашов, К. Виноградов, Є. Саричева).

Упродовж 70–80-х років відбувається відродження співу асаpella та утворюються камерні хори. Виконавські та технічні завдання, які постають перед такими колективами, розглядають А. Менабені, П. Левандо, Г. Машевський, М. Романовський, В. Мінін, Ю. Паісов. Вони піднімають питання про вдосконалення вокально-виховного процесу у хоровому мистецтві.

Провідними діячами хорового українського мистецтва останніх років О. Тимошенко та А. Лашенком конкретизуються актуальні питання вокально-виховного процесу. У своїх працях вони наголошують на поверненні до вокальної природи хорового мистецтва; пріоритетному місці вокалізації як засобу виразності; спрямуванні вокального-виховного процесу на індивідуальне вдосконалення особистості майбутнього фахівця.

Враховуючи історичний досвід розвитку вокальної основи в вітчизняному хоровому мистецтві, особливості сучасної хорової культури (зокрема, її стильова та жанрова багатобічність та складність) та кваліфікацію сучасного хормейстера (учасник хорового колективу, керівник хору, викладач), ми *вперше* визначили та обґрунтували необхідність його *комплексного вокального виховання*.

Шляхом узагальнення даних досвіду власного педагогічного спостереження, творчої практики та результатів аналізу науково-методичної літератури з питань вокального виховання нами визначені основні складові комплексного вокального виховання хормейстерів. Ними визначені наступні аспекти:

- *вокально-виконавський*;
- *вокально-технічний*;
- *вокально-педагогічний*.

Аналізуючи властивості складових, ми конкретизували актуальні питання кожного з них.

Вокально-виконавський. Цей аспект потребує реалізації таких психофізіологічних процесів, як слух, відчуття та увага. Шляхом аналізу особливостей реалізації цих психофізіологічних явищ у хоровому виконавстві нами *вперше* виявлена характерна складова психологічного стану хормейстера – *хоровий слух* та сформульоване його теоретичне визначення. *Хоровий слух* – це складне психофізіологічне явище, яке, з одного боку, пов'язане з логікою інтонаційного руху, а з другого – на ґрунті розвиненого вокального

слуху спрямоване на конкретну виконавську мету. Рівень розвитку хорового слуху та ступінь його активності, чутливості, вміння охопити широкі музичні побудови багато в чому визначає рівень професійного розвитку хорового мислення.

Вокально-технічний. Нами з'ясовано, що виконавські можливості сучасних хормейстерів доцільно формувати шляхом поєднання вокально-технічної бази та активізації таких психофізіологічних явищ, як відчуття, спостережливість, пам'ять. Актуальними питаннями сьогодення вокально-технічної бази є вокальне дихання та суб'єктивне відчуття опори звуку. Фізіологічно вірне оволодіння цими важливими вокально-технічними навичками залежить від свідомого контролю їх напрацювання.

Вокально-педагогічний. У цьому аспекті наголошується на безпосередній залежності вокального розвитку майбутніх учнів від фахової підготовки викладача. Сучасна вокальна педагогіка вимагає від нього: а) теоретичних знань з методики вокального виховання; б) достатніх знань психофізіологічних особливостей вокально-виховного процесу; в) особистого володіння співочою технікою; г) розвинутого вокального слуху; д) спрямованої слухової уваги.

Отже, виявлені та проаналізовані нами складові вокально-виконавського вихованого комплексу сучасних хормейстерів обумовлюють подальші шляхи в навчальному процесі, який пов'язаний з підвищенням критеріїв вокально-технічних та вокально-виконавських можливостей хормейстерів, з поглибленням знань у методико-виховній роботі, а також з поширенням науково-методичної бази.

А. Менабені

НЕОБХІДНІ КОРОТКІ ВІДОМОСТІ ПРО ГОЛОСОВИЙ АПАРАТ ТА СПІВАЦЬКИЙ ЗВУК

Поняття про голосовий апарат

У людському організмі різні органи виконують не одну, а декілька різноманітних функцій. І в співі беруть участь багато органів, які за своєю основною функцією не відносяться до органів голосоутворення.

У сукупності усі органи, що беруть участь в голосоутворенні, складають так званий голосовий апарат. До його складу входять: ротова і носова порожнина з додатковими порожнинами, глотка, гортань з голосовими зв'язками, трахея, бронхи, легені, грудна клітина з дихальними м'язами і діафрагмою, м'язи черевної порож-

нини. Але це тільки частина голосового апарату. До нього входить і нервова система: відповідні нервові центри в головному мозку з руховими і чутливими нервами, що сполучають ці центри з усіма органами, які беруть участь в голосоутворенні. З мозку по рухових нервах йдуть накази до перерахованих органів (еферентний зв'язок). А по чутливих нервах надходять відомості про стан працюючих органів (аферентний зв'язок). Органи, що беруть участь в голосоутворенні, є по суті справи "технічними" виконавцями "наказів", що виходять з центральної нервової системи в результаті її складної діяльності при співі. Роботу цих органів не можна розглядати поза зв'язком з центральною нервовою системою, яка організовує їх функцію в єдиний, цілісний співацький процес. Цей процес, що складається з функції центральної нервової системи – психічної діяльності і функції органів голосоутворення, є складним психофізіологічним актом.

Усе сказане стає ясным завдяки вченню Павлова про вищу нервову діяльність, який першим став розглядати людський організм як єдине ціле, діяльність якого очолює, організовує і погоджує центральна нервова система. Вчення Павлова дозволило зрозуміти, що не можна розглядати функцію окремих органів при голосоутворенні у відриві один від одного і від психічної діяльності. Він довів, що в основі усіх психічних процесів лежать умовні рефлекси. Вчення про умовні рефлекси відкрило можливість для вивчення таких складних психічних процесів, яким є спів. Воно розкрило умовно-рефлекторну основу вокальних навичок, завдяки чому ми можемо глибше зрозуміти і поліпшити методичні шляхи виховання співацьких голосів.

Органи голосового апарату

Органом, де відбувається зародження голосу, є гортань. Вона розташована по середній лінії шиї в передньому її відділі і є трубкою, верхній отвір якої відкривається в порожнину глотки, а нижній безпосередньо продовжується в трахею. Гортань виконує потрібну функцію (дихальну, захисну і голосову) і має складну будову. Її остов складають хрящі, сполучені між собою рухливо за допомогою суглобів і зв'язок і переплетені зовні і всередині м'язами. Внутрішня поверхня гортані, як і усіх порожнинних органів нашого тіла, вистлана слизовою оболонкою. Найбільший хрящ гортані – щитовидний визначає величину гортані, яка варіює в значних межах. Чоловіча гортань більша за жіночу. Найменша чоловіча гортань приблизно така сама за розмірами як найбільша жіноча гортань.

Для низьких чоловічих голосів характерна гострокутна витягнута вперед велика гортань, що проступає на передній поверхні шії у вигляді кадика або "адамового яблука". Гортань тенорів за величиною наближається до жіночої і мало помітна. Верхній отвір гортані, що інакше називається входом в гортань, має овальну форму, утворюється спереду рухливим горловим хрящем – надгортанником. При диханні вхід в гортань відкритий. При ковтанні вільний край надгортанника нахилиється назад, закриваючи цей отвір. Під час співу вхід в гортань звужується і прикривається надгортанником. Це явище має велике значення для утворення художньо цінних якостей співацького звуку, для співацької опори.

Якщо дивитися в гортань згори, то з двох сторін симетрично видні по два виступи слизової оболонки, що знаходяться один над іншим. Між ними є невеликі симетричні поглиблення – морганієві шлуночки. Верхні виступи називаються несправжніми голосовими зв'язками, а нижні, видимі у вигляді двох білих тяжей, істинними голосовими зв'язками. Несправжні голосові зв'язки такого ж кольору, як і уся слизова оболонка гортані. Вони складаються з пухкої сполучної тканини, залоз і слабо розвинених м'язів, які зближують ці складки. Залози, закладені в неправдивих голосових зв'язках і в стінках самих шлуночків, зволожують істинні голосові зв'язки, в яких залоз немає. Ця функція особливо важлива при співацькому голосоутворенні. Голосові зв'язки при диханні утворюють щілину трикутної форми, що називається голосовою щілиною. При голосоутворенні істинні голосові зв'язки зближуються або змикаються, голосова щілина закривається.

Істинні голосові зв'язки є м'язовими складками, верхня і внутрішня поверхня яких укрита щільною еластичною тканиною перламутрового кольору. М'язові волокна в них розташовуються паралельно внутрішньому краю і в косому напрямі. Завдяки такій складній будові голосова зв'язка може різноманітно змінювати не лише свою довжину і товщину, але і коливатися частинами: в усю ширину і довжину або частинами, що обумовлює багатство фарб співацького звуку.

Порожнина гортані за формою нагадує пісочний годинник. Голосові зв'язки ділять її на два простори: надзв'язковий і підзв'язковий відділи гортані.

Усі м'язи гортані діляться на зовнішні і внутрішні. Другі змикають голосову щілину і є фонаторними м'язами (що безпосередньо здійснюють голосоутворення). Зовнішні м'язи гортані сполучають її вгорі з під'язиковою кісткою, що лежить під нижньою

щелепою, а внизу – з грудною кісткою. Ці м'язи опускають і піднімають усю гортань, а також фіксують її на певній висоті, встановлюють в положення, необхідне для голосоутворення. Внизу гортань безпосередньо переходить в дихальне горло, або трахею.

Трахея є трубкою, що складається з хрящових, не замкнених ззаду, кілець. Ці хрящові пластинки сполучені між собою зв'язками і переплетені циркулярними і подовжніми м'язами. Циркулярні м'язи скорочуючись, звужують просвіт трахеї. Подовжні м'язи при скороченні укорочують трахею. Таким чином змінюється не лише просвіт, але і довжина трахеї. Трахея розділяється на два великі бронхи, які потім, деревоподібно розгалужуючись, перетворюються на все дрібніші бронхи. Найдрібніші бронхи – бронхіоли закінчуються бульбашками, в яких відбувається газообмін. Усе бронхіальне дерево побудоване за типом трахеї тільки із замкнутими хрящовими кільцями. М'язи трахеї і бронхів відносяться до типу гладких м'язів, що не підлягають безпосередньо нашій свідомості, працюють автоматично. У міру зменшення калібру бронха хрящової тканини в ній стає менше, вона витісняється м'язовою тканиною. Дрібні бронхи майже цілком складаються з м'язової тканини. Така будова дозволяє дрібним бронхам виконувати роль клапанів, що регулюють подання повітря з легеневої тканини під час голосоутворення.

Усі бронхи разом з легневими бульбашками утворюють дві легені – права і ліва, які поміщаються в герметично ізольованій від навколишнього повітря грудній порожнині, що знаходиться в грудній клітині. Грудна клітка має форму усіченого конуса. Вона спереду складена грудною кісткою, ззаду – грудним відділом хребта. Хребетний стовп з грудною кісткою сполучений дугоподібними ребрами. Остов грудної клітини обплетений м'язами, які беруть участь у диханні. Одні з них беруть участь у вдиху (піднімають дуги ребер і тим самим розширюють порожнину грудної клітини). Інші грудні м'язи опускають ребра, здійснюють видих і відповідно називаються видихальними. Основу грудної клітки складає діафрагма, або грудочеревна перешкода. Це потужний м'язовий орган, що відділяє грудну порожнину від черевної. Діафрагма прикріплюється до нижніх ребер і хребта, має два куполи – правий і лівий. Під час вдиху м'язи діафрагми скорочуються, обидва її куполи знижуються, збільшуючи об'єм грудної клітки. Діафрагма складається з поперечно-смугастих м'язів. Але її рухи повністю не підпорядковані нашій свідомості. Ми можемо свідомо зробити і затримати вдих або видих, але складні рухи діафрагми при

голосоутворенні відбуваються підсвідомо. Діафрагма регулює швидкість витікання повітря і підзв'язковий тиск при утворенні звуків і зміні їх сили.

Частину голосового апарату, що знаходиться над гортанню (носову, ротову, глоткову порожнини), за аналогією з духовими інструментами, називають надставною трубою. Верхня частина цієї труби – носова порожнина, яка складена з м'яких тканин носа і лицьових кісток черепа, по середній лінії розділена вертикальною носовою перегородкою на ліву і праву половини, відкриті спереду і ззаду. Задніми отворами – хоанами – носова порожнина сполучається з глоткою (з носоглоткою). У стінках носової порожнини є дрібні отвори каналів, через які вона сполучається з повітроносними порожнинами, що знаходяться в лицьових кістках черепа. Ці порожнини називаються додатковими порожнинами або пазухами носа. Вони так само, як і порожнина носа, вистлані слизовою оболонкою. При її захворюваннях ці порожнини можуть заповнюватися гноем або поліпозними утвореннями (розрощеннями слизової оболонки), що негативно відбивається на якості співацького звуку. Слизова оболонка носа багата кровоносними судинами і залозами, а також ворсинками, завдяки чому вдихуване повітря, проходячи ніс, зігрівається, зволожується і очищається.

Під носовою порожниною розташовується ротова порожнина. Її бічні стінки утворені щоками, дно рота заповнює язик, передню стінку утворюють губи (у зімкнутому стані). У товщі губ знаходяться м'язи, які змикають і розмикають їх, утворюючи ротовий отвір і змінюючи його форму. Верхню стінку ротової порожнини складає тверде піднебіння – кісткова пластинка, що відділяє ротову порожнину від носової. Форма твердого піднебіння дуже різноманітна і впливає на якість голосу. Піднебіння може мати симетричну і асиметричну форми зведень. Доведено, що асиметричні зведення негативно впливають на якість голосу. У Шаляпіна було зразкове за правильністю зведення тверде піднебіння. У дуже низьких голосів (басів) часто зустрічається куполоподібне зведення. Для високих голосів зручне вужче круте (високе) зведення. Ця закономірність спостерігається і у дітей. Тверде піднебіння ззаду переходить в м'яке піднебіння, що інакше називається піднебінною фіранкою. Його задній, вільно звисаючий у порожнину глотки край посередині має виступ, так званий маленький язичок. Маленький язичок зустрічається тільки у людини. Він утворився у процесі пристосування м'якого піднебіння до виконання мовної функції. М'яке піднебіння подовжується у дві симетричні складки слизової оболонки, що

розходяться вниз під кутом. Ці складки називаються дужками: передніми і задніми. У товщі дужок проходять м'язи, що сполучають м'яке піднебіння з язиком і гортанню. М'яке піднебіння добре іннервоване чутливими нервами, особливо ділянка маленького язичка. М'язи, що знаходяться у товщі м'якого піднебіння, при скороченні піднімають, натягують його, при цьому маленький язичок коротшає, ніби йде в м'яке піднебіння. Розмір від заднього краю твердого піднебіння до вільно звисаючого краю м'якого піднебіння, довжина м'якого піднебіння – значно впливають на процес голосоутворення: чим менша його довжина, тим це краще для професійної співацької фонації: легше фонірувати високі ноти, співак витриваліший.

Ззаду ротова порожнина широким отвором – зівом – відкривається в глотку, в її середній відділ. Вона згори обмежена м'яким піднебінням, з боків – піднебінними дужками і знизу – спинкою язика, може звужуватися і розширюватися. Звужується вона за рахунок скорочення м'язів, закладених в дужках при опусканні м'якого піднебіння. При співі зів розширюється, як говорять вокалісти, "широко відкривається". Розширення зіву відбувається при піднятті м'якого піднебіння і опусканні язика, що спостерігається при співацькому позіху. Глотка – це м'язова трубка, яка верхнім розширеним відділом закінчується сліпо під зведенням черепа. Глотка, донизу звужуючись, переходить спереду в гортань, а ззаду – у стравохід. На її передній поверхні, як вже було відмічено, є отвори: хоани і зів. Глотка умовно розділяється на три частини: верхню – носоглотку, середню – ротоглотку і нижню – гортаноглотку. У глотці є окремі скупчення залозної, так званої лімфатичної тканини, які утворюють мигдалини. Найбільш значні з них: глоткова мигдалина (лежить на верхній стінці глотки, на її зведенні) і мигдалини, що знаходяться між передніми і задніми піднебінними дужками. Мигдалини мають захисну функцію. У них затримуються мікроби, що потрапили в глотку. Вони можуть запалюватися. Гостре запалення мигдалин називається гострим тонзилітом або ангіною. У дітей досить часто розростається мигдалина, що лежить на зведенні глотки. При цьому вона закриває хоани, порушує дихання через ніс і мозковий кровообіг. У таких випадках говорять, що у дитини аденоїди. Значне збільшення мигдалин зменшує порожнину глотки, негативно відбивається на утворенні співецького голосу.

Стінки глотки утворені сильними м'язами, що йдуть у подовжньому і циркулярному напрямі. Завдяки ним глотка може збільшуватися або зменшуватися, звужуватися у різних відділах –

нижньому, середньому або верхньому і тим самим різноманітно міняти свою форму та об'єм, властивості резонаторів. М'язи глотки цілком підпорядковані нашій свідомості.

Процес голосоутворення

Будь-яке пружне тіло у стані коливання приводить в рух частки навколишнього повітря, з яких утворюються звукові хвилі. Ці хвилі, поширюючись у просторі, сприймаються нашим вухом як звук. Так утворюється звук у природі, що оточує нас. У людському організмі таким пружним тілом є істинні голосові зв'язки. Звуки мовного і співацького голосу утворюються при взаємодії голосових зв'язок, що коливаються, і дихання. Джерелом звуку ("тілом, що хвучить") у цьому разі виявляються істинні голосові зв'язки.

За бажання людини співати усі частини її голосового апарату приходять у стан готовності до виконання цієї дії. Процес співу розпочинається з вдиху, під час якого повітря нагнітається через ротову і носову порожнину, глотку, гортань, трахею, бронхи в розширені при вдиху легені. Потім під дією нервових сигналів (імпульсів) з головного мозку голосові зв'язки змикаються, відбувається закриття голосової щілини. Це співпадає з моментом початку видиху. Зімкнуті голосові зв'язки перегороджують шлях повітря, що видихається, перешкоджають вільному видиху. Повітря в підзв'язковому просторі, набране при вдиху, під дією видихальних м'язів стискається, виникає підзв'язковий тиск. Стисле повітря давить на зімкнуті голосові зв'язки, тобто приходять у взаємодію з ними. Виникає звук. Існують дві теорії голосоутворення.

Міоеластична теорія. Сила підзв'язкового тиску (сила видиху) розсовує зімкнуті голосові зв'язки, частина повітря проривається в надзв'язковий простір, тиск під голосовими зв'язками знижується, і вони в силу своєї пружності змикаються. Під дією видихальних м'язів надзв'язковий тиск знову піднімається. Знову голосові зв'язки розмикаються і потім змикаються, тобто приходять у стан коливань. Таким чином, за цією теорією, коливання голосових зв'язок відбувається пасивно під дією натиску повітря, що видихається, в силу їх еластичності. Висота відтвореного звуку, згідно з цією теорією, залежить від натягнення (пружності) голосових зв'язок та їх довжини. Чим вища пружність і менша довжина, тим вищий звук. Натягнення голосових зв'язок і їх довжина встановлюються у момент закриття голосової щілини, а частота коливань (висота звуку), що відповідає їм, виникає під впливом видиху у процесі голосоутворення, тобто, на місці коливань, автоматично.

Нейромоторна теорія. Згідно з цією теорією, коливання голосових зв'язок здійснюються у результаті активних скорочень м'язів голосових зв'язок під впливом нервових імпульсів, що надійшли по нерву з головного мозку. У голосовій зв'язці м'язові волокна, розташовані криво під кутом по відношенню до еластичного краю, при своєму скороченні відтягують краї голосових зв'язок назовні, тим самим приводячи їх у коливання. Число коливань голосових зв'язок відповідає кількості нервових імпульсів, що надійшли. Кожен імпульс викликає скорочення голосових м'язів, тобто дає одне коливання голосової зв'язки.

Ці дві теорії не виключають, а доповнюють одна одну, дозволяють глибше зрозуміти складний процес утворення голосу в нашому організмі. Коли ми співаємо "про себе", наші голосові зв'язки здійснюють коливальні рухи, але при цьому звук не утворюється. Звуки, які чує наше вухо, утворюються тоді, коли голосові зв'язки, що коливаються, починають взаємодіяти з диханням. Отже, **основною умовою утворення звуку є взаємодія голосових зв'язок і дихання.** Дихання у співацькому процесі виявляється енергетичним чинником, під дією якого утворюється звук. Коливання голосових зв'язок не є результатом тільки одного скорочення голосових м'язів. Скороченням голосових м'язів починається розкриття голосової щілини при голосоутворенні, а сила підзв'язкового тиску його завершує. У закритті голосової щілини також відіграє важливу роль пружність голосових зв'язок і повітряні струми під ними.

Звуки, народжені на рівні голосових зв'язок від їх взаємодії з диханням, поширюються по повітронесних порожнинах і тканинах, що лежать як над голосовими зв'язками, так і під ними. Близько 80 % енергії співацького звуку, утвореної голосовими зв'язками, гаситься при проходженні через навколишні тканини, розтрачується на їх вібрацію. У повітронесних порожнинах (у надзв'язковому і підзв'язковому просторі) звуки зазнають акустичних змін. Тому ці порожнини називаються резонаторами. Розрізняють **верхні і нижні резонатори.** Верхні резонатори – усі порожнини, що лежать вище голосових зв'язок, надзв'язковий відділ гортані, глотка, ротова і носова. Глотка і ротова порожнина формують звуки мови, у цілому підвищують силу голосу, впливають на його тембр. Порожнини, що лежать вище за піднебінне зведення (носоглотка, носова порожнина та її додаткові пазухи) відносяться до головних резонаторів (Л. Б. Дмитрієв). Вони не випромінюють звукові хвилі у зовнішній простір і тому безпосередньо на якість звучання не впливають. Їх стінки вібрують за наявності у голосі високих обертонів, які утворює

гортань. Ці резонатори є індикаторами (показчиками) правильного голосоутворення. За відчуттям головного резонування співак орієнтується в роботі голосових зв'язок. У результаті головного резонування голос набуває польотності, зібраності, металевості. Грудне резонування повідомляє звуку повноту і об'ємність звучання. Зловживання грудним резонуванням обтяжує звучання і може привести до коливання звуку і пониження інтонації.

Характеристика співацького звуку

Звуки співацького голосу, як і усі музичні звуки, складаються з багатьох простих звуків – обертонів, і голосові зв'язки при відтворенні звуку коливаються не лише цілком, в усю свою ширину і довжину, але і окремими частинами. Від коливання їх окремих частин виникають обертони. Співацький голос людини особливо багатий обертонами. Різні поєднання обертонів за висотою, силою, кількістю створюють загальний фон звучання, забарвлення звуку або його **тембр**.

Індивідуальний тембр голосу обумовлений анатомічними особливостями голосового апарату, але залежить також від погодженої роботи голосових зв'язок і дихання, від роботи резонаторів. Тому у процесі навчання до деякої міри можна впливати на якість тембру. Прикладом тому може слугувати виправлення горлового і носового призвуків. На тембр можна впливати дією на голосові зв'язки (змінюючи атаки і реєстри) і роботу артикуляційних органів.

Початкова сила співацького звуку визначається амплітудою коливань голосових зв'язок. Чим вона більша, тим сильніше звук. Ця амплітуда залежить від дихання, від підзв'язкового тиску. Пряма залежність між величиною підзв'язкового тиску і силою звуку поширюється до певних меж. Надмірно високий підзв'язковий тиск викликає перенапруження зімкнутих голосових зв'язок. Цим пояснюється падіння сили звуку при значному форсуванні дихання. Стан порожнин резонаторів також істотно впливає на силу звуку, особливо це відноситься до ротоглоткового каналу, який є своєрідним рупором, що посилює звук.

Абсолютна сила звуку, тобто та, яка може бути виміряна спеціальними приладами, не співпадає з оцінкою сили звуку нашим вухом. Звуки з однаковою абсолютною силою, але різні за тембром сприймаються нами як звуки, що мають різну силу. Це походить від того, що до сприйняття високих обертонів наше вухо чутливіше, ніж до сприйняття низьких обертонів. Тому при рівній абсолютній силі звуку, що мають у своєму складі високі обертони, нам здаються

голоснішими за звуки, бідні цими обертонами. Таким чином, обертоновий склад звуку впливає на суб'єктивне сприйняття його сили, на **гучність звуку**.

Особливою якістю співацького голосу є вібрато – це зміна сили, тембру, висоти звуку в межах 1/2 тону, своєрідна рівна пульсація під час його звучання. Вібрато відсутнє в мові. При його втраті співацький звук робиться неживим, "прямим", нецікавим. Пульсація близько 6 разів на секунду найбільш сприятлива для сприйняття нашим вухом. Голоси з таким вібрато відрізняються особливою красою. Прискорення пульсації більше, ніж у 7 разів за секунду, викликає неприємне дрижання – тремоляцію, що нагадує бекання вівці – "баранчик у голосі". При уповільненні пульсації менше, ніж у 6 разів в секунду, наше вухо починає розрізняти зміну висоти і сили звуку. Така рідка пульсація обумовлює негативну якість – коливання голосу. Хоч вібрато і є чергуванням сили і висоти звуку, але нами воно сприймається як забарвлення звуку.

Г. Стулова **ХОРОВИЙ КЛАС**

Звукоутворення

Звукоутворення у співацькому голосі є результатом взаємодії дихальних і артикуляційних органів з голосовими складками.

Механізм звукоутворення – надзвичайно складний процес, і спроби вивчити його відбуваються давно. Однак до теперішнього часу це питання ще не можна вважати вирішеним у всій повноті.

Про теорії звукоутворення

... Цілком наукове пояснення механізму голосоутворення стало можливим лише в середині XIX століття у зв'язку із розвитком фізіологічних і акустичних методів дослідження, про що свідчать праці І. Мюллера, М. Гарсія, Г. Гельмгольца, Клода Бернара, І. М. Сеченова та ін. До цього часу відноситься виникнення так званої міоеластичної теорії фонації, яка панувала до недавнього часу. Сутність її полягає в наступному.

До моменту початку фонації голосові складки зближуються і щільно змикаються. Під ними збільшується підзв'язковий тиск, який у певний момент змушує складки розімкнутися. Через щілину, що утворилася, проривається частина повітря, тиск у підзв'язковому просторі падає, а голосові складки знову змикаються під дією своєї еластичності (пружності). Далі весь цикл повторюється спочатку, і

процес розмикання і змикання голосових складок стає періодичним. Активно діючою силою в цьому процесі виступає натиск дихального струменя. Голосові ж складки, за цією теорією, вібрують пасивно, як пружні перетинки. Назва цієї теорії – міоеластична (міо – м'яз, еластичний – пружний) – відбиває сутність процесу.

Згідно з цією теорією, механізм регулювання висоти голосу пояснюється так: чим сильніше натягуються і стискаються голосові складки, тим більша частота їх коливання, тим вищий голос, і навпаки, тобто частота їх коливань визначається властивостями тканин голосових складок, які змінюються залежно від ступеня натягу.

На противагу міоеластичній теорії коливань голосових складок французький дослідник Р. Юссон висуває нейрохронаксихну теорію, згідно з якою голосові складки людини коливаються не пасивно під дією струму повітря, а активно – періодично скорочуються і розслаблюються зі звуковою частотою під дією імпульсів біострумів, що приходять з центральної нервової системи.

Одним з головних висновків цієї теорії є абсолютна незалежність частоти коливань голосових складок від повітряного тиску, що утворюється під ними.

... Відповідно до нейрохронаксихної теорії при одному лише внутрішньослуховому поданні будь-якої висоти тону наш мозок починає генерувати імпульси з відповідною звуковою частотою, хоча реально звук не з'явиться до початку взаємодії складок, що активно коливаються з повітряним струменем. Однак спеціальні дослідження поведінки голосових складок під час уявного співу не підтвердили цього припущення.

У осіб з високим рівнем музичного розвитку як при реальному, так і при уявному співі можна відзначити ідентичність конфігурації гортані, бо людина, що вміє співати, знає, як відомо, наперед, тобто раніше моменту утворення звуку, як їй поставити всі м'язи, що керують голосом, щоб виробити певний, заздалегідь визначений музичний тон.

... У процесі навчання співу і тренування в голосоутворенні різниця між конфігураціями гортані, що є відповідними реальному і уявному співу, поступово згладжуються.

Р. Юссон має принципову рацію в тому, що коливання голосових складок залежать від нервових імпульсів. Але при цьому у певній мірі і послідовності змінюється натяг голосових складок, а аж ніяк не кожному імпульсу повинен відповідати свій період їх коливання. Юссон тільки уточнив міоеластичну теорію.

Після експериментальних і теоретичних робіт таких західних вчених, як Сміт, Ван-деп-Берг та ін., які успішно імітували людський

голос на моделях, а також електроміографічних досліджень Фааборг-Андерсена представляється, що теорія Юссона дає мало-ймовірне пояснення механізму утворення голосу. Набагато простіше пояснити роботу голосових складок як механічної системи, якщо враховувати, що головним елементом генерації звуку гортані є динамічний стан голосової щілини при суворій координації з певним підзв'язковим тиском.

... Г. Фант на підставі математичних розрахунків і проведених досліджень дійшов висновку, що все різноманіття форм коливань голосових складок можна отримати, виходячи тільки з урахування їх міоеластичних властивостей і аеродинамічного ефекту Бернуллі, що виникає при русі повітря між складками.

Швидкісна кінозйомка роботи голосових складок показала, що це відбувається при м'якій атаці звуку у грудному регістрі. При твердій атаці складки, спочатку зімкнуті, розсуваються напором повітря. Будучи розсунутими, вони повертаються в зімкнутий стан не тільки внаслідок ефекту Бернуллі, але і в результаті наявності пружних сил.

Як відомо з курсу фізики, автоколивання можливі за наявності трьох основних елементів: коливальної системи (1), джерела енергії (2) і пристрою, що регулює надходження енергії в коливальну систему (3). У голосовому апараті людини ми знаходимо усі три елементи: голосові складки (1), повітряний потік фонаційного видиху (2) і ефект Бернуллі з еластичними силами голосових складок (3).

Автоколивання характеризуються двома параметрами: частотою коливань і формою сигналу. Форма автоколивань може бути різною, вона пов'язана зі ступенем змикання голосових складок, тобто зі ступенем їх приведення, що підпорядковується довільному управлінню. Що ж до частоти, то вона визначається властивостями самої системи (з визначення автоколивань), на відміну від інших видів коливань (вільних або вимушених). Будь-яка механічна система, закріплена з двох боків, має власну, резонансну, частоту коливань. Причому за законом фізики ця частота прямо пропорційна квадрату жорсткості матеріалу (модуль пружності) і оберненопропорційна довжині і перерізу системи, що коливається. Цей закон лежить і в основі роботи голосових складок.

... Регулювання голосових складок пов'язане з їх натягом або розслабленням за рахунок роботи двох пар основних м'язових систем (зовнішніх, щито-перснеподібних, і внутрішніх, щиточерпалоподібних), скорочення яких призводять до діаметрально протилежного

ефекту щодо зміни довжини голосових складок; при цьому неодмінно змінюються і два інших параметри: їх жорсткість і переріз.

Однак не можна не враховувати впливу певного аеродинамічного стану в гортані на частоту відтвореного тону.

... Отже, за основу теорії голосоутворення у сучасній спеціальній літературі прийнято механікоміоеластичну теорію: голосові складки працюють у режимі автоколивання; дихальна система забезпечує зовнішню силу, що діє на голосові складки. Ця сила розсовує складки і вона ж викликає зворотній ефект, коли складки відкриті. Замиканню складок сприяє "явище Бернуллі", що виникає при проходженні повітря через голосову щілину). Крім цієї знайомих сили, необхідно враховувати і внутрішні чинники, що визначають динамічні властивості коливальної системи, пов'язані з її іннервацією і еластичністю. Мається на увазі провідна роль центральної нервової системи, яка цілком здійснює регуляцію всіх міоеластичних і механічних властивостей голосових складок і створює необхідні аеродинамічні умови в гортані.

П. Чесноков **ХОР І КЕРУВАННЯ НИМ**

Розглядаючи характер і силу звуку, необхідно зупинитися на **питаннях дихання і звуковидобування**. Відомості цього короткого нариса диригент повинен повідомити хору.

Дихання є джерелом звуку. Без правильного дихання не може бути доброго, правильного і музикального звуку.

Дихання складається з двох послідовних дій: забирання повітря в легені – вдихання, випускання повітря з легенів – видихання. Але обсяг вдихуваного повітря може бути різний і призначення вдихань не однакою. Тому дихання слід розділити на три типи: мале дихання, звичайне в житті й мовленні, велике – дихання співу, і запасне...

Простежимо за моментом вдихання. Воно проводиться через ніс, при швидких вдиханнях бере участь і рот...

Вдихання – введення повітря через ніс у легені – проведено. Рот відкритий, язик у роті лежить плоско, торкаючись кінчиком нижніх зубів, настав момент видобування звуку.

Але про звук потім. Простежимо другий момент дихання – видихання. Ці два моменти і складають техніку дихання.

Головні труднощі і турбота співака при видиханні, а значить, і при видобуванні звуку, полягають в економії дихання. Треба вміти

так економити дихання, щоб при найменшій витраті повітря отримати великий запас звуку і притому найкращої якості...

Спробуйте взяти велике дихання і, не видаючи звуку, без зусиль, нормально і природно випустити його, тобто зробити видихання. Коли ви це зробите і природне видихання скінчиться, почніть, не беручи нового вдихання, співати, зверніть увагу на те відчуття, яке в результаті вийде. У перший же момент співу відчується незручність, ніби щось тягне зсередини, і чим далі, тим ця незручність і тяга зсередини будуть все більше і більше збільшуватися. Після закінчення співу відчується втома і потреба кілька разів глибоко зітхнути.

Висновок: запасним диханням співати не можна, бо використання його вимагає негайного відновлення. Це треба розтлумачити співакам, особливо молодосвідченим, і радити їм не чіпати запасного дихання.

... Тепер про звуковидобування. Воно починається разом з другим моментом дихання, тобто видиханням, і його слід пов'язати з кінцем першого моменту дихання...

Яким же чином звук отримує силу, тембр і висоту?

Щодо сили звуку можна сказати: чим сильніше спрямовується по голосових зв'язках струмінь повітря, тим більший розмах коливання (амплітуда), тим голосніший звук.

Отже, сила звуку людського голосу залежить від широти розмаху голосових зв'язок при коливанні. Щоб отримати широту розмаху, треба, як смичком на струну, сильно натиснути повітряним струменем на нижню поверхню голосових зв'язок. Але це ще не все.

Над гортанню є ціла низка резонаторів. Найголовніші і найближчі з них: глотка, носоглоткова порожнина і порожнина рота. Ці органи надзвичайно рухливі, а тому вони можуть, як резонатори, пристосовуватися до будь-якого звуку. Пристосовуючись, вони резонують звук, тобто надають йому силу. Вони ж надають йому і тембр (забарвлення).

... Треба звернути увагу на одну важливу обставину, що стосується тембру звуку.

Удар звуку у верхню порожнину рота, в піднебіння – важливий момент для утворення тембру.

Звук, вилетівши з гортані і пройшовши глотку, вдаряється або в носову порожнину, або в м'яке піднебіння (глибоко в роті), або в тверде піднебіння (близько до верхніх зубів) і, відбитий, вилітає з рота.

У першому випадку виходить носовий звук, звук негарний, не-потрібний. Він відбувається найчастіше від підтягування язика. Підтягнутий язик, стаючи горою і заповнюючи всю глибоку частину рота, неминуче посиляє звук в носову порожнину. Язик має лежати в роті спокійно, плоско, торкаючись кінчиком нижніх зубів, не повинен бути напруженим, а неодмінно – в м'якому стані. Це треба розтлумачувати співакам, особливо початківцям і малодосвідченим, і вимагати, щоб вони суворо стежили за правильним розташуванням язика. Інакше носовий, гугнявий звук буде псувати хорову звучність.

Коли звук, вийшовши з гортані і пролетівши глотку, спрямовується і вдаряється прямо в тверде піднебіння, він отримує характер рідкуватого, майже безтембреного, відкритого звуку. Звук такого характеру ще називають "білим". І це слушно, бо він дійсно безкольоровий. У хорі він майже неприпустимий. По-перше, тому, що беззмістовність звуку деяких співаків згубно відбивається на загальному тембрі хорової звучності, а по-друге, і це головне, відкритий звук "лізе", виділяється із загальної звучності хору і руйнує як ансамбль партії, так і загальний хоровий ансамбль. Слід показати співакам цей непотрібний і шкідливий хору звук, настійно рекомендувати не користуватися ним, уникати його...

Коли звук, вийшовши з гортані і пройшовши глотку, вдаряється в м'яке піднебіння, він одним вже цим ударом в м'які покриви набуває матового відтінку, а порожнину рота цей найважливіший резонатор, за яким він проходить відбитим, який отримав округлість, повноту і змістовність, у свою чергу посилює його, нарощуючи йому ще більшу густоту і широту. Виходить звук глибокий, закритий. Цей закритий звук і треба частіше демонструвати співакам, рекомендувати його, привчаючи до нього і виховуючи їх на ньому. Уміле і майстерне розкриття його, тобто пересування звукової точки відображення у напрямку до твердого піднебіння, виробляє таке величне враження, якого не в змозі дати ніяке інше утворення звуку.

... Є ще один тип звуку, про який співаки повинні знати і яким вони повинні вміти користуватися.

Часто диригент працює над досягненням найсуворішого рр. Багато разів вимовлене слово "тихіше" не дає бажаних результатів. Саме тут і повинен прийти на допомогу звук, який ми називаємо прикритим.

Що таке прикритий звук? Це – шепіт у співі. І шепіт не від слів, а шепіт від звуку. Звукошепіт... Візьміть велике дихання і без жодної напруги в гортані рясно видуйте, не напружуючи, а розпушуючи його, і ви отримаєте дуже тихий, з ледь помітною висотою звук, що

шарудить. Ви ясно можете уявити собі шурхіт легкого весняного вітерця в листі; додайте до цього шелестіння ледве помітну висоту і ви отримаєте те, що ми називаємо прикритим звуком... Тепер зробимо загальні висновки зі всього, що викладено вище про звуковидобування:

1. Для досягнення чистого, повного, твердого, сильного, тривалого і рівного звуку треба привчатися тиснути повітряним струменем на нижню поверхню голосових зв'язок не поштовхами, а повільно, поступово і рівно.

2. Не підтягувати язика і не посилати звук у носову порожнину. Звук носового відтінку повинен бути абсолютно вигнаний з хорової звучності.

3. Дуже обережно і лише у крайньому разі користуватися відкритим звуком.

4. Часто показувати співакам закритий звук і добиватися від них вмілого його застосування. Треба пам'ятати, що звук хору – закритий звук.

5. Твердо вселяти співакам вміле і вкрай обережне ставлення до високих граничних звуків.

6. Вселити співакам, що голос, особливо хороший, – дорогоцінний дар, що його треба оберігати взагалі і зокрема від застуди та надмірної втоми...

В. Краснощоків

ПИТАННЯ ХОРОЗНАВСТВА

ДЕЯКІ ПИТАННЯ ВОКАЛЬНОЇ ТЕХНІКИ

Спів – складний процес взаємодії дихання, гортані і резонаторів, тому в становленні будь-якої вокально-технічної навички необхідна правильна робота всіх відділів голосового апарату. Виховання співочих навичок відбувається в тісному зв'язку з музичним розвитком співака, удосконаленням його слухових уявлень. Слух і м'язові відчуття рефлекторно пов'язані. Слухові уявлення складають ту необхідну основу, на якій розвивається професійна техніка співака. Передчуття завжди випереджає спів. У слухових уявленнях виникає ідеальний звук в його точній формі (висота, сила, тембр, слово), який в наступний момент повинен бути відтворений. При цьому слух контролює відповідність відтвореного представленому. Таким чином, музичний розвиток співака, його слухова культура – база, на якій будується професійна співацька майстерність.

... **Співацька установка.** Під час співу слід дотримуватися правильної співацької установки. Зазвичай рекомендують стояти (чи сидіти) прямо, але не напружено, не сутулячись, "підтягнуто". Якщо спів виробляється сидячи, не слід ставити ногу на ногу, бо це обмежує дихання.

Правильне положення корпусу важливо не тільки з естетичної точки зору. Воно впливає на голосоутворення. М'язова зібраність співака, пов'язана з гарною співацькою установкою, сприяє кращій організації звуку.

Голову слід тримати прямо. Підняте догори підборіддя викликає напругу передньої мускулатури шиї, позбавляє гортань свободи і може стати причиною затиснутого звуку. Близько підтягнуте до грудної клітини підборіддя обмежує рух щелепи. Нижня щелепа повинна рухатися природньо і вільно. Будь-яка напруга жувальних м'язів, розташованих попереду вушних раковин, погано відбивається на якості звуку. Артикуляція голосних і приголосних не повинна впливати на стійке положення гортані під час співу. Слова вимовляються вільно, але не мляво. Активна пластична артикуляція – важливий елемент вокальної техніки. Визначальним фактором тут є якість звуку, фонетична чистота і виразність вимови. Усім співакам хору необхідно користуватися єдиними прийомами артикуляції. Індивідуальність виявляється у виконанні прийомів. Однак значної відмінності артикуляційних форм у хорових співаків не повинно бути. Це позбавляє можливості встановити ансамбль.

... Деякі співаки, взявши голосний звук, у процесі співу змінюють форму артикуляції. Це – істотний недолік. Артикуляційна форма повинна бути стабільною з початку звучання того чи іншого голосного і її не слід трансформувати, якщо це не викликано певним художнім завданням.

Для вимови голосних і приголосних у співі не потрібно перебільшеної артикуляції. Будь-яке перебільшення лише заважає вимові.

Чималу роль відіграє в співі міміка. Живе виразне обличчя необхідно для естрадного виконання. Невиразні, "мертві" обличчя співаків хору створюють дуже гнітюче враження на слухачів. Міміка впливає також на характер звуку.

... Не потрібно спеціально займатися "дослідженням" міміки. Якщо виконання відбувається в умовах повного розкриття близьких виконавцю почуттів і думок і він вільний від фізичних затисків, його обличчя буде повною мірою виразним.

Співацьке дихання. Розробці питань, пов'язаних з організацією співацького дихання, приділяється велике місце у вокально-педагогічній літературі.

... Мабуть, із жодного питання мистецтва співу не висловлено так багато часом протилежних суджень, як з питання співацького дихання. Найбільш суперечливі судження пов'язані з галуззю методики навчання.

Сучасна вокальна педагогіка надає великого значення правильній організації дихання у процесі співу і вважає, що воно відіграє важливу роль у формуванні звуку, у виконанні різних технічних прийомів і музично-виражальних завдань. Співакам потрібно розвивати дихання, опановувати різноманітну техніку управління диханням. Приймаючи як найбільш доцільним для співу грудно-черевне дихання, вокальна педагогіка допускає безліч варіантів змішування грудного і черевного дихання залежно від індивідуальних особливостей співака і вимог дидактичного матеріалу.

У вокальній педагогіці виробилися деякі найбільш загальні правила організації співацького дихання, які слід враховувати в роботі з хором. До найважливіших з них необхідно віднести наступні:

1. Грудно-черевне дихання передбачає при вдиху розширення грудної клітини, в основному, у середній і нижній її частині з одночасним зниженням купола діафрагми, що супроводжується розширенням передньої стінки живота. При вдиху не повинні підніматися плечі, що свідчить про застосування поверхневого ключичного вдиху. Співацьке дихання – трохи більше, глибоке, ніж звичайне життєве – нерідко порівнюється з диханням плавців або вдиханням аромату квітів. Обсяг вдиху і характер видиху завжди визначається виконавським завданням. Під час вдиху необхідно брати рівно стільки повітря, скільки потрібно для виконання музичної побудови до наступного вдиху. Не слід переповнювати грудну клітину повітрям. Це шкодить чистоті інтонації, рухливості голосу і гнучкості голосових зв'язок. Не можна співати на додатковому повітрі, не використовуючи дихальне. Абсолютно неприпустимий спів на резервному повітрі. Навіть при максимальному, що застосовується в співі, вдиху повинно зберегтися відчуття фізичної легкості. Вдих повинен проводитися безшумно, що свідчить про необхідне для співу розширення голосової щілини.

Мистецтво дихання є перш за все мистецтвом видиху. Він повинен бути економним і рівномірним. Уміння виконувати довгі безперервні фрази на одному диханні, правильний розподіл дихання, регулювання його тиску на зв'язки – усе це найважливіші компоненти вокальної техніки, які виробляються у співаків тільки в умовах постійної суворої дисципліни та організованості дихання під час співу.

Характер співацького дихання відбивається, як у дзеркалі, на характері звучання голосу співака. Плавне, спокійне, легке дихання сприяє досягненню красивого, легкого звуку. Жорстке напружене дихання народжує жорсткий напружений звук. При зайвому тиску дихання на зв'язки вони втрачають еластичність. Легке і спокійне дихання не має нічого спільного з розслабленим, млявим. При всій свободі дихання воно повинно зберігати відчуття м'язової пружності, енергії руху.

2. Економний і рівномірний видих необхідний для виконання плавних, широко розспівних мелодій. Однак це далеко не єдиний спосіб подачі дихання під час співу. Драматичні твори, насичені численними гострими акцентами, пунктирною ритмікою, що вимагають підкресленої вимови окремих слів літературного тексту тощо, потребують економної, переривчастої, часом "вибухової" подачі дихання. У деяких випадках виникає необхідність у швидкому витрачанні і відновленні дихання.

3. Спів у нижній частині діапазону вимагає найбільшої кількості повітря, хоча жодним чином не повинно відчуватися перевантаження "натиску" на зв'язки. При виконанні верхніх звуків голосу витрачається найменша кількість дихання. Однак природне збільшення витрат повітря відбувається при переході від грудного звуку до фальцету. Потрібно пам'ятати, що жодним чином не можна посилювати тиск повітряного стовпа. Останнє призводить до різкості і крикливості і нерідко стає причиною завищення звуку.

4. При виконанні швидких пасажів і технічних, рухливих мелодій дихання повинно бути легким, але дуже активним.

... У хоровому співі одночасність дихання – основа одночасності вступу. Настільки ж необхідна однаковість у подачі дихання, його обсязі. Відновлення дихання усіма співаками повинно проводитися точно у встановлені та зазначені в партіях моменти. Зазвичай вони збігаються з межами побудов, фраз, з цезурами в музичному й поетичному текстах.

У тих випадках, коли тривалість звучання перевищує фізичні можливості співацького голосу, застосовується, так зване, ланцюгове дихання, при якому зміна дихання співаками партії проводиться не одночасно. При ланцюговому диханні два сусідніх співака роблять вдих в різний час. При цьому кожен з виконавців прагне не робити зміни дихання на кордонах побудов, а після вдиху непомітно "підключити" свій голос до звучної партії.

Співацька опора. Складне комплексне почуття співацької опори по-різному пояснюється співаками і педагогами залежно від

їхніх індивідуальних, часто локальних відчуттів, які стали відправними в організації процесу співу. У методичних посібниках даються найрізноманітніші пояснення співацької опори.

... Яким би різним не було тлумачення співацької опори, це відчуття знайоме кожному кваліфікованому співакові і є результатом правильної організації дихання, звукоутворення і резонування голосу, правильної взаємодії цих компонентів у процесі співу. Опора забезпечує найкращі якості співацького звуку, його енергійність, зібраність, пружність, точність, гнучкість, польотність тощо. Як тільки співак втрачає відчуття опори, звук стає млявим, пухким, розслабленим, позбавленим належного забарвлення. Фізичне відчуття співацької опори складається у процесі становлення потрібних якостей голосу в умовах правильної роботи співацького апарату. Ці відчуття згодом закріплюються, запам'ятовуються і допомагають співакові зберігати оптимальні співацькі дані свого голосу.

Звукоутворення. Атака – початок звуку – відповідальний момент голосоутворення. Атака звуку впливає на характер змикання зв'язок, координацію роботи зв'язок і дихання, на якість співацького дихання, тембр звуку, формування голосних. Неправильна атака – млявість подачі звуку, його незібраність, різкість, скутість, відсутність гнучкості – може стати причиною неправильного інтонування.

Незалежно від характеру застосованої атаки звуку необхідно дотримуватися таких умов співацького звукоутворення:

1. Група голосів хору, що вступає, користується однотипною атакою звуку.

2. Перед атакою звуку потрібно подумки уявити його висоту, силу і характер, а також форму голосного і потім вже брати звук легко, спокійно ("точним, маленьким, швидким, коротким ударом" – Гарсія).

3. Звук з початку свого зародження повинен володіти усіма якостями: мати точну висоту ("відразу потрапляти на ноту" – Глінка), необхідну силу і тембр, чисту форму голосного.

4. При атаці звуку не повинно бути "під'їздів" і шумових призвуків; усі приголосні, що передують голосному, вимовляються чітко, коротко.

Прийнято розрізняти три основні типи атаки: м'яка, тверда і придихальна. Це розділення умовне, бо існує безліч середніх варіантів, що наближаються до одного з типових.

М'яка атака звуку характеризується зближенням зв'язок до стану фонації одночасно з початком видиху, безпосереднім переходом від вдиху до звучання голосу, минаючи момент повного замикання голосової щілини.

При твердій атаці звуку голосова щілина щільно змикається до початку видиху. Утворення звуку відбувається у результаті "прориву" підзв'язкового повітря крізь зімкнуті зв'язки.

Придихальна атака характеризується змиканням голосових зв'язок після початку видиху, у результаті чого перед звуком утворюється коротке придихання у формі приголосної "х".

Співацька практика затвердила у якості основної, найбільш доцільної форми звукоутворення м'яку атаку звуку, що зберігає чистоту тембру і створює умови еластичної роботи зв'язок. Тверду атаку слід застосовувати з великою обережністю, спостерігаючи за тим, щоб не виникало перезмикання зв'язок, яке народжує звук з горловим відтінком, позбавляє голос гнучкості, швидкості, еластичності, сильно ускладнює спів у верхньому регістрі. Співакам необхідно володіти всіма типами атаки звуку.

Різні форми атаки звуку широко використовуються в навчальній роботі як засіб досягнення потрібної якості співацького голосу. Так, якщо утвориться млявий, розслаблений, незібраний, неточний звук, застосовують тверду атаку. Для звільнення "затиснутого" звуку з горловим призвучком використовують різні прийоми, пов'язані з придихальною формою звукоутворення.

Співацький звук формується на голосних, у них виявляються всі якості голосу. У співі голосні вимовляються чисто, повноцінно, ясно. При збереженні своєї акустичної визначеності вони повинні бути вирівняні, звучати однаково вокально, зберігати тембральну спорідненість.

Як зазначалося, зміна голосних під час співу проводиться плавно при спокійному стійкому стані гортані. Це досягається не тільки завдяки пластичності роботи артикуляційного апарату, зняття мовних затискачів з гортані, але також шляхом вирівнювання різкої фонетичної відмінності голосних, зближення їх артикуляційних форм. Причому у нижній і середній частині діапазону має місце лише деяке зближення форм голосних. У верхньому регістрі це зближення значно більше.

... Усі голосні повинні звучати округлено, трохи затемнено і рівно. Працюючи над співучістю і однотембровістю голосних, треба прагнути до того, щоб найкращі темброві якості голосу, знайдені в звучанні одного з голосних, були поширені і на всі інші. Доцільно так будувати вправи, щоб суміжні голосні як в напрямку освітлення, так і в напрямку затемнення тембру слідували один за іншим, наприклад: а-е-і, і-е-а або а-о-у; у-о-а.

... Темброва строкатість голосних зазвичай супроводжується нерівністю сили звуку та зміною висоти тону при переході від однієї

голосної до іншої. Так, на "і" зазвичай голос звучить трохи вище, ніж на "а", і голосніше, ніж на "у", і т. д.

Нерівність сили звуку значною мірою обумовлюється тим, що "натуральні" голосні для досягнення однакової сили звуку потребують різного підзв'язкового тиску. Найменший тиск потрібен для "і" і найбільший – для "а". Послідовний ряд голосних, що показує поступове наростання підзв'язкового тиску, наступний: і-у-е-о-а.

Для вирівнювання звуку часто рекомендують співати ряд голосних на одній висоті і з однаковою силою. Іноді для більшої зібраності звуку, підвищення активності і точності артикуляції до голосного приєднують приголосні. Нерідко з цією метою використовують сонорні звуки, що дозволяють краще відчувати головне резонування.

... Усі академічні хори співають округлим, прикритим звуком, вирівняним на усьому діапазоні голосу. Цей звук має кращі темброві якості, компактний, еластичний і рухливий, гнучкий при нюансуванні. Голоси, що володіють цими якостями, добре зливаються в ансамблі.

Під прикриттям звуку мається на увазі деяке затемнення тембру шляхом перебудови верхніх резонаторів. Якщо округлення звуку проводиться за допомогою додання м'якому піднебінню куполоподібної форми і відповідних форм артикуляційного апарату, то прикриття звуку здійснюється шляхом перебудови (розширення) нижньої частини глотки.

З проблемою округлення та прикриття звуку найтіснішим чином пов'язаний такий важливий момент у вихованні співацького голосу, як вирівнювання, згладжування реєстрів, сутність якого полягає в тому, що завдяки змішуванню головного та грудного звучання голос набуває рівності на всьому діапазоні.

На заняттях з хором важливо пов'язувати деякі найбільш загальні положення, вироблені вокальної педагогікою, з практичним вирішенням проблеми округлення, прикриття звуку і вирівнювання реєстрів. Слід пам'ятати:

1. Верхні і нижні ділянки діапазону формуються тільки після утворення гарної середини голосу шляхом поступового поширення цього звучання вгору і вниз. Причиною нерівності звучання реєстрів, утруднень в оволодінні верхнім реєстром у більшості випадків є переважання голосу в середній частині діапазону.

2. Співацький звук повинен бути заокругленим і прикритим на усьому діапазоні голосу. Більш "натуральне" звучання застосовується у нижній частині діапазону. Особливу увагу потрібно звертати

на округлення звуків, прилеглих до кордонів регістрів. Перехідні ноти слід прикривати. Це – необхідна умова правильного звукоутворення у верхньому регістрі співацького голосу.

3. При зміні голосних змінюється форма нижньої частини глотки. Так, на голосний "у" вона розширена, звук має темне забарвлення. На "а" глотка звужена, звук тяжіє до світлого відкритого тембру. Голосні "о", "е", "і" є проміжними між "у", "а". Ця особливість проголошення голосних використовується для отримання різних тембрових відтінків.

Ефективно, якщо, вокалізуючи мелодію на один з голосних, який дає бажане забарвлення звуку, потім прирівняти до цього звучання виконання мелодії з текстом. Іноді з метою досягнення прикриття окремих голосних рекомендують співати "а" з призвуком "о", "і" – з призвуком "ю", "е" – з чітким переходом в прикрите "е". Призвук "у" зазвичай користуються обережно.

... 4. До формування верхніх прикритих звуків голосу слід переходити лише після того, як знайдено і закріплено потрібне звучання в середній частині діапазону. Пошук найбільш правильного звучання зазвичай починається з примарних тонів. Примарним називають співацький звук, який серед інших середніх тонів голосу звучить найбільш природньо, вільно і за тембром наближається до правильного співацького тону.

5. При надмірно відкритому звучанні голосу в середній частині діапазону верхні звуки виявляються перекритими. Якщо середину формувати занадто компактно, густим звуком, верхній регістр буде важко прикрити.

6. Звуки верхнього регістру доцільно формувати при м'якій атаці, виконувати розспівно, але дуже активно при хорошому відчутті співацької опори, свободи та легкості голосу. Високі ноти не повинні випадати із загальної лінії звуковедення, відрізнитися за силою від інших звуків мелодії. Категорично неприпустимо всяке форсування звучності у верхній частині діапазону.

7. Ліричні голоси користуються більш "світлим", прикритим звуком, ніж драматичні.

8. При співі прикритим звуком необхідно зберігати відчуття співацької опори і головного резонування. Голос не повинен звучати глухо.

9. Крайнім високим звуком голосу властиве деяке освітлення тембру порівняно з попередньою ділянкою діапазону і, особливо, з перехідними нотами.

10. При формуванні звуку потрібно завжди враховувати регістрові властивості голосу, межі регістрів і використовувати те

звучання і той механізм звукоутворення, які притаманні даному типу голосу на даній ділянці діапазону.

Форми звуковедення. Legato – безперервний зв'язний спів – основна форма звуковедення. Для досягнення legato необхідне виразне виконання інтонацій, фраз, ясне відчуття руху. Очевидне уявне представлення мелодії допомагає співакові правильно організувати і підготувати свій голос до виконання мелодичного малюнку. При legato всі голосні повинні бути щільно "зчеплені" між собою, їх артикуляція максимально зближена. Вимова приголосних, зміна висоти звуку і форми голосних проводиться швидко, без порушення єдиного потоку звуку. Поєднання мелодії, що виразно плеться, в якій виявляються кращі темброві фарби голосу, з інструментальною чіткістю інтонування і виразною дикцією створює справжнє legato. При хорошому legato один звук, рівно витриманий протягом всієї своєї тривалості, безпосередньо "переливається" в інший, без будь-якої перерви або поштовху.

До найбільш поширених недоліків, що зустрічаються при виконанні legato, відносяться:

1. "Змазування" окремих звуків, особливо низхідних мелодіях, що зазвичай є результатом ослаблення уваги до звучання голосу і привнесення мовного принципу ковзання.

2. Зловживання portamento при переході від одного звуку до іншого, що веде до інтонаційної невизначеності у виконанні.

3. Підкреслення додатковим поштовхом дихання звуковисотних змін у мелодії.

При виконанні мелодії non legato звуки не зв'язуються між собою. Розділення звуків проводиться короткочасною затримкою (без відновлення) дихання перед новим звуком. У момент затримки дихання голос швидко і чітко перебудовується на новий звук, який починається без під'їздів, маючи готову форму, яка потребує коригування у процесі співу. Зупинку, припинення звучання голосу недоцільно виконувати за рахунок замикання голосової щілини, оскільки це призводить до перенапруження гортані.

При staccato звук виконується коротко, після чого настає тривала пауза. Як і при інших формах звуковедення, відновлення дихання проводиться тільки на кордонах музичних фраз. Непередбачене, довільне відновлення дихання дезорганізує співацький процес. Потік звуків, виконуваних staccato, повинен становити єдину лінію. Кожен раз заново організувати звук не слід. Атака звуку відбувається за допомогою дихання поштовхом діафрагми і м'якої, гнучкої, дуже активної реакції гортані. Голосні формуються високо,

концентровано. Паузи між звуками не слід робити за допомогою замикання голосової щілини. Це утворює різкий, важкий звук. У цілому процес звукоутворення при *staccato* відповідає м'якій атаці, виконуваний на кожному звуці без відновлення, а лише затримкою дихання.

Голос на *staccato* повинен звучати пружно, легко, світло, але неголосно. Оволодіння *staccato* важливо для співаків не тільки тому, що це один з поширених видів звуковедення. Робота над *staccato* сприяє вихованню гнучкості голосу, точності атаки звуку, виправленню інтонації, знищенню "під'їздів" тощо.

Розвиток рухливості голосу... Уже з давніх часів у вокальній педагогіці міцно встановилася думка, підтверджена виконавською практикою, що робота над кантиленою і рухливістю голосу – дві сторони єдиного процесу становлення співацьких навичок і що вдосконалення віртуозної техніки сприяє виробленню найкращих якостей кантилени. Постійний тренаж голосу у виконанні рухливих творів і вправ допомагає продовжити професійну діяльність співака. Розвиток рухливості голосів досягається насамперед роботою над відповідним репертуаром, а також над спеціальними вправами, гаммами, арпеджіо, вокалізами і т. д. З цією метою можуть бути використані різні навчальні посібники педагогів вокалістів та хорові школи.

Визначення типу співацького голосу. Правильно визначити голоси співаків, розподілити їх за партіями – важливий і далеко не легкий обов'язок керівника хору.

Основними ознаками типу голосу є його тембр і діапазон. Однак не завжди ці якості виявляються досить вираженими, особливо у співаків-початківців.

Нерідко буває й так, що неправильна манера співу або відсутність елементарних співацьких навичок призводить до помилкового судження про голос співака, зроблене на підставі ознайомлення з тембром і діапазоном голосу. Тому слід звертати увагу і на інші типові ознаки: положення зони перехідних нот і примарного звучання, здатність до витримування теситури, найбільш характерної для цього типу голосу, нарешті, природність артикуляції, вимови поетичного тексту при співі у верхньому регістрі.

Найбільш часто виникають помилкові судження в наступних парах голосів: драматичне сопрано – меццо-сопрано, ліричне сопрано з неповним діапазоном – ліричне меццо-сопрано; драматичний тенор – ліричний баритон, драматичний баритон – високий бас. Якщо неточність у визначенні типу голосу не переходить меж однієї партії, ця помилка ще не призведе до серйозних наслідків.

Проте часто у цьому випадку співак виявляється в іншій партії, що не відповідає його голосу. Це вже дуже серйозна помилка, результатом якої може стати псування голосу. Тому у всіх сумнівних випадках не слід робити поспішних висновків і остаточну думку про голос складати в результаті неодноразового його прослуховування у міру оволодіння співаком правильними співацькими навичками.

А. Мархлевський

ПРАКТИЧНІ ОСНОВИ РОБОТИ У ХОРОВОМУ КЛАСІ

Вокально-ансамблева техніка

... Хоровий спів як цілісний співацький акт можна розчленувати на складові з метою виявлення функціонального значення кожної з них. Але це втратить смисл, якщо не буде прийнято до уваги, що всі компоненти хорової звучності перебувають у постійній взаємодії. Звідси, основа роботи над виразним виконанням твору – єдність художніх завдань та вокально-технічних засобів.

За умови вирішення художніх питань у нерозривному зв'язку з удосконалюванням співацького апарату розвиваються музичні здібності учасників хору. Грамотне оволодіння вокально-хоровими навичками у свою чергу дозволяє ставити нові, більш складні художні цілі. Цей процес є органічним лише при суворому дотриманні принципів послідовності, поступовості. Розглянемо провідні компоненти вокально-ансамблевої техніки в тому порядку, який здається нам найбільш доцільним у роботі з навчальним хором.

Дихання – це один із вихідних моментів хорового співу, без засвоєння найважливіших елементів якого (співацької установки, співацького дихання) останній стає неможливим.

Що ж таке співацька установка? Нею називають таке положення голови, шиї, корпусу співака, котре найкраще сприяє роботі співацького апарату. Робоча співацька установка передбачає струнку і разом з тим ненапружену постановку корпусу, що забезпечує свободу скорочення м'язів черевного преса та діафрагми. Хористи повинні стояти або сидіти рівно, не сутулячись, плечі відводячи трохи назад, не хитаючись, дивитися прямо перед собою, не піднімати дуже високо голову і не нахилити її набік. М'язи лица мають бути розслаблені, рот добре відкритий, рухи язика вільні, але активні, м'язи нижньої щелепи та шиї розкуті.

Правильна співацька установка зумовлює повну свободу гортані, що необхідно для вірного співацького дихання, звукоутворення.

Голос недосвідченого учасника хору, якому доводиться багато співати, часто незабаром після початку співу перестає слухатись, підкоряться волі співака. Це відбувається тому, що він не вміє керувати своїм диханням. Звичайного дихання, котрим ми користуємося у житті, для вокаліста недостатньо. Йому потрібне посилене, спеціально організоване дихання, з яким пов'язані і розвиток голосу, і вміння володіти ним, і тривалість, і сила, й повнота звуку. Організувати дихання – значить зробити його найбільш зручним для співу.

Існує декілька засобів дихання. Найкращим із них слід вважати змішане, так зване грудно-черевне, при якому грудна клітка розширюється вперед, а в нижній частині – в сторони. Таке дихання є реберно-діафрагматичним або кістково-абдомінальним. По суті, воно являється природним, але більш активним та глибоким. Акт дихання відбувається несвідомо і в такій послідовності: 1) вдих; 2) видих; 3) відпочинок.

Організація ж дихання для співу полягає в тому, щоб, одержавши запас повітря, утримати його і потім економно й рівномірно випускати. Тому процес організованого дихання проходить інакше: 1) вдих; 2) зупинка; 3) видих.

Хористи повинні навчитись робити вдих легко, безшумно, не піднімаючи плечей і розширюючи нижню частину грудної клітки, відчувати скорочення м'язів черевного преса. Питання, як треба брати дихання під час співу – через рот та ніс водночас або тільки через ніс – вирішує сама практика. Найбільш зручним виявляється вдих через ніс і рот, але в початковій стадії навчання рекомендується виконувати це тільки через ніс, оскільки в такому випадку більш чітко відчувається організована участь м'язів черевного преса, виробляється певна манера дихання.

Під час співу гортань повинна бути в спокійному, стійкому положенні, а для низьких голосів – у трохи зниженому стані. Встановленню такого положення якраз і сприяє взяття дихання через ніс. Однак поступово слід привчати учасників хору користуватися вдихом через ніс і рот одночасно. Справа в тому, що у слизовій оболонці носової порожнини є спеціальні рецептори, які сприймають роздратування від руху повітря, а при напіввідкритому роті це спричиняється до глибокого ритмічного дихання.

Тривалість вдиху визначається, як правило, тривалістю однієї долі такту твору, який виконується. При швидкому темпі вдих має бути коротким, швидким, при повільному – більш тривалим, плавним, але завжди активним. Кількість повітря, що вдихається,

повинна відповідати довжині тієї музичної фрази, яку належить проспівати, її теситурі та динамічному нюансу.

Залишки повітря, що видихається, а також і нестача його однаково шкідливі для співаків, бо впливають на якість звуку, чистоту інтонації. Майже в усіх випадках фальшиве, занижене звучання хору є наслідком слабого дихання, а підвищене – навпаки, напруженого, форсованого.

Зупинка (фіксація) після вдиху потрібна як підготовка до організованого, рівномірного видиху, на якому буде спів. Тому видих у процесі співу – головний момент. Він має бути спокійним, виводити запас повітря до кінця, без усякого насильного виштовхування.

Робота над диханням у хорі може проходити як на звуці, так і без участі голосових зв'язок.

... У практичній роботі з хором доводиться зустрічатись із трьома видами дихання: 1) повне дихання перед початком співу або на паузах; 2) напівдихання – дихання, яким користуються між музичними фразами, де немає пауз; 3) "ланцюгове" дихання, яке можливе тільки у хорі.

Суть останнього полягає в тому, що при виконанні звуку, акорду, який тягнеться, дихання поновлюється хористами в різний час, безшумно, швидко, непомітно, створюючи ефект безперервного плину музики. Засвоєння "ланцюгового" дихання колективом співаків слід починати з елементарних вправ на унісоні, поступово ускладнюючи завдання. Тільки після цього можна приступати до розучування творів із широкою, протяжною мелодикою вокальних партій.

У хорі можуть застосовуватися й інші засоби дихання. Так, швидкі віртуозні твори на глибокому диханні співати неможливо (це "Попутна" М. Глінки, "Проводи масляної" П. Чайковського, "Сибірська молодіжна" А. Новикова та ін.). У даному разі більш зручним є коротке грудне поверхове дихання. Кількість повітря, що вбирається під час вдиху, цілком достатня для співу. Рухи довільних грудних м'язів значні. Крім того, подібний спосіб розширення грудної клітки, активність діафрагми сприяє "розкріпаченню" мускулатури трахеї та бронхів.

Проте слід наголосити, що співацьке дихання завжди мішане, ізольованих його типів не існує. У співі беруть участь фактично всі дихальні м'язи, хоча кожна з їх груп має свої визначені функції і може переважати в певний момент. Надприродно розвивати у вокалістів лише діафрагматичний або черевний тип дихання.

Правильно поставлена систематична робота у хорі над диханням дає відмінні результати. Співацьке дихання тренується і виробляється тільки під час співу. Якщо учасники колективу добре оволоділи принципами співацького дихання, то хорова звучність буде високоякісною, вирізнятиметься рівністю.

Звукоутворення, звукоформування, звуковедення. Робота над красивим, виразним звучанням окремих голосів та всього хору складає основну частину хорового виховання. Від неї залежить якість усіх елементів хорового співу й, насамперед, хорового строю в цілому.

Культура звуку визначається рядом факторів, таких, як:

- а) ступінь володіння диханням;
- б) ясність тембру кожної хорової партії та хору в цілому;
- в) манера співу (округлення та прикриття звуку);
- г) дикційна свобода та чіткість;
- д) засоби звуковедення.

Відшліфовування співацького звука пов'язано не тільки із засвоєнням вокалістом необхідних фізичних прийомів дихання та звукоформування, але й із загальною культурою співака, його естетичним рівнем. Краса звуку багато в чому зумовлена розвитком так званого *вокального слуху* в хористів і хормейстера, іншими словами, від їхньої здатності розрізняти колорит, різнобарвність звучання, чути та контролювати самих себе. Причому треба вміти не лише аналізувати звук, але й миттю виправляти його. Отже, "співдружність" співу та слуху повинна бути завжди глибокою й постійною.

... Співацький звук виникає від коливання голосових зв'язок, посилюється та темброво збагачується завдяки резонаторам.

... Взятє під час вдиху повітря зупиняється під зімкнутими зв'язками, які від тиску роз'єднуються, випускаючи частину повітря назовні. Тиск під зв'язками зараз же зменшується, і вони знову змикаються, що у свою чергу, викликає підвищення тиску в трахеї та бронхах, – відбувається нова атака повітря, яке розмикає зв'язки. Цей процес відбувається багаторазово. Змикання та розмикання зв'язок розбиває повітря на ряд рівномірних згущень та розріджень, завдяки чому й утворюється звук.

Даний опис є спрощеним. Насправді співацький звук, як і сама дія голосового апарату, – явище більш складне. Так, доведено, що вібрація голосових зв'язок проходить і без механічних поштовхів повітря. Коливання зв'язок можуть викликатися також збуджуючими імпульсами, які поступають до гортані прямо з головного мозку.

... Правильний співацький звук повинен завжди формуватися за умов середньої сили гучності та помірного вдиху, і тоді він краще сприймається нашим слухом. Відомо, що звук, який ми чуємо, складається не лише з основного тону, а й з великої кількості додаткових призвуків – обертонів, які збагачують тембр голосу, власне, тембр і залежить від різних сполучень обертонів з обертонового ряду, що є своєрідним звуковим спектром основного звуку. Так, м'якість, глибина, округлість тембру вказують на переважання низьких обертонів, а яскравість, пронизливість, гострота – на домінування високих призвуків.

... *Тембр* (фр. *timbre*) – забарвлення звука, завдяки якому відрізняються звуки однієї й тієї ж висоти у виконанні різних голосів або інструментів. В утворенні тембру беруть участь резонатори, характер вібрації, дихальний стовп, гортань та інші фактори.

Не дивлячись на те, що тембр – значною мірою вроджена якість, усе ж таки при вихованні голосу він може змінюватися. У роботі з хором треба обов'язково добиватися рівного звучання, голоси повинні добре зливатися, зберігаючи свої індивідуальні особливості. Це сприятиме досягненню єдиного тембрового колориту для тієї чи іншої партії і, природно, хору в цілому. Так випрацьовується загальний для всіх хористів принцип подачі звука.

Тембр у хорі тісно пов'язаний з інтонацією: при стократному звучанні хорових партій і інтонація сприймається як нечиста, фальшива. І темброві, і висотні ознаки співацького звука відчуються лише розвиненим слухом.

Тембр багато в чому залежить від уміння співака правильно використовувати резонаторні порожнини. *Резонатори* (від лат. *resono* – відкликаюсь) – частина голосового апарату, що надає слабкому звуку, який виникає на голосових зв'язках, гучність, характерний тембр. Поділяються резонатори на нижні – грудні (грудна клітка, трахея, бронхи) та верхні – головні (тверде піднебіння, зуби, порожнина носу, лобна пазуха, лицевий кістяк). Головні резонатори розташовані над зв'язками, вище гортані, грудні – підзв'язкові – нижче гортані. Відповідно для високих звуків призначаються головні резонатори, для низьких – грудні.

Сила та барвистість звука залежать не від інтенсивності натиску повітря на голосові зв'язки, а від правильного спрямування звука в певну порожнину резонатора. При належному поводженні з грудним резонатором грудна порожнина вібрує. Те ж відбувається і з головним резонатором. Але вібрація сама по собі ще не є доказом грамотного співу. Кращим контролером звучання голосу завжди є слух самого співака.

Момент виникнення звуку називається *атакою*. При атаці здійснюється не тільки змикання зв'язок, але й швидкий перехід положення гортані від дихального до співацького стану. Однотипова атака в хорі обов'язкова, бо вади неодноразової атаки – незібраність, шумові призвуки, "підїзди" – призводять до поганого інтонування.

Розрізняють три види атаки:

а) м'яка (момент початку звука збігається з переходом зв'язок до голосового положення, причому останні змикаються не щільно). М'яка атака виявляється найбільш придатною та доцільною в хорі, оскільки вона пов'язана з природною узгодженістю роботи всіх органів звукоутворення (пр. 6);

б) тверда (перед моментом початку звука голосові зв'язки щільно замкнуті, і натиск повітря, яке проходить крізь них, ніби розсуває їх). Цей тип атаки також необхідний у співі, тому що привчає голосові зв'язки до активної роботи. У даному разі форсування звука, звичайно, повинно бути виключене. Хоч цей спосіб атаки зменшує рухливість голосу, він може слугувати засобом виразності в героїчних, урочистих, динамічно насичених, маршових творах. Нарешті, в початковій стадії навчання хоровому співу тверда атака найзручніша: з нею несумісні в'ялість, пухкість, невпевненість звучання;

в) придихова (в момент початку звука прохід повітря крізь голосову щілину випереджає перехід зв'язок до їх голосового положення). У співацькій практиці цей вид атаки застосовується менше. Однак для вивільнення затиснутого звука з горловим призвуком використовують саме його. Перед звуком створюється коротке придихання у формі приголосної "х".

Звичайно, поділ атаки на три типи, а вірніше, три способи – умовний. У роботі з хором доводиться спостерігати безліч середніх варіантів, які тією чи іншою мірою наближаються до одного з описаних.

Співацький звук, що виникає в результаті атаки, як ми вже знаємо, посилюється резонаторами. Резонатори у свою чергу визначають необхідність використання в процесі співу потрібних регістрів. Відомо, що діапазон людського голосу охоплює приблизно півтори-дві октави та складається з трьох регістрів: нижнього (грудного), мішаного, або мікстового (перехідного), й високого (головного), кожен з яких пов'язаний з активною роботою певного органу співацького апарату.

Регістр – частина діапазону голосу, позначена єдністю тембру на основі звуковидобування. Співак зобов'язаний навчитися співати

так, щоб його голос у всіх регістрах звучав однаково, компактно та рівно, зберігаючи однотембральність.

Майже всі звуки нижнього регістру відтворюються за участю грудного резонатора. Для того щоб вони були темброво насиченими, характерними, особливих навичок не потрібно, крім уміння користуватися співацьким диханням та артикуляційним апаратом. Адже в нижньому регістрі звук найбільш натуральний від природи (можливо, саме тому співаки народного хору спираються переважно на цей регістр). Проте при підвищенні звука значення грудних резонаторів поступово зменшується. Найчастіше при переході з грудного регістру в мікстовий і вище у вокалістів втрачається характерне темброве забарвлення голосу. Компактність звучання хору перетворюється на строкатість. З'являється звук, який у хоровій практиці заведено називати білим.

... На межах регістрів знаходяться зони звуків, на яких відбувається перебудова голосового апарату. Це так звані перехідні ноти, що потребують особливої уваги під час вирівнювання, зміцнювання та згладжування звучання хору.

... Звуки верхнього регістру слід формувати при м'якій атаці, не допускаючи форсованого звучання. До роботи ж над верхніми прикритими звуками можна приступати лише тоді, коли закріплене правильне звучання примарних тонів. Останні являють собою звуки з середньої частини діапазону, що звучать найбільш повно, впевнено, красиво, вільно, тембрально характерно. Їх легко визначити під час співу, та, переносячи відчуття співаком цього звучання на відтворення найближчих по висоті нот, поступово поширювати загальний обсяг голосу.

Досить часто у практиці хормейстера доводиться зустрічатися з таким специфічним явищем, як фальцет. *Фальцет* (іт. falsetto від falso – удаваний) – один із регістрів співацького голосу (переважно чоловічого), в якому використовується лише головний резонатор, ізольовано від грудного. Під час співу фальцетом голосові зв'язки змикаються нещільно та коливаються краями. Тому фальцет звучить слабко, безбарвно, обертоново збіднено. Однак у груповому виконанні він дає красивий ефект; багато композиторів у хорових творах застосовують його як яскравий засіб виразності (М. Равель, К. Дебюссі, Б. Лятошинський, В. Салманов та ін.).

Діапазон чоловічих голосів завдяки фальцету може розширюватися на половину октави вгору і до середини грудного регістру вниз. До фальцетного співу найзручніше вдаватися при розучуванні творів з високою теситурою на піаніссімо, а також при показі будь-

якого місця в хоровій партитурі диригентом. Нарешті, партія тенорів у хорі володіє "озвученим" фальцетом, наближеним до міксту. Фальцет ніби "економить" голос, тому слід культивувати його в процесі роботи з хором.

Розглянемо специфіку *мікстового звучання* у хорі. Мікст – мішаний регістр, перехідний між грудним та головним. Він буває або натуральним, або виробленим у ході навчання співу та має свій особливий механізм дії органів гортані. Резонатором у цьому випадку є дуже розширена глотка в поєднанні з порожниною рота. Тому основним принципом співу від мікстового регістру та вище є спрямовування звука "вперед", до коренів верхніх передніх зубів при широко розкритій глотці. Під час переходу в головний регістр резонаторами починають служити порожнини носа, рота, лицевий кістяк, глотка ж поступово звужується. При високій вокальній техніці мікст дає можливість непомітно перейти на грудне звучання голосу, що при фальцеті нездійсненне.

... Для того щоб заспівати мікстом, треба взяти дихання та приготувати голосовий апарат до відтворення піано, інакше кажучи, необхідно, імітуючи форте, співати піано. При такій настройці голосового апарату з міксту легко перейти до істинного звучання, давши трохи більше дихання.

Мікст за своїм звуковим колоритом нагадує відзвук або відлуння природного звуку. В акустичному відношенні він менш міцний, ніж справжній голос, та більш яскравий, сильний, ніж фальцет. У порівнянні з останнім мікст багатший на обертони, тому йому притаманні м'якість, легкість та своєрідна насиченість звучання. При мікстовому співі у чоловічих голосів домінує грудний характер звуку, у жіночих – головний. Роль міксту неоціненна для чоловічих хорових партій, зокрема, звуки першої октави у тенорів повинні бути мікстовими.

Співакам хору слід навчитись оперувати не лише звуками зручного для них регістру, але і перехідними. Роботу над вирівнюванням регістрів, технікою прикриття звука потрібно проводити в нерозривному зв'язку з художнім та технічним вихованням..

Звучання хорових партій у різних регістрах залежить від теситурних умов голосів. *Теситура* (іт. *Tessitura* – тканина) – висотне положення звуків мелодії по відношенню до діапазону голосу. Теситура може бути низькою, середньою та високою. Найбільш сприятливою для інтонування є середня. Висока ж або низька теситура викликають напруження голосового апарату і вважаються незручними.

... Співацький звук рекомендується формувати на голосних, що дозволяє повніше виявити всі його якості. Голосні у співі відрізняються від тих, які зустрічаються в розмовній практиці. Вони повинні звучати округлено, тембрально рівно, наближаючись за якістю вокальної вимови один до одного, що сприяє вирівнюванню, згладжуванню регістрів.

При виконанні спеціальних вправ на голосні слід пильно стежити за правильним положенням рота, губ, язика і т. д. Нижня щелепа має рухатися вільно, без напруження, язик – лежати в роті розслаблено, м'яко, торкаючись кінцем коренів передніх зубів нижньої щелепи. Застосування того чи іншого голосного звука допомагає виробленню певної вокальної навички. Так, наприклад, на голосних "а" і "я" виховують вірну співацьку позицію гортані, "о" та "е" – служать закріпленню округленого звучання, "у" та "ю" – викликають активну та разом із тим пластичну дію губ, концентрують звук і роблять його зібраним, прикритим, "і" – привчає співака до користування верхніми резонаторами, спрямовування звука вперед. Найкращі темброві якості голосу (хорової партії), знайдені в звучанні однієї з голосних, бажано поступово поширювати й на всі інші.

У повсякденній праці з хором корисно також проводити вправи на склади, утворені однією голосною та однією приголосною, скажімо: ді, де, да, до, ду, мі, ме, ма, мо, му і т. п. Приголосна перед голосною полегшує одночасний вступ усіх учасників хору, сприяє встановленню єдиних принципів формування звука, експлуатації голосового апарату тощо. Приголосні "л", "м", "н", "р" (сонорні) в деякій мірі самі проспівуються й не заважають кантилені. Їх треба промовляти чітко, коротко. Дуже примхлива у вокалізованні приголосна "с" часто вона ріже слух сипінням, тому її співають якомога приглушеніше, малоактивно.

До категорій вокально-ансамблевої техніки, пов'язаних із звукоформуванням, відноситься і дикція. Адже однією з головних умов виразного співу є чітка вимова слів, що досягається за допомогою узгоджених рухів органів мови (рота, губ, зубів, язика, м'якого та твердого піднебіння).

... Як відомо, культура звука, крім знання принципів звукоформування, звукоутворення, залежить також від різних форм звуковедення (інтонаційних сполучень співацьких звуків, злиття їх у фрази, речення, періоди тощо). Однією з них є *legato* (іт. – зв'язно, зливо). Мається на увазі плавний, рівний перехід від звука до звука, виразне, пластичне відтворення музичних структур. Незалежно від характеру твору, його темпу, динаміки, *legato* завжди повинне

відзначитися єдністю нюансу для даного відрізка мелодії або твору в цілому. Навіть при постійному тривалому посиленні або ослабленні сили звука використання legato мусить бути однаковим протягом усієї побудови.

Працювати над legato в хорі спочатку треба на творах помірного темпу, без великої звукової насиченості, з елементами співу із закритим ротом або на голосні. При цьому звук ллється легко, плавно, безперервно, без вібраційних поштовхів. Перші труднощі виникають під час співу з текстом. Наприклад, приголосні "б", "п", "к", "д", "т" переривають ведення вокальної лінії. Необхідно пильнувати, особливо в низхідних мелодіях, щоб не було "змазування" окремих звуків. Бездоганної інтонації у звуковеденні досягають шляхом подовження голосних та швидкої вимови приголосних, що справляє враження невинного звукового плину.

... Іншою важливою формою звуковедення, прямо протилежною розглянутій, є staccato (іт. – уривчасто, відокремлено). Позначається цей штрих крапками над нотами. При staccato звук виконується чітко, гранично гостро, що, однак, зовсім не орієнтує на довільне дихання, не передбачене музичною фразою. Під час співу staccato приголосні вимовляються дуже коротко та відносяться до наступного складу, за винятком випадку, коли вони стоять у кінці слова.

... Nonlegato (іт. – не зв'язно, не злито) є музичним штрихом також протилежним legato. Nonlegato характеризується розмежованістю кожного звука мелодії при збереженні її безперервності. Працюючи над nonlegato у хорі, треба слідкувати за тим, щоб постійне підкреслювання звуків не переходило у навмисні акценти.

Д. Люш **РОЗВИТОК ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ СПІВАЦЬКОГО ГОЛОСУ**

Виявлення типу голосу

Від правильного напрямку розвитку співака-початківця залежить усе його майбутнє творче життя: успішний розвиток голосу і виконавських якостей в межах амплуа, найбільш відповідного до його природних даних.

Правильно класифікувати тип голосу означає виключити одну з часткових причин псування його під час навчання. Визначення типу голосу слід робити в початковому періоді навчання і необхідно підкреслити, що помилки у ньому абсолютно неприпустимі.

... При виявленні типу голосу – тенор, баритон, сопрано тощо потрібно брати до уваги низку ознак у їх поєднанні:

- звуковисотний діапазон;
- тембр;
- здатність витримувати теситуру;
- силу звуку;
- рухливість голосу.

... При класифікації голосу основними ознаками є звуковисотний діапазон, тембр і схильність до певної теситури. Інші ознаки допоміжні, але в скрутних ситуаціях можуть допомогти.

За звуковисотною ознакою прийнято ділити усі голоси на декілька основних груп, під які зазвичай і пишуться усі вокальні партії:

Чоловіки	Жінки	
тенори	сопрано	високі голоси
баритони	меццо-сопрано	середні голоси
баси	контральто	низькі голоси

У хоровому співі прийнято ділити голоси дещо простіше:

1-ші тенори	1-ші сопрано
2-гі тенори	2-гі сопрано
1-ші баси	1-ші альти
2-гі баси	2-гі альти,

відносячи в ту або іншу хорову групу голосу не лише за звуковисотним якостями, але і за тембровим забарвленням та іншими якостями. Наприклад, високі баритони в хорах часто відносять до других тенорів, а низькі баритони – до перших басів тощо.

... Розміри частин голосового апарату – гортані, голосових зв'язок і резонаторних порожнин – закономірно різні: чим вищий голос (тобто чим більше частоти звуку), тим менші їх розміри. Так, довжина голосових зв'язок басів більша, ніж у баритонів, і, у свою чергу, баритонові зв'язки довші і більш масивні, ніж у тенорів. Найбільш довгі і масивні жіночі голосові зв'язки у контральто, найбільш короткі зв'язки мають колоратурні сопрано.

Проте в природі немає чіткого розмежування голосових апаратів на певні групи.

Разом з явно вираженими "чистими" тенорами, баритонами і басами, колоратурними сопрано, мецо-сопрано і контральто існують проміжні природні голоси, що займають за звуковисотною ознакою середні положення між умовними класичними групами.

Розрізняють умовно ряд проміжних і крайніх підтипів голосів:

Чоловічі голоси:

- високий і дуже високий тенор (альтіно);
- низький тенор (баритоновий);

- високий баритон;
- низький баритон;
- високий бас (бас-кантанте);
- низький бас (октавіст, бас-профундо).

Жіночі голоси:

- дуже високе сопрано (колоратурне сопрано);
- низьке сопрано;
- високе мецо-сопрано;
- низьке мецо-сопрано.

... Темброве забарвлення при класифікації голосу має важливе значення. Темне грудне звучання властивіше низьким, важким голосам. Навпаки, світле, сріблясте звучання зазвичай указує на належність до високих, легких голосів. М'який, світлий тембр властивий ліричним голосам. Металевий, темний тембр зазвичай належить драматичним голосам. Бувають випадки, коли багаті грудними обертонами голоси помилково сприймаються як нижчі за типом і, навпаки, відносно бідніші за тембровим забарвленням, як більш високі. Некваліфіковані співаки іноді штучно згущують або розряджають звучання, прагнучи співати типом голосу, що більше подобається їм.

... Сила звуку є ознакою, що лише допомагає класифікації голосу. Велика сила звуку властива голосам драматичного плану. Вона зазвичай поєднується з металевим, темним тембром.

Драматичність голосу значною мірою є визначальною якістю при встановленні амплуа співака. З віком драматичні якості голосу можуть дещо розширюватися.

Здатність тримати теситуру, легкість тривалого співу на верхніх або нижніх нотах типу голосу, що класифікується, – це якість, що дуже допомагає виявленню типу голосу, особливо, коли доводиться мати справу з неясними, проміжними голосами.

... Рухливість голосу, тобто природна здатність до чистого виспівування у швидкому темпі гамм, пасажів, різних фіоритур, є ознакою більш високого типу голосу. Низькі голоси і голоси драматичного плану зазвичай мають гіршу природну рухливість порівняно з ліричними.

У неявно виражених випадках, а особливо у молодих голосів, до класифікації потрібно підходити обережно. У віці 18–20 років голосові апарати, які щойно сформувалися, побудовані з дуже гнучких, еластичних тканин, можуть ще далі розвиватися і здатні переносити короточасні великі навантаження без помітних змін якості звуку і без явних наслідків, що може ввести в оману.

Окрім того, потрібно враховувати можливість відхилень від норми форми і розмірів гортані, зв'язок і порожнин резонаторів, що істотно міняє звучання. У співака можуть бути баритонові зв'язки і типово тенорові розміри резонаторів – голос звучить неповноцінно, оскільки акустичні якості резонаторів не підходять під частоту звуку. Іноді мають місце випадки спотвореної форми порожнин резонаторів, наприклад, занадто плоске або звужене тверде піднебіння, що псує нормальне звучання. У всіх аналогічних випадках, коли у співака виразно помітна одночасна присутність ознак різних типів голосів, наприклад, баритонове звучання за відсутності нижніх нот, тенорове звучання за відсутності верхів, педагогові потрібно обов'язково удатися до лікарської діагностики – допомоги лікаря-фоніатра.

Дещо складнішою буває іноді класифікація жіночих голосів, особливо часто плутають драматичні сопрано з мецо-сопрано. Фізичні якості голосових апаратів цих голосів досить близькі, що робить їх звучання на середині голосу схожим. До того ж жіночі голоси не мають нагорі перехідних нот, що фіксуються у чоловіків порогом початку звуку фальцету. Тому темний тембр разом з великим діапазоном і великою силою звуку, особливо у молодих співачок, можуть легко ввести в оману при виявленні типу голосу.

... Класифікувати голоси потрібно поступово, з урахуванням перспективи розвитку усіх їх якостей, не виходячи за межі природних можливостей співака, виявляючи його природні тенденції, що вказують на доцільність розвитку в певному напрямі. Штучне "вितягування" голосу в ту або іншу сторону неприпустимо.

Фонетична розбірливість вокальної мови

Розбірливість вокальної мови гірша, ніж у розмовної мови, що може бути пояснено специфічними відмінностями співу від мови:

- значно більшою силою звуку;
- удвічі і навіть втричі більшим частотним діапазоном;
- більшою тривалістю звучання голосних.

Коли говорять про нерозбірливість мови, звичайно, маються на увазі слухачі із звичайним нормальним слухом.

Розрізняють наступні градації розбірливості вокальної мови: фразову, словесну, складову, звукову.

Кожна з цих градацій є залежною, підсумковою по відношенню до подальших, і усі вони – результат артикуляції, яка визначається розбірливістю складів. Розбірливість складів визначає розбірливість слів і т. д.

... Розбірливість вокальної мови чоловічих і жіночих голосів неоднакова. Встановлено, що розбірливість жіночих голосів гірша, особливо на верхніх нотах.

Це пояснюється удвічі більшою частотою звуку, при якій характерні для голосних обертони виявляються нижчі від частоти основного тону, внаслідок чого жінки на нотах вищі за *сі-бемоль*² не в змозі чітко відтворити голосні – вони усі звучать як голосна А. Виявляється непотрібним і безглуздим примушувати їх виспівувати на крайніх верхах різні голосні (вони не можуть це зробити фізіологічно).

Таким чином, якість вокальної дикції залежить від наступних чинників:

– *сили звуку* – встановлено, що найкраща розбірливість буває при середній силі звуку, при співі форте або піано розбірливість помітно погіршується;

– *висоти ноти* – найкраща розбірливість – при співі на середині діапазону.

На верхах і низах розбірливість помітно погіршується, особливо у жіночих голосів на верхах;

– *співвідношення сили звуку голосних і приголосних* – у некваліфікованих співаків сила звуку значно більше на голосних, ніж на приголосних, що створює строкатість звучання і погіршує розбірливість. Не можна збільшувати силу звуку голосних за рахунок приголосних. Ясність вимови – прямий результат уваги до приголосних звуків;

– *чіткості і швидкості артикуляції приголосних* – ці якості виробляються правильними постійними тренуваннями;

– *формантного складу голосних* – ця якість в основному залежить від природних даних і може деякою мірою покращитись за рахунок розвитку голосу в ході тривалих тренувань.

У завдання вокального педагога входить розвиток артикуляції і ясності вокальної мови, над чим потрібно працювати з самого початку навчання. Основне правило у цій справі, як завжди, – дотримання природності. Слід розуміти, що вокальна дикція має дві органічно пов'язані, нерозривні сторони: технічну і художню.

Чітка вимова приголосних та чистота проспівування голосних вимагає постійного тренування артикуляційного апарату.

... Насамкінець хотілося б відмітити, що спів завжди несе два види інформації: семантичну (сміслову, текстову) і музично-естетичну. Перша – сприймається слухачами змістом тексту, друга – музикою з її звуковим і темпоритмічним змістом та нюансами, у тому числі і змінами інтонації та тембру.

Дикція, від якості якої залежать ясність і виразність виконання, є поняття ширше, ніж розбірливість, що розуміється як фонетична чіткість проспіваного тексту.

Дикція і звучання голосу взаємопов'язані: хороша дикція покращує звук, між ними є рефлекторна залежність. Це пояснюється тим, що вона є наслідком не лише правильної, активної артикуляції, але і свободи гортані і належного розкриття ротоглотки. Навіть у звичайній розмовній мові люди, що говорять "затиснутим" звуком, мають погану дикцію, їх не лише неприємно слухати, але і важко зрозуміти.

Усі співаки з хорошою вокальною школою, як правило, мають ясну, виразну дикцію, що сприяє кращому звучанню голосу. Тут не слід змішувати дикцію з фразуванням, яке є смисловим розмежуванням музичної фрази, виділенням, підкресленням її частин для найбільш яскравого й емоційного розкриття змісту. Але виразне фразування можливе тільки при хорошій дикції.

Фонетика кожної мови безпосередньо впливає на дикцію, створюючи свої національні особливості і колорит, але чітку дикцію можна виробляти будь-якою мовою – це потрібно твердо знати і педагогам і співакам. Особливо це істотно для тих, що бажають успішно співати мовами оригіналу.

... Особливе значення у співі для дикції має хороша артикуляція і звучання приголосних, що є сполучною ланкою між голосними, забезпечуючи складову і словесну розбірливість.

Фонетична відмінність голосних у співі дещо згладжується: пояснюється це тим, що в співацьких голосних переважають високі і нижні форманти на відміну від мовних. Звучання голосних стає ближчим один до одного, більш згладженим. Таке згладжування голосних ніби ушляхетнює загальне звучання і властиве усім великим майстрам вокалу.

Звуковий потік голосних обмежується звучанням приголосних, що особливо помітно у співі. Це дало підстави К. С. Станіславському дотепно помітити: "Приголосні – корсет для голосних!"

Про самоконтроль співака

Самоконтроль є обов'язковою частиною процесу співу і художньої творчості. Тут ми розглянемо його з точки зору можливості управління звучанням голосу.

Кожен співак у процесі співу здійснює контроль свого вокального стану в основному рефлекторно. Порушення самоконтролю утрудняє спів, а втрата його робить спів зовсім неможливим – співак із сильним нежитем зазнає труднощі у співі, глуха людина

співати зовсім не може. Самоконтроль відбувається за допомогою "відчуваючих систем" людського організму, тим або іншим засобом органічно пов'язаних з голосовим апаратом: слуху, м'язових відчуттів, вібраційних відчуттів, відчуттів ритму і часу та ін.

... Психологічна суть співацького самоконтролю і саморегулювання полягає у тому, що вся інформація від органів чуття і систем, що відчують, надходить нервовими каналами у відповідні ділянки головного мозку, які переробляють її і видають в голосовий апарат необхідні сигнали на нервові закінчення в м'язах гортані і голосових зв'язок, системи дихання, порожнин резонаторів, органів артикуляції тощо. "Датчиками" інформації, що надходить у мозок від окремих частин голосового апарату, є розташовані в них численні нервові закінчення. Рефлекторність саморегулювання призводить до того, що мозок автоматично прагне виробляти оптимальні рішення. Так, неприємні больові відчуття в голосовому апараті призводять рефлекторно до припинення фонації або зміни якості звуку – сили або висоти тону і т. д. Слухове відчуття неправильності або неточності узятій ноти приводять до виправлення тону тощо.

Така схема має назву схеми із зворотним зв'язком. У ній є два роди каналів зв'язку і, відповідно, два роди сигналів. Одна група нервових каналів несе сигнали, що управляють, з мозку до виконавчих органів, тобто м'язовій системи голосового апарату – так званий прямий зв'язок (виконавчий зв'язок).

Інша група – канали зворотного зв'язку – несе назад в мозок інформацію (від чутливих систем) про роботу голосового апарату і стану його у даний момент (інформаційний зв'язок).

Одним із завдань з розвитку голосу є навчання співака правильного самоконтролю. Вихованням правильного самоконтролю слід займатися завжди, постійно, під час заняття і робити це потрібно дуже м'яко, ненав'язливо, щоб почуття самоконтролю не стало нав'язливим і не заважало вокальному тренуванню. Потрібно із самого початку привчати співака стежити за своїм співом, за своїми слуховими, вібраційними, м'язовими та іншими фізичними та інтелектуальними відчуттями, які повинні фіксуватися у вокальній пам'яті та слуху. Основним критерієм завжди має бути фізична свобода і природність голосового апарату. Співак-початківець повинен навчитися фізично відчувати будь-яке форсування голосового апарату.

Важливе завдання самоконтролю – не допустити чого-небудь, що виходить за індивідуальні можливості співака, чи то сила звуку, надмірне подання дихання, спотворення тембру, погіршення

артикуляції і, звичайно, вершиною самоконтролю є уміння стежити за собою ніби збоку, за створенням художнього образу, але це питання особливе.

Співак звикає до певних м'язових і вібраційних відчуттів, відчуття звукового тиску в зіві, твердому піднебінні, передній частині грудної клітини. Він звикає до певних відчуттів резонування звуку в грудних і головних порожнинах-резонаторах. Якщо співак застуджений, то запалені трахея, бронхи, слизові тканини погіршують чутливість нервових закінчень-рецепторів і співакові здаватиметься, що звучання голосу приглушене, він відчує утруднення в звукоутворенні і звукоподанні. Насправді, суть цих відчуттів у тому, що мозок отримує від рецепторів перекручену інформацію і не може виробити оптимальні сигнали, що управляють голосовим апаратом.

За значущістю, за кількістю і важливістю інформації, що надходить у мозок, найбільш важливі слуховий контроль, м'язові і вібраційні відчуття.

... У всіх музикальних людей є музичний слух, що дозволяє їм не лише оцінювати якості звучання музики, але і сприймати звуковий колорит оркестрових груп і окремих інструментів, розуміти ритміку, динамізм і художність виконання самого твору, розрізнити, нарешті, манеру виконання.

Почуття музичності природньо, особливо сильно розвивається у музикантів. Аналогічне синтетичне почуття існує і у співаків – "вокальний слух", що дозволяє оцінювати якість співу, правильність формування звуку, якість звучання, музикальність і художність виконання, роботу окремих частин голосового апарату, міра їх участі в звукоутворенні тощо.

Вокальний слуховий самоконтроль цілком ґрунтується на вокальному слуху самого співака, який повинен розвиватися у процесі навчання одночасно з прогресом музичного інтелекту. Педагог повинен мати особливо хороший вокальний слух, зокрема повинен уміти визначати правильність формування звуку, ступінь свободи голосового апарату, активність резонаторів і багато чого іншого.

Слуховий самоконтроль несе в мозок найбільш важливу у співі інформацію, але як усі суб'єктивні чинники, узятий сам по собі окремо від інших чинників самоконтролю, може сильно підвести співака, особливо малодосвідченого. Причин цьому дві.

Перша причина полягає в тому, що людина чує себе одночасно двома способами: звук доходить до слухового апарату через внутрішні порожнини і зовні через вуха. Навколишні ж люди чують

співака тільки через зовнішній канал – свої вуха. Саме тому людина, що уперше слухає свій звукозапис, як правило, не впізнає свого голосу. Звук, що здається йому самому хорошим, красивим – насправді, навіть в ідеальному записі, може виявитися незнайомим за тембром, негарним або, навпаки, – красивішим.

Друга причина криється у звичці недосвідченого співака до постійних акустичних умов – знайомої акустики навчального класу. Такий співак, починаючи співати у приміщенні з незвичною акустикою, губиться, точніше, втрачає відчуття звичного слухового самоконтролю і, не вміючи пристосуватися до незнайомої акустики, намагається зазвичай заповнити недоліки звучання, які йому ввижаються, – втрату дзвінкості, поганий резонанс, форсуючи голос і справляючи цим невідгідне враження, практично погіршуючи тембр і польотність звуку. Про художню сторону виконання у цьому разі і говорити нічого – вона просто відпадає. ...

М'язовий самоконтроль співака

М'язові відчуття співака локалізуються у багатьох місцях тіла, пов'язаних з голосовим апаратом. Ми відчуваємо роботу діафрагми і мускулатуру черевного пресу, положення м'язів у ділянці глотки (зіву) при піднятті м'якого піднебіння і піднебінних фіранок, стан мускулатури шиї. У кваліфікованого співака міцно зафіксовані у свідомості звичні йому м'язові відчуття при правильному співі. Ці м'язові відчуття уявляються йому фізично природними, зручними до того, що вони стають для нього такими, що не помічаються, як діяльність будь-якого здорового органу тіла. Проте будь-яке порушення свободи і природності призводить до порушень м'язової свободи і створює незвичні, неприємні, навіть хворобливі відчуття напруженості, які сигналізують співакові про те, що в його голосовому апараті щось неблагополучне. Це може бути погане налаштування голосу, якесь форсування і, нарешті, захворювання. Зазвичай після усунення причини неприємні відчуття зникають, а нормальні відчуття поступово відновлюються.

Найважливіші м'язові відчуття локалізуються в ділянці шиї, глотки (зіву), м'якого піднебіння і піднебінних фіранок, органів артикуляції – язика, губ. При навчанні і тренінгу не можна допускати ніяких неприємних відчуттів у голосовому апараті співака.

У міру того як відчуття, що відповідають правильній манері співу, закріплюються, переходять в усталені навички, співак перестає їх відчувати, ніби їх не помічаючи. І тоді лише порушення нормальної роботи голосового апарату внаслідок хвороби, незручної

вокальної партії або інших причин може привести до зміни звичного стану – м'язи заявлять про себе якимись новими відчуттями, навіть хворобливими.

Вібраційний самоконтроль

Розглядаючи питання резонування співацького звуку, ми відмічали, що звукова енергія викликає відчуття вібрації кісткохрящових тканин у верхній частині грудної клітини і у верхніх головних резонаторах. Ця вібрація особливо добре відчувається при здоровому стані голосового апарату і у кваліфікованих співаків, що уміють налаштувати свій голосовий апарат. Вібрація поверхні грудної клітини відбувається на частоті основного тону, а поверхонь верхніх резонаторів, в основному твердого піднебіння – і на більш високих частотах. Вібрація грудної клітини інтенсивніша на нижніх нотах і у низьких голосів – басів, баритонів, контральто. Високочастотна вібрація більш явно виражена у високих голосів. Це відчуття вібрації є результатом складних акустичних явищ у голосовому апараті і якісно характеризує роботу системи резонаторів у формуванні звуку.

Вібраційні відчуття допомагають співакові при налаштуванні голосового апарату і під час співу: якщо вібрація добре відчувається в грудях і головних порожнинах, то він може бути упевнений у правильній вокальній позиції, в хорошій якості звучання. Такий стан – відчуття тиску звуку – відповідає прийнятним у співацькому ужитку, але невдалим термінам – "звук у масці", "звук у грудях", "висока позиція" та ін. І навпаки, якщо відсутні вібраційні відчуття, то це означає погане налаштування голосового апарату, погане проходження звукових хвиль у резонатори, погане звучання. При такому положенні зазвичай співак відчуває неприємну м'язову напругу в гортані.

Під час звичайної мови ми не відчуваємо такої активної вібрації, як при співі. Це пояснюється тим, що звукова енергія при співі значно інтенсивніша, ніж при розмові. Ідеальна настройка голосового апарату при повноцінній дії системи резонаторів здатна "озвучувати" великі ділянки тіла і голови. Тоді співаки говорять, що "співає усе тіло".

Відчуття активної вібрації досягається не відразу, а в результаті тривалих тренувань. Роль вібраційного самоконтролю у формуванні співацького звуку дуже серйозна. Вона є важливим доповненням до слухового й інших способів самоконтролю, оскільки не залежить від умов, що оточують співака. Слуховий самоконтроль на фоні звучання оркестру, хору або просто шуму не

може діяти повноцінно. Саме в цьому випадку співака виручають вібраційний і м'язовий самоконтроль. Звичайно, повною мірою це стосується лише кваліфікованих, досвідчених співаків.

Іноді надмірний розвиток вібрації викликає негативні відчуття, що порушують нормальний спів. Найчастіше це результат інтенсивного видиху. У цьому разі потрібно зняти причину форсування.

Відчуття ритму, часу є природженими і в процесі навчання та тренінгу повинні лише розвиватися й удосконалюватися. Ці чинники не відчутні фізіологічно і мають характер психологічних рефлексів. Слід зазначити, що іноді зустрічаються люди, у яких дуже ослаблені або навіть відсутні уявлення про ритм і час. Такі люди не можуть повторити заданий ритмічний малюнок і не розрізняють проміжки часу (відносно тривалість нот і пауз). Звичайно, з такими порушеннями психофізіології в музичному мистецтві робити нічого.

Усі чинники, що контролюють співацький стан самоконтролю, суб'єктивні, і єдина можливість зробити їх роботу дієвою і правильною полягає у виробленні та фіксації відчуттів, що відповідають правильній роботі голосового комплексу даного конкретного співака, які повинні стати звичними і постійними.

... Високий психоемоційний тонус – настрої співака – істотно покращує самоконтроль, оскільки він загострює дію органів чуття співака.

Суб'єктивність чуттєвого самоконтролю співака вимагає виховання у нього не лише уміння фіксувати та аналізувати відчуття, що відповідають правильній роботі голосового апарату, але й особливої уваги до розвитку музичного та художнього смаку, що є вищою формою самоконтролю співака-художника.

Ю. Юцевич
ТЕОРІЯ І МЕТОДИКА ФОРМУВАННЯ
ТА РОЗВИТКУ СПІВАЦЬКОГО ГОЛОСУ

Розділ 2. Провідні засади співацького процесу

Атака звуку

Момент початку фонації, спосіб звукоутворення – це атака звуку, що поділяється на три види, визначальним фактором яких є взаємодія голосових складок і повітряного струменя.

Атака зветься придихальною, якщо голосові складки спочатку пропускають повітряний струмінь, а потім наче змикаються на ньому. При цьому звук набуває шиплячого характеру, повітряний

струмінь виносить у простір не тільки озвучені коливання, а й ті звуки, що виникають тоді, коли спочатку йде повітря, а потім виникає звук.

Альтернативою придихальної атаки є тверда, коли складки жорстко протидіють тиску повітря, а потім, розмикаючись, різко пропускають повітря з підкладкового відділу голосового апарату.

Проміжне положення належить м'якій атаці, коли включення голосових складок і подача дихання відбуваються одночасно і координовано. Цей вид атаки найбільш поширений у співацькій практиці, оскільки він забезпечує спокійний і точний початок звуку, найкращі умови для роботи голосових складок та інтонаційну точність звуковідтворення.

Перевага, яка в співацькій практиці надається м'якій атаці, не означає виключення інших видів початку звуку, проте необхідно знати, що під час твердої атаки гортанний сфінктер інтенсивно діє, голосові складки піддаються великому тиску повітря і тому швидко "втомлюються". Звук утворюється чіткий та яскравий, проте часто використовувати тверду атаку недоцільно, якщо цього не вимагає характер музики. За придихальної атаки складки включаються в роботу повільно, тому характер звуку та інтонація є нечіткими, з сиплуватістю і тенденцією до пониження і "під'їздів".

Під час навчання досить легко засвоювати всі види атаки, тому учні можуть усвідомити особливості роботи голосових складок під час атаки. Ефективним прийомом при цьому є приєднання приголосних до голосних. Так, приголосний "Х" сприяє відчуттю придихальної атаки, "К" – твердої, "М" – м'якої і т. д.

Атака звуку є ефективним засобом педагогічного впливу на голосовий апарат. За надто активного зімкнення голосових складок (наприклад, так зване "горлове звучання") використання придихальної атаки не дозволяє голосовим складкам надто жорстко зімкнутись. Проте використання придихальної атаки необхідно уважно контролювати, оскільки її тривале і надмірне використання може завдати шкоди через розслаблення гортанного сфінктера. Тому від неї слід відмовитись, коли учень навчиться ненапружено, вільно, без "затиску" формувати звук. Коли функцію голосових складок послаблено, а гортанний сфінктер діє мляво, голосоутворення можна поліпшити шляхом використання твердої атаки, яка стимулює утворення енергійного, яскравого звуку, поліпшення інтонації. Тверда атака використовується доти, доки млявий голосовий апарат не набуде активності. Особливо корисним може бути її використання на початковому етапі роботи з учнями, які

захоплювались естрадною манерою співу із слабким імпедансом. Коли досягнуто коригуючого впливу придихальної або твердої атаки, необхідно перейти до використання м'якої атаки, яка надає роботі голосових складок оптимальності. Завдяки використанню різних видів атаки учень опановує взаємодію голосових складок, гортанного сфінктера та повітряного струменя, внаслідок чого керування процесом голосоутворення набуває більш усвідомленого, досконалого характеру.

Співацька опора

Співацька опора – важливий фактор співацького процесу, специфічне відчуття, яке дозволяє співаку керувати фонаційним процесом. Незважаючи на те, що відчуття співацької опори має суб'єктивний характер і співаки описують його по-різному, слід визнати, що воно об'єктивно відображає правильне співацьке голосоутворення. Різноманітність суб'єктивних відчуттів співацької опори зумовлює розбіжності в розумінні цього явища співаками, учнями, викладачами-вокалістами. Українські співаки та педагоги Олександр Мишуга і Михайло Микиша визначили співацьку опору як складну єдність трьох компонентів: опори звуку, яка є фіксацією вібраційних відчуттів у передній частині піднебіння біля коренів верхніх передніх зубів (це місце О. Мишуга і М. Микиша назвали "резонансним пунктом", а Р. Юссон – "пунктом Морана", на честь французького співака та педагога Ж. Морана, який звернув увагу на ці відчуття у 1928 році, майже через 40 років після українців); опори дихання як відчуття певного рівня напруження дихальної мускулатури (м'язів черевного пресу, міжреберних м'язів, діафрагми та ін., а також мускулатури бронхів, легенів тощо); опори мовлення, як відчуття ступеня чіткості та розбірливості дикції та артикуляції.

Зрозуміло, що різноманітність відчуття співацької опори пояснюється переважанням певних засобів контролю за голосоутворенням. Під час навчання утворюється множинність зворотних зв'язків, що беруть участь як у розвитку необхідних рефлексів, так і в контролі за фонацією. Ті зв'язки, на яких в процесі навчання концентрувалось більше уваги, усвідомлюються і диференціюються краще, завдяки чому відчуття співацької опори може отримати різну інтерпретацію.

Практика свідчить, що відчуття опори формується лише у тих співаків, які володіють вокальною технікою з сильним імпедансом. Естрадні співаки, як правило, використовують вокальну техніку або зі слабким імпедансом, або з назалізацією (яка утворює надсильний імпеданс за рахунок спрямування звукової енергії у носову

порожнину) і відчуттями співацької опори не володіють, чому сприяє використання підсилювальної апаратури ("мікрофонний спів") або ж спів "під фанеру" (тобто фонограму). Звідси випливає, що імпеданс, приведений на голосові складки, є не тільки визначальним показником певного типу вокальної техніки, а й інтенсивності співацької опори.

Відчуття співацької опори, як довів Л. Б. Дмитрієв, завжди супроводжується сильним скороченням гортанного сфінктера на рівні входу в гортань, чітким відокремленням порожнини глотки від гортані за допомогою надгортанника. Звуження входу в гортань, відмежовуючи надскладкову порожнину гортані від глотки, утворює в ній передрупорну камеру, яка значно збільшується імпеданс. Опір передрупорної камери бере не себе тиск повітряного струменя, зменшує навантаження голосових складок, які отримують можливість функціонувати у полегшеному режимі, без великих витрат енергії для подолання підскладкового тиску повітря. Отже, щоб досягти невимушеності та легкості голосоутворення, треба домогтися координації підскладкового і надскладкового тиску повітря, коли їх співвідношення наближується до 1 : 1, тобто оптимізувати імпеданс. Чим більшими по відношенню один до одного є ці супротивні тиски, тим краще підібрано імпеданс, тим невимушеніше і вільніше функціонуватимуть голосові складки. У практиці співацького навчання існують прийоми, які сприяють включенню в роботу мускулатури сфінктера і звуженню входу в гортань, що призводить до формування відчуття співацької опори. Найбільш поширений прийом – це чітка затримка видиху перед атакою звука, яка здійснюється легким стискуванням мускулатури сфінктера, що найкраще відчувається під час твердої атаки. Більш активними, але менш диференційованими прийомами, які дозволяють відчути співацьку опору, є крехтання, натужування, піднімання важких предметів (наприклад, столу або роялю). Використовуючи їх, необхідно бути обережними, оскільки надмірність може спричинити напруження не тільки гортанного сфінктера, а й інших м'язів і цим вплинути на невимушеність роботи голосових складок.

Для голосів, що користуються підвищеним рівнем гортані – сопрано, інколи мецо-сопрано, тенор-альтіно, ліричний тенор, – певну користь може дати так зване "укладання язика", коли корінь язика опускається і бере участь у звуженні входу в гортань. Це зручно робити на голосному "А", при цьому зафіксоване відчуття доцільно зберігати й у вимові інших голосних, хоча вони вимагають іншого положення язика. Для голосів, які використовують низький

рівень гортані, цей прийом не потрібний, оскільки у них звуження входу в гортань відбувається без участі кореня язика, а напруження гортанного сфінктера забезпечується самим рівнем гортані, особливо в низьких голосів (контральто, баритон, бас).

Механізм співацької опори пов'язаний з явищами акустичного та аеродинамічного плану. Саме відчуття, які при цьому виникають, усталюючись, створюють почуття опори, набувають умовно-рефлекторного характеру. Це надає співу визначеності та стійкості. Незважаючи на те, як відчував "опору" сам співак, для слухачів голос матиме чітко визначений, "опертий" характер. У процесі навчання почуття "опори" формується та удосконалюється, тому оволодіння ним є одним із провідних завдань вокальної педагогіки.

Поняття імпедансу, його роль і значення у співі

Із сказаного у попередніх розділах можна зробити висновок про те, що у складному процесі звукоутворення провідним є явище, яке дістало назву "імпеданс" (походить від лат. *impedo* – опиратися). Це поняття дає можливість у чітких акустико-фізіологічних рамках розкрити будь-яке питання голосоутворення, але для цього слід розуміти його зміст і механізм дії. Наукові дослідження показали, що найкращі умови для фонації та утворення повноцінного звука виникають тоді, коли в надскладковому просторі утворюється значна протидія струменя повітря, яке надходить із підскладкового каналу під час розкриття голосових складок з метою звукоутворення. У ротоглотковому каналі виникає загальна протидія фонаційному тиску, яку утворюють звуження та розширення каналу, піднебіння, язик, зуби та інші надскладкові анатомічні утворення, а також повітря, що коливається в ньому. Тиск повітря під складками зветься активним, протидія цьому тиску у надскладковому каналі – реактивним опором. Таким чином, імпеданс, або повний опір, є сумою активного та реактивного опорів. Стосовно співацького голосу імпеданс визначається тим, як реактивна надскладкова частина співвідноситься з підскладковим тиском повітря, що через трахею з легенів надходить у гортань. Оскільки кордоном між активним і реактивним опором виступають голосові складки, то співацький імпеданс зветься "приведеним на голосові складки". Звідси випливає, що у випадку, коли співвідношення активного і реактивного опорів є максимально наближеним (хоча реактивний опір завжди буде поступатися активному), голосові складки "працюють" у найбільш сприйнятливому режимі. Це – сильний імпеданс. Якщо ж співвідношення опорів змінюється на користь активного, імпеданс буде проміжним або слабким, а робота

голосових складок буде ускладнюватись і регулювання вимагатиме включення додаткових м'язових напружень, які можна побачити ззовні. Таким чином, здатність керувати співацькою фонацією (або вокальна техніка) визначається за об'єктивною ознакою – імпедансом. Чим імпеданс більший, тим ефективніша вокальна техніка за інтенсивністю, висотою, тембром і витривалістю голосу. За імпедансом вокальна техніка поділяється на два граничні типи; з сильним і слабким імпедансом і величезною кількістю проміжних типів. Підбір необхідного імпедансу є основним завданням вокального навчання, а володіння цим механізмом надає співаку можливість отримувати найбільший акустичний ефект за умови відносно невеликих витрат енергії голосового апарату. Звичайно, реалізація цієї вимоги – підбору імпедансу – є значно складнішою, ніж здається, оскільки є чимало факторів, що заважають цьому. Зокрема це зміни коливань голосових складок з фонаційною частотою та обертонами й унтертонами в межах від 15 до 16000 кол./с; це вплив мовних і співацьких формант голосних і збивання приголосних; психічний стан та особливості нервової системи співака і багато інших факторів, прямо або побічно пов'язаних із конфігурацією ротоглоткового каналу.

Встановлено, що найбільш ефективною для співацької та педагогічної діяльності, яка не передбачає використання підсилювальних пристроїв, є вокальна техніка з сильним імпедансом, яка одночасно забезпечує і найкращі акустичні якості голосу, і оптимальні умови роботи голосового апарату. На жаль, поки що немає можливості вимірювати вокальну техніку за імпедансом в конкретних показниках, тому треба використовувати непрямі ознаки. Насамперед необхідно пам'ятати, що імпеданс – величина змінювана, залежна не тільки від наведених факторів, а й від акустичних якостей приміщення, стану здоров'я і настрою, пори року та доби тощо, а також від вокально-художніх завдань, обумовлених змістом твору. Наприклад, "Вечірня пісня" К. Стеценка не вимагає такого імпедансу, як українська народна пісня "Там, де Ятрань круто в'ється". До того ж непрямим показником імпедансу може бути комплекс відчуттів співацької опори, а також відчуттів "вокально-тілесної схеми".

Чітке розуміння механізму утворення імпедансу дає можливість викладачу та учню знаходити "спільну мову" під час вирішення навчальних завдань, "перекладаючи" суб'єктивні відчуття, значення яких не можна недооцінювати, на мову наукових понять. Так, наприклад, коли викладач пропонує учневі співати "з гарячою кар-

топлиною в роті", це означає, що за рахунок зміни положення тіла язика, під'язикової кістки і гортані за одночасного підняття м'якого піднебіння треба збільшити надскладковий опір і таким чином підвищити рівень імпедансу.

Найтісніше пов'язане з імпедансом питання про форму і розкриття рота. У практичній вокальній педагогіці побутує чимало "рекомендацій" щодо розкриття рота – від якомога більшого "відкидання" нижньої щелепи до вставляння сірника між передніми зубами під час співу та його утримування в такому положенні. З огляду на імпеданс можна стверджувати, що єдиного підходу до розкриття рота для всіх співаків і голосів не може бути. Розкриття рота пов'язане з голосовими складками, механізмом імпедансу, тому ступінь цієї дії визначається вимогою оптимального звучання голосу та можливістю якнайчіткіше артикулювати голосні та вимовляти приголосні.

Існує думка, що просування вгору звуковисотним діапазоном вимагає збільшення інтенсивності видиху. Розуміння механізму імпедансу допомагає зрозуміти помилковість цієї думки. Оскільки необхідність збереження оптимального імпедансу під час фонації передбачає дотримання визначеного реактивного опору, підвищення інтенсивності видиху буде порушувати установки ротоглоткового каналу, потребуючи суттєвої перебудови ротоглоткового каналу. Це вступає в суперечність з одним із головних принципів біомеханіки – принципом найменшої дії, який яскраво виявляється у виборі вокальної техніки з сильним імпедансом. Тому вірним методичним рішенням буде не збільшення сили видиху, а збереження вдихальної установки, що дає найкращий акустичний ефект за мінімальних витрат м'язової енергії.

Аналогічно за допомогою розуміння механізму імпедансу можна проаналізувати кожне фонаційне явище, і це найкращим чином підтверджує провідну роль цього біофізичного феномена в голосоутворенні.

Типи вокальної техніки як функції імпедансу

Термін вокальна техніка, до якого часто звертаються співаки та викладачі співу, означає окремий вияв більш широкого поняття "керування фонацією". Під час голосоутворення людина здійснює багато рухів, організація яких і є керуванням фонацією. Співацький голос утворюється внаслідок складних нервово-рухових процесів – установок ротоглоткового каналу, м'язових дій гортані, специфічних дихальних рухів тощо, які комбінуються в часі та просторі, утворюючи безліч способів керування фонацією. Керуючись задумом

композитора, виконавець утворив звуки певної висоти, чітко зафіксовані нотним текстом, і на свій розсуд визначав тембр і силу звуку. Ця подвійна можливість вибору зумовлює використання технічних засобів, тобто типів вокальної техніки.

До учителів музики, як і до професійних співаків, практика висуває вимоги, що стосуються діапазону, сили й тембру голосу, а також невтомлюваності, особливо важливої для фахівця педагогічної професії, де навантаження на голосовий апарат сягає кількох годин на день. Додамо, що це навантаження складається з мовної та співацької роботи, які чергуються у нефіксованій послідовності.

Вокальна техніка як спосіб використання голосового апарату на основі чуттєво-рухового автоматизму характеризується з позицій фізіології й може бути класифікована на основі специфічних критеріїв. Отже, фізіологічними ознаками будь-якого типу вокальної техніки є: нервово-м'язові елементи – тонус гортані, ротоглотковій установки та їх зміна, положення гортані, витрати повітря, положення м'якого піднебіння та ротових елементів; акустичні ознаки – тембр, сила, формантний склад, інтенсивність; відчуття та включення захисних механізмів; вокально-тілесна схема.

Критеріями типів вокальної техніки виступають: положення гортані, форма розкриття рота (горизонтальна чи вертикальна), основне забарвлення голосу, локалізація внутрішніх відчуттів. Усі зазначені ознаки пов'язані з провідним критерієм вокальної техніки – імпедансом, який водночас визначає можливість управління голосоутворенням. Виходячи з цього критерію, можна охарактеризувати альтернативні типи вокальної техніки: із слабким і сильним імпедансом, а також вокальну техніку патологічного типу – з назалізацією, яка характеризується надсильним імпедансом.

Вокальна техніка з слабким імпедансом характеризується стискуванням гортані, нахиленим донизу надгортанником, неглибоким вдихом і меншою активністю черевного преса; положення гортані високе, воно навіть вище за положення стану спокою, м'яке піднебіння підняте та сильно притиснуте до задньої стінки носоглотки, нижня щелепа трохи опущена, але відсунута назад, рот відкритий у горизонтальній площині, м'язи обличчя та шиї напружені; верхня співацька форманта яскрава, але звуковисотний діапазон скорочений, сила звуку зменшена, тембр голосу світлий, однак легко втрачає інтенсивність; відчуття в передній зоні піднебіння слабкі або відсутні, носові та лицьові вібраційні відчуття яскраві та мають тенденцію переміщуватись вертикально, відчуття в гортані набувають

больового характеру за збільшення сили звуку, відчуття у вокально-тілесній схемі слабкі (крім верхніх звуків).

Вокальна техніка з сильним імпедансом характеризується по-мірним стисканням гортані та відсутністю тенденції до нахилання надгортанника, поглибленим вдихом; діяльність черевного преса при цьому збільшена, чітко відчутна та охоплює м'язи тазу, гортань знаходиться нижче положення стану спокою, м'яке піднебіння підняте, але не притиснуте до задньої стінки, нижня щелепа опущена вниз-уперед без напруження, рот відкритий вертикально без напруження, губи не притискаються до зубів і висунуті вперед, усі м'язи шиї та обличчя розслаблені; нижня та верхня форманти збільшені до максимуму, що надає голосу великої інтенсивності та об'єму, тембр – густий та яскравий по всьому діапазону; відчуття в передній зоні піднебіння сильні та яскраві, фіксуються в резонансному пункті, носо-лицьові відчуття м'які, але не пересуваються вгору, відчуття в гортані відсутні незалежно від сили звуку, відчуття вокально-тілесної схеми стійкі та чіткі майже у всіх зонах.

Між розглянутими типами вокальної техніки існує безліч проміжних типів, які тяжіють до сильного або слабкого імпедансу. Необхідно враховувати, що під час співу імпеданс гнучко змінюється залежно від завдань художньої виразності твору, проте тяжіння до певного типу вокальної техніки залишається незмінним.

Характерною ознакою вокальної техніки з назалізацією є досить стабільний рівень опускання м'якого піднебіння, яке не досягає кореня язика, однак спричиняє гугнявість звуку під час співу голосних – "спів у ніс". Це є головною ознакою фонації з назалізацією, оскільки всі інші виявлення вокальної техніки дуже строкаті – витрати дихання великі, вдих частий і глибокий, м'язи черева активні, рівень гортані змінюється від дуже високого до дуже низького, форманти не є обов'язковими і замасковані назалізацією, звучання голосних неоднорідне, "строкате", а вібраційні відчуття в зоні носоглотки, піднебіння та кістяка обличчя сильні, вокально-тілесна схема подвоєна, ніби внаслідок поєднання двох різних комплексів відчуттів – тих, які виникають при використанні будь-якої техніки від сильного до слабкого типу і техніки з назалізацією, що має іншу фізіологічну основу та нечітку локалізацію. Використання цієї техніки ускладнює процес фонації та врешті-решт призводить до втрати високих тонів голосу.

Варто пригадати також практику естрадних співаків, поп-виконавців, рок-вокалістів, виконавців авторських пісень та інших, які використовують підсилювальну апаратуру, співаючи в мікрофон.

Вони найчастіше використовують техніку із слабким імпедансом, але можуть співати без дотримання певного типу за чотирьох умов – співати не дуже високо, несильно, недовго і нечасто. Складності та небезпека для голосового апарату виникають у разі порушення зазначених умов. Порятунком для таких співаків стало виконання "під фанеру" – заздалегідь записану фонограму.

Резонатори і резонування у співацькій практиці

Термін "резонатори" поширений у вокальній педагогіці, а голос вважається добре поставленим, якщо відчувається "забарвлення" резонаторами. Відчування резонування звуків дало підстави вважати, що резонатори розташовані там, де локалізуються вібраційні відчуття – в зоні обличчя (так званій зоні "маски") та грудній клітці. Від цих відчуттів походять назви "резонаторів" – головний та грудний. Перше відчуття головного резонування свідчить про яскравість, металевість і блиск голосу, друге – грудного резонування – про його насиченість. Різні співаки відчувають "резонування" по-різному, залежно від вокальної техніки.

Під резонатором акустики розуміють певний об'єм повітря, що знаходиться в пружних стінках. Ознакою резонатора є те, що він відгукується на звук тієї висоти, яка збігається з його основним тоном або обертонами. Чим менший розмір резонатора, тим вищий тон звуку, на який він відгукується, резонує.

Теоретично резонансні явища можуть спостерігатися у надскладковому каналі. Так, у ротовій та глотковій порожнинах утворюються голосні – більше резонансних явищ тут немає. У гортані виникає висока співацька форманта, у трахеї (завдяки роботі трахейної мембрани) – низька співацька форманта. Отже, ці складники голосового апарату до резонаторної системи не входять.

До головного резонатора належать лише порожнини, розташовані вище твердого піднебіння, в зоні "маски". Усі ці порожнини знаходяться в кісткових або хрящових стінках, які не можуть змінювати свій об'єм, отже, й резонансні якості. Носова й додаткові порожнини (пазухи) можуть відгукуватись тільки на обертони високої частоти, а звук співацького голосу через поглинання м'якими стінками ротоглоткового каналу не може потрапити до носової порожнини безпосередньо, сягаючи "маски" тільки через кістки черепа. Їх можна відчути, поклавши пальці на перенісся. Резонансні явища, якщо й виникають, виходу в навколишній простір не мають, вони означають реагування лише на якість звуку, утвореного в гортані, і свідчать про правильність голосоутворення. Отже, головний резонатор – це індикатор повноцінного звучання

голосу, який може і повинен використовувати співак під час фонації, а викладач – у процесі навчання.

Відчуття вібрацій грудної клітки фіксується співаком, якщо покласти руку на груди, проте ці вібрації свідчать лише про те, що в спектрі голосу є частоти, близькі до 500 Гц, тобто рівня низької співацької форманти. Саме звук цієї частоти виникає внаслідок роботи трахейної мембрани, а вібрації свідчать про те, що ця робота здійснюється досить ефективно і дозволяє співаку контролювати її.

Таким чином, головне та грудне резонування є не причиною певного характеру голосу, а наслідком рівня організації фонації. Резонаторні відчуття рефлекторно стимулюють роботу гортані та інформують співака про її якість. З цього випливає необхідність домагатися такого звучання, коли відчуються вібрації обох типів – головного і грудного, що відповідає мішаному типу голосотворення.

Особливості розвитку та охорони голосу

Згідно з науковими дослідженнями відомо, що людина від народження і протягом усього життя з анатомо-фізіологічного погляду залишається незмінною: її організм складається з тих самих елементів єдиної функціональної системи – кістяка, суглобів, сухожилів, зв'язок, органів дихання, травлення, розмноження, чуттів, виділення, систем кровообігу, лімфообігу, центральної та периферійної нервової системи, залоз внутрішньої секреції тощо. Будь-яка людина має однакову кількість елементів життєвої системи. Не є виключенням з цього правила і голосоутворююча система – всі її елементи існують від народження, потребуючи подальшого розвитку, що через певні обставини може й не відбутися, як, наприклад, у славнозвісного Мауглі. Не розвивається голосова функція також у людей, позбавлених слуху, хоча всі необхідні для мовлення органи в неї є. Отже, для того щоб уся голосоутворююча система людини повноцінно функціонувала, вона має пройти всі етапи розвитку.

Вікова періодизація розвитку співацького голосу

Перш ніж органи і системи функціонування людини будуть виконувати свої функції у повному обсязі, всі вони проходять тривалий шлях розвитку. Особливо помітний цей процес на початковому етапі, коли відбувається інтенсивний розвиток усіх органів і систем, виявляється здатність людини до виконання всіх необхідних функцій. Органи дихання, які беруть участь також у процесі голосоутворення, в дитячому віці мають такі особливості: носові проходи, глотка, гортань, трахея та бронхи у дітей вузькі та вкриті

ніжною слизовою оболонкою; еластична тканина цих органів, як і м'язова, розвинена слабо; хрящі гортані м'які та не досить пружні. Грудна клітка дещо підвищена, ребра не опускаються під час дихання так, як у дорослих, через що діти не можуть робити глибоке вдихання, а це обмежує силу голосу та тривалість дихання. Оскільки віковою особливістю дитини є нерівномірність розвитку організму, це впливає і на розвиток голосового апарату. Так, зростання носових порожнин і носоглотки завершується в основному тоді, коли дитина вступає в стадію статевої зрілості, тобто у 10–11 років (а в південних регіонах раніше), а всі інші складники голосового апарату припиняють зростання лише у 15–19 років. Процес акселерації відбивається на розвитку різних систем людини і, насамперед, її кістяка, тому між фізіологічним розвитком і станом функцій окремих органів немає прямої залежності.

У молодшому шкільному віці (від 7 до 10 років) інтенсивно розвиваються м'язова система та органи вищої нервової діяльності, підвищується здатність організму до опору негативним впливам порівняно з дітьми дошкільного віку, що створює сприятливі передумови для співацького навчання, а також прищеплення навичок щодо загартування, гігієни та охорони голосу.

У підлітковому (від 11 до 14 років) та старшому шкільному віці настає період статевої зрілості. У цей час у хлопців і дівчат спостерігаються підвищення нервової збудливості, функціональна нестійкість нервової системи, відхилення в серцево-судинній діяльності, ендокринній системі, органах зору тощо. Усе це має привертати увагу вчителів загальноосвітньої школи, зокрема, учителів музики. З боку голосового апарату спостерігається досить високе положення гортані, велика кількість слизових залоз у всіх відділах гортані, а також у лімфатичній та сполучній тканинах, які в дошкільному віці виконують функцію ще не розвинених голосових складок. У дітей до 10–11 років спостерігається фальцетний механізм голосоутворення, де провідну роль відіграє перснещитоподібний м'яз. Інші внутрішні м'язи виконують функцію допомоги голосовим складкам, які формуються досить довго, завершуючи цей процес через кілька років після мутації. Оскільки зростання трахеї відбувається без стрибків, її вокальні можливості реалізуються нормально, якщо, звичайно, трахейна мембрана використовується під час співу. До 10–12 років завершується формування рецепторного апарату гортані – її рефлексогенних зон. Під час голосоутворення працюють усі групи м'язів гортані, які діють залежно від команд, що надходять із центральної нервової системи. Скорочення голосових

складок, напруження суглобових сумок, рухи хрящів під час фонації тощо – рецептори подають ЦНС сигнали про стан голосового апарату. Існує безпосередній функціональний зв'язок між м'яким піднебінням та гортанню, коли зміна положення м'якого піднебіння рефлекторно змінює режим роботи голосових складок. Якщо рухи органів голосоутворення невірні, можуть сформуватись помилкові навички, позбутись яких в подальшому важко, оскільки подолати міцні нейромоторні рефлексії досить складно.

Голос дітей аж до мутації є асексуальним, тобто позбавленим ознак статі, не відрізняючись у дівчаток і хлопчиків за силою, висотою і тембром. У дошкільників середня основна частота голосу становить 419–429 Гц, тобто знаходиться на рівні першого крику новонародженої дитини. Варто зауважити, що це практично є звуком ля за старим камертоном. Звуковисотний діапазон дитини у два роки становить квінту, зростаючи до нони – децими у 10 років. У цей час відбувається розшарування дитячих голосів переважно за тембровими ознаками на дисканти (сопрано) та альти.

Приблизно у 10–12 років розпочинається бурхливе зростання організму дитини під впливом посиленої діяльності ендокринних залоз: настає період статевого дозрівання. Особливо бурхливою є мутація у хлопчиків, коли гортань і голосові складки збільшуються майже вдвічі. У дівчат цей процес здійснюється не так бурхливо, що дає підстави називати вікові зміни голосу в них еволюцією. Збільшення довжини і маси голосових складок зумовлює диференціацію типів голосів: у дівчат – на сопрано, мецо-сопрано та контральто, а у хлопців – на тенори, баритони та басы. Мутація розпочинається не раптово і завершується заміною дитячого голосу на голос дорослого досить умовно, інколи триваючи до 18–19 (а то й більше) років. Під час мутації можуть спостерігатися різні хворобливі явища, тому деякі діти іноді навіть відмовляються від співу, коли спрацьовує інстинкт самозбереження.

Наукові дослідження В. Л. Триноса та практика досвідчених учителів показали, що проводити вокальні заняття з учнями, які переживають мутаційний період, можливо й корисно, оскільки це сприяє формуванню нових нейром'язових зв'язків ЦНС з голосовими складками. Проте навантаження співаків має бути найменшим, а режим співу – щадним. Не можна форсувати звук, співати довго, високо, зловживати репетиційною та концертною роботою. Незважаючи на те, що голосові явища у дівчат під час статевого дозрівання не мають такого гострого та болісного характеру, як у хлопців, вони потребують не менш дбайливого ставлення.

Нехтування нормами гігієни та охорони голосу в цей період може бути згубним для подальшого розвитку голосу, про що свідчить сумний досвід Р. Лоретті, Є. Таланова, С. Парамонова та багатьох інших співаків-"вундеркіндів".

Протягом багатьох років теоретики і практики вокального виховання керувались періодизацією розвитку дитячого голосу, запропонованою ще в 1937–1939 роках В. О. Богадуриком та І. І. Левідовим. Вплив акселерації на перебіг розвитку дитячого голосу зумовив необхідність запровадження нової, більш об'єктивної періодизації, яка відповідає реальному стану формування співацького голосу та охоплює чотири вікові етапи – від народження до шести років, від шести до одинадцяти (дванадцяти) років, від одинадцяти до тринадцяти (чотирнадцяти) і від тринадцяти до оформлення дорослого голосу.

ПЕРШИЙ, дошкільний період є підготовчим до формування співацького голосу і збігається з розвитком дитячого мовлення. Від народження голос дитини має два регістри: головний, або фальцетний, та грудний, який ґрунтується на трахейному механізмі фонації. Мішане мікстове звучання, що сполучає дію обох регістрів, з'являється лише у п'ять-шість років. Саме у цей час спостерігається поділ голосів на дисканти (сопрано) та альти, що виявляється шляхом відхилення за звуковисотним діапазоном вгору або вниз на один-півтора тони та появою незначних тембрових відмінностей.

ДРУГИЙ, молодший шкільний період, характеризується розширенням звуковисотного діапазону в дітей від семи до десяти (одинадцяти) років за рахунок підвищення верхньої та зниження нижньої ділянок звуковисотного діапазону на півтора-два тони відповідно, у дискантів (сопрано) та альтів, що забезпечує збільшення вираженості типологічного диференціювання голосів у дівчат і хлопчиків. Важливим є і те, що рівень високої співацької форманти (ВСФ) досягає 7,8 відсотка, що майже вдвічі більше, ніж це було у дітей в 1968 році. Все це дає підстави вважати саме цей період найбільш продуктивним для розвитку дитячого голосу та музичних здібностей школярів початкових класів. Спираючись на раніше набуті навички мовлення та природність голосоутворення, властиву українській співацькій традиції, в цей час доцільно приділити увагу художній виразності та емоційності виконання пісень.

ТРЕТІЙ, підлітковий, період характеризується зниженням вокальних показників – звуковисотний діапазон не розширюється, зменшується сила звуку, особливо на верхніх нотах. Динамічний

діапазон звужується, знижується рівень ВСФ. Усе це відбувається на тлі мутаційних змін різної інтенсивності, які залежать від загального рівня розвитку організму та конституції школярів (астенічної, нормостенічної, гіперстенічної), а також деяких інших факторів, зокрема, кліматичних – у південних регіонах мутація настає раніше і відбувається бурхливіше, ніж у північних, де і передмутаційний, і післямутаційний періоди тривають довше. У зв'язку з особливостями цього періоду час так званого "піонерського співу", який ще й досі вважають найбільш сприятливим для масової вокально-хорової роботи, насправді не є таким, а голоси школярів у період мутації потребують постійної уваги щодо їх охорони та збереження подальшої співацької перспективи.

ЧЕТВЕРТИЙ, юнацький, період охоплює час післямутаційного розвитку співацького голосу до дорослого стану, що загалом становить не менше 2–3 років. У цей час залежно від типу голосу (сопрано, альт) у дівчат відбувається розширення діапазону вгору або вниз таким чином, що він досягає не менш, ніж півтори октави. У хлопців виявляються більш-менш чіткі типологічні ознаки голосу. Діапазон тенорів, як правило, не перевищує децими, у баритонів і басів (останніх влучно називають "підбасками" через несформованість тембрового забарвлення) голос рідко виходить за межі октави, виявляючи тенденцію до "зсування" вниз за діапазоном, і лише пізніше з'являються ознаки типологічного розширення – у баритонів – угору, у басів – униз. Темброве забарвлення повільно набуває рис дорослого голосу, рівень ВСФ зростає дуже повільно, сягаючи лише 4,0 відсотка у хлопців та 5,4 відсотка у дівчат. Формуванню справді дорослого звучання заважає надмірне захоплення дівчат напівдитячим звучанням голосів "зірок" естради (таких як Т. Буланова, А. Варум, І. Білик та інші), а хлопців – майже позбавленим чоловічих ознак співом С. Пенкіна, Ель Кравчука, О. Пономарьова, Ю. Юрченка та інших. Внаслідок такого становища молодь починає серйозно вчитися співу із запізненням і на професійну сцену вступає, як правило, у 27–29 років. Негативну роль під час інтенсивної зміни голосу школярів через припинення уроків музики відіграє відсутність необхідного педагогічного контролю за станом голосового апарату та охороною голосів школярів, які переживають період мутації. Після завершення процесу мутації треба знаходити можливості для продовження вокальної роботи хоча б із найбільш обдарованими учнями, спрямовуючи її на формування в голосах позитивних тембрових якостей, підвищення рівня ВСФ, кантিলени, звучання на опорі, не прагнучи розвитку

сили звуку і негайного розширення звуковисотного діапазону. Оскільки часу для систематичних індивідуальних вокальних занять учитель музики в школі немає, доцільно організувати прослуховування співу майстрів вокального мистецтва (наприклад, для дівчат це можуть бути О. Басистюк, В. Лук'янець, Є. Мірошніченко, О. Образцова та інші, для хлопчиків – Б. Гмиря, П. Домінго, І. Козловський, С. Лемешев, Л. Паваротті, Д. Хворостовський, М. Шопша та інші).

Працюючи з дітьми різного віку, музичні вихователі та учителі музики завжди мусять пам'ятати про незвичайну хрупкість та невелику витривалість дитячих та юнацьких голосів і дбати про їх охорону та збереження.

Л. Сенченко

ФОРМУВАННЯ ХОРОВОГО МИСЛЕННЯ ДИРИГЕНТА

ВОКАЛЬНО-ХОРОВА ТЕХНІКА В РОЗКРИТТІ ОБРАЗНО-ІНТОНАЦІЙНОЇ СФЕРИ ХОРОВОГО ТВОРУ

Музично-слухові відчуття у роботі хормейстера

Професійна підготовка хормейстера здійснюється з врахуванням специфіки його майбутньої творчої діяльності. На відміну від музиканта-інструменталіста хоровий диригент на початковій стадії роботи над твором вимушений обходитися без свого інструменту, тобто хору. До початку першої репетиції з хором керівник повинен внутрішньо чути весь твір, мати своє "бачення" художньо-образного змісту, мати власну трактовку твору, інакше кажучи, створити ідеальну модель звучання хорової партитури. Чим ясніше формуються внутрішньослухові відчуття студента, тим усвідомленіші і виразніші його диригентська техніка і підхід до роботи, який сприятиме художньому виконанню.

Однією з найважливіших умов формування внутрішнього слуху є послідовність вивчення хорової партитури від співу до гри на інструменті, потім – диригування.

Важливо, щоб перші слухові враження виходили від співочого засвоєння партитури шляхом старанного виспівування кожного з хорових голосів і акордів. Лише при такій умові музичні відчуття будуть виникати в тій тембровій якості, в якій вони присутні в реальному хоровому звучанні. Помилкою багатьох студентів є те,

що вивчення партитури вони починають з відтворення її на фортепіано. Адже репродуктивне фортепіанне звучання значно ускладнює формування вокально-тембрових барв.

... Хоровий твір – це, перш за все, співочий жанр, і тому основним методом його вивчення повинно бути саме співоче опанування. При цьому важливо виявити теситурні особливості та тембровий колорит хорових партій, а також звучання твору в цілому.

... Найбільш важливим компонентом у розумінні музичного змісту твору є вміння слухати його інтонаційно. Співоче інтонування – це не тільки точне відтворення музичних тонів, але й вокальне, смислово-психологічне осягнення музично-виражальних і літературно-зображувальних засобів. Звідси виникає необхідність у художньому освоєнні кожної хорової партії на основі творчого прочитання і відповідного інтонування музичного і поетичного тексту твору. Воно формується при таких умовах: активності слухового контролю, уваги, яскравості інтонаційних уявлень, швидкості слухових реакцій при аналізі гармонічних і поліфонічних фактур. Оволодіння навиками слухового контролю допомагає хормейстеру чітко уявити звучання виконуваної музики, наблизити його до досконалості.

... Підкреслюючи комплексний характер взаємодії виражальних засобів твору, диригент допоможе виявити його змістовну суть. Від виконавців необхідно вимагати повноцінного, наповненого думкою і емоцією звуку, не допускати строкатості і безбарвності. Звук повинен бути гнучким і мобільним, мати властивість "приспосованості" до образу і, в залежності від цього, видозмінюватися шляхом різних прийомів звуковедення, звуковидобування, використання резонаторів, динаміки, ансамблевості тощо.

З одного боку, вміння набувати музично-слухові відчуття, а з іншого – майстерність оперувати ними, аналізуючи реальне звучання і малюючи звукову перспективу, створюють передумови для достовірної передачі творчого задуму автора...

Дикція

У вокальній музиці художня думка виражається не тільки звуком, а й словом. А для того, щоб наповнити вимову кожного слова глибоким змістом, треба знати звукові форми кожної літери, навчитися вірно відчувати і вимовляти голосні та приголосні. На цьому засновано мистецтво дикції. Відомо, що голосні утворюються в результаті змін, які отримує звук, проходячи через гортанно-горлову систему. Остання здатна змінювати свою форму і об'єм. Ці зміни безпосередньо впливають на резонатори і можуть бути дуже

різноманітними, внаслідок чого і відтінки голосних також отримують різноманітне темброве забарвлення.

... Без виразного і повноцінного, інтонаційно багатого та емоційно насиченого слова не може бути й мови про майстерність виконання. Чим більше в вокальній музиці приділяється уваги тексту, в якому правильно використані засоби виразності дикції, тим більше вона зберігає силу і образніше діє на нас.

Щоб голос співака вільно лився, а вимова голосних і приголосних була чіткою і красивою, потрібно удосконалювати свій артикуляційний апарат, вірно і систематично розвивати рухомість й еластичність гортані, губ, язика – всіх органів, що беруть участь у відточуванні слова. Гортань співака у процесі співу повинна бути відкритою і вільною, знаходитися в такому стані, щоб усі голосні А, Е, І, О, У звучали округло і гарно, переливаючись одна в іншу без усяких перешкод та запинок. Без слухняної гортані співак ніколи не зуміє показати свою звукову палітру. Адже різновиди тембрів перш за все залежать від різних видів коливань, які утворює глотка та резонатори. Співак-актор повинен володіти віртуозною технікою вимови, адже ні гама переживань, ні красивий вокальний звук не сховають поганого враження від нехудожньої мови, невиразної дикції. Втрата почуття краси літер, складів, слів, фраз неминуче веде до дефектів дикції, вбиває образний зміст твору.

Від слів, як і від звуків, вимагається плавності, ритмічності, чіткості. Необхідно постійно слідкувати, щоб літери не западали, перехід від одного складу до іншого не порушував суцільності слова, фрази, речення. Увага співака під час виконання повинна спрямовуватись не на те, щоб пов'язувати окремі слова і звуки, а щоб мислити протяжними, нерозривними лініями.

... Весь голосовий апарат – язик, губи, гортань, заднє і переднє піднебіння, щелепа – бере участь у формуванні звучання тієї чи іншої літери і складу. Треба сказати, що звукові ознаки літер, особливо голосних, і їх інтонаційні характеристики мають прямий зв'язок з акустичним куполом, в якому збагачується звук частотою коливань – обертонами. Останні впливають на утворення різновидів тембрових барв голосу.

Рідко зустрічаються голоси, в яких усі голосні звучать однаково добре. У деяких чітко формуються "вузькі" голосні І, Е, І, а "широкі" А, О звучать розсіяно. А буває навпаки: А, О звучать дуже збірано, об'ємно, а І, Е – напружено, затисло, з горловим призвуком.

Голосні літери поділяються на "близькі" і "далекі". Точка звукового відбиття "близьких" І, Е, І знаходиться на піднебінні,

близько над зубами. Точка широких голосних А, О, У знаходиться глибше. Добрий співак спрямовує всі голосні і приголосні в одну точку, чим і досягає рівності і повноти звучання голосу в різних регістрах.

Проте для створення правильної художньої дикції недостатньо знати, як вимовляються голосні і яке вони мають вокально-виражальне значення.

Необхідно відпрацювати таке ж чітке і яскраве звучання приголосних. На це особливо наголошує О. Пазовський:

"Коли ми, слухаючи деяких співаків, відчуваємо в їх виконанні дикційну незрозумілість, важкість, це означає, що співак відтворює одні тільки голосні. Приголосні літери в таких випадках неначе прилипають до голосних. Дикція перестає бути легкою, чіткою, і стає нерухомою, "лінивою, розмитою, а самі слова – неясними, розпливчастими. Мовні акценти втрачають рельєф і енергію, чим наноситься шкода як дикції, так і декламації і музичній виразності взагалі. Без чіткої і красивої вимови приголосних літер слово неминуче втрачає не тільки естетичну красу, але й логічний свій смисл. У подібних випадках немає інтонаційності слова, а спів складає враження вокаліза, мова артиста перетворюється в "німу" декламацію, "розчин у болоті", в якому тонуть слова".

Виразальна функція приголосних літер дуже велика. "Чіткі і яскраві приголосні, як в оправу, замикають голосні звуки, не дають їм "вийти із берегів". Більш того, чітко і ясно вимовлені приголосні роблять ідеально тембрально-звукову оболонку голосних, вирівнюють і поліпшують звучання голосу".

Крім здатності загострювати й оформляти звучання голосних, приголосним літерам притаманні й свої звукові особливості. ... приголосні літери – це не порожні прогалини у слові, а той матеріал, за допомогою якого створюється безперервна звукова течія, кантилена мови.

Всі приголосні так чи інакше беруть участь у звучанні нашого голосу. З них сонорні М, Н, Л, Р і дзвінки приголосні Б, В, Г, Д, Ж, З, глухі й шумові Х, К, С, Ц, Ч, Ш мають характерне забарвлення.

Виразальну силу звучання приголосних прекрасно розуміють професійні співаки, вміло і гнучко користуючись ними. Вони враховують чисто акустичні особливості кожної літери, її здатність легко "пробивати" звучання оркестру або хору.

Для формування вокального польотного звука найбільше значення мають приголосні М, Н, Л, Р, Й, а для створення твердої атаки звуку використовуються глухі приголосні П, Т, Х, К.

Ось чому дикція у доброго співака, який вміє чітко формувати приголосні, зберігає бездоганну ясність навіть у моменти найбільш

напруженого звучання хору і акомпанементу, а його виразне слово легко несеться у просторі великого концертного залу.

Чистота вимови приголосних можлива лише завдяки удосконаленій роботі артикуляційного апарату, тривалому систематичному розвитку м'язів язика, губів, гортані, всіх тих органів, які відточують і формують дикцію.

Тільки високий рівень артикуляційної віртуозності дає можливість співаку виконувати твори, що вимагають швидкої й мобільної вимови.

Ансамбль

... Складність у формуванні хорового ансамблю полягає в необхідності знайти творче взаєморозуміння між усіма учасниками хору, кожному з яких властиві свої почуття, думки, виконавські звички, навички та захоплення.

... Щоб виконання було високохудожнім, потрібні не тільки високий фаховий рівень диригента і виконавців, але й безперервний творчий контакт між ними і повне взаєморозуміння. Без останнього художній ансамбль як основа будь-якого колективного виконавства неможливий.

Необхідно зазначити, що взаємний контакт буває формальним і творчим. Формальний, або зовнішній і поверховий, – не спроможний підняти виконання на належний художній рівень, яке може задовольнити досвідчених в хоровій справі людей. При такому контакті від виконавців вимагається тільки професійна вправність і вміння поєднати свій голос з голосами інших, щоб між ними не існувало ритмічної, звуковисотної та динамічної розбіжностей.

Справжній виконавський ансамбль може сформуватися внаслідок творчих контактів, внутрішньо глибоких і органічних. Узгодженість і творча єдність скоріше всього утворюється в колективі, що складається з вихованців однієї школи, – зі спільністю творчого методу хористів і диригента. Досвідчені керівники хору можуть створити творчий ансамбль тоді, коли хористи відгукуються на потребу творити разом.

... У виконавців має панувати усвідомлення, що саме вони як одна спільність виконують твір. Тому кожен хорист повинен відчувати надзвичайний інтерес до партнера, єднатися з ним не тільки голосом, а й душею. Лише тоді налагоджується внутрішній причинний взаємозв'язок, лише тоді відкривається шлях до створення повного художнього спілкування між виконавцями, і лише тоді диригент і колектив почнуть думати даними образами, дихати одними мелодичними фразами, відчувати єдине биття темпо-ритму.

Це – єдина воля, єдина художня ідея в спільному творчому процесі. Тільки в такому разі так звана добра "зспіваність" буде служити справжнім відтворенням інтонаційно-сміслового змісту твору.

... Ідеальним ансамблістом можна вважати лише того, хто не просто чекає свого вступу і в потрібний момент включається у спів, а того, хто, зосереджено слухаючи своїх колег, перебуває з ними в постійному зв'язку, відчуває органічну потребу включитися саме в даний момент, саме з таким, а не іншим настроєм і характером звучання і, таким чином, підтримати інтонаційно образну інтерпретацію цілого твору. А щоб така потреба стала необхідністю, кожен учасник колективного виконання повинен знати і чути музику всієї партитури. У протилежному випадку будь-який, навіть здібний співак, не зіллється з іншими виконавцями, не відчує себе в ансамблі і не зможе зрозуміти роль і значення своєї партії як органічної частини цілого. Він не знайде потрібного нюансу свого голосу, не відтворить відзначених автором виконавського штриха чи динамічних відтінків. Він буде в колективі стороннім, не сприяючи, а заважаючи виконанню.

Отже, кожен співак – це дійова особа єдинотворчого колективу, мала частина великого цілого.

... З хористами, котрі не відчувають партнера, так само, як і з диригентом, що вимагає цілковитого підкорення, але не відповідає колективу тим же, створити справжній ансамбль неможливо. Для того, щоб співаки не обмежували себе тільки спостереженням за рукою диригента і цим вирішували всі проблеми колективного виконання, диригенту обов'язково треба пробудити їх образне сприйняття, включити виконавців в емоційно-психологічну сферу твору. Якщо група хористів глибоко відчуває, які музичні образи, думки, теми розкриваються в певний момент іншими партіями хору, їй легко буде досягнути логіку, співвідношення і розподіл хорової звучності, а звідси і зрозуміти, яка група голосів у кожному випадку є провідною, а яка – другорядною. Образ, створений співаком, при осягненні ним всієї партитури і окремих її елементів, буде повним і переконливим. Диригент, в свою чергу, повинен вести хористів до розуміння того, що знаходиться в образі, – значить, мати живий почуттєвий контакт з музикою. А це можливо за вміння зосереджено слухати і чути, що відбувається в музиці, запалюватись нею.

Отже, від формального контакту між виконавцями до ідеальної злагодженості, до вершин справжнього творчого ансамблю лежить через проходження ряду етапів:

1) вивчення своєї партії, що вимагає точного відтворення нотного тексту;

- 2) вивчення музики всього хорового твору;
- 3) оволодіння вмінням співати в ансамблі з партнерами;
- 4) набуття навичок підтримувати стрій і злагодженість всього хору.

Проходження цих етапів для отримання важливої технічної бази є першорядним, але початковим моментом на шляху створення злагодженого ансамблевого співу. Проте зупинитись на цьому означає вирішення лише формальної сторони справи.

Подальше оволодіння мистецтвом ансамблевого співу висуває перед кожним хористом вимоги образно-інтонаційного характеру, а саме:

1. Відчуття художнього змісту твору, що виконується.
2. Відчуття ролі і функції своєї хорової партії як складової частини цілого у побудові образного відтворення твору.
3. Вслуховування і контроль за звучанням свого голосу в контексті загального музичного процесу.
4. Вираження конкретної думки і конкретних почуттів через повну тембральну визначеність.
5. Дотримання високих вимог щодо вимови слова, дикції і декламації.
6. Прагнення до удосконалення вокальної культури.
7. Дотримання цілковитої творчої узгодженості зі своїми партнерами, уміння запалюватись їх ідеями, творити в єдиному з ними виконавському стилі і дусі.
8. Прагнення до артистичної свободи, повної духовної і фізичної розкнутості, яка, проте, не виходить за рамки волі диригента, а підпорядковується творчій дисципліні і об'єднується єдиною художньою метою.

У зв'язку з поставленими вище вимогами поміркуємо, яку ж роль відіграє в цьому процесі диригент.

Для того, щоб довести виконання хорового колективу до рівня високого ансамблю, потрібна саме його, диригента, цілеспрямована робота і воля.

... Будучи художником-педагогом, він прищеплює почуття спільної колективної співтворчості, виховує свідомих учасників загального виконавського процесу.

Головною умовою для керівника, котрий прагне мати безперечний вплив на хор, є велика попередня робота над партитурою. Тільки після того, як диригент розкриє для себе приховану в нотах авторську думку, він зможе засобами свого диригентського мистецтва успішно виховувати виконавські якості свого колективу.

Процес виконавської творчості, як правило, складається з двох етапів – аналітичного і синтетичного. Але тільки при їх поєднанні досягається бажаний кінцевий результат.

У попередній підготовчій роботі є обов'язковим створення виконавського плану, тобто цілеспрямованої ідейно-художньої програми всього репетиційного процесу. Працюючи зі своїм колективом, диригент ще до початку репетиції передбачає ті труднощі, які можуть виникнути при розучуванні твору. Враховуючи реальні можливості виконавців і художньо-технічний рівень складності твору, він уже буде готовий дати чіткі і лаконічні поради будь-кому з них.

Для того, щоб зібрати і утримати творчу увагу колективу, а роботу проводити в сприятливій атмосфері, диригент ставить в ясній і чіткій формі свої вимоги і робить зауваження, виправдані незаперечною технологічною і художньою метою. Жодна хвилина роботи не повинна здаватися виконавцям марною і некорисною. А це означає, що треба бути дуже вимогливим і до себе. Ніхто не повинен допускати найменшого сумніву, що ці вимоги не продиктовані любов'ю до своєї справи і не спрямовані на досягнення високого художнього результату. Безвольність, саморозслабленість, неорганізованість диригента є тими першопричинами, при яких ансамбль практично існувати не може. Необхідна також взаємна поступливість, яка, однак, не повинна порушувати логіку художнього мислення. Поступливість допустима лише в розумних межах, коли не завдає шкоди твору і не перекручує авторську думку. Диригенту, керуючи людьми, треба завжди думати про те, як не завадити їм у виявленні їх творчих здібностей.

Тоді, коли диригент тільки диктує, уміння і здібності артистів обмежуються, паралізується їх воля, сковується самоініціатива. У диктаторських умовах участь і творчість виконавців не є природною, вона штучна.

У вимогливості до свого колективу диригентові потрібно бути послідовним і йти від посильного виконання завдань до вирішення складніших проблем. При цьому треба враховувати творчі можливості хору на даний період роботи, його творчий потенціал і спроможність.

Вимоги посилюються поступово, по мірі професійного росту колективу і в залежності від того, на якій стадії роботи знаходиться твір, що розучується.

Зробивши все для досягнення високого виконавського результату, хороший диригент завжди відчує межу можливостей хору і зуміє вчасно зупинитись, щоб підвести ризику в роботі.

Дуже поганий вплив на самопочуття співаків має продовження вимог диригента-хормейстера в той час, коли хор уже вичерпав свої сили і не спроможний для подальшої роботи, коли зникає творча зацікавленість, руйнуються всі компоненти хорової звучності, в тому числі й ансамблевий. У подібних випадках потрібно негайно відкласти роботу над твором і перейти на інший, або й просто оголосити перерву.

Фактор психологічної неузгодженості не може бути позитивним спільником творчої справи.

Отже, вся робота повинна бути цікавою і наповненою творчістю. Слід пам'ятати, що зайва робота безкорисна і втомлююча, вона не сприяє підвищенню ні індивідуальної майстерності, ні художньо-виконавського рівня твору. Кількість репетицій повинна визначатись співвідношенням рівня виконання на даний час із кінцевим рівнем, тобто тим ідеальним виконанням твору, що запрограмований диригентом і живе в його уяві як оптимальний художній результат.

Хоровий ансамбль разом із хоровим строем належить до найголовніших засобів виконавської майстерності. Диригент, який уміє і любить працювати над ансамблем і знає таємниці ансамблевого співу, вважається майстром хорової справи і може досягти високих результатів у своїй виконавській діяльності.

Твір, в якому добре налагоджений ансамбль, завжди звучить монолітно, урівноважено. В ньому динамічно і ритмічно збалансовані всі елементи партитури, об'єднані і музичною формою, і змістом.

Тембр

Хоча поняття тембру неначе й усім зрозуміле, але далеко не всі виконавці усвідомлюють всю силу його виразності і не завжди спроможні застосовувати його невичерпні художні можливості. Між тим тембр – основа вокальної інтонації, тонкий засіб виявлення і передачі думок і почуттів. Через тембр великі артисти можуть проникати у таємниці змісту художнього образу, розкриваючи всю неповторність своєї душі.

Правильним є ствердження, що звуки, не пов'язані зі змістом, роблять незрозумілою думку твору. Найменші зміни у творчому мисленні музиканта перш за все відображаються на тембрі звуку, на його психологічному забарвленні. Для того, щоб виразити думку глибоко і вірно, вони шукають у своїй багатій звуковій палітрі найбільш властиві характеру цієї думки тембри: більш світлі або темні, "теплі" чи "холодні", прозоро-чисті або густі, змішані.

Співак, який знає властивості свого голосу, повинен володіти мовою тембрів. У залежності від характеру музичного образу тембр

стає сутністю інтонування музики, а показником майстерності володіння голосом як природним інструментом – вміння відшукати правильний тон висловлювання думки. Показові у цьому відношенні роздуми О. Пазовського, висловлені в його "Записках диригента": "Точно знайдений тембр дозволяє нам вільно відрізнити внутрішній смисл, який втілює співак, часто незалежний від змісту слова, фрази, що вимовляються. Сама фраза звуку стає могутньою за своєю змістовністю і місткістю тембро-думкою або тембро-почуттям, повніше і тонше будь-якого тексту, передаючи внутрішнє життя образу"¹.

У вокально-хоровій музиці велику роль у формуванні тембру відіграє й саме слово, яке не тільки підкоряється музиці, але й саме стає музикою. Слово спроможне наповнити музичні інтонації психологічними фарбами, зігріває їх теплом живої людської душі, що і робить мистецтво співу близьким і зрозумілим народу. Хор повинен відтворювати не тільки висотно визначені звуки, але й виразне слово, втілене в музику, з конкретною його думкою і тембром. Ні чистий стрій, ні ансамбль, ні звуковедення не спроможні зробити спів виразним, якщо не буде досягнуто синтезу звуку зі словом, яке часом само виражає свою тембро-інтонацію і в залежності від змісту вимагає густого чи прозорого, світлого чи темного забарвлення. Як тільки хормейстер точно зрозуміє і відчує конкретну думку слова, так відразу буде знайдено відповідний тон і характер звуку, на пошуки якого інколи затрачається чимало часу.

Володіти психологічними барвами голосу, безкінечним розмаїттям тембрової палітри, а також мистецтвом інтонації співак зможе лише в такому разі, коли його спів буде підкорений ясному і багатому художньому мисленню та образним уявленням. Найбільш характерних ефектів він може досягти саме через використання тембрових контрастів. Але при цьому не треба впадати перебільшення, що призводить до надмірної вигадковості, нарочитості, строкатості тембрів. Найголовнішою вимогою тут є природність і простота, правда вокального висловлювання.

... Вироблення таких якостей як нетерпимість до найменшої тембро-інтонаційної фальші – завдання не тільки співака, а й диригента. Саме диригент-хормейстер повинен допомагати співаку-хористу чутливо вслуховуватися у власне виконання. А для цього і співаку, і диригенту необхідно виробити в собі тонкий вокальний слух. Ця різновидність музичного слуху характеризується особливою

¹ Пазовський О. Записки дирижера. – 2-е изд. – М., 1968. – 561 с. (168 с.).

чутливістю до звучання людського голосу в усіх його найтонших тембрових, динамічних, інтонаційно-психологічних проявах. Без вокального слуху неможливо відрізнити благородний "прикритий" звук від глухого "перекритого", красивий "округлий" – від некрасивого "вузького", відповідний "колір" тембру – від нехудожнього, неприродного.

Тільки володіючи вокальним слухом, диригент-хормейстер може судити про ступінь художнього оформлення звуку, культуру співу, а звідси – і про виразні якості голосу. Тому досвідчені хормейстери наполегливо намагаються досягти злиття голосів і вистроїти загальну тембральну звучність хору, прагнуть до створення цілісної і однорідної звучності навіть у тих випадках, коли природа тембрів і фізична сила голосів різні, а якість їх далека від досконалості. Слід зазначити, що в сучасній музиці розуміння тембрів індивідуалізоване.

На практиці часто буває так, що хор співає у динамічному і темпоритмічному відношенні не гнучко і одноманітно, з перекриванням загального звучання будь-якою хоровою партією. Тоді зникає краса тембрових сполучень, багатство і різновидність психологічно наповнених нюансів.

Таке виконання відбувається тому, що порушується співвідношення динамічної сили звучності і тембрового злиття голосів, а також тому, що недосвідчені диригенти, як правило, мають схильність до форсування звуку, зосереджуючи увагу не на виразності і красі тембру хору, а на простій фізичній силі звучання.

У таких випадках диригент, не володіючи тембровим слухом і творчим самоконтролем, фактично не чує хор, він посиляється тільки на динаміку голосів, відкидаючи при цьому виразність їх звукових барв.

Кожному молодому диригенту-хормейстеру з перших кроків його творчої роботи потрібно виховувати в собі почуття професійного несприйняття такого роду хорової звучності. Володіння тембровим слухом, тонким тембровим "смаком", образним сприйняттям усієї звукової фактури (як по вертикалі, так і по горизонталі) дуже необхідні диригентам і є важливими показниками його майстерності.

Але одного тембрового слуху ще недостатньо. Кваліфікований диригент-хормейстер зобов'язаний добре орієнтуватися в питаннях вокальної технології, з тим, щоб не висувати перед виконавцями безпідставних і непосильних вимог. Він повинен уміти вчасно виявити ті чи інші вокальні похибки і, компетентно розібравшись в

причинах виникнення, допомогти співаку їх ліквідувати. Тут найбільш важливо мати свою чітку уяву про координуючу діяльність органів звукоутворення і дихання. Гортань, зв'язки, резонатори виконують у процесі співу свою звукотворчу функцію: без опори на дихання неможлива компактність, кантиленність і польотність звуку; без пружної еластичної гортані звучання буде затиснутим, строкатим і нерівним при переходах з регістру в регістр.

Для утворення тембрів особливого значення набуває вміння користуватися резонаторами, які здатні змінювати свою форму, а звідси і характер звуку. Вміле володіння резонаторами допомагає співаку досягти найкращих акустичних умов для звучання голосу, збагачуючи його обертонами. Інтенсивність забарвлення голосу знаходиться в прямій залежності від окремого резонатора – головного, грудного або мішаного, при цьому кожен з них відповідає певній ділянці діапазону.

Обмежене використання окремих резонаторів робить голос співака неповнозвучним, специфічним і збіднілим.

Потрібне координоване і комбіноване використання звукоутворюючих і звукопідсилюючих органів голосового апарату. Звучання голосів видатних вокалістів, збагачене обертонами всіх резонаторів, справляє таке враження, неначе "співає" весь їх організм, а не якась його частина.

Спільна участь резонаторів створює ніби загальний "звуковий купол", в якому як у фокусі збирається і концентрується звук, отримуючи, в залежності від художніх завдань, гучнішу форму, якість і силу. Такий звук завжди звучить благородно, округло, вільно "летючи" у простір.

При невмілому користуванні резонаторами неминуче з'являється напруженість і крикливість, звук втрачає необхідну вібрацію і польотність.

Отже, володіння тембром – це не тільки вміння перевтілювати і забарвлювати звук, але і знання технології звукоутворення, яка базується на диханні, позиціях звуку і фонації голосових зв'язок. Саме завдяки цьому можна досягнути всю необмеженість емоційної виразності вокально-хорового виконання, в основі якого лежить артистичне виявлення тембро-інтонаційних ознак голосу співака-хориста в його індивідуальному і ансамблевому поєднанні.

Специфічні особливості підготовки вчителя музики до диригентсько-хорової творчості

Вокально-хорова творчість учителя-диригента в загальноосвітній школі передбачає виховання і розвиток співочого голосу, що створює основу вокальної культури підростаючого покоління і є запорукою піднесення вокального мистецтва України. Учитель музики повинен бути добре обізнаним із питань виховання дитячого та юнацького голосу, щоб використати найбільш ефективні засоби педагогічного впливу на навчальний процес і збереження здоров'я школяра. Тому в процесі виховання співочого голосу вчитель повинен опиратися на знання анатомії та фізіології голосового апарату, які допоможуть зрозуміти непростий процес звукоутворення, порушення голосової функції і засоби їх запобігання.

Безперечно, учитель-диригент не може займатися лікуванням хворого горла школяра, але він може й зобов'язаний попередити, навчити особистої гігієни школяра для збереження здоров'я дитини. Основа цього попередження – формування знань, умінь і навичок правильного співу. Правильний спів сам по собі є охороною голосу й запорукою здорового голосового апарату. Крім правильного добору репертуару з урахуванням віку школяра, необхідно знати ті профілактичні заходи, які запобігають різним змінам або захворюванням голосового апарату. І якщо вчитель-диригент буде цікавитися питаннями вивчення особистостей розвитку й охорони дитячого, юнацького голосу й працювати в тісному контакті з лікарем-фоніатором, то захворювання і порушення звучання голосу школяра будуть зведені до мінімуму.

Гігієна голосу школяра не може бути повноцінною без дотримання правильної загальної й індивідуальної гігієни всього організму. Співаючий школяр повинен знати та вміти користуватися своїм голосовим апаратом тому, що голосовий апарат це не один орган, а комплекс органів, з яких кожний вимагає раціонального догляду й уваги.

Потрібно обережати школяра від усього, що може викликати порушення, подразнення в ротовій порожнині, гортані й узагалі в організмі. Тому сформувалася закономірність, що захворювання будь-якого органу діє на загальний стан придатності до навчання, у зв'язку із цим учитель-диригент повинен розказати хоровому колективу, що важливим для профілактики захворювання є **режим**

і повсякденна гігієна способу життя, які включають такі важливі компоненти життєдіяльності, як:

- режим сну (для 7–10 років – 9,5–10 годин; 15–18 років – 8 годин);
- порядок у житлі, чистота, помірна вологість, тепло, провітрювання, помірна температура – 17–19);
- повноцінне харчування (не вживати багато їжі перед сном, менше їсти гострі страви, не вживати багато рідини, не вживати надто гарячу й надто холодну їжу);
- слідувати за порожниною рота (полоскання, чищення зубів, перевірка стану зубів у стоматолога);
- носити зручний одяг (вільний, зручне взуття, шкарпетки із шерстяної тканини);
- дотримуватися режиму дня (правильне чергування праці й відпочинку, запобігання перевтомі);
- займатися фізичною культурою (ранкова зарядка, плавання, волейбол тощо);
- займатися загартуванням (водні процедури, вологе обтирання, купання та ін.).

Порушення режиму життєдіяльності через куріння, алкоголь, наркотичні речовини дуже шкідливо діє на голосовий апарат і загальний стан здоров'я школяра. Тютюновий дим містить у собі такі шкідливі речовини, як нікотин, синильну кислоту, сірководень й інші хімічні складники, які шкодять організму.

... Тому Верховна Рада України прийняла закон про обмеження куріння в громадських місцях, а Міністерство освіти і науки заборонило паління на території школи та продаж алкогольних напоїв і створення питних закладів поблизу школи.

Великим злом останнім часом стало розповсюдження наркотичних речовин і залучення до них шкільної молоді. Законами України врегульована кримінальна відповідальність за їх розповсюдження та залучення молоді до їх уживання. Але цих заходів недостатньо, на захист і охорону дітей та юнацтва повинен стати авторитет учителя, його просвітницька діяльність, його дії щодо залучення школярів до корисного заняття, особливо музичним мистецтвом.

Отже, гігієна дітей і юнацтва розробляє такі вимоги й заходи, які допомагають зберігати здоров'я, підвищують працездатність дитячого та юнацького організму школяра, сприяють виявленню максимальних його можливостей і в цьому процесі вагоме місце

відводиться вчителю-диригенту, у розпорядженні якого знаходяться хорові колективи школи як найбільш масові й активні.

Учитель-диригент стежить за виконанням гігієнічних засобів, які впливають на охорону й розвиток вокального голосу в хорових партіях, а також у процесі занять на уроках "Музичного мистецтва" й із шкільними хорами, у малих вокальних формах, солоспівах.

Найпершою умовою для збереження і розвитку вокальної техніки є **правильна співоча постава** як у позиції стоячи, так і сидячи. Правильна постава корпусу, голови, плечей відіграє значну роль в оволодінні голосовим апаратом, так само як уміння користуватися співочим диханням, здатним узгодити й урегулювати звукоутворення і звуковедення. Тільки поєднання правильного дихання і звучання голосу може забезпечити нормальний фізіологічний розвиток як молодших, так і старших школярів. При цьому не можна не враховувати емоційний фактор (фон), який впливає на процес співочого дихання, звукоутворення, а також на фізіологічний стан голосового апарату.

Для охорони голосу молодших школярів заняття хором бажано проводити в першій половині дня, але не зранку. Заняття співом із хоровим колективом у малих вокальних формах, сольним виконанням необхідно проводити на 3–4 уроках і в дообідній час. Саме у цей період голосовий апарат молодшого школяра частково здійснює певну розминку в процесі мовлення. Учні на уроках продовжують своє музичне виховання через тренування голосу шляхом розвитку й розширення діапазону, сили звучання, покращання тембру, відпрацювання легкості й польотності звучання. Ці якості найлегше розвивати на початку репетиції хорового колективу під час розспівки з допомогою вокалізації, головним чином, у середньому регістрі: співати вправи, пісні, стежачи за чистотою звучання і за неперевтомленістю учнів.

Заняття співом із старшокласниками через відсутність уроків "Музичне мистецтво" необхідно проводити в позаурочний час у другій половині дня, розподіливши час таким чином, щоб школярі співали впроголодь із не переповненим шлунком. Одночасно у процесі співу вчителю необхідно слідкувати, щоб у ньому брали участь школярі зі здоровим голосовим апаратом, дівчат у період місячних звільнити від заняття. Також пояснити учням, що відкашлювання перед співом або в паузах недоцільне, бо це ще більше подразнює і впливає на стан голосових зв'язок.

... добір репертуару для молодших школярів повинен відповідати їх теситурним умовам і діапазону голосу. Методичний

матеріал має відповідати за своєю побудовою можливостям забезпечити його дихання. Достатню увагу вчитель-диригент відводить формуванню вмінь і навичок правильної артикуляції і дикції, розспівуванню голосних і чіткій вимові приголосних. Усі ці заходи сприяють охороні голосу молодшого школяра, підлітка та юнака.

Гігієна голосу підлітків і старшокласників, їх охорона залежать від уміння управляти динамічними показниками голосоутворення, урахуваючи шкідливість голосного й надголосного співу, що переходить у крик. Крикливе, форсоване, надмірне насильство над голосовим апаратом дає погані наслідки – захворювання, а саме: незмикання справжніх голосових зв'язок, гіпертрофію, збільшення підневільних мигдаликів, гострий ларингіт, підв'язковий трахеїт та інші. Ці захворювання голосового апарату виникають як результат тривалого форсованого співу та нераціонального голосового режиму. Це повинно застерігатися з боку вчителя музики.

Простудна хрипота, яка має, на думку учня, тимчасовий характер, може перейти в хронічну форму будь-якого захворювання гортані. Хрипота знижує якість звука не тільки співочого, а й розмовного голосу. Такий стан диригент хору не повинен допускати, а спрямовувати школяра до лікаря-фоніатра або отоларинголога, який призначить необхідне лікування і встановить відповідний голосовий режим.

... Для збереження та дотримання гігієни голосового апарату школяра вчитель-диригент повинен чітко усвідомити, що за період навчання у школі голос учня проходить декілька стадій свого розвитку. Ці стадії пов'язані з віковим формуванням статі, фізичного й нервово-психологічного росту учня. Вокальна педагогіка розрізняє **чотири основні стадії розвитку голосу**. Відповідно до них буде ускладнюватися гігієна голосу школяра.

У молодших школярів (до 10 років) голос має суто дитяче звучання і потребує охорони від простуд, фізичного перевтомлення та вокальних навантажень. Голос школяра в молодшому віці розвивається плавно, поступово й у ньому не відбувається суттєвих змін. В основному голос хориста укріплюється, розширяє поступово діапазон і силу звучання. Якщо заняття співом на уроках "Музичного мистецтва", у хоровому класі, у малих вокальних формах і солоспівах ведеться правильно, то до 9–10 років голос учнів звучить особливо гарно. Цей період називається "розквітом" голосу. У хлопчиків голос набуває особливо дзвінку звучність, "сріблясте" забарвлення, польотність; у голосах дівчаток уже можна спостерігати індивідуальне темброве зафарбування, головне або грудне резонування з приємними обертонами.

Середній період (11–14 років) часто називають "передмутаційним" або "мутаційним" періодом. Справді, в Україні з досить сприятливими кліматичними та природними умовами перехід дитячого голосу в дорослий відбувається приблизно в 7–8 класах, у різний час і залежно від індивідуального фізичного стану організму. Це ми розглянемо в наступному матеріалі цього розділу. Хочемо звернути увагу, що у цей період найкраще розвивається співочий апарат школяра. Головною турботою в цей час є регулярне заняття і збереження співочого режиму, що, своєю чергою, полегшує мутацію. Такі школярі потребують постійної перевірки голосу у фоніатра й щадяще заняття співом. Голосове навантаження в процесі співу повинно мінятися залежно від вікового стану підлітка. Дівчата, у яких появилася менструація, повинні кожен раз зупинити спів на 3–4 дні. Цей режим потрібно строго виконувати, цим самим буде збережена гігієна голосу. Режим заняття хору повинен будуватися, ураховуючи віковий ценз школяра й швидкість стомлюваності. Перші індивідуальні заняття з учнем із постановки голосу та з першокласниками в підготовчій групі до хору не повинні перевищувати 20 хвилин із невеликими перервами після кожних 5 хвилин співу. Не можна допускати, щоб учень виходив із заняття хору зі стомленим голосом. З часом учитель-диригент поступово збільшує час занять до 30–45 хвилин із перервами 2–3 хвилини через кожних 5 хвилин співу. Такий режим співу незалежно з молодшими чи старшими школярами може ліквідувати стомленість учня і сприяти співочому режиму.

Недопустимо займатися співом з учнем, якщо диригент хору помітив, що хорист недомагає, в'ялий, хворий. Також на результат заняття співом буде впливати емоційний стан учня, коли він пригнічений, засмучений. З боку диригента повинна бути постійна увага до визначення психічного стану школяра. Украй необхідно змінити емоційну реакцію учня до заняття музикою. Тільки здоровий, із добрим настроєм школяр може займатися співом, лише тоді його голос може гарно й результативно звучати.

Усі вищеперераховані заходи для збереження режиму гігієни голосу відносяться і до голосового апарату та стану здоров'я вчителя-диригента. Щоб на високому рівні здійснювати вокально-хорову творчість, керівник хору повинен слідкувати за станом вокального голосу, емоційного настрою, доброзичливості до учнів і терпеливості.

Таким чином, найбільш дієвим способом охорони голосу школярів є вокальне навчання і виховання, а саме:

- роз'яснення школярам усіх правил гігієни голосу й повсякденної життєдіяльності;
- виховання правильних співочих навичок і вмій;
- збереження і виконання співочого режиму;
- прискіплива увага до занять співом з особливо вокально обдарованими школярами;
- терпеливе ставлення до школярів у мутаційний і післямутаційний періоди.

У кожній школі для занять співом необхідно створити найбільш благодатні умови як для школярів, так і для вчителя-диригента.

Мутація (від лат. *mutation* – зміна, переміна) – зміни в голосі в період статевого дозрівання. Такі зміни в голосі відбуваються як у хлопчиків, так і в дівчаток у зв'язку з інтенсивним ростом гортані: у хлопчиків на 2/3; у дівчаток на 1/1. У хлопчиків цей процес проходить різко, боляче й довше, ніж у дівчаток. Гортань збільшується і тому змінюється дитячий голос на голос дорослої людини. У хлопчиків діапазон голосу зміщується приблизно на октаву вниз, а в дівчаток піддається змінам і відбувається м'якше, менш болісно й у коротший часовий термін. Це пояснюється тим, що в дівчаток ріст гортані значно менший.

І у хлопчиків, і у дівчаток спостерігається розладнання дитячого голосу, яке проявляється такими характеристиками: сиплість, в'ялість, скрипіння, детонування, порушення чистоти інтонування, строю.

Природний клімат України як на півночі, так і на півдні сприяє прискоренню мутаційного періоду, який розпочинається у 12–13-річному віці. Слід зауважити, що на півдні й у гірській місцевості цей період відбувається раніше, ніж у північних регіонах. Тривалість мутації триває від одного до декількох місяців, рідше 1–2 роки. У виняткових моментах – довше.

У хлопчиків цей період умовно ділиться на три частини, а саме:

- початковий, коли зміни не настають, але є вже перші ознаки – **передмутація**;
- основний мутаційний період із чітко вираженими змінами як в організмі, так і голосу дитини – **мутація**;
- кінцевий мутаційний період, у якому можна спостерігати, що зміни настали, але не утвердилися – **післямутація**.

Передмутаційний період триває декілька місяців і характеризується незначними змінами в голосі. Голосові зв'язки стають більш рожеві, між ними спостерігається наявність слизу. Співати можна в ощадливому режимі.

Мутаційний період найбільш тривалий і складний для хлопчиків і дівчаток. "Мутація в дітей залежить в основному від розвитку головного мозку та його кори, які є регуляторами всього організму людини в цілому, включаючи й ендокринну систему, що має велике значення при мутації", – зауважує професор В. А. Багадуров. Зміни голосу під час мутації як для хлопчиків, так і для дівчаток надзвичайно важливі для подальшого його формування в дорослому віці.

"Слід зауважити, що питання про можливість навчання співу під час мутації **повинне дозволятися індивідуально** як для хлопчиків, так і для дівчаток, залежно від характеру мутації". (Багадуров В. А. Вокальное воспитание детей. – М.: Академия педнаук, 1953. – С. 10–11.) Тому вчитель-диригент зобов'язаний слідкувати за змінами в голосі кожного хориста, кожного учня, щоб вчасно встановити разом із лікарем-фоніатром режим заняття співом. Зміни, які відбуваються в гортані, значно менші в дівчаток, ніж у хлопчиків, а саме: у дівчаток голос різко переформовується в інший тип – із сопрано в альт, мецо, і навпаки, а також розширюється в діапазоні, закріплюється, стає більш повним, тембральним, звучним у зв'язку з дозріванням і дорослішим станом організму. Слід зауважити, що період мутації голосу в дівчаток часто збігається з появою менструального циклу. Узагалі статеве дозрівання створює довгий і дуже помітний вплив на подальший розвиток голосу й психічний стан школяра.

... Мутація голосу в дівчаток аналогічна з мутацією в хлопчиків. Але зазначимо, що в дівчаток цей процес відбувається менш боляче, менш помітно й у коротший часовий термін, ніж у хлопчиків.

Педагогічні спостереження свідчать, що дуже часто мутація голосу відбувається раніше або із запізненням відповідно до віку школяра. Це пояснюється не тільки ростом гортані, а й дозріванням усього організму, індивідуально, тому в процесі навчання співу потрібно мати це на увазі й уважно слідкувати за індивідуальним розвитком кожного учня.

Необхідно знати, що мутація голосу, яка розпочалася раніше (9–11 років), є наслідком постійного крику, форсованого співу або співу у високій теситурі в передмутаційний період. Причиною ранньої мутації може бути й рання статева зрілість.

Запізніла мутація, що настає через 1–2, іноді 3–4 роки після настання статевої зрілості, пояснюється диспропорцією між ростом голосових зв'язок і ростом усього організму. За дослідженням В. А. Багадунова, необхідно врахувати розвиток нервової та ендокринної систем, розвиток усієї людини з її фізичними та психічними властивостями, тісно зв'язаними між собою.

Перед учителем-диригентом постає питання: "Чи можна співати в період мутації?" Більшість українських педагогів, учителів-диригентів зробили висновок, що **співати під час мутації можна** лише при правильній вокальній поведінці підлітка. Практика показує, що під час співу в мутаційний період хлопчики не лише зберігають, а й розвивають голос. Ряд дослідників дитячих і підліткових голосів стверджує, що спів у мутаційний період необхідний. Такої думки дотримуються К. Маслій, В. Багадуров, Є. Духовна, Н. Орлова, А. Менабені, Н. Добровольська, О. Ростовський, О. Коломоєць, В. Доронюк.

Слід зазначити, що для захисту й охорони дитячих голосів у мутаційний період необхідно дотримуватися таких правил:

- не допускати форсованого співу;
- не співати складного вокального репертуару;
- співати в зручній теситурі й обмеженому діапазоні;
- співати помірною силою звучання;
- співати без напруження, природно й легко;
- обмежити вокальне навантаження в часі;
- у гострий період мутації припинити заняття співом;
- при появі сиплості в голосі співати не можна;
- у період мутації контроль при співі покласти на лікаря-фоніатра.

Післямутаційний період триває 3–4 місяці, іноді довше. У 15–17 років у школярів ще не сформувався дорослий голос. Він тільки наближається до дорослого, й цей період триває приблизно до 20-річного віку. Гортань як у дівчаток, так і юнаків майже сформована, ріст ніби закінчився, але часто виникає почервоніння, слизь, бо продовжує розвиватися дихальний апарат. Післямутаційний період закінчується тільки тоді, коли сформований увесь організм і голос набуває сили й тембру.

На заняттях хору, вокальних ансамблів, солоспівів учитель-диригент слідкує за регуляцією тривалості заняття і за ліквідацією голосової втоми. У цей час справжні голосові зв'язки бувають гіперемованими навіть до занять співом. Тому швидка голосова втома може бути неминуча і її ліквідація можлива за допомогою співочих 2–3-хвилинних пауз.

Таким чином, вокально-педагогічна творчість учителя-диригента передбачає формування специфічних знань особливостей розвитку учнів, які базуються на гігієні й охороні голосу підлітка, його здоров'я та режимі у співі в домутаційний, мутаційний, післямутаційний періоди для збереження і розвитку співочої культури школярів.

... У післямутаційний період дівчата та юнаки поступово звикають до свого "нового голосу", що складає певні психологічні труднощі. Це відчувається на характеристиці тембру, діапазону, резонаторів, сили звука й теситурних умов.

Специфічні знання і вміння вчителя-диригента – це співацьке дихання, яким він володіє і навчає практичних навичок школярів. Специфіка знання будови голосового апарату не забезпечує вокальну роботу майбутнього вчителя-диригента в процесі оволодіння мистецтвом співака. Необхідно усвідомити, що голосовий апарат працює як єдине ціле тільки в тому випадку, коли всі його частини функціонують повноцінно й сконцентровано. Тому ми розрізняємо дві його функції – це коли звукоутворення виконується комплексом **гортань – дихання** і функцію трансформації цього звука через **артикуляційний апарат**.

Функціонування зв'язку гортань – дихання утворює звук співочого голосу, який має висоту, силу, тембр. Гортань і дихання настільки пов'язані між собою у процесі звукоутворення, що розглядати їх окремо можна тільки теоретично. На практиці процесу звукоутворення служить голосова щілина, яка перегородкою перекриває вільний вихід повітря. Цьому служать легені, тканина яких нагадує губку. Наповнені повітрям, легеневі міхурці у своїх стінах мають багато еластичної тканини. Еластичність легенів важлива для механізму видиху. Вони покриті плеврою, що дає можливість вільно рухатися в процесі **вдиху й видиху**. Вдих і видих здійснюються через гортань, яка переходить безпосередньо в трахею – трубку й складається з хрящових кілець, переплетених м'язами. Нижній кінець трахеї розділяється на два великі бронхи, які розгалужуються і переходять у бронхіоли із закінченнями легневих міхурців. Бронхи разом із легневими міхурцями створюють дві легені (ліва, права), які симетрично розміщені всередині грудної клітки й ізольовані від зовнішнього середовища. Грудна клітка переплетена поперечносмугастими м'язами, які здійснюють дихання. Основу грудної клітки складає **діафрагма** – сильний дихальний м'яз. У процесі скорочення цих м'язів купол діафрагми опускається вниз, при видиху піднімається вгору. Вона працює, як поршень. Коли діафрагма скорочується (опускається), м'язи черевного преса розслабляються і живіт рухається вперед. При активному видиху черевний прес скорочується, а діафрагма розслабляється і під дією черевного тиску піднімається доверху.

Процес дихання складається з двох фаз: **вдих-затримка; видих**. Перша фаза вдих відіграє важливу роль, бо від нього

залежить звукоутворення. Співочий вдих береться достатньо активно, безшумно, глибоко з відчуттям легкого напівпозику. Перед початком співу необхідно зробити затримку, затамування на мить дихання й одночасно зафіксувати подачу нижніх ребер у сторони. Таке положення і фіксація вдиху під час співу будуть давати відчуття **опори звука**.

Швидкість вдиху та час затримки його будуть залежати від темпового показника виконуваного твору. Якщо темп твору швидкий, то й вдих буде швидким, темп повільний створює можливість повільного взяття вдиху й такого ж затамування.

З моменту **видиху** розпочинаються процес звукоутворення, звуковедення, атака звука, сила, тембр і т. ін. Після затамування повітря повинно видихатися плавно, без поштовхів і тривало. Проте у процесі вдиху не потрібно перебирати повітря, інакше співак може втратити можливість чистого інтонування; створення форсованого, крикливого звука; створити перебільшений внутрішньобронхіальний тиск; втратити відчуття опори звука й т. ін.

Отже, у процесі співу вчитель-диригент подає такі поради:

- не перебирати повітря, щоб уникнути нечистого інтонування, крикливого звука й т. ін.;
- не починати спів без дихального затамування; дихання подавати плавно, без поштовхів, тиску;
- звук потрібно підтримувати диханням, не розтрачувати його весь.

Основний висновок полягає в тому, що вміти співати – це вміти дихати. Тому яке повинно бути співацьке дихання, які типи техніки дихання існують, як ними користуватися – предмет нашого розгляду.

Формування навички правильного дихання є основою вокальної техніки, бо від неї залежить якість співочого звука. Співоче дихання відрізняється від щосекундного дихання, що забезпечує нашу життєдіяльність. Видих, який створює звуковидобування, значно довший, а вдих скорочується. Процес співочого дихання переходить від автоматичного до регульованого нашою свідомістю, а дихальні м'язи працюють більш інтенсивно. Один із типів дихання у співі може переважати залежно від виконання твору. У співі беруть участь усі типи дихання, а один із них переважає. Тому свідоме управління процесом дихання при співі породило чотири основні типи дихання, а саме:

- ключичний, або верхньогрудний, тип;
- грудний тип;
- черевний тип;
- нижньореберно-діафрагматичний тип.

Ключичний, або верхньогрудний, тип співочого дихання. При ньому вдих і видих відбуваються за рахунок розширення і підняття, головним чином, верхньої частини грудної клітки, втягується живіт. Діафрагма тягнеться за рухами грудної клітки, а верхня частина грудної клітки, ключиці й плечі піднімаються. Такий тип дихання найменше сприяє співу.

Грудний тип співочого дихання зводиться до активного наповнення повітрям грудної клітки, при якому діафрагма малорухома, а живіт при вдиху втягнутий усередину.

Черевний тип співочого дихання дістав цю назву тому, що в процесі вдиху грудна клітка залишається майже нерухомою, а живіт випинається вперед.

Нижньореберно-діафрагматичний тип співочого дихання характеризується як змішаний. При ньому в процесі вдиху роздаються вшир нижні ребра, діафрагма; черевні м'язи живота активні. На наш погляд, цей тип дихання найбільше підходить для вокального опрацювання голосу.

Проте слід зауважити, що поділ дихання на різні типи досить умовний, тому що різкої межі переходу від одного типу до іншого немає. Ми тільки вказуємо на присутність таких типів дихання, щоб створити можливість керуватися ними й вивчати їх. Найбільш правильним і доцільним є комплексний тип дихання, а саме: **діафрагматичне нижньореберно-черевне дихання**.

Таким чином, одним із головних завдань педагога з постановки голосу у вузі є навчити майбутнього вчителя правильно дихати й звільнити його психіку від неправильного уявлення про прийоми дихання.

... Співацьке дихання – це природне, найбільш правильне й доцільне дихання, яке сприяє кращому використанню вокально-акустичних можливостей голосового апарату в процесі співу. Це специфічне вміння необхідно тренувати, розвивати й удосконалювати. Воно є складним умінням, у якому у внутрішній взаємодії беруть участь усі чинники дихального процесу. Тому одним із головних завдань диригента-хормейстра є навчити співака-початківця правильно дихати, сформувати "дихальну навичку".

К. Виноградов
РОБОТА НАД ДИКЦІЄЮ З ХОРОВИМ КОЛЕКТИВОМ

... Засобом донесення літературного тексту хорового твору до слухачів є дикція. Дикція хорових співаків – співацька, вокальна. Вона має деякі особливості через колективність виконання, чому ми і називаємо її вокально-хоровою. Крім того, компонентами, як мовлення, так і вокально-хорової дикції, є орфоепія і логіка. Без них найкраща дикція не зробить мову або спів зрозумілими слухачам...

Вокально-хорова дикція передбачає чітку, з дотриманням орфоепічних норм вимову приголосних і голосних, культуру мови і дотримання законів та правил логіки мови.

Слід зазначити, що у деяких керівників хорів і співаків існує певна недооцінка ролі літературного тексту у сприйнятті твору слухачами. Це серйозна помилка. Не можна забувати, що саме слово допомагає зрозуміти конкретні думки хорового твору.

... Перед виконавцем хорової музики постає завдання правильно прочитати і передати текст музичного твору.

Коли учасники хору знають ідею, сюжет твору, засвоїли, як орфоепічно правильно вимовляється в даному тексті, в кожній його фразі той чи інший звук мови, вони починають працювати над дикцією.

Робота над голосними

... Гарна дикція залежить від чіткої роботи мовного апарату, від його натренованості і можлива лише за тієї умови, якщо цей апарат здоровий, нормально побудований і правильно функціонує.

... При проголошенні голосних повітря вільно проходить через порожнину рота. Ці звуки утворюються тільки голосом, причому кожен з них вимагає певного положення рота, губ, язика. Форма рота, притаманна даному голосному звуку, повинна бути точною і незмінною до кінця його довжини.

... Засвоюючи правильну артикуляцію голосних, ми тим самим удосконалюємо голос, бо його звучання значною мірою залежить від положення частин артикуляційного апарату на голосних звуках.

... Роботу над голосними слід проводити вже при розспівуванні хору, уважно стежачи за їх правильною вимовою, за відповідністю форми рота тій, яка потрібна. Однаковість у вимові голосних у співаків хору – перша і найважливіша умова досягнення звукового ансамблю.

Працювати над голосними при розспівуванні можна по-різному: вимовляючи їх у складах (мі, ма, до, ді, ля і т. д.) або в чистому вигляді (а, е, о і т. д.). При співі голосних на більш тривалих, звуках

потрібно уважно стежити за тим, щоб форма побудови рота не змінювалася на всьому протязі звучання і один голосний не переходив в який-небудь інший.

Прийоми, що вироблені в роботі над голосними у розспівках, переносяться на спів голосних при виконанні хорових творів. Якщо в слові або при тісному стику слів поруч стоять два голосних звука, то у співі їх не можна зливати, другий звук треба знову атакувати, заспівати на новій атаці, ніби знову вимовити...

Робота над приголосними

Приголосні звуки – це ті шуми, які виробляє повітря, що видається, упираючись в той чи інший орган мовлення (язик, губи).

... Чітка вимова приголосних у хоровому співі вимагає великої і наполегливої роботи, особливо тому, що при колективній вимові їх необхідні одночасність, однаковість, чіткість. Одночасність вимови приголосних – одне з основних умов досягнення ритмічного ансамблю...

Працювати над вимовою приголосних потрібно тільки у співвідношенні їх з голосними, вводячи їх у складі: ми, до, ла, во і т. п. Тренуватися можна шляхом промовляння або проспівування складів і слів. У хорах з невеликим досвідом слід при проспівуванні підкреслено вимовляти приголосні, звертаючи увагу на правильність їх артикуляції, особливо на "замикаючі" звуки – б, п, в, ф, д, т і м, н, р, л, (дуже важливий звук р).

У більш досвідчених хорах можна промовляти текст. (У колективах, що не мають великого виконавського досвіду, це іноді призводить до спотвореного співу хорових партій.) Промовляти текст можна без дотримання ритмічного малюнку і дотримуючись його.

На окремі важкі приголосні корисно співати спеціальні вправи: ві, ве, ва, во, ву, зі, зе, за, зо, зу, ри, ре, ра, ро, ру, рі і т. п. ...

Важко досягти одночасної вимови приголосного в кінці слова. Погана його вимова може спотворити зміст слова. Крім того, незакінчене слово звучить некультурно. Для полегшення цього моменту важливо точно визначити місце зняття звуку, тобто місце вимови приголосного. Дикція залежить і від характеру твору. У творах героїчного плану вимова приголосних сильна, більш підкреслена, в ліричних – більш м'яка.

Культура мови і питання логіки в роботі над дикцією

... Один з найважливіших елементів хорової дикції – це дотримання правил та положень логіки при співі літературного тексту хорового твору. З чого ж починати роботу над літературним текстом?

Перш за все необхідно зробити його аналіз, логічний розбір. Потрібно уважно і вдумливо прочитати текст, зрозуміти образи, сюжет твору, визначити його ідею. Для цього дуже корисно ознайомитися з біографією автора, з епохою, в яку він жив і творив, вивчити його творчість, відгуки критиків про нього.

Щоб виразно читати (а в подальшому і співати) текст, потрібно ґрунтовно проникнути в нього, оволодіти ним. У цілісному за значенням відрізьку мовлення між двома паузами, що має назву мовний такт, обов'язково повинен бути центр цього такту, тобто головне, найбільш важливе за змістом слово, яке уточнює і додає до вже відомих з тексту фактів нові поняття. Цей центр, тобто слово, що дозволяє зрозуміти сенс сказаного, називається логічним центром, ударним словом – словом, що несе на собі логічний наголос. Визначити такі логічні центри, ударні слова – ось найважливіше завдання в роботі над текстом. Від виділення ударних слів залежить сенс фрази...

Логічними паузами називають зупинки (перерви) в мові, які допомагають групувати слова за змістом. Від перестановки паузи сенс може змінитися, як і від неправильного наголосу.

Величезне значення в хорovій музиці має визначення в тексті пауз (цезур), необхідних для взяття дихання... Керівнику хору необхідно пам'ятати, що в хорі "ланцюгове" дихання дозволяє зробити паузу (для взяття дихання) в будь-якому місці твору. Пауза є одним із засобів виразності і тому вимагає вмілого й обережного поводження з нею. Пауза – перерва в ряді вимовних слів, а не просто мовчання, що обриває хід думок. Співак повинен продовжити думку під час паузи, інакше кажучи "перекинути логічний міст через паузу" (Станіславський) і в наступних словах закінчити думку...

Співаки часто впадають в помилку, виспівуючи окремі слова і не об'єднуючи їх однією думкою. Тому дуже важливо допомогти їм знайти наголошене слово. При цьому потрібно пам'ятати, що виділення наголошеного слова у співі не є тільки силове підкреслення його. Зосередження думки на слові – ось що таке логічний наголос.

Слово, що несе на собі логічний наголос, може бути іноді вимовлено і тихіше від інших, але зосередження думки на ньому робить його логічно ударним (в хорі на це звертається особлива увага).

Однак виконавець може зустрітися з цілою низкою перешкод, які ставить йому мелодія на шляху логічно правильного виконання літературного тексту: ненаголошений склад слова на сильній долі такту, неспівпадання логічного центру фрази з вершиною музичної

фрази, розірваність літературної фрази на дві і більш побудови в музиці і т. п. Подібні перешкоди зустрічаються у творах, написаних у куплетній формі. Дуже часто труднощі для логічно правильного виконання містять у собі перекладні тексти, в яких перекладач не зумів знайти правильне слово, порядок слів у фразі і т. п. ...

... У разі розірваності літературної фрази на два або більше побудов в музиці застосовуються прийоми "логічний міст" і "логічна пауза"... У чому ж він полягає? Виконавці при співі слів не повинні допускати, щоб у слухачів склалося враження закінчення фрази. Необхідно зняти так, щоб відчувалося, що фраза не закінчена, протягнути через паузу думку до наступних слів, тобто подумки перекинути "міст". Саме у даному випадку співак мислить не складами і не словами, а фразами.

... Для застосування прийому "логічна пауза" береться люфт-пауза (миттєве дихання), і від одного слова простягається "логічний міст" до наступного слова.

При повторенні в тексті однієї і тієї ж фрази можна міняти місце логічного наголосу, це посилить враження від неї...

У хорових творах бувають моменти, коли різні голоси співають одночасно різний текст. Якщо усі слова в такі моменти будуть вимовлятися однаково ясно, то текст може бути недоступний слухачам. У таких випадках застосовується прийом, що має назву "слововедення". Голоси, які співають текст повністю ("рухають сюжет"), вимовляють їх чітко, ясно; голоси ж, які співають слова частково, неповністю ("не рухають сюжету"), вимовляють їх неясно, нечітко ("мнуть" текст). Таким чином, зберігається музична тканина звучання, а до слухачів доходить текст, який вимовляється чітко і ясно.

Такими є деякі основні моменти складної і кропіткої роботи над дикцією в хоровому колективі.

О. Коломоєць **ХОРОЗНАВСТВО**

Робота над звукоутворенням і прийомами звуковедення переплітається з роботою над дикцією і фразуванням. Чітка артикуляція голосних, ясне промовляння приголосних і виразне фразування забарвлюють звучання хору, збагачують хоровий стрій, зміцнюють ансамбль, ведуть до високохудожнього виконання хорового твору.

Чіткість дикції під час співу залежить від правильної вимови. Проте співацька дикція відрізняється від мовної тим, що спів ґрунтується на голосних звуках, а приголосні вимовляються чітко й коротко. У дітей та в самодіяльних хористів часто спостерігається відсутність виразної дикції не лише під час співу, але й у мовленні, тому при навчанні вокальної дикції велика увага приділяється чіткій артикуляції голосних і ясній вимові приголосних.

Причиною поганої дикції може бути млявість і малорухомість язика й губ, затиснутість нижньої щелепи, скутість м'язів обличчя й шиї та недостатнє або неправильне відкриття рота. Залежно від причин недоліку дикції обираються вправи.

Головне завдання керівника хору в роботі над дикцією – цілковите фізичне звільнення артикуляційного апарата від напруження.

Основою співацького звука є голосні. Виховання співацького голосу починається з роботи над формуванням голосних, які вирізняються від мовних рівномірністю заокруглення і дзвінкістю звучання.

Активна вимова приголосних викликає посилене скорочення м'язів ротоглотки, завдяки чому зростає дзвінкість голосних під час співу. У сценічному мовленні й вокальній дикції велике значення має чітка вимова приголосних, тому що від цього залежить утворення мовних і співацьких формант, які роблять голос яскравим та гучним.

Залежність звукоутворення від артикуляції голосних і вимови приголосних

... В усному мовленні у звуках, що позначаються на письмі буквами **я, є, ю, ї**, дуже коротко звучить їхня складова частина – **й** і надає певного забарвлення голосній, яка йде за нею. У співі **й** фіксується тривалістю звука і впливає на співацьке формування голосної. Сонорний приголосний **й** надає вокальним звукам – **а, е, у, і** більшої активності, твердості і близькості в мить звукоутворення, порівняно з відкритими, повними голосними **а, е, у, і**. Цих якостей звукам надає особливе положення язика й губ під час вокальної вимови **я, є, ю, ї**, коли кінчик язика упирається в нижні передні зуби, середня частина спинки язика наближається до м'якого піднебіння, а губи займають положення, схоже до артикуляції **у**.

У співацькому звукоутворенні сонорний **й** надає звукам **й-а, й-е, й-у, й-і** схожої артикуляції. Завдяки тому, що кожний із цих звуків починається однаково, вони дещо звужуються й на коротких тривалостях у спокійному темпі не переходять у повне звучання, властиве голосним **а, е, у, і**.

У вокальному мовленні вирізняється утворення й артикуляція голосних **а, е, у, і** від **й-а, й-е, й-у, й-ї**, тому складні звуки **я, є, ю, ї** мають право на самостійність. Далі ми їх називатимемо *складними голосними*.

Голосні у співі. Артикуляція – найважливіша частина вокально-хорової роботи. Вона щільно пов'язана з диханням, звукоутворенням та інтонуванням. Тільки за активної артикуляції стає зрозумілим текст. На якість артикуляції впливають уміння відкривати рот під час співу, правильне положення губ, вільне розташування язика в роті, а також звільнення від напруження нижньої щелепи.

Для утворення мовних голосних достатньо участі порожнини рота й найбільш рухомої його частини – язика. У співі ж для утворення тих самих голосних необхідна активна робота губ, м'язів глотки й вільний рух нижньої щелепи. Виробляючи відчуття повільного руху нижньої щелепи, треба пам'ятати, що ступінь розкриття рота може бути різним. Надто відкритий рот у дітей і підкреслене опускання нижньої щелепи позбавляє звук тембру й виразності. Засвоюючи правильну артикуляцію голосних, діти тим самим розвивають і удосконалюють свій голос.

Розглянемо, як впливає артикуляція голосних на звукоутворення.

Як відомо, голосні поділяються на темні **о, у, е, и** та світлі **а, є, і**. В утворенні голосних **о, у** активну участь беруть губи, тому вони є огубленими (лабілізованими). Їхня артикуляція у співі впливає на артикуляцію неогублених голосних **а, є, е, и**.

Розглянемо голосні в такій послідовності: **і – ї; е – є; у – ю; а – я; о; и; ё** (російський голосний).

Голосний **і** – світлий, найбільш резонуючий. Вимова **і** сприяє активній атаці звука і спрямовує його в головний резонатор. Зі звука **і** можна починати пошук високої співацької позиції. Цей голосний утворюється, коли язик упирається кінчиком у нижні зуби, що сприяє появі "близького" вокального звука. Водночас голосний **і** не рекомендується використовувати при затисненому горловому тембрі, тому що вимова **і** піднімає гортань.

Складний голосний **ї** близький за артикуляцією до **і**. Присутність у вимові сонорного **й** надає йому активності в резонуванні звуків верхньої частини діапазону голосу.

Голосний **е** за артикуляцією не завжди зручний, особливо у високій теситурі. Під час творення **е** язик найменше наближається до піднебіння, що надає голосному глибокого звучання.

Складний голосний **є** сприяє резонуванню й активній атаці звука. Використання **є** у вправах допомагає утворенню світлого

головного звучання, а участь кінчика язика в артикуляції надає вокальному звукові "близького" звучання.

Голосний **у** є одним з найбільш резонуючих голосних, поряд з **і** та **є**. Цей голосний допомагає знайти високу вокальну позицію. Вимова **у** більше, ніж інші голосні, сприяє підняттю м'якого піднебіння і спрямовує звук у головний резонатор. Це найглибший і найтемніший голосний, тому за глибокого і глухого звучання голосу його краще не застосовувати під час вправ.

Складний голосний **ю** менш зручний для співу. Коли вимовляється **ю**, значно витягнуті вперед губи й високо піднятий язик залишають вузький прохід для повітря (як під час свисту), тому у хорі може утворитися звук, схожий на гудіння.

Голосний **а** у дітей часто звучить "плоско", відкрито, зате легко піддається заокругленню. Вимовляючи його, рот набуває найправильнішої рупороподібної форми, що допомагає звільнити від напруженості артикуляційний апарат. Голосний **а** більше, ніж інші голосні, сприяє виявленню справжнього тембру голосу. Водночас голосний **а** є найскладнішим для співу, тому що в його артикуляції губи не беруть участі.

Складний голосний **я** активно сприяє атаці звука і світлому головному звучанню завдяки наявності у вимові сонорного приголосного **й**. Перехід від **й** до **а** у вимові **я** сприяє активному і швидкому розкриттю рота й вільному випромінюванню звука.

Голосний **о** сприяє заокругленню й затемненню світлих і відкритих голосних, а також звільняє затислі м'язи гортані і знімає горловий звук. Голосний **о** добре піднімає м'яке піднебіння, викликаючи відчуття позіху, окультурює звук і надає йому шляхетності.

Голосний **и** незручний для співу. Під час його утворення корінь язика напружується, через це може виникнути й посилитися затиснення горла й утворитися горловий призвук. В українській літературній мові голосний **и** наближається до **і** й ніколи не вимовляється так глибоко, як у російській.

Тут варто згадати і про специфіку вимови російського голосного **ё**, який активно піднімає м'яке піднебіння, допомагає знайти високу співацьку позицію і спрямовує звук у головний резонатор. Присутність у вимові **ё** сонорного надає звукові "близькості" і яскравості. Перехід від **й** до **о** сприяє швидкому розкриттю рота й утримуванню високої вокальної позиції на всьому діапазоні голосу.

Приголосні у співі. За місцем творення й за дією активного мовного органа (губи, м'яке піднебіння з язичком, язик) усі

приголосні поділяються на губні, глоткові та язикові (передньоязикові, середньоязикові, задньоязикові):

– губні – **б, в, м, п, ф**;

– глоткова – **г**;

– язикові – решта:

а) передньоязикові – **д, ж, з, л, н, р, с, т, ц, ч, ш**;

б) середньоязиковий – **й**;

в) задньоязикові – **г, к, х**.

За способом творення шуму й тону, або голосу, усі приголосні поділяються на шумні (дзвінкі і глухі) і сонорні, або сонанти:

– шумні дзвінкі – **б, д, з, ж, дз, дж, г, г,**

– шумні глухі – **п, т, с, ш, к, х, ф,**

– сонорні – **м, н, л, в, р, й**.

Розглянемо вплив вимови приголосних на звукоутворення. Найсприятливішими в цьому плані є сонорні приголосні. Самі ж вони утворюються за участі голосу й у співі мають висоту голосної попередньої або тієї, що йде слідом. Найбільш "співучими" й резонуючими з них є приголосні **м, н**. У творенні цих приголосних тон переважає над шумом, повітряний струмінь, потрапляючи до носової порожнини, резонує в ній, завдяки чому сонорні **м, н** набувають носового забарвлення. Вони використовуються для досягнення особливого ефекту при правильному посиленні звука в головні резонатори.

Для відтворення світлого, дзвінкого звучання використовують сполучення сонорних **м, н** та світлих резонуючих голосних **і, є**.

Добре розвивають м'яке піднебіння вправи, що виконуються закритим ротом з переходом на склади **ма, на**.

Допомагає уникнути "білого", "плоского", відкритого звучання сполучення темних голосних **о, у** із сонорними приголосними **м, л** на складах **му, лу, мо, ло**.

Сонорний **й** впливає на артикуляцію голосних **а, у**, що йдуть слідом за ним. Наприкінці слова **й** завжди має висоту звука попередньої голосної.

Передньоязикові приголосні **л, д, з** у сполученні з резонуючими голосними **і, є** допомагають утворенню виразного, дзвінкого звуку (**ле, лі, зі**).

Для подолання млявості й малорухомості кінчика язика можна співати вправи на склади, що починаються зі звуків **л, н** (**ля, лю, на, но**).

Передньоязикові **д, т** та губний **б** у сполученні з огубленими голосними **о, а** допоможуть звільненню нижньої щелепи на складах **до, ба, та, бай, дай**.

Губний приголосний **б** і передньоязиковий **д** допомагають у роботі над "близьким" звуком.

Задньоязикові (гортанні) приголосні **г, к** активізують роботу основи язика, звільнюючи м'язи гортані. Надто часте використання цих приголосних може надати голосу горлового звучання.

Сполучення гортанних **г, к** з темними голосними **о, у** допоможуть уникнути "плоского", відкритого, так званого "білого" звуку.

Глотковий приголосний **г** і задньоязиковий (гортанний) **х** допомагають відчуттю придихової атаки (**ха, га**).

Свистячі приголосні **с, з** та шиплячі **ш, щ** завжди переривають звучання голосних і тому вимовляти їх треба дуже коротко, щоб не було зайвого свисту й шипіння.

Вплив на дикцію засобів хорової виразності

У співі, як зазначалося раніше, тривалість кожного голосного і приголосного значно більша, ніж у розмовному мовленні. Тривалість вимови у співі залежить від темпу, ритму, прийомів звуковедення, нюансів і теситури.

Характер музики, що складається з вищевказаних ознак, впливає на співацьку дикцію. Так, у ліричних творах вимова слів спокійна, м'яка; у творах емоційно насичених вимова приголосних ніби укрупнюється, від чого дикція робиться рельєфнішою; у творах драматичного і трагічного характеру вимова тексту набуває твердості, перебільшується й доходить до скандування.

Як відомо, голосні звуки – основа, яка дає протяжність співацькому звукові, а приголосні – контур, що виявляє зміст літературного тексту. Хористам необхідно пояснити правило поєднання слів, яке полягає в перенесенні приголосних з кінця слова на початок наступного. Вокальна транскрипція тексту вирізняється від орфографічного написання тим, що всі склади у вокалі є відкритими. Це дає можливість досягти кантиленного, протяжного співу на *legato*. Наприклад, у тексті "Дивлюсь я на небо та й думку гадаю" (М. Петренко) слід так поєднувати слова: "Ди-влю-сь я-на-не-бо-та-йду-мку-га-да-ю".

У співі на *non legato* в помірних темпах зберігається принцип перенесення приголосних з кінця слова на початок наступного, наприклад у тексті "Ой лопнув обруч" (українська народна пісня) слова поєднуються так: "О-й ло-пну-во-бруч".

На штрисі *staccato* цей прийом поєднання слів залишається діючим, але залежить від темпу й ритму. Дуже рідко слова можуть поєднуватися за орфографічним написанням. Наприклад, у тексті

"Ой ти старий дідуга, зігнувся, як дуга" (українська народна пісня) наявні два типи поєднання слів: "Ой-ти-ста-рий-ді-ду-га, -і-зі-гну-вся, -як-ду-га".

Слід звернути увагу хористів на те, що однакові голосні у кінці одного слова й на початку іншого у співі завжди відокремлюються. Наведені приклади з текстів українських народних пісень підтверджують необхідність роз'єднання однакових голосних незалежно від темпу: "... У сусіда жінка мила, а у мене ні хатинки...", "... жито не пшениця, як дівчину не любити, коли чепуриться!"

Однакові приголосні у кінці одного слова й на початку іншого можуть співатися злито й роздільно. У середині музичної фрази в будь-якому темпі однакові приголосні між словами співаються злито, але трохи подовжено, як у тексті української народної пісні: "... жито не полова, як козака не любити, коли чорні брови!" Якщо зливаються вибухові приголосні – **дд, бб, тт**, – слід використати прийом витримування зупинки перед вибухом, наприклад: "... всюди над долиною лунає молотьба" (А. Малишко).

Роз'єднуються однакові приголосні тоді, коли між словами є кома або крапка, які позначені у співі цезурою, зміною нюансу чи темпу.

Недотримання цих правил поєднання слів, а також відсутність навички дикції свідчить про слабку підготовку хорового колективу.

Однією з поширених хорових складностей є нечітка вимова закінчень слів на приголосний перед паузою, ферматою й у кінці речення.

Особливо великі дикційні складності виникають у творах з темповими і динамічними змінами або коли хорові партії співають різний текст...

Найкращі умови для вимови тексту – це середня теситура, помірна сила звучності, рівний ритм і спокійний темп.

Культура співацької дикції

Під час співу, як і під час усного мовлення, слід дотримуватися мовної культури, тобто орфоепічних норм літературної вимови. Орфоепією називається сукупність вимовних норм літературної мови.

... Прийнято розрізняти три види вимови: побутове, вокальне і сценічне мовлення. Вокальна вимова ближча до сценічної, але між ними є суттєві відмінності. У мовленні голос характеризується швидким *глісандо* та нестійкістю окремих звуків. У співі вимова підпорядковується ритмові музичного твору, дихання більш тривале й подовженість голосних значніша, ніж у мовленні.

Голосні звуки українського вокального мовлення є звуками повного творення. Усі вони у співі вимовляються виразно, чітко, не

скорочуються в ненаголошених складах і не заступаються іншими звуками. В українському розмовному мовленні редуція відсутня, тобто немає коротко й послаблено вимовлених ненаголошених голосних. Усі голоси вимовляються повно та округло, не втрачаючи своєї фонетичної характеристики. Під час співу будь-яка подовженість голосного звука триваліша за найдовший голосний у мовленні. Ці якості голосних виявляються під час співу ще яскравіше.

Особливістю українського вокального мовлення є те, що голосні, завдяки їхній округлості, добре прослуховуються в будь-якому темпі й не перериваються приголосними. За цими якостями українське вокальне мовлення наближається до італійського.

Усі зміни вимови, які є в українському вокальному мовленні, стосуються тільки приголосних. Під час мовлення, за певних умов, звучання деяких приголосних змінюється й уподібнюється до інших. Таке явище називається асиміляцією. У розмовному і сценічному мовленні поява асиміляції залежить від темпу мовлення й чіткості вимови. У вокальному мовленні, яке неможливе без правильної вимови, спостерігається часткова асиміляція, яка залежить не лише від темпу твору, а й від ритму і фразування.

В українських народних піснях віддзеркалені діалектні особливості різних регіонів країни, тому ми не будемо звертатися до особливостей вимови в них. Ми розглядатимемо норми літературної вимови у вокально-хорових творах літературного походження.

Чітка вимова тексту, правильно розставлені наголоси у словах свідчать про культуру мовлення хористів.

Розглянемо деякі особливості вимови приголосних, найуживаніших у текстах вокально-хорових творів. Фахівці пропонують вивчати основні правила літературної вимови приголосних у такій послідовності:

- 1) вимова дзвінких приголосних;
- 2) асиміляція (уподібнення) приголосних;
- 3) вимова деяких приголосних і дієслівних закінчень.

Вимова дзвінких приголосних. Творення дзвінких приголосних відбувається за участю голосових зв'язок, тому вокальна лінія майже не переривається. Оскільки під час вимови дзвінких приголосних бере участь голос, то звучання повинно мати певну висоту. Ці приголосні слід інтонувати на висоті наступної голосної. Якщо слово закінчується на сонорний, то необхідно, аби він звучав на висоті попереднього голосного, інакше його не почують слухачі.

В українському вокальному мовленні дзвінкі приголосні завжди зберігають свою дзвінкість як наприкінці слів, так і в кінці складів

перед глухими: дуб, сад, віз, важко, борідка, низка, казка. Кінцевий приголосний ж у префіксі й прийменникові між і частці аж зберігає дзвінку вимову...

Асиміляція (уподібнення приголосних за дзвінкістю). Асиміляцією називається уподібнення звука сусідньому звукові. Наступний дзвінкий у мовленні та співі цілком асимілює попередній глухий, перетворюючи його на парний дзвінкий в одному слові незалежно від темпу вимови:

Всюди над долиною лунає **молотьба** (молод'ба) (А. Малишко).

Така асиміляція можлива на межі двох слів, з яких одне ненаголошене логічно, при безпаузній вимові їх:

Задач багато – ось **біда** (оз'біда), і всі вони такі важкі (О. Пономарьов).

При вимові поряд самостійно наголошених слів поява асиміляції залежить від темпу твору й чіткості вимови:

В Україну **ідіть, діти** (ідід'діти) (Т. Шевченко).

Перед сонорними **л, м, н, р, в, й** у літературній вимові асиміляція за дзвінкістю не відбувається.

Асиміляція за глухістю. У деяких випадках спостерігається асиміляція і за глухістю, коли дзвінкі приголосні перед глухими втрачають свою дзвінкість.

Префікс **з** і прийменник **з** перед глухими повністю оглушуються і змінюються на глухий **с** незалежно від темпу вимови:

З кожною (**с** кожною) строфою, **З** кожною нотою

Капає **з** серденька (**с** серденька) кров (І. Франко).

Стигли тужаві зерна пшениці

Ллються потоком наче **з** криниці (**с** криниці) (А. Малишко).

А вже весна, а вже красна

Із стріх (**іс**стріх) вода капле (Українська народна пісня).

Приголосний **з** у префіксах **без-, роз-** у більшості випадків змінюється на **с** у швидких темпах і частково змінюється в помірних і повільних темпах...

Асиміляція за м'якістю. Передньоязикові приголосні **д, з, л, н, с, т, ц** пом'якшуються перед наступними пом'якшеними приголосними цієї ж групи:

І твоя незрадлива

Материнська (материньська) ласкава усмішка (А. Малишко).

Ні шпiонське (шпiоньське) ремесло

В гроб його ще не звело! (І. Франко).

Співала пісню (пiсьню) дзвінку, голосну (Леся Українка).

Вимова деяких приголосних і дієслівних закінчень. Багато груп приголосних зазнають у вимові і співі асимілятивних змін, але

є такі приголосні, які під час співу не змінюються або змінюються частково, тому що темп співу значно повільніший від темпу мовлення. Такі приголосні у співі вимовляються повно й розбірливо.

1. Звук **ш** перед звуками **с, ц** змінюється повністю на звук **с**: берешся (бересся), у пляшці (плясці). У співі звук **ш** вимовляється непомітно, але не змінюється на **с**.

2. Приголосний **ч** перед пом'якшеними **с, ц** вимовляється як **ц'**: у сорочці (сороц'ці), у шапочці (шапоц'ці). Під час співу звук **ч** асимілюється частково.

3. Приголосний **ж** перед пом'якшеними **с, ц** вимовляється як **з'**: зважся (зваз'ся), у книжці (книз'ці). У співі звук **ж** вимовляється м'яко, але не змінюється.

4. Звук **т** перед **ч, ш** переходить у звук **ч**: вітчизна (віччизна) багатшати (багаччати). Під час співу при чіткій вимові у спокійному темпі повної заміни не відбувається.

Дієслівне закінчення **-ться** у співі вимовляється як **ц'ця** у швидких творах, а в повільних і протяжних – ці асимілятивні зміни менш помітні...

Дієслівне закінчення **-шся** звучить у розмовному мовленні як **-с'ся**, наприклад: дивишся (дивис'ся). Це дієслівне закінчення спостерігається у співі вкрай рідко й вимовляється із частковою асиміляцією.

Вимова приголосного В. Сонорний приголосний **в**, як і інші сонанти, не має співвідносного глухого, а тому він ніколи не оглушується, не переходить у звук **ф**... На початку слова перед приголосним, у середині слова після голосного перед приголосним та в кінці слова після голосного звук **в** набуває більшої звучності й переходить у нескладовий голосний **у**.

Розділ III КОМПОНЕНТИ ХОРОВОЇ ЗВУЧНОСТІ

А. Анісімов **ДИРИГЕНТ-ХОРЕМЕЙСТЕР**

Нам здається можливим усі ... елементи хорової звучності об'єднати у три головні групи з більшою кількістю важливих і взаємозалежних елементів, що входять у кожну з них.

Першу групу складають *елементи вокально-технічної культури хору*. Основою цієї групи буде певний однаковий принцип і навички співацького звукоутворення й звуковедення в співі хору. У свою чергу ці елементи обумовлюються й пов'язані з певною нормою, системою, принципом організації навичок дихання, вокальної позиції звуку, вимови голосних і приголосних букв, складів, слів, фраз і всього тексту й цілої низки інших елементів, які й фізіологічно, і психологічно організують увесь співацький процес, створюють (виробляють) на певному однаковому вокальному принципі загальне звучання хору, хорових партій і кожного співака, учасника хору.

Другу групу складуть *елементи музично-технічної культури хору*. Ними є: правильне слухове сприйняття, відчуття й відтворення таких головних елементів музики, як мелодія, гармонія, ритм; чистота звуковисотного, мелодичного інтонування й ладово-гармонічного строю; інтонаційно-мелодичний, гармонічний і ритмічний ансамбль усього хору (загальний) і окремих партій (частковий); свідоме розуміння і сприйняття нотного тексту та уміння відтворювати його голосом; елементарні навички сольфеджування. На основі цих та інших музично-технічних елементів у взаємодії з музичним слухом, музичною грамотністю та за допомогою вокально-технічних навичок можна виробляти в хорі чисте інтонування, стрій, урівноважене загальне звучання та музично-хорову дисципліну. У роботі над елементами цих перших груп по суті зустрічаються два чинники: з одного боку – м'язово-фізіологічні відчуття, умови й навички, пов'язані з голосом, з іншого боку – музично-слухові й теоретичні пізнання, сукупність яких і створює можливість розвивати у співаків і всього хору майстерність співу.

Третю групу складуть *елементи художньо-виконавської культури хору*. Основними елементами цієї групи є: розмір, метроритмічна та темпова організація; динаміка, агогіка, нюанси; значеннєвий взаємозв'язок музичного й літературного тексту; розкриття й використання усіх даних хорової партитури – інтонаційно-мелодичних, ладово-гармонічних, метроритмічних, темпових, динамічних та інших засобів виразності у створенні музичної форми в процесі виконання й розкриття художньо-емоційного змісту музики; художньо-виконавська рухливість хору; уміння розкривати на основі партитури ідейно-художній зміст твору у певній виконавській експозиції (трактуванні) під керівництвом даного диригента.

Спробуємо уявити собі найбільш ідеальне звучання хору з наявністю всіх елементів хорової звучності на певному рівні майстерності. Якщо хор опанував одним принципом звукоутворення й звуковедення, у всіх співаків хору єдина позиція звуку, хор одночасно бере дихання і вміло використовує його під час співу, усі співаки володіють навичкою єдиної й правильної вимови тексту; якщо за допомогою такої вокальної організації у хорі виробляється чистота інтонації і стрій, звучання окремих співаків, груп і усього хору врівноважене, у співі відчувається міцна ритмічна основа, хор володіє виконанням динамічних і агогічних відтінків, добре звучить у будь-якому нюансі, осмислено, з необхідною виразністю співає кожне слово, фразу, твір у цілому; нарешті, вільно користуючись усіма елементами звучності на певному рівні майстерності й володіючи нотним і словесним текстом партитури, хор легко кориться руці диригента й разом з ним, під його керівництвом, виконує хоровий твір живо, переконливо і яскраво, розкриваючи ідейно-емоційний зміст музики, – усе це разом і становить вершину виконавської майстерності хорового співу" (с. 46).

К. Пігров **КЕРУВАННЯ ХОРОМ**

Інтонація і стрій

Основною властивістю кожного хору є стрій і ансамбль.

Строєм зветься правильне, точне інтонування інтервалів у їх мелодичному й гармонічному видах.

Наявність цілковитого ансамблю – унісонного і гармонічного – створює чистота інтонації.

Чистота інтонації – це наріжний камінь, на якому базується будова хорového мистецтва. Без правильної й точної звукової бази про утворення хору художнього значення не можна й думати.

З усього сказаного виникає необхідність всебічного і ґрунтовного вивчення інтервалів у їх мелодичній і гармонічній формах.

Мелодична побудова інтервалів становить матеріал для мелодії, гармонічна – для гармонії. Інтонування інтервалів мелодичної форми буде об'єктом строю мелодичного, інтонування інтервалів гармонічної побудови – об'єктом строю гармонічного.

Мелодичний (горизонтальний) стрій

Кожний інтервал мелодичної форми є частка мелодії.

... Кожна мелодія являє собою послідовність музичних звуків, що йдуть один за одним у горизонтальному порядку, отже, мелодичний стрій можна назвати горизонтальним або горизонтально-мелодичним.

Уміння чисто співати інтервали між звуками на один тон вгору або вниз, уміння співати діатонічний і хроматичний півтони в усіх напрямках (вгору, вниз) становить основну базу, фундамент, на якому можна будувати правильне, бездоганно чисте інтонування всіх інших інтервалів.

... Усякий мелодичний малюнок являє собою побудову, в основі якої лежить якийсь лад (здебільшого мажорний або мінорний) і якась певна тональність. Отже, вивчати інтервали практично треба не ізольовано, поза ладом, а передбачаючи неодмінно якийсь певний лад і певну тональність.

Першими інтервалами, які підлягають практичному вивченню, як говорилося вище, будуть секунди. Кожна мажорна гама, так само як мінорна, є ряд секунд, великих і малих, що йдуть у певному порядку.

... Малі секунди вгору вимагають від співаків великої обережності уваги: при високій теситурі вони здебільшого виконуються нижче, при посиленні звука – вище, ніж треба; у низькій теситурі теж трапляються випадки пониження. Середня теситура становить найсприятливіший ґрунт для чистого інтонування малих секунд вгору. Малі секунди вниз часто звучать трошечки нижче. Отже, співати треба якомога "гостріше" (вгору)...

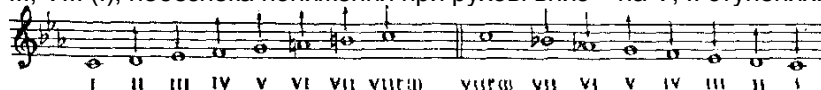
Вирази "гостріше", "тупіше" – образні вислови. За їх допомогою можна краще відтінити думку про різноманітність градацій у подачі висоти звука. Якщо ми спостерігаємо випадки "майже" чистого звучання і до ідеальної чистоти, якої вимагає добре вихований слух, бракує тільки "трошечки", то оце "трошечки" можна досить виразно висловити такими словами, як гостріше або тупіше.

Виявляється, що при виконанні мажорної висхідної гами співаки мають порочну тенденцію до пониження II, III, VI і VII ступенів; при співанні мажорної вниз – помічається тенденція до підвищення VI, V, IV і II ступенів. До цього всього треба додати, що особливо небезпечними ступенями в мажорному ладі є III і VII; III – як типовий для визначення і фіксування мажорного ладу, VII – як ввідний тон:



Проспіваємо а саррелла мелодичну мінорну гаму. Тут виявиться, що при рухові вгору матимемо тенденцію до пониження таких ступенів: II, IV, V, VI, VII, а з рухом вниз тенденцію до підвищення – VII, VI, IV, III і I ступенів.

Небезпека підвищення при рухові вгору виявиться на ступенях III, VIII (I); небезпека пониження при рухові вниз – на V, II ступенях:

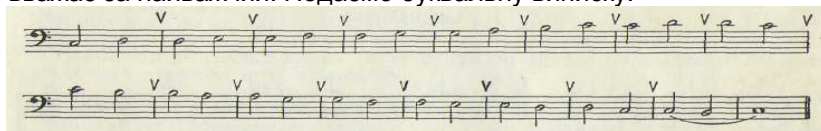


Особливо небезпечні для інтонування – II, III і VII ступені мінорної гами. II і VII ступені – ввідні тони: один в тоніку паралельного мажору, другий – в тоніку даного мінору.

Не можна не сказати про деяку несталість у звучанні I ступеня, який потребує інтенсивного підтягування вгору. Можливо, це пояснюється тим, що мінорна гама – не цілком самостійний лад, а похідний від VI ступеня мажору, а цей ступінь у мажорі має тенденцію до пониження. Небезпечний і III ступінь мінору тенденцією його до підвищення, тоді як це – найхарактерніший ступінь мінору, так само як і III ступінь мажору – характерний для мажору. Гармонічний склад мінорної гами дає ще одну секунду – збільшену.

Які ж висновки можна зробити з практичного огляду виконання мажорної та мінорної гам?

Велика й мала секунди являють собою дуже небезпечні для інтонування інтервали, незважаючи на уявну їх простоту. Недаремно М. І. Глінка у своїх вправах для вирівнювання і удосконалення гнучкості голосу етюд з інтервалами великої й малої секунди вважає за найважчий. Подаємо буквальну виписку:



... Запам'ятаймо, що велику секунду вгору треба подавати "гостріше", вище, а таку ж саму секунду вниз необхідно співати, посилаючи звук якомога нижче.

Перейдемо тепер до аналізу звучання хроматичних півтонів. У переважній більшості випадків хроматизми з'являються внаслідок змін гармонічного порядку, наприклад:

LACRIMOSA

Муз. В.-А. Моцарта

The image shows a musical score for the soprano part of 'Lacrimosa' by Mozart. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 12/8. The melody consists of eighth notes with the following intervals: a major second (up), a chromatic second (up), a major second (up), a chromatic second (up), a major second (up), a chromatic second (up), a major second (up), and a chromatic second (up). The lyrics are 'iu - di - can - dus ho - mo re - us'.

У даному прикладі ми маємо в сопрановій партії висхідні хроматичні півтони (мі-бемоль² – мі², фа² – фа-дієз², соль² – соль-дієз²), а в баса – низхідні (сі – сі-бемоль). Усі хроматичні зміни збігаються із зміною гармонічних сполучень. Виконання кожної окремої партії без підтримки гармонії становить для малодосвідчених співаків значні труднощі. Загальний спів цілого хору у цьому уривку дуже полегшує інтонаційну сторону хроматичних півтонів. Природне почуття гармонії допомагає співакам досить швидко засвоїти це місце, яке здається з вигляду таким важким:

LACRIMOSA

Муз. В.-А. Моцарта

The image shows a musical score for the bass part of 'Lacrimosa' by Mozart. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 12/8. The melody consists of eighth notes with the following intervals: a chromatic second (down), a major second (down), a chromatic second (down), a major second (down), a chromatic second (down), a major second (down), a chromatic second (down), and a major second (down). The lyrics are 'iu - di - can - dus ho - mo re - us'.

Проведемо спостереження над процесом виконання хроматичних півтонів. При висхідному хроматичному рухові сопранової партії досягнення належної чистоти інтонацій можливе лише при "гострій" подачі вгору звука, хроматично зміненого на півтон. При підтримці гармонії це досягається досить швидко. Зате тут за хроматичним півтоном ідуть діатонічні (мі-беккар² – фа², фа-дієз² – соль², соль-дієз² – ля²).

... При недостатній уважності співаків і диригента малі секунди вгору при посиленні звучання будуть виконуватись вище, ніж треба.

Простежимо рух хроматичного півтону вниз (у баса: сі-бекар – сі-бемоль). При виконанні хроматичного півтону вниз потрібне напруження протилежного характеру, тобто хороше "осідання" на хроматично понижуваний звук. І тут природне почуття гармонії допоможе правильно інтонувати сі-бекар і сі-бемоль. Більш небезпечними для баса будуть малі секунди вниз (до – сі-бекар, сі-бемоль – ля). Треба наполегливо домагатися "гострої", високої подачі цих малих секунд.

Взагалі про інтування діатонічних і хроматичних півтонів скажемо ось що. Ті й другі мають два види свого застосування: як самостійні акордові звуки (зміна гармоній) або як складові частини мелодичної фігурації (прохідні, допоміжні).

Необхідно мати на увазі, що зміна гармонії в усіх випадках діатонічних і хроматичних півтонів полегшує їх інтування.

Діатонічні півтони, тобто малі секунди, вгору співаються за допомогою вже відомих нам прийомів.

Малі секунди вниз за всяких обставин і в усіх випадках треба співати якомога "гостріше", підтягувати до потрібної висоти.

Хроматичні півтони як вгору, так і вниз криють у собі небезпеку непевного інтування, "підвиваючого" виконання.

У співочій практиці така манера співу зветься "під'їздом". Вона заслуговує найрішучішого осуду. Потрібна сувора боротьба проти цього антихудожнього явища. Керівник повинен вимагати від співаків попадання на звук зразу, як каже М. І. Глінка, без "під'їзду", немовби на поріжок сідців.

При високій теситурі точність виконання таких хроматизмів багато в чому залежить від вокальної підготовки співаків.

Рух хроматичними півтонами вгору при мелодичній фігурації становить значну трудність для чистого інтування, особливо якщо подібні хроматичні пасажі виконуються в рухливому темпі.

Для засвоєння хроматизмів краще виконувати їх спочатку в повільному темпі, а потім поступово його прискорювати.

Особливістю співання хроматизмів униз (чи будуть вони мелодичного походження, чи гармонічного) є своєрідний технічний прийом, який немає змоги інакше назвати, як "осідання" на звук.

Таке "осідання" вимагає від співака хорошої гармонічної інтуції і граничної уваги до навколишньої звучущої обстановки. Треба "осісти" на звук якраз настільки, щоб внутрішній слух при сприйманні нового звукосполучення був повністю задоволений.

... Трудність інтонування ряду півтонів вгору або вниз полягає в тому, що при однаковому спрямуванні півтонів інтонувати їх треба по-різному, щоб в результаті вони прозвучали чисто.

Візьмемо напрямок вниз. Діатонічні і хроматичні півтони ніколи не зустрічаються підряд однорідні, а завжди чергуються. При своєму чергуванні вони потребують при їх виконанні різного напруження вгору і вниз.

Припустимо, діатонічний півтон вниз вимагає "гострої" подачі, а наступний хроматичний півтон потребує "осідання". Диригент при розучуванні повинен звертати увагу співаків на цю особливість виконання, а співаки, звичайно, повинні бути досить грамотними, щоб розуміти вимоги диригента.

Залишається ще сказати про збільшену секунду, яка зустрічається на VI ступені гармонічного мінору і мажору. Цей інтервал, як і хроматизми, належить до тих, що здаються важкими. При сприятливій мелодичній підготовці, яка дає відчуття ладу, він засвоюється швидко, і небезпека фальшивого інтонування тут далеко менша, ніж у малих і великих секундах, що здаються такими простими.

... Отже, огляд інтервалу секунди закінчено. З цього огляду видно, що великі й малі секунди становлять далеко більшу небезпеку для інтонації, ніж хроматизми або збільшені секунди, що здаються такими важкими...

Продовжимо аналіз інтервалів.

Обернення великої секунди дає малу септиму, обернення секунди малої – септиму велику, і, нарешті, збільшена секунда при оберненні дає септиму зменшену.

Спостереження над співом септим показує, що при рухові вгору вони відтворюються легше, ніж униз.

Великі септими виконуються важче, ніж малі, малі септими вгору – набагато легше, ніж малі секунди. Ступені гами впливають на ступінь труднощі співання септим. Нестійкі ступені III і VII – створюють більше труднощів при співанні септим, ніж більш стійкі, як II і VI, або стійкі I – IV – V.

... Зменшена септима в хоровій літературі трапляється досить часто. Ізольовано, без мелодичної і гармонічної підготовки, співати цей інтервал важко, а в контексті музичної мови він хоч і не легкий, але все ж досить швидко піддається чистому інтонуванню. Цей інтервал часто зустрічається у контрапунктичних творах як у поліфоністів XVII і XVIII століть, так і у сучасних композиторів (тема фуг).

... Простежимо за співом інтервалів терції в мажорі і мінорі.

Внаслідок спостережень над співанням терцій виявляється, що при недостатньому слуховому контролі і слабкій техніці великі

терції при рухові вгору співаються нижче, ніж треба, а при рухові вниз – вище. Малі терції небезпечні в протилежному розумінні – вгору вони досить часто співаються трохи вище, а вниз – трохи нижче. Отже, при виконанні терцій треба вдаватися до тих же прийомів, якими ми користувались при співанні великих і малих секунд: при рухові вгору велику терцію слід посилати якомога вище, "гостріше".

Та ж сама велика терція при рухові вниз повинна виконуватися якомога нижче, "тупіше".

... Цілком природно вважати, що друге місце щодо трудности інтонування після секунди належатиме терції. Найменша неточність в інтонуванні терції на I ступені мажорного або мінорного ладу руйнує мелодичну побудову ладу і можливість створити мажорний або мінорний акорд.

Секунди (великі й малі) і терції (великі й малі) – це найважчі інтервали.

Проаналізуємо обернення терцій – сексти.

У мажорному ладі маємо чотири великі сексти (I – II – IV – V) і три малі (III – VI – VII). Ту ж саму кількість секст маємо і при рухові вниз (VII – VI – III – II), (VIII або I – V – IV).

У висхідному порядку великі сексти для чистого інтонування потребують "гострішого", високого співання верхнього звука, а в низхідному – "тупішого", низького.

Малі сексти у висхідному порядку треба виконувати якомога "тупіше", нижче, а в низхідному – "гостріше", якомога вище.

Найважчим виявляється співання великої сексти вниз і найлегшим – співання малої сексти вниз. Щодо своїх технічних труднощів сексти нагадують собою терції. Але все ж вони засвоюються швидше (щодо чистоти інтонації), ніж терції. Пояснюється це, мабуть, величиною інтервалу, більшою його яскравістю в порівнянні з вузькою терцією.

Розглянемо кварта.

Важкими для співання будуть збільшені і зменшені інтервали. Ступінь трудности збільшених і зменшених кварт залежить від тієї обстановки, в якій опиняться ці інтервали. Якщо співак почуватиме лад, інстинктивно його відчуватиме, то ці інтервали особливих труднощів щодо свого відтворення не становитимуть. Якщо ж їх співати поза ладом, без усякої попередньої підготовки до відчуття ладу, тобто ізольовано, то вони будуть дуже важкими...

Одним із засобів, що полегшують співання збільшених кварт, є гармонічна обстановка, яка може зробити ці справді важкі інтервали легкими.

Щодо інтервалу кварта чистої, то вона інтонується легко. Однак треба бути дуже обережним, інтуючи кварту вгору: при нюансі forte можливе підвищення, а при нюансі piano – пониження.

Взагалі про кварта треба сказати, що в протилежність усім іншим інтервалам вони при низхідному рухові співаються легше, ніж при висхідному.

З усіх квінт, та й взагалі з усіх інтервалів, найважчою для співу буде збільшена квінта. Проте вона зустрічається в хоровій літературі дуже рідко і обов'язково в гармонічній обстановці. Як інтервал якоїсь мелодії вона не вживається. Виконання акорду із збільшеною квінтою звичайно підготовляється попередніми мелодичними і гармонічними побудовами.

Щодо зменшеної квінти, то про неї можна сказати, що вона, як обернення збільшеної кварта, приймає на себе всі її особливості: при сприятливій мелодичній або гармонічній обстановці вона не може бути віднесена до важких інтервалів. У хоровій літературі цей інтервал зустрічається досить часто.

... З практичного ознайомлення з інтервалами мажору й мінору і способами їх інтування можна зробити такі висновки:

а) поняття "інтервал дуже важкий або легкий" – відносні. У даному разі головну роль відіграє обстановка, в якій опиняється інтервал, функціональне значення звуків, що його складають, в ладі. Сприятлива мелодична обстановка, яка сприяє відчуванню та інстинктивному сприйманню ладу, робить легким виконання інтервалів, що в ізоляції від ладу здаються важкими (збільшених, зменшених). Інтервали з стійких звуків ладу співаються легше, ніж з нестійких...

б) існує справді важкий для відтворення інтервал збільшеної квінти;

в) інтервали секунди й терції, що найчастіше зустрічаються, є в той же час найнебезпечнішими і значно важчими для чистого інтування;

г) необхідно розвивати музичну інтуцію, яка приведе від знання інтервалів до вміння практично їх відтворювати або, інакше кажучи, до вміння співати чисто.

Гармонічний (вертикальний) стрій

... Предметом вертикального (гармонічного) строю буде гармонічна форма інтервалу, як одночасне звучання тонів, що його складають. Основу сучасної гармонії становить інтервал терції. Цей інтервал у гармонічній формі буде зародком акордів мажорного і мінорного ладу, а далі й інших різноманітних сполучень.

... Складові частини тризвуку називаються так: звук, на якому будується тризвук, зветься основою (в даних прикладах – до); другий звук – терція (мі, мі-бемоль); третій – квінта (соль).

Інтонаційна сторона при виконанні мажорного тризвуку вимагає дбайливої і дуже обережної подачі великої терції з підтягуванням вгору. Основний тон і квінта труднощів не становитимуть.

Зовсім іншу обстановку для інтонування являє собою тризвук мінорний. Він таїть інтонаційні небезпеки в кожному звуці: основний тон мінорного тризвуку має тенденцію до сповзання вниз; отже, при виконанні мінорного тризвуку треба подбати про ледве помітне підтягування основного тону вгору; мінорна, мала терція дуже часто подається або занадто низько, "тупо", або ж "гостріше", вище, ніж треба. Все це потребує особливої пильності при співанні цього характерного інтервалу. Третій інтервал – квінта тризвуку – теж має нахил до пониження. Пояснюється це, можливо, тим, що квінта тризвуку відстоїть від його другого тону на велику терцію вгору, а цей інтервал, як нам відомо, вимагає "гострої", високої його подачі.

Отже, з погляду зручності інтонування мажорного і мінорного тризвуків треба вважати легшим мажорний тризвук.

... У мішаному чотириголосному хорі середнього і великого складу зазначені акорди в широкому розміщенні голосів можуть бути записані і виконані з подвоєнням. Подвоєння, як показує сама назва, будуть дублювати усі звуки акорду, з яких він складається, октавними унісонами.

Звичайний спосіб подвоєння такий: сопрано подвоюється першим тенором, альт – баритоном (першим басом), тенор – другим сопрано, бас – октавістами...

Як впливають подвоєння на чистоту звучання акорду? В акорді з подвоєннями збільшується кількість звучачих тонів, а це, безперечно, буде утруднювати їх настроювання і створить загрозу інтонаційного забруднення. Чистота інтонації швидше досягається в акордах без подвоєння, ніж з ним.

Настроювання акорду проводиться у такому порядку: перевіряються унісонно-октавні ансамблі.

При перевірці звучання всього акорду доведеться зупинитись на вистроюванні терцій (перше сопрано і перший тенор).

... Способи інтонування складових елементів акорду скрізь залишаються однакові: в мажорному акорді треба пильно стежити за терцією, з дуже нестійким інтервалом, схильним до пониження; в мінорному акорді всі складові його елементи нестійкі, отже, треба легко, інстинктивно підтягувати основу і квінту, а терцію бажано

пристосувати до основи і квінти. Терція в мінорному акорді допускає можливість як підвищення, так і ледве помітного пониження.

Зменшений тризвук. Тризвук, складений з самих лише малих терцій (на VII ступені та на II ступені гармонічного мажору мінору), зветься зменшеним. В основному вигляді він майже не стрічається, зате в 1-му оберненні ми спостерігаємо його досить часто. Характер його звучання – суворо-благородний. У секстакорді зменшеного тризвуку при чотириголосному викладі подвоюється терція (басовий тон) або квінта.

При подачі цього акорду треба основний тон співати "гостро" вгору, терцію – "тупо" вниз, квінту – теж "тупо" вниз. Незважаючи на те, що тут характерним інтервалом є зменшена квінта або її обернення, збільшена кварта (інтервали дисонуючі), цей акорд дається хоріві порівняно легко.

Збільшений тризвук. Тризвук з самих лише великих терцій на VI ступені гармонічного мажору і III ступені мінору зветься збільшеним.

Як самостійне гармонічне сполучення цей тризвук у хорівій літературі зустрічається дуже рідко. Частіше з ним можна зустрітися, як з випадковим сполученням при хроматичних змінах акордів (домінанта з підвищеною квінтою, домінантсептакорд з підвищеною квінтою). У чотириголосному викладі він допускає подвоєння кожного тону. Характер звучання цього акорду особливий, незвичайний: у високому регістрі на нюансі forte або зловісно-погрозливий, або як зойк розпачу; в низькому регістрі на нюансі piano – болоче-вишукано томний.

... Щоб чисто проарпеджувати збільшений тризвук, рекомендується робити так: проспівати "гостро" першу велику терцію, а тоді на ній зробити фермату, щоб думкою (внутрішнім слухом) переіменувати її в основний тон наступного мажорного тризвуку і потім знову "гостро" подати другу велику терцію.

Септакорди. Перейдемо до групи акордів, що складаються з чотирьох звуків. У цих акордах буде характерним інтервал септими, отже, всі вони зватимуться септакордами. Септакорд можна побудувати на всіх ступенях мажору і мінору:



Септакорди в хорівій літературі найчастіше вживаються: в мажорі й мінорі на II ступені, II гармонічному, V, VII гармонічному.

... Розпочнемо аналіз із звучання домінантсептакорду. Він складається з мажорного тризвуку з надбудовою над ним малої терції або малої септими щодо основного тону. Як виконується мажорний тризвук, ми вже знаємо; отже, питання зводиться до інтонаційних особливостей подачі септими. Септиму треба співати "тупо", з ухилом вниз. Особливу небезпеку для чистого інтонування являє собою так звана септима прохідна. Величезний процент неточного звучання домінантсептакорду припадає на долю прохідної септими. ... Її треба посилати якомога "тупіше", нижче.

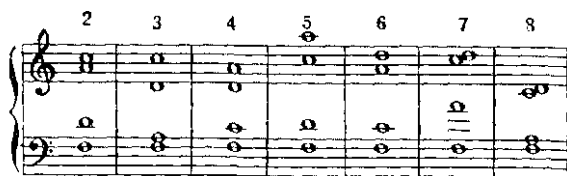
В усіх мелодичних побудовах, розміщеннях, в повному і неповному вигляді, в усіх оберненнях способи подачі інтервалів цього акорду лишаються незмінними – септима подається "тупо", низько, а інші інтервали – за схемами мажорного тризвуку.

Септакорд, складений із зменшеного тризвуку і великої терції над ним (малий ввідний VII ступінь і типу малого II ступінь гармонічного мажору й мінору), вимагає "гострої", високої подачі основного тону й септими, а два інші інтервали (терція і квінта) повинні подаватися "тупо", низько. Найбільшу небезпеку для чистого звучання цього акорду становитиме основний тон. Дуже часто його співають "тупувато", низько, і через це властива акордові звукова напруженість набуває млявого, безбарвного характеру. В усіх розміщеннях і оберненнях способи подачі його інтервалів залишаються незмінними.

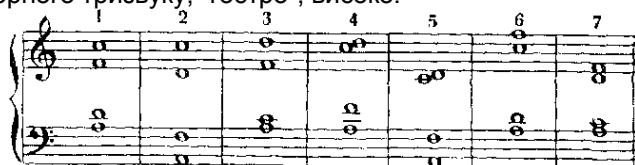
Малий септакорд II ступеня мажору в основному вигляді зустрічається порівняно рідко. Подавати його звучання треба за схемами звучання мінорного тризвуку, тобто основний тон і квінта повинні подаватися з легким підтягуванням вгору, а терція і септима подаються "тупо", низько. У каденціях і кадансоподібних гармонічних зворотах дуже часто використовується перше обернення цього септакорду, тобто квінтсектакорд. Тут способи подачі складових елементів акорду міняються: колишня терція набуває властивостей і характеру основного тону мажорного тризвуку, від цього змінюється і весь зміст акорду...

Квінтсектакорд малого септакорду своїм звучанням справляє враження мажорного співзвуччя з доданою до нього великою секстою (фа¹ – ре²). При виконанні його треба подавати басовий тон твердо, стійко, а інші інтервали – за схемами мажорного тризвуку.

Фа¹ треба співати, як тоніку тризвуку, ля¹ – як терцію мажору, "гостро", високо; до² – як квінту мажору, стійко; і, нарешті, ре² – як велику секунду від до², "гостро", високо:



Друге обернення малого септакорду – терцквартакорд – у своєму звучанні зберігає властивості першого обернення, а саме: басовий тон треба підтягувати вгору, на зразок терції мажорного тризвуку; терцію септакорду співати стійко, твердо, як основний тон мажорного тризвуку; септиму – як квінту мажорного тризвуку, стійко; основу септакорду – як додаткову велику секунду вгору від квінти мажорного тризвуку, "гостро", високо:



Третє обернення малого септакорду – секундакорд – при звучанні в хорі справляє враження нестійкого співзвуччя на педалі. Тут за педаль править септима акорду; її треба подавати твердо, стійко, а побудований на ній мінорний тризвук потребує підтягвання основи й квінти і "тупої", низької подачі терції.

Зменшений септакорд являє собою дуже нестійке співзвуччя. Основу цього акорду становить ввідний тон; до його складу входять дві зменшені квінти. Усе це створює досить великі труднощі при відтворенні його хором. Щоб проспівати цей акорд чисто, слід основний тон (сі) подавати "гостро", терцію, зменшену квінту і зменшену септиму в напрямку, зворотному до основного тону, тобто "тупіше", низько.

Найбільшу небезпеку для чистого інтонування цього акорду становитиме подача основного тону. Дуже часто основа зменшеного септакорду виконується хоровими співаками не досить "гостро", з легким, ледве помітним сповзанням вниз.

Якщо співати цей акорд ізольовано, без зв'язку, поза контекстом музичної мови, то він дуже важко піддається чистому інтонуванню. Треба взяти до уваги, що із зменшеним септакордом, як і з кожним іншим, зустрічатися поза певним гармонічним оточенням хорів не доведеться. При відповідній мелодичній і гармонічній підготовці він засвоюється хором досить швидко і порівняно легко.

Крім зазначених чотирьох видів септакорду, які часто зустрічаються в хоровій літературі, інколи використовуються великі септакорди I і IV ступенів натурального мажору. При подачі хором цих септакордів вразливим місцем для чистого їх інтонування буде велика септима, яка найчастіше співається нижче, ніж треба, особливо при наявності прохідної септими. У таких випадках тільки наполегливою працею можна досягти "гострого", високого звучання малої секунди.

Нонакорд. Акорд з п'яти звуків, побудованих терціями, зветься нонакордом. Отже, він являє собою гармонічне співзвуччя, що складається з септакорду та надбудованою над ним великою або малою терцією.

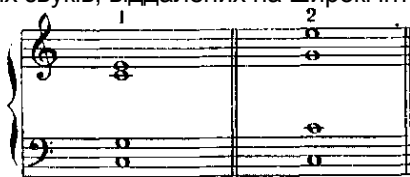
До основного тону крайній звук вгорі становить інтервал нони. Найчастіше зустрічається нонакорд домінантовий. З великою ноною це буде – нонакорд великий, з малою – малий.

Інтервал нони у великому нонакорді, як велика терція до септими, і велика нона (велика секунда через октаву) до основи, подається – "гостро", високо. У малому нонакорді нона співається як мала терція і мала нона (мала секунда через октаву) – "тупо", низько.

У більшості випадків нонакорд зустрічається в основному вигляді. ... Взагалі треба сказати, що домінантовий нонакорд для настроювання труднощів не становить.

... Крім розглянутих основних властивостей акордів (якість інтервалів і кількість звуків) на точне настроювання співзвуччя впливають: розміщення акорду, його мелодичне положення, вид акорду, теситура, динаміка, темп, метро-ритм, дикція.

... Широке розміщення акорду утруднює настроювання звуків, що його складають. Це пояснюється порівняною віддаленістю одного звука від другого і деякою трудністю пристосування звука партії до інших звуків, віддалених на широкі інтервали.



Тісне розміщення сприяє швидкій орієнтації співаків у інтонуванні звуків, що близько відстоять один від одного. Приклад 1-й піддається настроюванню легше, ніж приклад 2-й.

Мелодичне положення також до певної міри впливає на освоєння інтонації акорду. Найвигіднішим мелодичним положенням для

інтонаційної настройки буде положення терції. Цей інтервал, важливий для визначення ладової характеристики акорду, доручений верхньому голосу, швидше буде почутий співаками хору, які інстинктивно настроюватимуть звуки своїх партій. Якщо терція акорду лежить у якомусь із середніх голосів, то умови для "підстройки" інших партій гіршають.

Перше обернення акорду, маючи терцію в баса, являє собою чи не найнебезпечніший для настроювання вид даного акорду. Особливо це спостерігається в мажорних секстакордах. Пояснити можна так: у величезній більшості випадків басова група становить гармонічну опору акорду, тобто співає основний його тон. До цього співаки басової групи звикли, а при співанні басами терції акорду звичні звукові асоціації порушуються, отже, треба переключитися на точне звучання дуже низьких інтервалів, що не так легко дається: треба бути обережним у подачі басового звука мажорного секстакорду. Якщо бас співатиме свій звук в секстакорді інтонаційно чисто, то інші звуки акорду побудувати буде легко.

Теситура і динаміка йдуть нерозривно в ряді умов, які впливають на досягнення строю. Хор звучить стройно, легко і вільно, якщо область звуків, в яких йому доводиться співати, розміщена в зручних для певної динаміки регістрах.

Висока теситура природною своєю динамікою матиме нюанс *forte*, середня – *mezzoforte*, низька – *piano*.

Добре й легко настроїти їх можна тільки з нюансами *piano* і *mezzo piano*. А якщо зробити спробу співати *mezzoforte*, а ще гірше – *forte*, то неминучим буде підвищення звуків акорду, тобто виникне фальшива інтонація. Так само в прикладах 2-му і 3-му можна швидко настроїти акорди з зазначеними в них нюансами. В прикладі 3-му, де всі групи співають високі звуки, нюанс *piano* хоч і можливий, але досягти цього буде нелегко. Наслідком невідповідної динаміки буде пониження звуків акорду. Звичайно, це не свідчить про те, що у високих регістрах треба співати голосно. Але це вже питання художньої виразності і вокально-ансамблевої техніки хорових співаків, про що мова буде далі.

До умов, які впливають на стрій хору, належать також темп, метро-ритм і дикція. Повільний темп можна віднести до умов, які сприяють настроюванню акорду, бо як для диригента, так і для співаків зручніше зосередити свою увагу на точності звучання акордів, якщо вони йдуть один за одним порівняно повільно. Рухливі, швидкі темпи такої зручності не являють, і коректувати правильність звучання при швидких темпах значно важче. Темпи безпосередньо

зв'язані з метро-ритмом. При повільних темпах здебільшого буває проста і нескладна метроритміка, а при темпах пожвавлених цей бік справи ускладнюється, особливо за рахунок дрібних тривалостей, які треба, як кажуть, "вибрати" ритмічно й інтонаційно точно. Якщо додати до цього всього необхідність акуратно й чітко вимовляти текст виконуваного твору, то само собою зрозуміло, що справа з моментами точної інтонації набагато ускладнюється. Мова йде про дикцію. Дикція як один з істотних елементів художньої виразності значною мірою впливає на інтонацію. Недбала вимова слів веде за собою, як неминучий наслідок, недбалу, бруднувату інтонацію. Суть дикції полягає у твердій, чіткій подачі приголосних з правильно поставленим голосним звуком. Співаються тільки голосні. Точне і правильне артикулювання голосних сприяє досягненню чистої інтонації...

В. Живов

ХОРОВЕ ВИКОНАВСТВО:

ТЕОРІЯ. МЕТОДИКА. ПРАКТИКА

У європейській музиці широке розповсюдження отримав 7-щаблевий (пізніше 12-щаблевий) піфагорів стрій, що виник ще в Стародавній Греції, звукоряд якого утворювався шляхом побудови чистих квінт. У процесі розвитку хорового багатоголосся виникла необхідність у створенні темперованого строю. Темперованим називається стрій, який ділить кожен октаву звукоряду на рівні частини. З початку XVIII ст. в європейській музиці прийнята дванадцятизвукова (дванадцятищаблева) температура, що ділить октаву на дванадцять рівних півтонів. На відміну від піфагорового строю, заснованого на інтервалах натурального звукоряду, і тому вважається природним, темперований стрій називають штучним, оскільки тут інтервали змінюються за величиною з метою встановлення необхідних співвідношень усередині тональності.

Отже, у кожній октаві темперованого строю є дванадцять звуків (щаблів), що знаходяться між собою в рівному напівтоновому співвідношенні. Сім з них – основні – мають самостійні назви, решта п'ять – похідні, отримані в результаті підвищення або пониження (альтерації) сусідніх основних щаблів, позначаються відповідними знаками альтерації. Таким чином, півтон у темперованому строї являє собою найменшу відстань за висотою.

... У хоровому співі, як і при грі на інструментах з нефіксованою висотою звуку (скрипці, флейті, трубі, тромбоні і т. п.), виконавцям доводиться користуватися так званим зонним строем. В основі цього специфічного строю лежить та об'єктивна обставина, що кожному із щаблів музичного звукоряду з фізичного боку відповідає не одна частота, а ряд близько розташованих частот, виконання в межах яких принципово не змінює щаблеву якість звуку. Акустичними дослідженнями доведено, що при частотному відхиленні в зоні до 1/3 півтону в обидві сторони від темперованого інтервал зберігає свою якісну визначеність. Межі таких частот в музикознавстві отримали назву звуковисотних зон. Ця акустична особливість дозволяє співакам за допомогою більшої чи меншої загостреності виконання окремих щаблів ладу конкретного твору і відхилення від їх темперованої висоти впливати на стрій хорової партії і хорового акорду...

Перед початком співу хоровий "інструмент" слід кожного разу настроювати і з точки зору його вокальної "форми", і з точки зору строю. Мета такого настроювання – здійснення максимальної узгодженості між співаками щодо звуковисотного інтонування, інакше кажучи, досягнення інтонаційного ансамблю як усередині хорової партії, так і між партіями...

Відсутність зосередженості, емоційне розслаблення, млявість співаків миттєво позначаються на якості інтонування. Тому у процесі виконання хормейстер повинен прислухатися до найменших симптомів зниження або, навпаки, надмірного підвищення емоційного тону учасників хору, які можуть привести до інтонаційних втрат, що, на жаль, дуже важко піддається відновленню.

У літературі з хорознавства хоровий стрій зазвичай поділяють на два види: мелодичний (горизонтальний), або стрій окремої хорової партії, і гармонічний (вертикальний) – стрій всього хору...

Мелодичний стрій є в хорі визначальним, бо стрій хору в цілому неможливий без точного звуковисотного інтонування співаками кожного голосу партитури, кожної партії. Невеликі порушення інтонації, що виникли в горизонталі, одразу ж потягнуть за собою похибки строю в вертикалі. У працях П. Г. Чеснокова, Г. А. Дмитрівського, К. К. Пігрова, І. І. Пономарькова, В. Г. Соколова, Н. В. Романовського, В. І. Краснощокова та інших хормейстерів-практиків міститься чимало цікавих спостережень і рекомендацій, що стосуються вокально-хорового інтонування. Найбільшу цінність в них становлять рекомендації інтонування щаблів ладу і мелодичних інтервалів у мажорі і мінорі. У короткому викладі вони виглядають так.

У мажорному ладу I щабель інтонується стійко. II щабель у висхідному секундному русі слід інтонувати високо, а в низхідному – низько. III щабель інтонується завжди високо, незалежно від інтервалу, який він утворює з попереднім звуком, оскільки є терцією тонічного тризвуку. IV щабель при русі вгору вимагає деякого підвищення, а при русі донизу – пониження. V щабель інтонується стійко, з деякою тенденцією до підвищення, оскільки є квінтою ладу і тонічного тризвуку. VI щабель у висхідному секундному русі (тобто від п'ятого щабля) потрібно інтонувати високо, а в низхідному – (від сьомого щабля) – низько. VII щабель, як ввідний тон, інтонується завжди високо. VI щабель гармонічного мажору, будучи зниженим по відношенню до того ж щаблю натурального мажору, повинен інтонуватися з тенденцією до зниження.

У мінорному ладу I щабель, хоча він і є основним звуком тоніки, слід інтонувати високо. II щабель – теж високо. III щабель – низько. IV щабель при русі до нього знизу (від третього щабля) інтонується високо, а при русі згори (від п'ятої сходинки) – низько. V щабель, який є третім щаблем паралельного мажору, потрібно інтонувати високо. VI щабель натурального мінору інтонується низько, VI щабель мелодичного – високо. VII щабель натурального мінору слід інтонувати низько, а той же щабель мелодичного і гармонічного мінору – високо...

В основі узгодженого співу хорової партії лежить правильне виконання інтервалів. Відомо, що інтервал – це відстань (проміжок) між двома звуками за висотою. Послідовно узяті звуки утворюють мелодичний інтервал; узяті одночасно – гармонічний інтервал. Нижній звук інтервалу зазвичай називають його основою, а верхній – вершиною...

Чисті інтервали виконуються стійко. Це відноситься до прими, кварта, квінти і октави, виконання яких зазвичай не викликає труднощів. Великі і збільшені інтервали слід інтонувати з тенденцією до однобічного або двобічного розширення, а малі та зменшені – з тенденцією до однобічного або двобічного звуження. При виконанні великого інтервалу вгору потрібно прагнути його вершину інтонувати з тенденцією до підвищення, а при виконанні великого інтервалу вниз – з тенденцією до зниження. При співі малого інтервалу вгору, навпаки, вершину (другий звук від основи) слід інтонувати якомога нижче, а при виконанні такого ж інтервалу вгору – вище. Збільшені інтервали інтонуються дуже широко: нижній звук виконується низько, а верхній – високо. Зменшені – тісно: нижній звук співається високо, а верхній – низько...

Найбільшу складність становить інтонування півтону вгору. Це пов'язано з тим, що при висхідному русі ввідного тону на малу секунду виникає природна потреба в його завищенні. Однак її реалізація залежить кожен раз від конкретної ситуації. Так, якщо напівтоновому ходу передує інтервал, що володіє відносною стабільністю (чиста кварта, чиста квінта), то потреба в завищенні – мінімальна. Якщо ж виконання попереднього інтервалу характеризує широка інтонаційна зона, то така потреба зростає.

Відносно інтонування півтону донизу існують різні точки зору. Більшість хормейстерів-практиків рекомендують співати його дуже обережно і вузько. Однак акустичні дослідження говорять про те, що такий спосіб інтонування застосовується далеко не завжди і що несхідні півтони не потребують додаткового звуження.

Особливо слід сказати про інтонування хроматичного півтону – інтервалу збільшеної прими. Незважаючи на енгармонічну спорідненість, виконання збільшеної прими відрізняється від виконання малої секунди. При інтонуванні хроматичного півтону вгору потрібно другий звук від першого заспівати якомога вище, а при виконанні хроматичного півтону вниз – якомога нижче...

Важливою умовою створення гарного строю є виховання у співаків відчуття інтонаційної пам'яті та інтонаційної перспективи. Якщо співаки ясно уявляють інтонаційні зв'язки не тільки між сусідніми, але і більш далекими звуками, розташованими на відстані, стрій стає більш осмисленим і стабільним. Стабільності строю допомагає також почуття ладу і відчуття його опорних звуків...

Гармонічний (вертикальний) стрій хору пов'язаний з інтонуванням інтервалів і акордів у їх послідовному викладі, які утворюються у звучанні всього хору або складових його груп. У хоровій практиці робота над горизонтальним і вертикальним строем тісно взаємопов'язана. У більшості випадків мелодичний і гармонічний стрій є рівнозначними компонентами виконання, що впливають один на одного. Не можна досягти гарного вертикального строю, якщо хорові партії в багатоголосому творі не "вибудовані" в горизонталі. У той же час похибки вертикального строю неодмінно позначаються на інтонуванні окремих хорових голосів. Тому у процесі репетиції хормейстер повинен працювати над горизонтальним і вертикальним строем в сукупності, постійно коригуючи інтонаційні зміни, які виникають в результаті різних поєднань хорових партій, особливостей голосоведення і фактури. Це тим важливіше, що правила і норми інтонування мелодичного (горизонтального) строю, розглянуті вище, не співпадають з нормами гармонічного (вертикального) строю, а іноді вступають з ними в протиріччя...

Вирішення цих протиріч і становить одну з найважливіх завдань хорового диригента, яке вимагає від нього високорозвиненого специфічного хормейстерського слуху, особливого чуття і постійної уваги до найменших інтонаційних відтінків. У будь-якому разі інтонування багатоголосної музики ґрунтується на гнучкому поєднанні закономірностей мелодичного і гармонічного строю, горизонтальної мелодики і співзвуч...

... при інтонуванні того чи іншого акорду слід враховувати ту роль, яку він виконує в загальному гармонічному русі. Вона може бути статичною (якщо акорд завершує розвиток і уособлює його кінцеву мету, зупинку руху) або динамічною (якщо акорд знаходиться в центрі загального руху, розвитку, спрямованого до мети). Крім того, при інтонуванні гармонічного багатоголосся потрібно враховувати перемінність функцій деяких акордів, що виникає в процесі музичного розвитку. У взаємовідношенні з іншими акордами окремі трізвучки беруть на себе функції тоніки, інші ж можуть набувати значення домінанти або субдомінанти.

... бас в акорді повинен завжди звучати чітко, ясно й інтонаційно точно. Це фундамент, основа, від стійкості і надійності якого залежить стрій верхніх голосів і співзвуччя в цілому. Так, тонічний секстакорд саме тому найважчий для інтонування, ніж тонічний трізвук, тому що бас тут не утворює функціональної опори для інших голосів. Те саме стосується зменшеного трізвучку, що по відношенню до його секстакорду важче вибудовується через те, що тут між басом і одним з верхніх голосів утворюється інтервал зменшеної квінти, який в секстакорді виникає між верхніми голосами.

Для гармонічного строю має значення розташування акорду. Широке розташування, як правило, складніше для інтонування, ніж тісне. У той же час, незалежно від розташування, завжди важкі для вибудовування близькі диссонантні поєднання, особливо в нижніх голосах і в низькому регістрі. Не менше значення для інтонування має голосоведення. Плавне, природне голосоведення полегшує інтонування, у той час як скачки та інші штучні моменти заважають досягненню гарного вертикального строю...

У творах поліфонічного складу, де кожен голос виконує самостійну мелодичну функцію, горизонтальний стрій набуває більш складних відносин з вертикальним. Інтонаційні завдання тут визначаються фактурними, образно-виражальними і тематичними особливостями музики. Тому хормейстер повинен детально розглянути всі поліфонічні елементи: тему, протискладення, інтермедії тощо, доручені тим чи іншим хоровим голосам, і вибрати спосіб інтону-

вання... відповідний ролі даного голосу. Зрозуміло, що проблеми горизонтального строю тут найчастіше виходять на перший план.

Особливий вид строю, що гармонійно поєднує горизонтальний і вертикальний ракурс, виникає у творах, де один голос виконує соло, а решта виконують роль гармонічного фону або акомпанементу. Тут хормейстеру слід приділити увагу акомпануючим голосам, які повинні створити тверду тональну основу партії, що виконує соло, хоча відповідальність останньої за якість інтонування не менш велика, оскільки стрій тематичної горизонталі негайно позначиться на вертикальному строї. Певні труднощі з точкою зору строю становить рух хорових партій на фоні витриманого звуку в одній з них, поєднання мелодично-гармонічного розвитку голосів з органом пунктом, паралелізм голосів, секвенції, а також модуляції та відхилення в інші тональності.

Сучасна хорова музика, для якої характерна поява нових ладових систем (комбінованих і штучних ладів), використання політональності і атональності, ставить перед виконавцями все більш складні завдання і викликає до життя нові принципи інтонування. Не орієнтуючись у системах, побудованих на незнайомих ладових тяжіннях, співаки не зможуть знайти саме ті інтонаційно опорні точки, які необхідні для усвідомленого виконання. Це вимагає і від хормейстерів, і від учасників хорів певної перебудови музичного слуху і перегляду інтонаційних норм. Зокрема, відсутність в деяких сучасних партитурах звичних ладових відносин і зв'язків викликає до життя необхідність розвитку у співаків хору інтервального слуху, який проявляється в умінні чисто інтонувати окремі інтервали та їх ланцюжки без спеціальної настройки в певному ладу... До числа характерних прийомів сучасного хорового письма відноситься поступове нашарування партій, при якому кожний наступний голос після вступу наче застигає на місці доти, поки в результаті злиття всіх горизонталей не виникає акордове співзвуччя. Не менш часто використовується прийом нашарування голосів, що є результатом розщеплення унісону, розшарування його на кілька мелодійних ліній, кожна з яких набуває того чи іншого ступеня самостійності. При розучуванні таких фрагментів виникають труднощі, пов'язані з інтонаційно незручним вступом голосів. Для їх подолання дуже корисно проспівати з усіма співаками мелодію, що створилася в результаті послідовного нашарування різних партій. Після цього співаки краще уявляють собі звуковисотне співвідношення, що виникає між початковим звуком їх партії і попереднім звуком іншої партії, і музичний розвиток в цілому, що сприяє чистоті інтонування,

точності вступів голосів і якості вертикального строю. Інтонування складних зворотів значно полегшується, якщо хоча б в одному голосі присутній витриманий звук (педаль)...

Практика показує, що хоровий стрій частіше схильний до заниження, ніж до підвищення, оскільки при будь-якому русі угору виникає додаткова напруга, що вимагає певних зусиль для утримання позиції. Підвищення ж строю в хорових колективах – явище досить рідкісне. Пояснюється воно найчастіше поганою співочою "опорою" дихання і сильним нервовим збудженням співаків.

Велике значення для підтримки строю має правильний вибір тональності. Багато хормейстерів починають розучувати твір відразу в авторській тональності, хоча вона не завжди зручна для хорового строю. В таких випадках доцільно вивчати твір у тональності на півтону нижче від тієї, в якій він написаний. На концерті ж його можна і потрібно виконувати в оригінальній тональності, яка завдяки своїй новизні для вуха співаків буде сприйматися ними свіжо, що неодмінно поліпшить якість строю.

М. Романовський

ПРИНЦИПИ РОБОТИ НАД СТРОЄМ У ХОРІ

Поняття про стрій. Системи строю

... Усім відома важливість строю в музичному виконавстві: на розладнаному інструменті грати неможливо, фальшивий спів не можна слухати. Поза стрем немає музики.

Що ж таке стрій?.. У головному його значенні і найбільш поширеному розумінні строєм – це система висотних співвідношень звуків (інтервалів).

У різних музичних культурах відбиралися інтервали лише певної величини, що особливо яскраво виявлялося в тій чи іншій системі настройки музичних інструментів. З історії європейської музики відомий *піфагорійський стрій*, в якому інтервали знаходилися (при настроюванні) шляхом квінтових ходів – вибудовування чистої квінти (з подальшим октавним переміщенням); так званий *чистий, або квінто-терцовий, стрій*, який застосовувався для настроювання ще й акустично чистих терцій; сучасний *темперований стрій*, в якому октава поділена на дванадцять рівних півтонів...

... Оскільки інтервали чистого строю збігаються з інтервалами натурального звукоряду, чистий, або квінто-терцовий, стрій називають іноді *натуральним*.

... Практичним недоліком чистого строю (як і піфагорійського) була його незамкненість, а також фальшиве звучання квінти, побудованої на II щаблі мажорного звукоряду (і, отже, тризвука II щабля).

Внаслідок подальшого розвитку гармонії, розширення ладових зв'язків, з кінця XVII століття чистий стрій поступився місцем системі рівномірної температурації... За рахунок невеликого, на 1/100 (точніше – на 1/108) тону, звужування ("затуплення") чистих квінт було досягнуто *замкненість строю*, можливість енгармонізму...

Стрій в умовах вільного інтонування (зонний стрій)

... Яким же строем слід користуватися в умовах вільного інтонування, наприклад, при співі без супроводу, при грі на смичкових інструментах?

... Розвиток науки і техніки, застосування звукозапису і акустичної розшифровки дозволили поставити питання про стрій на справді науковий ґрунт.

Виявилося, що при вільному інтонуванні виконавці не користуються математично точними інтервалами. Більше того, виявилося, що різниця між одними і тими ж інтервалами вільного строю часом буває значніша, ніж між інтервалами класичних строїв. У музичній практиці ми зустрічаємося не з абсолютною – "точковою" – висотою музичних звуків (як іноді помилково стверджується в книгах з хорознавства), а зі *звуковою зоною* – смугою близьких між собою звуків, що володіє певною шириною, причому інтервали відрізняються багатьма інтонаційними відтінками, варіантами. Практично ми маємо справу не з дванадцятьма звуками в октаві (як, напр., у фортепіанній клавіатурі), а з *дванадцятизонним строем*, що виник шляхом тривалого слухового відбору. Математичні (тобто отримані за допомогою розрахунку) строї – піфагорійський, чистий темперований – є лише окремими випадками цього загального (зонного) строю.

Диригентам хору давно було відомо, що одну й ту ж саму ноту можна проспівати на якусь малу частину тону вище або нижче. При цьому ми отримуємо той чи інший відтінок звуку або інтервалу.

Згідно з дослідженнями радянського вченого М. Гарбузова, висококваліфікований музикант при сприйнятті мелодії здатний запам'ятовувати і впізнавати в межах інтервальної зони лише 3 види інтонацій інтервалу: *нормальну, широку і вузьку*. Середня ширина нормальних інтонацій рідко буває менше 30 центів (± 25 або $\frac{1}{4}$ темперованого півтона в бік підвищення або зниження). Вузькі і широкі інтонації – ті, які відхиляються більше ніж на 25 центів.

Ширина зони визначає межі можливого варіювання висоти звуку. За цими межами перебуватиме проміжна – щодо двох сусідніх звуків – зона, в якій даний звук або інтервал ще впізнається як такий, але сприймається як фальшивий.

Правила інтонування при співі

Отже, зонна природа нашого слуху припускає можливість різного виконання інтервалів: більш високого або низького (широкого чи вузького, "тупого" або більш "гострого").

За допомогою теорії зонного строю можна пояснити виникнення тих практичних вимог до інтонування, які ми знаходимо в багатьох книгах з хорознавства...

Найбільш стрункий і послідовний виклад правил інтонування міститься у відомій книзі П. Чеснокова "Хор і керування ним". Наступні автори в основному дотримуються цих же правил. Напр., Г. О. Дмитревський "Хорознавство і керування хором" (1948), О. О. Єгоров "Теорія і практика роботи з хором" (1951) та ін.

Мелодичний стрій

Інтервали в музичному творі сприймаються і відтворюються нами в тому чи іншому ладу. Слухаючи або виконуючи інтервал, ми його подумки поміщаємо в ладову систему.

Як відомо, лад організовує звуки за принципом стійкості і нестійкості. Взаємовідносини ладово організованих звуків ми емоційно переживаємо. Залежно від положення інтервалу в гамі, від наявності в його складі стійких і нестійких тонів, змінюється його емоційне сприйняття, змінюється і складність його інтонування (порівняємо, наприклад, звучання великих терцій, побудованих на I і на V шаблях мажорної гами). Серйозний недолік теорії П. Чеснокова про мелодичний стрій полягає у вивченні інтервалів ізольовано від ладу (правила виконання шаблів гами П. Чесноков обґрунтовує тими ж способами виконання інтервалів).

Яким же чином ладові закономірності впливають на інтонування?

Оскільки ладові зв'язки найяскравіше розкриваються у віднотонності, умовою правильного виразного інтонування має бути *високе (гостре)* виконання ввідного тону, тобто користування високою інтонацією зони цього звуку.

При виконанні у вільному (не фіксованому) строї слід розрізняти виконання діатонічних (різноміменних) і хроматичних (одноміменних) півтонів: хроматичні півтони виконуються більш широко (*до – до-дієз* ширше, ніж *до – ре-бемоль*).

Дослідження підтвердили наявність тенденції у видатних виконавців розширювати великі інтервали і звужувати малі, з метою надати більшу виразність, характерність цим інтервалам.

Щоб таке виконання не призводило до зсуву звукового рівня мелодії вгору чи вниз, виконавцям необхідно орієнтуватися на опорні, стійкі в інтонаційному відношенні звуки: назвемо їх *інтонаційні константи*.

Природно, що ці константи часто збігаються зі стійкими звуками ладу, наприклад, в мажорі такими константами будуть I та V щаблі.

III і IV щаблі мажору можуть в своєму взаємовідношенні, *залежно від конкретних умов*, мінятися значеннями: константою може бути IV щабель, і тоді III щабель по відношенню до нього буде відігравати роль ввідного тону, або константою буде III щабель, а IV щабель буде по відношенню до III щабля верхнім ввідним тоном.

У мінорі справа інакша. За спостереженнями хороших практиків, I і V щаблі в мінорі інтонаційно не дуже стійкі й потребують *високого* виконання. Але при цьому рекомендоване П. Г. Чесноковим *низьке* виконання III щабля зайве: функцію створення *мінорності* малого тризвуку (досить вузьке виконання нижньої – малої – терції і досить широке виконання верхньої – великої терції) беруть на себе високо виконані I та V щаблі мінору – *при стійкому виконанні III щабля*.

Таким чином, III щабель мінору (тоніка паралельного мажору) буде інтонаційною константою і повинна виконуватися *стійко*, у той час як інші щаблі, крім низьких VI та натуральної VII, виконуються *високо*.

Неважко показати, що правила інтонування щаблів обумовлені ладовими закономірностями, а саме: високе інтонування III і VI щаблів в мажорі має забезпечити *мажорність* тризвуків I та IV щаблів. Крім того, високе виконання VI щабля як висхідного, так і низхідного (тут також треба виправити П. Г. Чеснокова) необхідно на відміну від гармонічного (зниженого) VI щабля.

I та V щаблі мінору інтонуються високо як VI та III щаблі паралельного мажору. II щабель мінору інтонується високо як ввідний тон паралельного мажору. Натуральні VI та VII щаблі мінору інтонуються низько на відміну від підвищених.

Говорячи про константи, слід вказати на їх *перемінність* (див. вище – про взаємини III і IV щаблів) та *відносність* (наприклад, при виконанні хроматичної гами інтонаційними константами будуть діатонічні звуки гами).

Гармонічний стрій

Гармонічні інтервали по відношенню до точності інтонування поділяються на *стабільні* (чисті інтервали: октава, квінта, кварта), що вимагають великої точності в інтонації, і *варіаційні* (секунда,

терція, секста, септима), що припускають більшу можливість варіювання – з метою виразності.

При інтонуванні слід також виходити зі значення, яке набуває той чи інший акорд в гармонічному русі. Він може мати *статичне* (мета руху, зупинка його) або *динамічне* значення (акорд, що вимагає продовження руху, наприклад, домінантовий).

Не можна також нехтувати й моментами стилю: устремління уваги головним чином на звучання самих акордів або, навпаки, на рух (акордів, голосів) вплине і на стрій.

З усього сказаного можна зробити висновок, що стрій у хорі є категорією не технічного значення (як іноді помилково стверджується), а художньо виразного. Він є результатом всебічної систематичної роботи і невіддільний від творчого розкриття твору виконавцями.

... *Слухове уявлення повинне передувати виконанню*, і тоді, при нормальній роботі співоного апарату, звук, що правильно уявляється, відповідний логіці музичної мови, буде правильним в інтонаційному відношенні.

При цьому не можна обмежуватися уявленням тільки двох звуків, що становлять інтервал, а необхідна наявність в пам'яті співаків *слухової перспективи*.

... Не один проспіваний звук не повинен бути поза контролем тих, хто співає, і особливо диригента. Однак цей самоконтроль не повинен поглинати всієї уваги співаків; дисциплінуючи виконання, він не повинен відбиватися на свободі виконання, без якої немає творчості, а лише механічне вибудовування.

Правильне слухове виховання співаків навчить їх співати вільно, інтонаційно виразно, на основі ладового осмисленого співу: відчуття і усвідомлення опорних тонів у мелодії, ввіднотонності, спрямованості руху, кульмінацій, статичного або динамічного значення акордів в гармонічному русі.

Залежність хорового строю

від правильності звуковидобування у співаків

Наявність твердих вокальних принципів у диригента, які здатні забезпечити правильне і однакове звуковидобування у співаків, – одна з найважливіших передумов для успішного вироблення гарного строю.

Початковим етапом цієї роботи є здійснення в хорі *унісонного строю*.

Під унісонним строєм, або унісоном, розуміється злиття окремих звуків виконавців хорової партії в один загальний звук (італійське слово *unisono* буквально означає "єдинозвуччя").

Досягнення унісону залежить головним чином від єдиної манери відтворення співаками голосних, а також від характеру вібрації їхніх голосів.

Хоровий співак повинен активно брати участь у створенні чистого унісону, уважно вслухаючись в звучання своєї партії і прагнучи до злиття з нею.

Зазначимо необхідність початкової роботи в хорі над *якістю* звуку хорової партії, його *тембром*. Як правильно стверджують дослідники, якість тембру в музичному виконанні тісно пов'язана з інтонацією, *при поганому тембрі* й інтонація сприймається як нечиста.

Про зв'язок дихання та інтонації. Згідно з класичною, так званою *міоеластичною* теорією звукоутворення, дихання безпосередньо пов'язане з висотою тону і взаємодіє з голосовими зв'язками за принципом *взаємної компенсації*, а саме: при посиленні дихання і при незмінному натягненні зв'язок тон підвищується; той же ефект виходить при незмінному диханні і при *посиленні натягування зв'язок*.

... Реберно-діафрагматичний тип дихання, який забезпечує найбільш плавний видих, є сприятливим для стійкої інтонації; навпаки, часта зміна типів дихання, що спостерігається нерідко в самодіяльних хорах, особливо у дітей (грудне, ключичне), шкодить її стійкості. Велике значення при співі має правильний розподіл дихання: *недостатність дихання, так само як і перевантаження його, негативно впливає на якість інтонування*.

... До нечистої інтонації призводить *форсування звуку*, при якому тиск повітря на голосові зв'язки набагато перевищує нормальний в даному випадку видих. Форсування в хорі з'являється, зокрема, при порушенні основного ансамблевого правила: "Слухай сусіда!" Але й спів на млявому неопертому піано також шкодить чистоті інтонації. Збереження *опори* при співі сприяє інтонуванню.

Атака (початок) звуку також підпорядкована волі співака. Як відомо, існує три види атаки: тверда, м'яка і придихальна. Більшість педагогів-вокалістів віддає перевагу м'якій атаці. З метою виправлення таких співочих недоліків, як пересмикання (перенапруженість) зв'язок або, навпаки, млявість співу, які негативно впливають на інтонацію, у вправах застосовується той чи інший вид атаки: м'яка і навіть придихальна – в першому випадку, тверда – у другому.

Правильне формування у співі *слів* і, особливо *голосних*, допомагає виправленню інтонації. При *детонації* (зниженні) корисно застосовувати у вправах, іноді в поєднаннях з приголосними, найбільш

"близькі", високі голосні *і* та *е*, а також йотовані (*я, ї, є, ю*), при *дистонації* (підвищенні) – закриті, більш "низькі" голосні *о* та *у*.

Однією з причин фальшивого співу є слабкість голосового апарату співаків. З цим явищем нерідко зустрічаються керівники непрофесійних (самодіяльних, навчальних) хорів, звідси – необхідність особливо ретельного підбору репертуару та встановлення суворого співочого режиму в таких хорах, з метою поступового зміцнення і розвитку голосів їх учасників.

Ослаблення м'язів голосового апарату служить причиною фальшивої інтонації у співаків похилого віку.

Фальшива інтонація також може бути наслідком хворобливого стану голосового апарату (фонастенія, незмикання голосових зв'язок), у здорових же співаків – як результат неправильного звукоутворення.

Серед причин, які викликають згадані захворювання, важливо відзначити форсування при співі, зловживання теситурними трудностями, спів у хворобливому стані, нервові потрясіння.

... Говорячи про неправильне звукоутворення, що негативно впливає на інтонування, назвемо спів у низькій позиції та спів білим звуком.

Спів у низькій позиції зазвичай супроводжується перевантаженням дихання і форсуванням звуку, відсутністю належної участі верхніх резонаторів, від чого голос позбавляється блиску і дзвінкості ("польотності"). Психологічно іноді низька позиція пов'язана з "ледачим" співом, співом "з обов'язку", тому відповідна емоційна настройка співаків, пробудження у них бажання співати сприяє оволодінню так званою *високою позицією*.

Відомі такі прийоми для наведення співаків на "високе" звучання: настроювання на *середніх* (і вище середніх) нотах діапазону; спів вправ *згори вниз*, зберігаючи і на нижніх нотах високу позицію звуку; використання у вправах близьких голосних (*і, є, е*), іноді в поєднанні з приголосними (*м, л, н, с, з*) та ін.; заборона "товстити" звук (тобто штучно його густити); спів із закритим ротом; вправи на легкість і рухливість голосу; вимовляння ясного, осмисленого слова, а також психологічне забарвлення звуку.

Для виправлення фальшивої інтонації рекомендуються також такі прийоми:

1. Спів вправ на *піано* і вправ з *філіруванням* (посилення та ослаблення) звуку в середньому регістрі; деякі педагоги пов'язують роботу над виправленням інтонації з *регулюванням сили звуку* у вправах, починаючи з такої, при якій інтонування бездоганне.

2. Вправа з *мелодичним* рухом – для всіх голосів.

3. Вправи на *стаккато*.

При виробленні унісонного строю велике значення має характер вібрації голосів. Відомо, що в природі немає абсолютно "прямих" голосів: кожному голосу властива той чи інший ступінь вібрації (який виражається в періодичній зміні звуку за висотою, силою і тембром).

Як засвідчили дослідження, надмірно великий розмах вібрації (тобто ступінь крайніх відхилень звуку за висотою, силою і тембром) при малій її швидкості (частоті чергування періодів за секунду) призводить до порушення інтонаційної стійкості (так зване хитання звуку).

Для виправлення недоліків вібрації раціонально користуватися наступними прийомами:

1. Вправи з *мелодичним рухом*.

2. Вправи в *негучній* динаміці.

3. Вправи на *закритих* голосних (о, у).

Співочі голоси мають свої особливості щодо інтонації, причому високі, головним чином, легкі голоси схильні зазвичай до підвищення, а низькі, важкі – до заниження.

У деяких (частіше – початківців) співаків фальшивий спів виникає через *невміння слухати* (коригувати) себе. Для таких співаків корисно застосовувати в хорі *ширшу розстановку*, приблизно на півкроку один від одного. Іноді ж, навпаки, той факт, що співак в хорі не чує себе, може виявитися сприятливим для виправлення інтонації.

... Пробудження інтересу до занять, до твору, що вивчається, підвищення загального тону співака є одним з тих обхідних шляхів, якими ми наближаємося до правильного співу, до чистого інтонування.

В кінцевому підсумку сукупність педагогічних прийомів повинна спрямовуватися до того, щоб голоси співаків формувалися в *опертотому змішаному* – щодо регістрів – *звуквидобуванні, зберігаючи високу позицію і округленість звуку на всьому діапазоні*. Під високою позицією розуміється така настройка голосового апарату, при якій, в результаті належного функціонування верхніх резонаторів, забезпечується звучання в голосі так званої верхньої співацької форманти (близько 3000 герц), що надає голосу блиск, звучність, польотність. Крім верхньої форманти, для гарно поставленого голосу характерна присутність нижньої форманти (500 герц), що пов'язана із округленням звуку. Таке правильне і однакове звуквидобування буде надійною основою хорового строю.

... При роботі над звуком у специфічних хорових умовах диригентові слід вміло поєднувати колективний метод з індивідуальним, користуючись на заняттях перевіркою співаків групами і поодиноці.

... Чистота строю в хорі – неодмінна умова всякого хорового виконання. У той же час це один з найсильніших засобів хорової виразності.

Л. Падалко

ВИХОВАННЯ АНСАМБЛЮ В ХОРІ

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 вміла самостійно вести будь-яку мелодію, інакше кажучи, вміла, 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*.

Інтонація – 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...

Ладово-слухова 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 має 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 гама, фрази, мелодії тощо).

Розглянемо приклад:

Повільно

3 1 1 1 3 5 3 5 5 5 5 3 1 5 5 5

3 1 3 5 5 5 3 1 3 3 1

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 (поспідовно чи у вільному порядку).

Співати вправу треба унісоном хору, сольфеджуючи або як мелодичну фразу зі словами... 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 відчували 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 *т е р ц і я* 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 не увага 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 *к в і н т и* має свої труднощі, пов'язані з специфікою квінтового звучання.

Якщо основний тон визначається тональним відчуттям, терція – ладовим, то квінта безпосередньо не визначає ні тоніки, 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 чотириголосному викладі.

Хоч виховання навичок гармонічного ансамблю досить складне завдання, все ж доцільно одразу привчати співаків до чотириголосного звучання.

Відчуття співаками стійких звуків в акорді закладе основи виховання гармонічного слуху...

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

Інтонування стійких звуків мінору

Проспівуємо з хором в унісон вправу на стійкі звуки мінорного тризвуку.

Чисте інтонування основного тону мінору через його деяку несталість створює певні труднощі для співаків-початківців. Тут спостерігається тенденція до пониження. Можливо, це пояснюється походженням міночної гама 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.

Інтонування квінти в мінорі вимагає, як і в мажорі, висотного настроювання на гармонічно-тяжюче 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:

Andante



Moderato



8

Піють пісні, піють дурі

Ой і-за то-ри ка-м'я-но-ї

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...

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.

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

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

Поступінний мелодичний рух гами виявляє поруч з інтонаційними й певні вокальні труднощі. Лише в органічній єдності з вокально-технічними і наспівними навичками можна домогтися чистого інтонування всього звукоряду й окремих його ступенів. Так, при співі розгорнутого мелодичного руху маємо певне динамічне напруження, яке вимагає багато 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 інтонування звукоряду гами з вихованням голосу. Наводимо його вправу-етюд з методичною порадою:

ЕТЮД ПОВІЛЬНО

М. Глінка



"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 високою 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 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.

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

Повільно



С.
А.
17
Т.
Б.

Лі- ле- ля- льо- лю,
Хай дзвонять пісні!
Лейся, песня моя!

Вправа дуже корисна у практичній роботі, бо кожна хорова партія самостійно співає певні тонові та півтонові співвідношення мажорного звукоряду...

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

... 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 і 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.



Лі- ле- ля-льо- лю.

Вправа на "оспівування" підкреслює, що найскладнішим для виховання слухового відчуття натурального мінору є основний тон, що "оспівується" 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-бемоль* – *сі-бекар*¹; *сі-бекар* – *ля-бемоль*¹), радимо сприймати і на слух як відстань між двома тяжіючими півтонами (*соль*¹ – *ля-бемоль*¹; *сі-бекар*¹ – *до*²).

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

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

Щоб скласти більш яскаве уявлення про контрастність мажорних і мінорних ладових фарб, корисно вправи на "оспікування" стійких звуків будувати в одночасному зіставленні характерних моментів обох ладів.

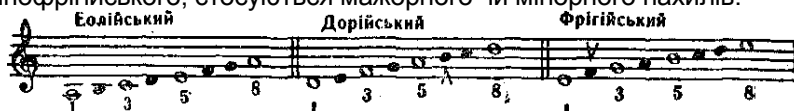
Ці вправи допоможуть виховати слухове відчуття ладових співвідношень і створять висотно-слухову базу для інтування півтонів і тонів кожного ладового звукоряду.

У даній роботі розгляд двох ладів – мажору і мінору – не заперечує існування інших діатонічних семиступінних ладів. Але оскільки усі вони становлять різновиди 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, ітонуючи 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, 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 тетраходів

Виховувати навички інтонування тонів і півтонів радимо також і за допомогою співу тетраходів 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 тетраходи, необхідно стежити за плавністю звуковедення і вокально пов'язувати попередній ступінь звукоряду тетраходу з наступним.

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

Пропонуємо співати тетраходи з розв'язанням їх у тризвук мажору чи мінору.

Особливо доречно розв'язувати у тризвук нижній тетраход, оскільки ладова незавершеність руху нижнього тетраходу 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.

Тетраходи 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 тетраходи від одного й того ж звука. Це розширить тональне сприймання хористів і загострить самостійне ладово-інтервальне відчуття кожного тетраходу. Наступна вправа також надзвичайно важлива, оскільки спів тетраходів від одного звука дається самостійно, без опори на ладові тризвуки: 1. Мажорний, 2. Міжорний, 3. Натуральний, 4. Гармонічний, 5. Лідійський. П'ятий тетраход з підвищеним IV ступенем (нижній тетраход лідійського ладу) незвичний для співаків. Відсутність чистої квати мажору ускладнює його слухове сприймання і відтворення голосом. Проте спів лідійського нижнього тетраходу буде корисним для тренування хроматично-загостреного відчуття IV ступеня.

Підвищений IV ступінь слід голосом висотно "підтягувати" до квінти як ввідний тон мажору.

Для самостійного ладово-слухового настроювання тетраходів радимо використати вправу К. Пігорова, побудовану в тонально-хроматичних секвенціях.

Слухові відчуття стійких звуків ладу і точне відтворення їх висоти голосом, інтонування звукоряду гами, тетраходів на основі

ладотональної опорності в органічній єдності з правильним вокальним звучанням і диханням – усе це стане тою звуковисотною основою в хорі, на якій можливе виховання навичок різних видів хорового ансамблю.

П. Чесноков
ХОР І КЕРУВАННЯ НИМ

Ансамбль

Досконалий художньо-органічний ансамбль неможливий без ансамблю механічного.

... Зорганізувати і врівноважити всі елементи механічного ансамблю в хорі, кількість співаків, якість голосів і їх тембри, – пряма справа диригента. Однак цього буває іноді недостатньо. Річ у тім, що нерідко зустрічається така побудова акорду, при якому не врахована однакова природна напруга голосів у всіх хорових партіях, і тому при всьому старанні хору і диригента досягти урівноваженого звучання буває дуже важко. Такі акорди у самій своїй побудові, у своїй природі не мають необхідних для ансамблю передумов....

Щоб навчитися безпомилково визначати всякий акорд з точки зору штучного і природного ансамблю, нам треба знати діапазон і реєстри кожної хорової партії.

... З усього сказаного про ансамбль впливає, що для встановлення та підтримання його диригентові необхідно:

1. Прагнути до того, щоб у кожній хоровій партії була однакова кількість співаків і однакова якість голосів, звернувши відповідну увагу на підбір однорідних голосових тембрів. Без такої рівноваги у складі хору робота над досягненням і впровадженням ансамблю не приносить потрібних результатів.

2. Домогтися, щоб елементарні правила досягнення і встановлення ансамблю були міцно засвоєні кожним хоровим співаком. Дотримання цих, здається, легких, але насправді важких для виконання правил допомагає розвитку і загостренню у співаків почуття ансамблю.

3. Вказуючи хору на акорди недосконалі, з точки зору ансамблю (штучний ансамбль), вимагати від старост партій, щоб у нотах були проставлені для таких акордів різні нюанси. Це необхідно для того, щоб кожна хорова партія знала небезпечні в сенсі ансамблю місця і уважно ставилася до виконання їх.

4. Вміти регулювати силу звуку як цілих партій, так і окремих співаків, що порушують загальний або частковий ансамбль. Важко точно вказати потрібний для цього рух руки, але характер жесту повинен бути спокійний, коли партія чи окремих співак занадто напружують звук ("виділяються"), і збудливий – при недостатній напрузі звуку ("не чути").

5. Звернути увагу на врівноваженість звучання споріднених партій при подвоєнні.

6. Привчити себе до того, щоб під час роботи з хором і особливо при виступах бути хоча б до певної міри "на підйомі". Важко, звичайно, керувати хором завжди з однаковим натхненням, але і не можна бути під час виконання внутрішньо спокійним. Диригентові треба вміти бути завжди на деякому "підйомі", інакше порветься внутрішній зв'язок його з хором.

Нюанси

Кожний хоровий твір, як і усякий музичний твір, написаний за певним планом. Він всебічно продуманий і відчутий автором; в нього вкладені думки і настрої, які складають внутрішню сутність твору. Вміти проаналізувати твір, зрозуміти його внутрішню сутність, розкрити у майстерному виконанні весь зміст, що вкладений в нього автором, – ось завдання, які стоять перед диригентом. Після вироблення ансамблю і строю диригент переходить до роботи над правильним застосуванням нюансів.

Правильне застосування нюансів – це, мабуть, найбільший і найглибший розділ хорознавства. Нюанси допомагають розкрити внутрішній художній зміст твору й дати йому належний вираз. Надзвичайна гнучкість і різноманітність прийомів нюансування надає широкий простір високій майстерності та натхненню. Однак у цьому розмаїтті криються і великі небезпеки: в застосуванні нюансів нерідко зустрічаються всілякі довільні тлумачення.

Якщо, не знаючи ансамблю, не займаються виробленням його як одного з основних елементів хорової звучності, то все ж стежать за тим, щоб ні окремих співак, ні ціла партія не виділялися дуже грубо із загальної хорової звучності. Якщо, виробляючи стрій, керуються винятково слухом, відчуттям строю, а не знанням його, то все ж прагнуть до чогось певного: до чисто озвученого акорду.

Для застосування ж нюансів немає ніякої певної опори, за винятком нечисленних динамічних поміток, не завжди притому точних. Ось чому ніщо не спотворюється у виконанні так часто, як правильні, природні, художні нюанси.

Французьке слово нюанс (nuance) в перекладі ... означає відтінок. ... Похідним від слова нюанс терміном "нюансування" ми називаємо вміння накладати на музичний звук різні ступені сили, роблячи звук змістовним, виразним.

Від з'єднання двох-чотирьох таких виразних звуків утворюється найдрібніша органічна частинка мелодії – мотив, який має одну вершинну точку-наголос, акцент. Два злитих мотиви утворюють наступну складову величину мелодії – фразу, що має вже два акценти, з яких більш сильний, підпорядковуючи собі слабкий (але не знищуючи, а лише пом'якшуючи його), утворює єдину вершину фрази. Поєднання двох (і більше) фраз утворюють речення, тобто хоча ще не закінчена частина музичної думки, а лише перша її половина, але вже з якою-небудь (крім повної) каденцією він з природною вимогою (в силу закону рівноваги) відповідного додаткового речення. Таке підрядне речення, злившись з головним і закінчившись повною каденцією, утворює цілісну, закінчену музичну думку – період.

Розчленовуючи цілісну музичну думку на її складові елементи, ми тим самим вступаємо у сферу фразування і дослідження музичної форми.

Дослідивши музичні форми, ми розділимо обраний нами твір на його головні частини, потім розіб'ємо кожну частину на періоди, речення, фрази і мотиви, що складають її. Зробивши такий аналіз від загального до часткового і знайшовши потрібні нам найменші частинки, ми підемо зворотним шляхом: від часткового, від найменшого до загального, до великого, до цілого твору. При цьому ми будемо витягати і накладати на мотиви, фрази, речення, періоди, що криються в їх змісті, природні, єдині для них, художні відтінки – нюанси. Поступово з'єднуючи нюансовані окремо найдрібніші частинки з дрібними, дрібні з середніми, середні з великими, ми в результаті отримаємо абсолютно оброблений з точки зору нюансів твір. Обробка ця буде побудована вже на наукових, а тому точних і правильних засадах. Тільки тоді в знайдені нюанси можна буде вкласти належний зміст та художнє вираження. Це вже буде справою хисту, майстерності і талановитості диригента...

... Досліджуючи питання про правильне застосування нюансів, необхідно торкнутися тих засобів, які удосконалюють, відточують їх, без яких правильно знайдені нюанси навіть зовні будуть все ж недостатньо точні і визначені. Такими засобами є ритм, темп і дикція.

Роль і значення цих засобів у хоровому виконавському мистецтві великі. Неточний ритм, неправильний темп, неясна дикція не

можуть вплинути хіба тільки на хорову звучність, що і вже було зазначено. Однак вони згубно позначаються на самому творі, а головне, на його виразності. Не може, наприклад, бути абсолютного *crescendo*, якщо при цьому немає прогресуючого ритму, правильного, відповідного нюансу темпу і ясної дикції. Яким би внутрішнім змістом ми не наповнювали таке *crescendo*, воно все ж буде малохудожнім, не маючи точності, рухливості і відповідної прогресуючої швидкості-спрямування, воно не буде мати належного блиску. Тільки той нюанс буде художньо досконалим, який насичений відповідним йому змістом і в той же час досконалий технічно. Удосконалюють нюанс саме ті виразні засоби, про які йде мова.

Ритм іноді називають душею музики. Це має свої підстави: відніміть від мелодії ритм, і вона розсиплеться на окремі розрізнені звуки. Поряд з цим спробуйте виконати якусь мелодію недостатньо ритмічно, і ви побачите, що вона хоч і не зникне, не помре, але постраждає, спотвориться, набуде хворобливого характеру подібно до того, як людина позбавляється здатності до нормальної діяльності, якщо у неї хворе серце. Тому правильніше називати ритм "серцем" твору як цілісного художнього організму.

... Точна ритмічність виконання в повному розумінні цього слова обов'язкова тільки при нерухомих нюансах; при рухомих необхідний саме прогресуючий ритм, без якого ці нюанси стають млявими. За наявності почуття художньої міри ритмічні зміни, супутні тим чи іншим нюансам, повідомляють їм здорову життєву пульсацію, бо ритм – це серце нюансу.

... Темп – це рушійна сила виконання.

... Від нормального темпу можливі деякі відхилення. Відхилення ці болючі, якщо дуже малі, болючі, якщо великі, і згубні, якщо вони надмірні. Відхилення ці, в бік уповільнення чи прискорення, залежать від темпераменту виконавця. Але темперамент повинен підкорятися почуттю художньої міри. Виконавець, який не відчуває темпу твору, енергії, що в ньому закладена, не вгадує швидкості руху, не художник.

Щоб прийти на допомогу виконавцю, автор повинен ясно і виразно зазначити темп твору за метрономом. Таке позначення має бути потрібним: середньою цифрою автор повинен вказати справжній темп твору, лівою – можливе відхилення в бік уповільнення і правою – можливе відхилення в бік прискорення. Наприклад, автор робить помітку: 72–80–88. Це означає, що справжня швидкість руху за метрономом дорівнює 80. За такої швидкості будуть збережені всі мелодичні контури і гармонічні особливості твору, які тільки при

ній є життєвими. Разом з тим автор дає і певну свободу виконавцю, вказуючи межі припустимих відхилень від нормального темпу в той або інший бік, при порушенні яких виконавець зіпсує твір.

Уповільнюючи темп до зазначеної автором межі, ви ще можете зберегти контури мелодії, але, перейшовши зазначений кордон, ви загубите їх: ритмічні одиниці так розпливуться, що стануть безформними і втратять сенс. Спотворення відбудеться і при великому відхиленні в бік прискорення.

Вважаємо за необхідне побіжно торкнутися способів виконання творів, написаних в різних темпах. Мало пізнати темп твору – треба знати і роз'яснити хору ті способи, за допомогою яких можна домогтися належного характеру виконання у певному темпі. Нерідко ми чуємо, що твір виконується повільно, але звучить все ж не повно, не широко: в повільному темпі немає властивого йому характеру. Точно так само твір може виконуватися швидко, але не побіжно, і швидкий темп втратить свої характерні властивості.

... Твори, що написані у повільному темпі, вимагають повноти, широти і плавності у виконанні. Для досягнення повноти необхідне розширення ритмічних одиниць або, кажучи простіше, ледве помітне відтягування кожного звука. Звук трохи перетриманий, розширений у своїй тривалості, набуває повноти, у результаті і вся мелодія, складена з таких повних звуків, вийде повною і широкою. При такому способі виконання змахи рук диригента повинні бути уповільнені, плавні і спокійні.

Плавність у виконанні вимагає дотримання двох умов:

1) дуже обережного переходу з одного звука на інший, вливання одного звука до іншого, побоювання хоча б злегка штовхнути звук;

2) ретельного виспівування тільки голосних букв у складах, затушовування приголосних, боязні хоча б злегка штовхнути склад.

Якщо диригент в той же час подбає, щоб в жестах його не було незграбних рухів, а переважали б м'які і, що головне, округлі, то і плавність у виконанні буде забезпечена. Вироблений таким чином повнотою, широтою і плавністю досягається і відповідний характер у виконанні твору, що написаний у повільному темпі.

Питання про способи виконання творів, написаних у дуже повільних темпах, близько стикається з питанням про дихання. У хороших хорах при виконанні творів у дуже повільних темпах ми спостерігаємо ніби нескінченність дихання, безперервність звуку. Хор співає широко, повно, плавно і безперервно. Здається, що співаки зовсім не беруть дихання, а нескінченно співають на тому диханні, яке було взято на початку виконання. Власне, спостерігається

те, що можна назвати нескінченним хоровим диханням. Ця нескінченність дихання, ця безперервність у співі досягаються виключно шляхом зчеплення дихання.

При виконанні творів у дуже повільних темпах співаки повинні особливо загострити почуття ансамблю, кожен співак повинен особливо чутливо прислухатися до своїх сусідів по партії: зауваживши, що у сусіда дихання вичерпується, він повинен, узявши нове дихання, вкрай обережно і абсолютно непомітно приєднатися до нього, продовжуючи таким чином його звук і зчіплюючи своє нове дихання з його, що закінчується.

Того, хто знову вступив, повинен чуйно слухати наступний сусід, і в момент закінчення його дихання так само непомітно зчепити з ним своє. Якщо в кожній хоровій партії співаки будуть різночасно брати дихання, вкрай обережно зчіплюючи його, то й вийде та безперервність співу, яку ми назвали нескінченним хоровим диханням.

Твори, що написані у швидкому темпі, вимагають для свого виконання стислості, стрімкості і виразності. Для досягнення цього необхідне скорочення ритмічних одиниць або, кажучи простіше, ледве помітне зменшення тривалості кожного звуку. Звук, трохи недотриманий, скорочений у своїй тривалості, втративши повноту, набуває легкості, а вся мелодія, складена з таких легких скорочених звуків, стає рухливою, стрімкою, швидкою. Завдання диригента, зберігаючи темп, допомогти цьому прискоренню своїх рухів.

Виразність при швидких темпах досягається чіткою вимовою складів з сильним підкресленням приголосних, особливо шиплячих і свистячих. Ці способи виконання творів, написаних у швидкому темпі, забезпечать відповідні характеру цих темпів властивості – швидкість, стрімкість, блиск і виразність.

Твори, що написані в середніх темпах, не вимагають ні розширення ритмічних одиниць, ні скорочення їх, а тільки точності.

... Що стосується дикції, то від досконалості її залежить виразність у передачі тексту виконуваного хорового твору. Це саме по собі вказує на величезну і важливу роль дикції для хорового виконання. Яким би не було досконалим музичне виконання, але якщо зміст тексту не доходить до слухача, то всі достоїнства виконання знецінюються, виконання стає мертвим. Диригент і хор нерідко дивуються, чому добре виконаний ними твір сприймається слухачами холодно. Відповідь проста: слухачі не зрозуміли того, про що їм з таким натхненням розповідав хор, вони не зрозуміли слів і тому не зрозуміли сенсу тих нюансів, які так віртуозно були виконані.

Диригент повинен постійно стежити за дикцією, домагаючись виконання хором наступних елементарних правил:

1) яскрава вимова голосних з правильним для кожної букви положенням і рухами рота, губ і язика;

2) підкреслення приголосних, що утворюють разом з голосною склад;

3) вимова закінчень, що утворюють і округлюють слово.

Який вплив дикції на нюанси?

Сильні нюанси (f, ff) вимагають чіткої, карбованої, підкресленої дикції. Інакше вони стають млявими, втрачаючи свої характерні риси. Тихі нюанси (p, pp) при повільних темпах потребують пом'якшеної дикції, дуже обережного підкреслювання приголосних і м'якої вимови закінчень, інакше p і pp стають грубими.

Виробляйте дикцію – без неї навіть хороше виконання втрачає сенс. Навіюйте цю думку співакам, щоб вони усвідомили необхідність набуття навичок, потрібних для ясної вимови слів. Показуйте на своєму прикладі положення рота для кожної голосної. Співайте цілі фрази з трохи перебільшеним рухом губ.

Частіше нагадуйте співакам, що нерухомі губи – смерть для дикції. Отже, точний ритм, правильний темп і ясна дикція роблять природньо-художній нюанс живим. Живі нюанси дають вираз. Вираз – душа виконання.

Г. Дмитревський **АНСАМБЛЬ ХОРУ**

Термін "ансамбль" у практиці музичного виконавства вживається в основному в трьох значеннях.

Перше є структурно-організаційним і до питання формування хорової звучності не має прямого відношення. У цьому сенсі ансамбль означає усяке спільне виконання музичного твору. Тому такі поєднання, як дует, тріо, квартет, квінтет та інші, називають ансамблями. Хор та оркестр також являють собою ансамблі у структурному значенні цього поняття, з тією відмінністю від дуетів, терцетів, квартетів і т. п., що перші – це ансамблі сольного типу, а оркестр і хор – колективного... Переходячи до визначення поняття "хор", можна зробити висновок, що це вокальний ансамбль, складений з хорових партій.

У структурному значенні треба розуміти і назву виконавського колективу: ансамбль пісні і танцю, оперний ансамбль, балетний тощо. Тобто перше значення поняття "ансамбль" – структурно-організаційне.

Друге його значення – технологічне. Воно належить до практики музичного виконавства, розкриває форму звучання музичного твору, організацію самої звучності, її якість і техніку.

Велике значення в хоровій звучності має питання теситури. Воно тісно пов'язане з природною динамікою регістрів співацьких голосів, і обійти його в теорії хорознавства ніяк неможливо. Однак з цього приводу існує точка зору, що ансамбль залежно від різних теситурних умов може бути природним і штучним. Природним називають ансамбль, коли теситурні умови хорових партій відносно однакові. Штучним же вважають ансамбль, який є результатом неоднакових теситурних умов хорових голосів.

Тут неправильно формулюються поняття "природний" та "штучний". Нерівномірне використання регістрів голосів, усі перехрещення та перехрещення з дублюванням, що мають місце у найкращих творах, не можна відносити до явищ штучного ансамблю...

Нам здається, що кожна форма викладення має свою особливість з точки зору використання теситурних умов і кожен раз утворює новий тип ансамблю, характерний для даного, конкретного випадку. Таким чином, ансамбль може бути результатом різних комбінацій теситурно-висотних співвідношень.

Третя сторона поняття "ансамбль" – художня. Ансамбль – це не просто рівновага, а співвідношення, в результаті якого між частинами цілого встановлюється рівновага форми.

Очевидно, ансамбль у хоровій звучності необхідно розкривати, спираючись на об'єктивно-наукові дані, що впливають з творчо-виконавської практики музикантів, на вивчення стилів письма: гомофонно-гармонічного, поліфонічного, мішаного, народно-пісенного тощо...

Насамперед зупинимось на тлумаченні явищ ансамблю хору з точки зору техніки утворення хорової звучності.

Техніка утворення хорової звучності. У цьому сенсі за основу утворення хорового ансамблю приймається ансамбль хорової партії, тобто динамічне і тембральне співвідношення в звучності між окремими голосами. З даного визначення випливає, що в основу організації утворення хорової звучності покладені два принципи: динамічний і тембральний. У результаті такого співвідношення утворюється рівновага в звучності за силою звуковидобування і тембром між голосами в партії, звичайно, якщо цього потребують виконавські умови.

Ансамбль хору при цьому – динамічне і темброве співвідношення в звучності між голосами в хоровій партії і між партіями в загальнохоровій звучності...

Ансамбль і теситурні умови утворення хорової звучності.

Як уже зазначалося, теситурні умови мають великий вплив на формування хорової звучності. Співвідношення в звучності з боку теситурних умов має дуже багато різних форм. Інакше кажучи, цих випадків стільки, скільки є музично-хорових творів. Щоправда, можна зробити певне узагальнення цих випадків і типізувати їх.

Ясно, що повна рівномірність теситурних умов у виконавстві є лише частковим випадком усіх явищ подібного роду. Тому неправильно було б вважати цей окремий випадок природним, а усю іншу більшість відносити до штучного ансамблю.

Людські голоси володіють динамічними можливостями прямо пропорційними теситурним умовам. Із підвищенням теситури динамічні можливості зростають. Виняток, можливо, становлять надвисокі звуки, де голоси співаків дещо зменшують свою динамічну амплітуду.

За рівномірних теситурних умов хорові голоси мають однакові динамічні можливості, і їхня палітра тим багатша, чим різноманітніше використаний ними регістр. Наприклад, в умовах відносно високої теситури хор за наявності достатньої вокальної техніки і вокальної культури має динамічні можливості від *pp* до *ff*, тоді як в умовах, наприклад, середньої теситури вони доходять від *pp* до *f*, а при низькій теситурі – максимум від *pp* до *mf*.

При використанні різних теситурних умов виникають нові динамічні стани, що надають нові форми динамічного і частково тембрового ансамблю.

Безумовно, складно заперечувати те, що при низькій теситурі голоси мають менше динамічних можливостей, ніж при відносно високій. Але у тому й полягає творча та виконавська майстерність, що між хоровими партіями у партитурі встановлюється таке динамічне і темброве співвідношення, при якому виникає новий рід або тип ансамблю, що дає нову, характерну форму хорової звучності, нові колористичні якості, що впливають з творчо-виконавського задуму митця.

Тому будь-яке нерівномірне використання теситурних умов, що іноді призводить до перехресчувань у голосоведенні, збагачує хорову звучність, народжує нові колористичні відчуття.

З іншого боку, можна зробити абсурдний висновок навіть щодо унісону однорідного хору: адже відомо, що при співі навіть жіночого хору в унісон сопрано і альти знаходяться не в однакових теситурних умовах...

Проблема ансамблю залежно від фактури викладення музичного твору з урахуванням стилю письма.

... Фактура викладу музичного твору з урахуванням його стилю обумовлює особливі форми ансамблю, що пов'язані з перспективою в хоровій звучності, яка виникає внаслідок зіставлення різних за значенням музично-тематичних елементів.

В одних творах музичний образ розкривається за допомогою мелодії, в інших – гармонічними прийомами, в третіх – тими й іншими разом і так далі.

Звідси випливає, що стиль письма музичного твору, спосіб вираження творчих думок встановлюють особливі принципи ансамблювання, які мають свої закономірності.

Основними загальноісторичними стилями письма є: гомофонно-гармонічний, поліфонічний, змішаний і, як особлива форма викладу, стиль народно-пісенний, схожий з так званою неімітаційною, контрастною поліфонією.

Гомофонно-гармонічний стиль має в основному дві форми викладення: а) мелодія з акомпанементом (мелодія може проходити в будь-якому голосі хору) і б) акордовий виклад, де немає яскраво виражених мелодичних засад, композитор мислить гармонічними образами...

У першому випадку голос, що викладає тематичний матеріал, дещо виділений на тлі загальної звучності і, отже, з боку ансамблю в творах подібного роду утворюється принцип незмінної динамічної і частково тембрової перспективи. Співвідношення в звучності залишається незмінним. Передній план – тема, все інше утворює фон. Динамічний індекс також незначний і незмінний.

У другому випадку темою музичного мислення є гармонічний образ. Динамічний індекс співвідношення в звучності між голосами дорівнює нулю. Виникає повна динамічна рівновага: жоден голос партитури не повинен домінувати над іншими, йому супутніми, що створюють з ним єдине, нероздільне ціле. Усе викладення, як горизонтально, так і вертикально, утворює єдиний план.

Поліфонічний стиль викладу є, як відомо, цілковитою протилежністю гомофонно-гармонічному стилю.

Якщо в останньому вирішальне значення у звучності має вертикаль, то в поліфонічному стилі основним чинником розвитку музичної тканини є горизонталь – лінеарність. Голоси в поліфонічному творі самостійні, і вертикаль слугує результатом зіставлення горизонтальних ліній. Один голос – головний, найбільш важливий в музично-тематичному відношенні, інший – значний, але менш важливий, третій веде самостійну лінію контрапунктного голосу і т. д.

Значення голосів у ході розвитку музичної тканини змінюється, і перспектива в звучності також змінюється. Динамічні індекси співвідношень звучності найрізноманітніші. Світло і тіні ніби переміщаються. Ансамбль хорової звучності являє собою складну, різноманітну картину. Ця багатобразність тим багатша, чим більше тематичних елементів утворюють тканину музичного твору.

Нерідко в поліфонічному творі зіставляється декілька елементів, які мають однакову значущість у формуванні художнього цілого.

Прикладом таких творів служать подвійна fuga з "Реквієму" Моцарта, потрійна fuga "Прометея" Танєєва.

Тематичний матеріал цих творів утворює ансамбль одного динамічного рівня, що виникає на основі контрастності викладених тем. Це начебто ансамбль (дует, тріо) однаково важливих для п'єси дійових осіб, що мають різні, несхожі між собою характери.

Перспектива у звучності цих творів особливо складна. При вирішенні проблеми їх виконання диригенту потрібно ґрунтовно, як режисеру, продумати план постановки п'єси, в якій кожній особі відводиться певне положення відповідно до ансамблю всіх діючих на сцені акторів.

У творах *змішаного* (гомофонно-гармонічного з елементами поліфонії) *стилю* нерідко має місце така ж перемінність динамічної і тембрової перспективи. Ролі голосів змінюються: то один, то інший виходить на передній план, на авансцену в ансамблі загальної звучності. Таким чином виникає нова форма ансамблю – ансамбль як результат зіставлення різних за значенням музично-тематичних елементів.

Хорові колективи нерідко виконують твори, написані як соло з акомпанементом хору. У таких випадках створюється новий тип ансамблю і звучності. У літературі з хорознавства це питання має відповідне висвітлення, і до нього не можна додати нічого нового, крім того, що динамічний індекс у звучності не обов'язково дорівнює одному нюансному показнику, як говориться про це, наприклад, в книзі Чеснокова "Хор і керування ним". Динамічний індекс ансамблю може мати й інші відносини.

Все, що говорилося досі, відноситься до співу а capella.

Слід зупинитися ще на співвідношеннях у звучності хору та інструментального ансамблю, що супроводжує його спів.

Річ у тім, що партитура такого роду творів становить єдине художнє ціле, і, отже, вкрай важливо розібратися у відносній значущості її вокальної та інструментальної частин.

Розглянемо найбільш типові випадки ансамблю у виконанні подібних творів.

1. Хорова звучність домінує над інструментальною. Приклад такого співвідношення – один з найбільш типових у практиці хорового виконавства. Найчастіше композитор оформляє свій задум, надаючи передній план звучності хору і відсунувши звучання інструментального ансамблю на другий план.

У цьому разі від диригента залежить, як зрежисувати виконання музичної п'єси, щоб проблема звукової, динамічної і тембрової перспективи була вирішена художньо правильно. Треба вміти знайти належне співвідношення звучності вокальної та інструментальної частин партитури в ансамблі всієї звучності музичного твору...

2. Хорові та інструментальні частини партитури мають однако-ве або відносно однако-ве значення.

У цьому виді ансамблю звучності можуть бути два варіанти:

а) інструментальна частина твору дублюється голосами хорової партитури.

При виконанні таких творів необхідно все ж перевагу в звучності віддати хоровому співу, бо хор співає з текстом, зміст якого має бути ясно чутий.

Цей вид ансамблю особливо характерний для творів поліфонічного стилю, але подібних випадків багато і в інших стилях...

б) Інструментальна частина партитури викладає матеріал, який відмінний від матеріалу, що закладений у хоровій частині. При цьому музично-тематично обидва матеріали мають однако-ве значення. Щоправда, в таких творах поліфонічність зіставлення матеріалу вимагає особливого ансамблювання, вміння висунути на передній план у загальній звучності ніби двох дійових осіб, змальованих різними фарбами. Сам матеріал тематичних елементів, що зіставляються, настільки контрастний, що при будь-якому динамічному показнику їх чутність обумовлена...

3. Інструментальна частина партитури домінує над хоровою. Цей випадок являє відносно більш рідкісне явище. Усе найбільш значне в музично-тематичному відношенні викладається в інструментальній частині партитури, хорові голоси утворюють свого роду вокальний фон або, що нерідко зустрічається, слугують ніби особливою інструментально-вокальною групою всієї партитури.

Проблема ансамблю в аспекті музичного виконавства. У попередніх розділах ми говорили про технологічну сторону поняття "ансамбль", про деякі його частини: тембр, динаміку, теситуру. Усі

ці якості розглядалися ізольовано одне від іншого, що при вивченні технології ансамблю цілком можливо і навіть необхідно. Однак вкрай важливо мати на увазі, що кожен елемент є лише частиною цілого. Між усіма елементами, що формують ансамбль, існує нерозривний зв'язок і взаємовплив, в результаті яких кожен компонент містить у собі всі риси та особливості цього цілого...

... можна з усією визначеністю зробити наступні висновки:

1) ансамбль хору є явище більше, ніж просто тембровий і динамічний рівновага в звучності окремих голосів у партії і партій у хорі;

2) без строю в партії і між партіями не може бути ансамблю в співі хору;

3) ритм, дикція, орфоєпія і агогіка є елементами, що компонує ансамбль, і при поганому стані цих елементів у співі хору ансамблю не буде.

Отже, ансамбль хору в технологічному значенні цього поняття є синтез наступних елементів:

інтонація – горизонталь;

стрій – вертикаль;

тембр – характер звуку;

динаміка – сила звуку;

ритм – співвідношення в тривалості звуків;

агогіка – єдність руху;

дикція-орфоєпія – єдність вимови.

Підсумовуючи сказане, робимо висновок, що ансамбль хору – це сукупність таких часткових ансамблів, як:

ансамбль інтонаційний;

ансамбль строю;

ансамбль тембровий;

ансамбль динамічний;

ансамбль метро-ритмічний;

ансамбль агогічний;

ансамбль дикційно-орфоєпічний;

ансамбль теситурний;

ансамбль фактур викладу.

З порушенням одного з часткових ансамблів руйнується ансамбль хорової звучності в цілому.

У висновку необхідно відмітити, що у творчому процесі виконання музичного твору до технологічної сторони звучності додається дещо досить важливе: внутрішній зміст або художній ансамбль.

Уся технологічна сторона ансамблю є лише його зовнішній прояв, і без передачі художньої, внутрішньої сторони виконання твору навіть у найкращому випадку буде суто формальним.

У творчо-виконавському процесі важливо розкрити внутрішню сутність твору, вирішити проблему стилю як синтезу змісту і форми, знайти і правильно передати музично-звукові образи, що закладені у творі. Необхідно врахувати, що виконання твору – не фотографування усього того, що хотів виразити автор, а творча та виконавська інтерпретація задуму композитора.

Саме це у поєднанні із бездоганною технікою і створює справжній художній ансамбль.

В. Живов

**ХОРОВЕ ВИКОНАВСТВО:
ТЕОРІЯ. МЕТОДИКА. ПРАКТИКА**

Якості хорової звучності. Ансамбль

Успіх будь-якої музично-виконавської діяльності залежить від якості інструмента, за допомогою якого музикант втілює свій виконавський задум. І хор в цьому сенсі не є винятком. Якість цього "інструмента" або, точніше, музичного організму визначають такі параметри звучання, як ансамбль, стрій, тембр, гучність, насиченість, які в хорознавстві називаються елементами хорової звучності. Зупинімося коротко на кожному з них.

Ансамбль. Поняття ансамбль (фр. ensemble – разом) має в музиці кілька значень. Під ним розуміють і невелику групу музикантів, які разом виконують музичний твір, і твір, що написаний для кількох виконавців, і колектив, який об'єднує різні жанри та види музичного і хореографічного мистецтва, і, нарешті, специфічну якість спільного виконання, що полягає в єдності та узгодженості прагнень і художньо-технічних прийомів всіх його учасників. У цьому останньому значенні, що має безпосереднє відношення до хорового виконавства як до жанру колективного, ми і будемо розглядати дане поняття.

Мистецтво ансамблевого виконання ґрунтується на умінні виконавця порівнювати свою художню індивідуальність, свій виконавський стиль, технічні прийоми з індивідуальністю, стилем, технічними прийомами партнерів, що забезпечує злагодженість і стрункість виконання в цілому" (Музична енциклопедія. – М., 1973. – Т. 1. – С. 170.), – читаємо в енциклопедії. Дещо розширимо це визначення: в хоровому жанрі мистецтво ансамблю вимагає від співака вміння знаходити правильне співвідношення за інтонацією, силою, тембром, метроритмом, агогіцією, дикцією, мовною та музичною

артикуляцією з іншими виконавцями своєї партії; вміння чути свою партію і знаходити "своє місце" в звучності хору в цілому, що вимагає від нього специфічної культури, в здатності підпорядкувати своє виконавське "я" загальній художній концепції, колективному задуму. Тільки у цьому випадку хорова партія буде співати "як один". Таким чином, у хорі мають місце такі різновиди ансамблю, як інтонаційний, динамічний, тембровий, метроритмічний, дикційний, які у сукупності створюють частковий (ансамбль партії) і загальний (всього хору) ансамбль.

Поняття "частковий ансамбль" передбачає не тільки злиття голосів за тембром і силою, але і єдність сприйняття співаками даної хорової партії засобів вокально-виконавської виразності, що використовуються в кожному конкретному випадку. При цьому диригентові слід мати на увазі, що злитність не означає однаковості, одноманітності тембрових кольорів і сили звучання голосів, що складають хорову партію.

Не слід намагатися досягти гарного часткового ансамблю шляхом вихолощення тембрової природи і штучного вирівнювання гучності голосу кожного співака в партії. Такий метод неминуче призведе до збіднення тембрової палітри хорових партій і, як наслідок цього, хору в цілому. Злиття голосів за тембром і силі слід досягати, виробляючи єдину співочу манеру, єдині вокальні прийоми і навички, єдині естетичні критерії.

Коли члени хорової партії користуються єдиними прийомами та навичками при формуванні звука, природна своєрідність тембру голосу кожного учасника лише збагачує загальний тембр хорової партії, не руйнуючи його злитості. Сказане не стосується до співаків, які мають яскраво виражений характерний тембр з носовим або горловим відтінком або такі дефекти голосу, як хитання або підвищену вібрацію. Такі співаки, звичайно, не сприяють створенню часткового ансамблю, як і співаки з дуже сильними "сольними" голосами, які не бажають узгоджувати свої вокальні можливості із загальним рівнем звучності партії.

Поряд з тембровою і динамічною злитістю, єдністю вокальних прийомів у формуванні ансамблю надзвичайно велике значення має єдність відчуттів темпу, ритму, метра, динаміки, слова, і, в кінцевому рахунку, єдність творчого переживання. Виховання такої єдності – процес дуже складний, оскільки і характер твору, і нюансування, і "вимову" окремих фраз кожен виконавець розуміє і відчуває по-своєму. Необхідність погоджувати свій спів зі співом партнера може сприйматися ним як обмеження артистичної свободи. Але

кожен, хто хоч би кілька місяців проспівав у хорі, знає, що це не так. Саме в ансамблі відчуваєш, наскільки зросла різноманітність фарб, якими ти користувався, наскільки розширилися твої темброві, динамічні і виконавські можливості в цілому. Справжній ансамбль, злитість якого природна і органічна, створюється не під тиском індивідуальної свободи партнера; він виникає тоді, коли нерозривність контакту не тільки не обтяжує партнерів, але і служить додатковим джерелом сили і впевненості.

Загальний ансамбль у хорі виникає на основі органічного з'єднання часткових ансамблів у єдине ціле. Якщо частковий ансамбль передбачає "в ідеалі" абсолютне злиття голосів в унісонному звучанні, то в загальному ансамблі, при з'єднанні хорових партій, можливі різноманітні варіанти співвідношення сили звуку, тембрових барв, характеру вимови тексту, штрихів. З цієї точки зору загальний ансамбль хору більш безпосередньо пов'язаний з рішенням інтерпретаторських завдань, ніж ансамбль окремої партії, хоча якість останнього також впливає як на технічні, так і на художньо-виразні сторони виконання. Відповідно до фактури хорового твору та свого виконавського задуму диригент може варіювати засобами ансамблю рівень взаємодії окремих партій і рівень їх гучності, щільності, "наближеності" або "віддаленості", завдяки чому загальний ансамбль стає самостійним засобом виразності.

Тому загальний ансамбль навряд чи варто розглядати як окремих елемент хорової звучності. Його значення набагато ширше. Він є однією з найбільш цікавих, мінливих і складних категорій виконавського мистецтва взагалі і хорового виконавства, як мистецтва колективного, зокрема, а також об'єктивним показником загальної художньо-естетичної культури хору та його керівника. Бо очевидно, що ансамбль як поняття злитості, цілісності, взаємозв'язку і взаємозалежності, єдності, узгодженості є підсумковим результатом роботи над усіма іншими елементами хорової звучності...

Складовими загального і часткового ансамблю є такі його різновиди, як динамічний, метроритмічний (агогічний), дикційний, артикуляційний ансамбль.

Динамічний ансамбль (від грец. *Dinamis* – сила) – це врівноваженість за силою і гучністю голосів всередині партії та узгодженість інтенсивності звучання хорових партій при виконанні всього твору або його фрагмента. Той чи інший різновид динамічного ансамблю визначається в першу чергу фактурою хорового твору. При виконанні творів гомофонно-гармонічного складу загальний ансамбль досягається за допомогою врівноваженого звучання всіх

хорових партій з незначним переважанням звучності партії, що веде мелодію. Однак досягти такої врівноваженості не так просто. Для цього потрібно, щоб хорові партії були приблизно рівні за кількістю співаків і динамічним ресурсом і, крім того, знаходилися б приблизно в однакових теситурних умовах (італ. *tessitura* – тканина – висотне положення звуків мелодії по відношенню до діапазону голосу). Використання динамічних нюансів, які відповідають природному звучанню партій на даній висоті, створює сприятливі умови для ансамблевого звучання. Найбільш зручним, так званим робочим, діапазоном хорових голосів є середня частина звукоряду. Тому досягнення ансамблю в середніх регістрах зазвичай не становить особливої складності. Набагато складніше працювати над динамічним балансом голосів у крайніх регістрах, що виходять за межі робочого діапазону. Однак якщо всі хорові партії поставлені приблизно в однакові теситурні умови, досягнення динамічного ансамблю буде без проблем.

Якщо ж хорові партії знаходяться в різних теситурах (наприклад, партія сопрано – у високій теситурі, а решта – у середній), урівноваженість їх звучання може бути створена тільки штучним шляхом, що вимагає від хормейстера розвиненого тембро-динамічного слуху і правильного відчуття звукового балансу. Подібну ситуацію в посібниках з хорознавства зазвичай позначають як організацію штучного ансамблю на відміну від природного ансамблю, передумовою якого є однакова теситура хорових партій.

У той же час потрібно відзначити, що врівноваженість гучності звучання хорових партій необхідна далеко не завжди. Дуже часто композитори свідомо поміщають ту чи іншу партію в більш вигідні або, навпаки, невідгідні теситурні умови з метою її виділення. У цих умовах виникає ансамбль невірноваженого звучання, але він, тим не менш, природний.

Особливий випадок диференційованого підходу до динамічного ансамблю – виконання творів імітаційного або поліфонічного складу, де тематичний голос повинен прозвучати яскравіше від інших. Тут найважливішим елементом ансамблевої техніки виступає вміння співаків, виконавши тему першим планом, гнучко переключитися на другий і третій план. Співвідношення динаміки різних хорових партій "вибудовується" керівником залежно від багатьох факторів як об'єктивного, так і суб'єктивного характеру, у тому числі і від його художніх критеріїв. При цьому диригент не повинен пропускати повз увагу своє головне завдання – об'єднання різних партій у єдину структуру, що забезпечує розвиток твору в цілому.

Більшість хорових творів характеризує змішаний склад викладу, що обумовлює застосування різних видів динамічного ансамблю...

Метроритмічний ансамбль заснований на метроритмічній і дикційній єдності "вимови" музично-поетичного тексту твору співаками кожної хорової партії і правильному співвідношенні метроритму між партіями. Цей різновид ансамблю є результатом єдиного розуміння і відчуття партнерами темпу і ритмічного пульсу виконаної музики. Як слушно зазначив В. І. Краснощоків, "вміння співати разом, ритмічно чітко, одночасно вимовляти слова, гнучко змінювати темп, разом брати дихання, вступати і припиняти співати, чітко виявляти метричну структуру твору – найважливіші якості хорових співаків, бо в ритмічності виконання полягає той порядок, без якого не може бути вирішена жодне творче завдання" (Краснощоків В. І. Питання хорознавства. – М., 1969. – С. 206.). Зрозуміло, що всі ці навички можна розвинути тільки в результаті систематичного і послідовного виховання почуття ритму, відчуття постійності і мінливості темпо-метроритмічної пульсації у кожного учасника хорового колективу...

Найбільш сприятливі умови для ритмічного ансамблю створюються в творах гомофонно-гармонічного складу, для яких характерний однаковий метроритмічний малюнок усіх хорових партій.

Набагато складніше створити ритмічний ансамбль у творах з різною ритмічною структурою в кожному голосі або кількох голосах. При одночасному виконанні хором неоднакових, а часом і контрастних ритмічних структур основою і опорою для ритмічного ансамблю є метр. У таких випадках особливого значення набуває ясний диригентський жест, що чітко фіксує кожну долю метричної структури.

У той же час доводиться констатувати, що навіть у творах гомофонно-гармонічного складу з однаковим ритмічним малюнком у хорових співаків нерідко виникають серйозні проблеми з метроритмом. Серед традиційних помилок можна назвати скорочення тривалості витриманих звуків і пауз, неправильне виконання синкоп, перетворення малюнку на дводольний розмір під час нечіткого переходу від дуолей до триолей і навпаки, недбале, приблизне виконання пунктирного ритму і т. д. Однією з причин нечіткого відтворення різних елементів ритмічного малюнку може бути несформованість специфічної хорової навички пульсації. Відчуття пульсу допомагає тим, хто співає, відчути рухову основу ритму, сприяє виробленню ансамблевої навички точного витримування і одночасного закінчення звука, синхронного переходу на новий звук. Відзначимо, до речі, що робота над ритмічним ансамблем тісно

пов'язана з вихованням у учасників хору навичок одночасного взяття дихання, атаки і зняття звука. Серйозний недолік, що досить часто зустрічається у хорових співаків, – інерція темпоритмічного руху, яка досить часто стає причиною порушення ритмічного ансамблю. Боротися з цим можливо тільки таким чином: привчати співаків до можливості щосекундного змінення темпу, що автоматично тягне за собою розтягування або скорочення ритмічних одиниць; виховувати у них виконавську гнучкість, чуйність і миттєву реакцію на диригентський жест. Без цих якостей, без здатності передати мінливий живий пульс музики співак не має права вважати себе справжнім творцем...

Ритмічно організований спів нерозривно пов'язаний з вимовою поетичного тексту і з мовним ритмом. За справедливим зауваженням А. М. Пазовського, "хороша дикція в співі, особливо в співі хоровому, є не тільки засобом виразного розкриття думки, укладеної в слові, але одночасно різцем музичного ритму" (Пазовський А. М. Записки диригента. – М., 1966. – С. 180.) Звідси випливає, що в хоровому жанрі не можна домогтися гарного ритмічного ансамблю, не працюючи одночасно над дикцією.

Дикційно-орфоепічний ансамбль. Дикція (вимова, ступінь виразності в промовлянні слів, складів і букв у мові, співі, декламації. Орфоепія – норми, правила взірцевої літературної вимови, дотримання яких свідчить про культуру мови) передбачає єдину для всіх членів хорової партії та хору в цілому манеру вимовлення тексту. Для того щоб працювати над цим видом ансамблю, хормейстер повинен сам добре знати правила співацької вимови і показувати приклад ясної і виразної співацької артикуляції на практиці...

Слухач тільки тоді отримає повноцінне враження від виконання хорового твору, якщо поряд з мелодією, гармонією, ритмом, фактурою почує і зрозуміє його слова. Для цього поетичний текст повинен бути виголошено виконавцями не просто розбірливо, а осмислено і логічно правильно, бо компонентами як літературної, так і вокально-хорової мови є не тільки дикція, але й орфоепія. Без них найкраща дикція не зробить спів чи мову осмисленими та виразними...

Працюючи над дикцією з хоровим колективом, хормейстери зазвичай намагаються навчити співаків якомога чіткіше і ясніше вимовляти приголосні. Це, звичайно, непогано, оскільки чіткість приголосних сприяє розбірливості тексту. Але не менш важливо навчити співаків правильно формувати і вимовляти голосні, зокрема, навчити їх прийому редукування голосних.

Редукація – ослаблення артикуляції звука; редукований голосний – послаблений, неясно вимовлений голосний звук.

Відмінною особливістю вокально-хорової дикції є використання всіма співаками хору єдиних правил і прийомів артикуляції.

Назвемо деякі з них.

1. Голосні в музиці є ритмічними гранями, тому неможливо досягти повноцінного ритмічного ансамблю без ідеальної узгодженості їх проголошення.

2. Красиве, виразне звучання голосних забезпечує красу вокального звука, і навпаки, плоске звучання голосних призводить до плоского, негарного, невокального звука.

3. Якщо в слові або на стику слів дві голосні стоять поруч, то в співі їх не можна зливати – другу голосну потрібно заспівати на новій атаці, ніби вимовити знову, наприклад: (рос.)ни огня; не увидит; но остался.

4. Чим протяжніше редукований голосний, тим ближче його звучання до вокальної мови, чим він коротший – тим ближчий до розмовної.

5. Досягнення однотембрового звучання голосних тісно пов'язане зі стабільністю артикуляційної форми в процесі співу...

6. Приголосна, що завершує склад, приєднується до наступного складу, а та, що закінчує слово при тісному стику слів, – до наступного слова. Це правило стосується в першу чергу до творів, які виконуються на штрих легато; при стакато приголосні не переносяться.

7. Приголосні у співі вимовляються на висоті голосних, до яких вони примикають. Невиконання цього правила веде в хоровій практиці до так званих "під'їздів", а іноді і до нечистого інтонування.

8. Нечітка, невиразна вимова приголосних, що закінчують слово, ускладнює розуміння тексту.

9. З метою кращого донесення до слухачів поетичного тексту і досягнення більшої художньої виразності співу іноді корисно використовувати дещо підкреслену артикуляцію приголосних. Однак прийом "подвоєного" і навіть "потроєного" їх виголошення, яким зловживають деякі керівники хорів, доречний лише в особливих випадках (творах драматичного характеру, урочистих гімнах). При виконанні хорових п'єс у швидкому темпі слід промовляти слова легко, "близько" і дуже активно, з мінімальними рухами артикуляційного апарату.

У цілому ж характер співацької дикції за умови чіткої вимови залежить від особливостей музики, змісту твору, його образного

строю, стилю, жанру. У спокійних, наспівних, ліричних творах текст вимовляється м'яко; в драматичних – енергійно, жорстко, експресивно; в маршових – твердо, скандовано.

На якість вимови тексту впливають сила звука і теситура. Найкращі умови для створення дикційного ансамблю – помірна сила звучання в середній частині діапазону хорових партій. У верхньому і нижньому регістрі дикційні можливості голосів знижуються у зв'язку з загальними вокальними труднощами...

С. Казачков

ВІД УРОКУ ДО КОНЦЕРТУ

Стрій хору

Чистий стрій – перша і найважливіша якість хорового співу.

Із злагодженого співу починається (хоча ним і не закінчується) **правдивість почуття і думки**. Художню істину неможливо виразити і захистити фальшивими звуками. У кінцевому результаті такий спів сприймається як нещире вираження людей, що намагаються довести іншим те, що вони самі не розуміють, запевнити в тому, що самі не відчують.

Що сприяє і що заважає гарному строю в хорі

Любов і увага до строю, уміння видобувати чистий, тонкий стрій і стилістично точно користуватися ним виховується в молодому диригенті з перших кроків навчання в спеціальному класі, на уроках гармонії, сольфеджіо, постановці голосу і хорового класу. Зрозуміло, роль останнього особливо важлива. Багато чинників сприяють розвитку і підтримці чистого хорового строю. До них відносяться загальний музично-слуховий розвиток хору, розуміння ним виконуваної музики, її ладогармонічних і композиційних особливостей, тонке осягнення її характеру, жанру та стилю. Суттєво допомагає строю володіння голосом на всьому діапазоні; форсування, і навпаки, млявий, не опертий звуковидобування, спів на низькій позиції, втома і хвороба голосового апарату є першопричиною фальшивого співу.

На якість строю впливає емоційний стан співаків. Позитивні емоції допомагають підтримувати гарний стрій, негативні – заважають цьому. Емоційне перезбудження хору, як правило, сприяє підвищенню інтонації, депресивний стан веде до пониження.

Ототожнювати висоту музичного звуку із висотою вокальної позиції є помилкою. Той чи інший тон може прозвучати нижче його

істинної висоти при високій позиції, і навпаки, бути підвищеним у низькій вокальній позиції.

Добиваючись в хорі високої вокальної позиції, що само по собі дуже важливо, необхідно одночасно слідкувати за точністю інтонації, проявляючи особливу увагу до звуків, вимагаючи стійкого або "тупого" інтонування. Якщо ж хор в умовах звичайної нормальної репетиції систематично співає вище тональності, причину слід шукати перш за все в перепозиції звука.

У практиці хорового співу використовується стрій двох типів: асаррелла і темперований, відповідно до виконуваного репертуару. Кожен стрій має свої особливості. Хор повинен володіти обома і вільно переходити від одного до іншого.

Особливості строю асаррелла

Стрій асаррелла заснований на ладових і гармонічних особливостях інтонування музики, її акустичних закономірностях, а також на зонній природі музичного слуху. Найбільш загальні, елементарні акустичні закономірності строю прослідковуються на рівні інтонування інтервалів.

Чисті інтервали (чиста кварта, квінта, прима, октава) мають тенденцію до стійкості, константності. За строем ці інтервали найменш залежні від особливостей ладу та гармонії.

Великі інтервали при виконанні їх без необхідного слухового досвіду і контролю часто звучать недостатньо широко, а малі – недостатньо вузько. Тому правило строю асаррелла вимагає однобічного розширення великих інтервалів і однобічного звуження малих. З цієї ж причини збільшені інтервали вимагають двобічного розширення, а зменшені – двобічного звуження.

Ці правила інтонування інтервалів корегуються ладовими закономірностями, виходячи з внутрішньоладових тяжінь і стійких та нестійких тонів, що виникають на цій основі. Так, в діатонічному мажорі внутрішньоладові тяжіння викликають необхідність висотних модифікацій.

Другий щабель мажору в висхідному русі інтонується гостро, щоб подолати інерцію її тяжіння вниз до першого щабля; в низхідному русі другий щабель інтонується "тупо".

Третій щабель інтонується гостро у висхідному і низхідному русі, як увідний тон до четвертого щабля. Шостий щабель діатонічного мажору інтонується гостро, як у висхідному, так і у низхідному русі, у першому випадку – щоб урівноважити його тяжіння вниз, до п'ятого щабля, в другому – щоб підкреслити його відмінність від гармонічного (заниженого) шостого щабля.

Сьомий щабель мажору як увідний тон, що гостро тяжіє до тоніки, інтонується високо як у висхідному, так і у низхідному рухах.

Основний тон, четвертий і п'ятий щабель мажору інтонуються стійко.

Альтеровані щаблі (другий, четвертий, шостий) інтонуються із загостренням у бік альтерації.

Мелодичне інтонування гами в діатонічному мажорі наведено тут як приклад.

Для досягнення чистого строю, поряд із вказаними правилами, потрібно виходити із надійної стабільності визначених тонів ладу (першого, четвертого і п'ятого щаблів мажору, третього щабля мінору і т. д.). Часта помилка в хорі, що підтягує загострені звуки, полягає в тому, що одночасно підвищуються чи понижуються стійкі тони. За відсутності такої стійкості слух втрачає опору, від якої він може знаходити міру загострення того чи іншого звука, розширення чи звуження того чи іншого інтервалу.

Таким чином, лад корегує акустичні і психологічні закономірності інтонування інтервалів.

На рівні гармонії і вертикальних звукосполучень виникає необхідність додаткової корекції строю. Так, звук **сі** в до мажорі при одноголосному виконанні мелодії прозвучить вкрай гостро. У домінантовому акорді ця гострота повинна бути дещо злагоджена, інакше звучання буде неструнким.

Значення вказаних закономірностей і правил допомагає диригенту і хору швидко орієнтуватись у складностях строю а *capella*. Однак у практичній роботі не слід повністю спиратися на теорію строю.

Особливості темперованого хорового строю

Як відомо, темперований стрій відрізняється врівноваженістю інтервальних співвідношень, чим досягається його замкненість і можливість енгармонізму.

У темперованому строї всі півтони інтонуються однаково, вступає в силу правило енгармонічної рівності звуків (наприклад, то-тожні за висотою до дієз і **ре бемоль**, **сі дієз** і **до** і т. д.); всі квінти трохи звужені, "затуплені".

Темперація, що виникла як спосіб налаштування деяких музичних інструментів (клавесин, орган, фортепіано), природно проникла і в хорове виконання з інструментальним супроводом.

Безликість, опосередкованість темперованого строю при інструментальному супроводі позбавляють хорову музику одного із специфічних і найвиразніших її засобів, але на заміну дають нові

фарби інструментального звучання. І все ж таки особлива, нічим не замінна сила художнього впливу хорового виконання закладена в строї а саррелла в неперевершених суто вокальних фарбах хорового ансамблю а саррелла.

При виконанні музики а саррелла із супроводом в одному і тому ж концерті хору доводиться перебудуватися з одного строю на інший. Зазвичай це відбувається природно на слух і не становить особливих труднощів.

Труднощі виникають, коли виконання із супроводом чергується зі співом а саррелла в одному творі. Така зміна строю вимагає уваги і навичок. Схожі випадки не такі уже й рідкісні. Вони зустрічаються в кантатно-ораторіальній і оперній музиці (Танєєв – "Іоанн Дамаскін"; Верді – "Реквієм"; Дворжак – "Стабат матер"; Чайковський – "Пікова дама"; Бородін – "Князь Ігор"; Стравинський – "Меса"... та ін.). При таких переходах із строю а саррелла в темперований, найменша різниця в строї стає помітною не тільки тим, хто має професійний абсолютний слух, а й кожному слухачеві в залі. Ефективним засобом, який допомагає хору утримувати стрій в таких випадках, є **запам'ятовування основного тону** (у даній тональності у точному строї даного інструмента чи оркестру). **Відчуття основного тону** (пам'ять про нього) взагалі є важливою навичкою, яка сприяє стійкості строю. Для цього не обов'язково мати абсолютний слух, оскільки мова йде про запам'ятовування тону на нетривалий час, поки йде виконання в даній тональності. Таке запам'ятовування ґрунтується на характерності тонального колориту і на **м'язовій пам'яті** голосового апарату, дуже стійкої у досвідчених співаків.

Хоровий стрій у сучасній музиці

Особливі труднощі строю виникають при виконанні сучасної музики а саррелла, що використовує поліладову, політональну і додекафонну техніку. Тут потрібне специфічне налаштування слуху і голосу. Ладові закономірності строю потрібно при цьому використовувати по-новому.

Поліладова і політональна системи характеризуються **частою** ладовою і тональною перебудовою. Ладові і тональні мутації виникають в межах однієї музичної думки чи фрази, іноді в кожному мотиві, створюючи мікроладові і мікротональні ланки. Якщо встановити особливості строю кожної такої ланки-мотиву, об'єднавши їх потім у більші фрази і розділи, тоді стрій стане яснішим і зручнішим для виконання. ...

Не можна забувати, однак, і про вертикальний стрій. Зручніше побудувати кожний акорд функціонально незалежно від інших, як

колористичну послідовність, а гостро дисонуючі звуки співати значно тихіше, як "підсвічування" до основної гармонії.

При виконанні атональної музики хор налаштовується на температуру і формальну техніку абстрактно-інтервального типу.

Хоровий стрій і тональність

Закономірності і правила хорового строю розповсюджуються на всі тональності, але труднощі налаштування при цьому неоднакові. Менш зручні тональності, де частіше зустрічаються перехідні звуки голосових регістрів (ре мінор, мі мінор, фа мінор, соль мінор). Як правило, стрій стійкіший в мажорі і в тональностях з великою кількістю ключових знаків (дієзні зручніші від бемольних).

Спостережувана в хоровій практиці заміна тональностей на більш зручні в більшості випадків призводить до спотворення характеру музики. Буває, проте, хоча і рідко, що заміна тональності виявляється корисною.

Іноді доцільна заміна тональності творів у репетиційній роботі. Від багаторазового повторення тональність "втомлюється". Її тимчасова зміна освіжає сприйняття хору і надалі, при поверненні в законну тональність, благотворно відбивається на строї.

За наявності теситурних труднощів корисно починати розучувати твори в більш зручній тональності, поступово переходячи до оригінальної.

Вправи у строї

Для розвитку навичок строю в розспівування хору вводять спеціальні вправи. Вони різноманітні, і кожний диригент може конструювати їх відповідно до особливостей свого хору і розучуваної програми.

Вкажемо для прикладу на деякі.

Спів унісоном гам, поспівок і мелодій в різних ладах, включаючи лади сучасної і народної музики; вправи на одному звуці **з перебудовою на 1/4 і 1/8 тону** для розвитку гнучкості голосу, уміння розрізняти незначні зміни висоти звуку і вміння підлаштуватися; спів тризвуків, септакордів і їх обернень в тісному і широкому розташуванні; спів гостро дисонуючих акордових поєднань і кластерів; спів складних епізодів і послідовностей, узятих з партитур розучуваних творів.

При виконанні цих вправ необхідно уважно стежити не тільки за чистотою строю, але і за якістю звуку. Відрив завдання з висотно-гармонічного вибудовування від вокального налаштування хору веде до незадовільних результатів як в тій, так і в іншій галузі.

Стрій і стиль

Стрій як засіб вираження пов'язаний зі стилем, який визначає точну міру і всі найтонші висотно-інтонаційні градації, що характеризують неповторний вигляд даної музики. Так, терція мажорного тризвуку має різне налаштування в німецькій та російській музиці, в творах ліричного і драматичного характеру, в щемливих інтонаціях музики Чайковського і в ясних гармоніях Палестрини.

Правила хорового строю вказують лише на основну типову тенденцію, яка виявляється у практиці співу, що не виключає індивідуальні відхилення і парадоксальні випадки, врахувати які раніше не було можливості. Тому слух, музичний смак, почуття стилю, увага, кмітливість і терпіння у всіх випадках залишаються найбільш надійними і вірними помічниками диригента в його роботі над строем.

Хоровий стрій як процес

Навіть найкращий рояль не може бути настроєний раз і назавжди. Його стрій залежить від цілої низки внутрішніх причин (температури, вологості повітря, характеру експлуатації і т. д.) і повинен бути постійно підтримуваним. Тим паче стрій хору, стрій живих людських голосових інструментів, залежних від стану організму і психіки співаків, погоди, атмосферного тиску тощо, не може бути одного разу досягнутим і назавжди зафіксованим.

Хоровий стрій з його гнучкістю, рухливістю і більшістю відтінків є процес, що вимагає турботи і пильної роботи щоденної, повсякчасної, щохвилинної. Ніякі правильно спрямовані зусилля тут не можуть бути зайвими.

Увага до строю не повинна перетворюватися на самоціль і затуляти інші важливі сторони виконання. А буває і таке: хор вже вийшов на концертну естраду, а диригент все ще повністю поглинутий турботою про стрій, забувши про все інше...

Надійно забезпечити належний стрій можливо, лише виховуючи хор як інструмент самоналагоджувальний і дотримуючись для цієї мети двох умов.

Кожен учасник хору в системі занять і репетицій оволодіває строем свідомо і набуває навичок самостійного регулювання строю. Натаскування на стрій нестерпне, безрадісне, а головне – безперспективне. Всебічне навчання, розвиток слуху, знання гармонії, поліфонії, теорії строю, щоденні вправи – це найкраща база для досягнення надійного строю в хорі. Робота над строем, як правило, ведеться у комплексі всіх художніх завдань, то виходячи на перший план і підпорядковуючи собі інші засоби вираження, то підкоряючись їм, як попутне завдання. Зокрема робота над строем має бути тісно пов'язана з досягненням хорового ансамблю.

Стрій і ансамбль

Взаємозалежність хорового строю і ансамблю очевидна і визначається самою природою хорового співу, де кожен намагається об'єднатися з усіма. Процес вистроювання припускає вслуховування, у результаті якого виникає єдність, злиття співаків за всіма компонентами звучання – виконання – вираження, і в першу чергу єдність і злиття інтонації.

Сама робота над строєм розпочинається з вистроювання унісону. Якщо хорова партія звучить зливо, але не правильно за строєм (усі фальшують однаково, прилаштувавшись один до одного в унісон), тоді виправити помилку неважко. Різнобій в унісоні, де кожен фальшує по-своєму, створює для диригента особливо важку ситуацію. У таких випадках доцільно спрямувати увагу співаків на унісонний ансамбль (на будь-якому, але однаковому інтонаційному рівні) і лише тоді, коли це досягнуто, зайнятися уточненням і перевіркою строю.

Те, що називається стрійним співом, визначається не тільки чистою інтонацією, але і добре вистроєним ансамблем.

Хоровий ансамбль

Нет выше того потрясения,
которое производит на человека
совершенно согласованное
согласие всех частей между собой...

Н. В. Гоголь

Французькому слову "ensemble" ("разом") у даному випадку найбільше відповідає ... "узгодження". "Узгодження", тобто співдружність, союз голосів, їх погоджена сукупність. ...

Ансамбль – це спосіб колективного вираження-виказування, засіб, що дає можливість спрямувати зусилля багатьох до єдиної мети і досягти художнього результату такої вражаючої сили, на яку не здатний жоден учасник ансамблю самостійно. Цей результат не є простою сумою індивідуальних творчих зусиль. **В ансамблі народжується нова, особлива художньо-естетична якість.**

Хоровий ансамбль знаходиться під впливом двох прагнень **до єдності і різноманітності**; єдність часто дається ціною нівелювання, втрати різноманітності, а прагнення до останнього призводить іноді до розрізненості і строкатості. Об'єднати ці засади – така функція справді художнього ансамблю.

Основу хорового ансамблю складають партії, що співають в унісон. Якість загальнохорового ансамблю залежить від якості цих унісонів, але не вичерпується ними. Робота над ансамблем іде

весь час в двох планах: вистроювання і шліфування унісону партії у всьому різноманітті художніх завдань і створенням багатоголосного ансамблю, в якому виконання кожної партії спрямоване на підтримку і розвиток загальнохудожніх результатів.

Типи хорового ансамблю

Поєднання єдності і різноманіття, їх взаємоврівноважуюча боротьба і пропорції по-різному складаються залежно від жанру і стилю музики, що породжує **два типи ансамблю**.

Перший – монолітний. Для нього характерна гранична зливість хорових голосів, урівноваженість партій і груп в акорді і вертикальних поєднаннях.

Другий тип ансамблю – диференційований – відрізняється різноманітністю звукових планів, тембровою і динамічною своєрідністю ліній і голосів як по горизонталі, так і по вертикалі.

У хорі використовуються обидва типи ансамблю в різних зіставленнях.

Унісон хорової партії, а також загальнохоровий унісон монолітні. Цей моноліт може, проте, набувати різних відтінків залежно від переважання в ньому тих чи інших тембрів (докладніше про це нижче). За всіх умов ансамбль хорової партії – ансамбль монолітний. **Якщо хорова партія не монолітна, то це не партія.**

Загальнохоровий ансамбль буває монолітний і диференційований, залежно від стилю і фактури, так як і хоровий акорд, який може будуватися в різних типах ансамблю. Стилям, що потребують злиття і врівноваженості акорду, протиставлені стилі, де окремі звуки акорду виділяються чи, навпаки, затушовуються, відходять на другий план.

Види хорового ансамблю

Типи ансамблю (монолітний і диференційований) поділяються на види: висотно-інтонаційний, темпоритмічний, тембровий з розподілом на одностембровий і багатотембровий, динамічний, артикуляційний, поліфонічний, гомофонно-гармонічний, загальнохоровий, двохорний чи антифонний, а також соліст+хор, хор+оркестр, хор+фортепіано, ансамбль хорової партії і групи.

Висотно-інтонаційний ансамбль

За своїм призначенням він змикається зі строєм, але не тождий йому. Хорова партія може співати інтонаційно неправильно по відношенню до загальнохорового строю і в той же час бути єдиною за висотним ансамблем усередині себе. Призначення висотно-інтонаційного ансамблю полягає, отже, в цілковитій єдності всіх голосів хорової партії між собою за висотою.

Без висотного ансамблю всередині партії неможливий чистий загальнохоровий стрій.

Чим більший склад партії, тим сильніші тенденції до широкого інтонаційно-висотного розкиду голосів в межах даної зони, оскільки остання монолітно заповнюється проміжними висотними варіантами.

Потрібно прагнути до максимального звуження висотної зони навіть у великих хорах. У деяких жанрах і стилях це особливо важливе. Широке звучання зони не підходить до жанру меси, творів а саррелла епохи Відродження, музики Моцарта, Стравінського, Шостаковича...

Засоби досягнення і вдосконалення інтонаційно-висотного ансамблю: підрівнювання до ведучих, найбільш досвідчених співаків, до тону, заданого диригентом, до строю супроводу. Уміння вибрати в звуковому потоці найбільш правильний тон, до якого слід підлаштуватися, відрізняє досвідчених співаків з гарним слухом і виховується в хорі.

Темпоритмічний ансамбль

Він заснований на єдиному відчутті темпу, метру і ритму всіма співаючими, на синхронному співпаданні голосів по вертикалі. Такий ансамбль порівняно легко досяжний в незмінному темпометроритмі. Діло значно ускладнюється при необхідних модифікаціях темпу (*rubato*), а також в умовах частої зміни метру і ритму.

Володіння реальною технікою диригування допомагає керівнику перемогти ці труднощі, і його роль тут дуже важлива. Але буває і так, що хор, який звик до точної руки диригента, перебуває під час репетиції цілком на її утриманні, обмежуючись глядацькою увагою і втрачаючи власне слухомоторне відчуття темпометроритму. У цьому випадку останній стає в'ялим, втрачається **гострота і монолітність атаки – найважливішої властивості та ознаки істинного темпоритмічного ансамблю**. Розмита, розпливчаста атака звука – розповсюджена хвороба хорового виконання. Між тим без точної гострої атаки справжній темпоритмічний ансамбль не може бути досягнутим. Точна атака – один із важливих елементів виконання, що виражають однаковість думки і почуттів. Тому в репетиційній роботі потрібно будь-як активізувати і загострювати внутрішній ритмічний слух і ансамблеве темпоритмічне чуття хору, звертаючи особливу увагу на гостроту хорової атаки.

У прагненні до точної атаки звука всі співаки хору повинні попадати в одну точку, однаково відчутну і гранично скореговану жестом диригента. Ця вимога в однаковій мірі відноситься як до твердої, так і м'якої і мішаної атаки в різних штрихах.

Темпоритмічний ансамбль значною мірою залежить від техніки дихання хору і диригування. Неточно показане, невчасно взяте, незграбне, занадто різке чи в'яле дихання невиправно порушує ансамбль. Перебір дихання призводить до осідання темпу. Неточний вступ (поспішне чи навпаки, запізне) частіше є наслідком невірної **швидкості вдиху**. Особливі труднощі виникають при співі *rubato*.

Тембровий ансамбль хору

Один з найбільш тонких видів хорового ансамблю – тембровий. Важко приладнати один голос до другого за висотою, ритмом і силою. У сто разів важче співставляти голоси так, щоб не виникала темброва строкатість і одночасно виявлялись всі можливості хорового колориту. Ця сторона справи, не вивчена теоретично, на практиці часом обмежується вимогами елементарного злиття, в ім'я якої приносяться в жертву темброві багатства.

У кожній хоровій партії є голоси важкі і легкі, світлі і темні, теплі і холодні і т. д., з безліччю індивідуальних відтінків. Кожний співак в хорі прагне виявити своє ставлення до виконуваного, що перш за все стихійно проявляється в забарвленні інтонації. Тим часом закони хорового жанру справедливо вимагають, щоб як тембр партії чи групи ("частковий" тембровий ансамбль), так і загальнохоровий становили собою децю цілісне. Темброва строкатість в хорі також недопустима, як і інші форми розбіжності.

Цілісність тембрових поєднань в хорі може бути досягнута різними шляхами і дати таким чином різні підвиди хорового ансамблю. Тембровий ансамбль хорової партії може бути **однотембровий** (однорідний) і **багатотембровий** (мішаний). Перший здійснюється двома шляхами: а) через підбір у партію співаків з однаковим або дуже схожим забарвленням голосу і б) через нівелювання, стирання тембрових особливостей голосів, зведення їх до певного інструментального звучання (на кшталт горезвісної "дучки"). До останнього способу деякі хормейстери вдаються тому, що він легкий і доступний, не враховуючи ті величезні художні втрати, до яких такий спосіб призводить. Адже однотембровий (однорідний) ансамбль у хоровому співі не самоціль, а засіб, підпорядкований закону художньої доцільності.

Багатотембровий (мішаний) унісон хорової партії досягається значно важче, але містить в собі незрівнянно більше художньо-виразних можливостей. Такий ансамбль вивільняє творчу ініціативу співака в найтоншій і багатій галузі вираження – у тембрі. Але вимагає при цьому абсолютної темпоритмічної, висотно-інтонаційної (стрій), динамічної і вокальної дисципліни.

Прикладом багатотембрового (мішаного) унісону є **загально-хоровий** унісон в приму, що також зустрічається в партитурах (наприклад, на звуках сі, до¹, до дієз¹, ре¹, мі¹). Такий унісон чотирьох **різнорідних регістрів-тембрів** (сопрано, альт, тенор, бас) відрізняється від багатотембрового (мішаного) унісону **однієї** партії, де злитість має бути досягнута за наявності багатьох **тембрових відтінків**, але в межах однорідного регістру.

У хорознавстві багатотембровий ансамбль хорової партії не описаний, але деякі хори до нього практично приходять.

Багатотембровий ансамбль у партіях потрібний хору як художня необхідність, як виразний засіб сучасного хорового мистецтва, де кожен співак, прагнучи бути органічною часткою монолітного хору, у той же час хоче виражати себе природно і вільно, відповідно до своєї індивідуальної природи.

Багатотембровий ансамбль хорової партії здійснюється двома способами. Перший: співаки змішують тембри, **прослуховуючи результат змішування близько біля себе на рівні розташування партії** і усього хору, подібно до змішування фарб на палітрі живописця, що наносить їх потім на поверхню майбутньої картини в готовому вигляді. Цей спосіб доповнюється другим, при якому змішування і поєднання тембрів сприймаються слухачами із залу як злита єдність, тоді як хор і диригент біля себе розрізняють кожен голос і лише у відображенні із залу – злито. Другий спосіб змішування тембрів вимагає від виконавців великого досвіду, бо слухове сприйняття при цьому роздвоюється.

Другий спосіб аналогічний оптичному методу змішування фарб в живописі, який полягає в тому, що на полотні картини наносяться не змішані на палітрі тони, а основні фарби з розрахунком, щоб вони змішувалися в очах глядача на певній відстані від картини.

Вибір способу змішування тембрів у хоровій звучності часто залежить від акустики.

За наявності в партії співаків з красивими і сильними голосами їх не слід приглушати і знеособлювати, але треба домагатися, щоб вони не стирчали в хорі самотньо. Для цього досить підрівняти їх з партією висотно і ритмічно, знайшовши в той же час оптимальне динамічне співвідношення. Останнє не вимагає абсолютної рівності, але не допускає і надмірності. Слух підкаже цю міру так, щоб подібний голос увібрав у себе усі інші і прикрасив своїм тембром усю партію.

Добре продумане розташування співаків у партії з урахуванням їх тембрової сумісності і позитивного взаємовпливу значно покращує тембровий ансамбль.

У побудові тембрового ансамблю і досягненні необхідного злиття важлива роль належить **вібрато**. Звук хору, позбавлений вібрато, так званий прямий звук, може бути застосований лише обмежено, як особлива фарба. Природний звук має вібрацію, яка, проте, має бути керована і мати в кожному стилі свою міру. Занадто часта вібрація ("баранчик", "тремоляція") або занадто широка ("гойдання голосу") руйнують ансамбль. Досвідчені хорові співаки свідомо або рефлексивно підрівнюють вібрацію своїх голосів один до одного, створюючи тим самим найкращі умови для поєднання тембрів і їх злитості.

Багатий фарбами і цілісний тембровий ансамбль якнайкраще досягається тим хором, який виховується в єдиній вокальній системі.

Голос має, з одного боку, природну темброву константу, а з іншого – здатен на високому рівні, володіючи технікою і музично-поетичним мисленням, знаходити незліченну кількість щонайтонших відтінків основного тембру, що органічно виражають художні наміри співака. У хоровому виконанні ці відтінки відмінно зливаються і при особливій творчій вдачі створюють звучність гнучку, як у соліста. Звичайно, це вимагає неабиякої майстерності і копіткої праці, але, як кажуть, "справа варта заходу".

Кваліфікований хор повинен володіти усіма відтінками тембрового ансамблю. Цього вимагає жанрово-стилістичне різноманіття репертуару...

Тембровий ансамбль хорової партії зливається в **загальнохоровий**. Поєднання тембрів партій і груп нескінченне за своїми виразними можливостями. Десять комбінацій, які виходять з поєднання чотирьох хорових партій по дві і по три, не вичерпують характер усіх можливих тембрових змішувань, оскільки останні варіюються, крім того, динамічно, що чинить помітну дію на відтінок загальнохорового тембру (посилюючи або послабляючи той або інший голос у тембровому поєднанні, ми змінюємо відтінок цього поєднання)...

Таким чином, сучасний хоровий тембровий ансамбль будується на рівновазі двох чинників: злитості і тембрової різноманітності, шляхом оптимального їх співвідношення, що гнучко змінюється залежно від жанру і стилю.

Динамічний ансамбль

Динамічний ансамбль хорової партії прагне до моноліту. Диференційована динаміка усередині партії має місце, коли треба приглушити чий-небудь різкий тембр або дещо виділити голос, що може прикрасити загальне звучання, а також пом'якшити групу важких драматичних голосів у високому регістрі, виділивши тим самим світле звучання ліричних.

Що стосується загальнохорового динамічного ансамблю, то він може бути і монолітним (одноплановим) і диференційованим (багатоплановим) залежно від виконуваної музики. Перший пропонує однакову динаміку в усіх партіях хору і використовується в загальнохорових унісонах, а також у творах з акордово-гармонічною фактурою, жанр і стиль яких вимагають монолітної звучності. Поліфонія виконується зазвичай з диференційованою динамікою (багатопланово). Однопланова, монолітна динаміка в поліфонічних творах має місце в кадансах і кульмінаціях. У гомофонній музиці диференційованою динамікою відділяється солуюча партія від голосів супроводу. Акомпанемент також, як правило, звучить у двох-трьох динамічних планах: глибокий, звучний бас, легкі середні голоси, мотиви підголоскового характеру, що проводяться рельєфно.

Як уже зазначалося, багатопланова динаміка сприяє тембровій різноманітності в звучанні акордів, які можна "повертати" різними відтінками тембру, посилюючи або послаблюючи в них ті або інші звуки.

Динамічний баланс хору знаходиться у тісній залежності від інших видів ансамблю, і в першу чергу від тембрового і темпоритмічного. Відомо, що "р" і "f" можуть бути різних відтінків: ніжного, радісного, сумного, світлого, темного, спокійного, психологічно напруженого, величного і т. д., залежно від контексту (через те динаміку і називають часто нюансуванням). Точне відчуття нюансу, тобто поєднання градації сили і тембру, забезпечує потрібний результат.

Нерухлива і рухлива динаміка застосовуються як в одноплановому, так і у багатоплановому ансамблі.

Витримування рівної сили звука упродовж заданого відрізка твору – справа непроста навіть в умовах однопланового ансамблю, у багатоплановому – ця складність значно зростає. Особливу увагу потрібно приділяти при поєднанні близьких, поруч розташованих нюансів "р", "mp", "mf" і т. д.

У контрастних зіставленнях "р" і "f" свої труднощі: хор зазвичай прагне перебільшувати цей контраст, виконуючи "f" як "ff".

Ще складна **рухлива динаміка** в умовах багатопланового диференційованого ансамблю (точна міра в наростаннях і спадах, різна в кожному з голосів).

Неуважність хору до точності динамічних градацій ("mp", "mf", "poco f", "poco a poco cresc", "pui" і т. д.) призводить до одноманітності звучання і мертвить виконання.

Як уже згадувалось, необхідно, враховувати, що міра динаміки при одному і тому ж позначенні в нотах відносна. Кожен твір і кожен хор мають своє "f" і своє "р". Нерідко хор співає "f" з неабиякою

кількістю децибел, а звучність здається недостатньою, і навпаки, буває, що звук хору не надто голосний справляє враження сили. Секрет цього у двох чинниках. Перший: уявлення сили звука визначається співвідношенням крайніх меж динаміки, якими володіє даний хор. Чим тихіше звучить "р", тим сильніше здається "f". Другий чинник: **сила звука збільшується за рахунок чистоти інтонації і тембру, свободи, повноти, польотності, а головне – за рахунок ансамблевої впорядкованості виконання.**

Диференційований динамічний ансамбль, його характер закладені в композиції і фактурі твору. Ось чому часто бувають невинувдані спроби домагатися динамічної рівності шляхом т. з. "штучного ансамблю", там, де музика сама передбачає і вимагає диференційованого звучання...

"Штучний ансамбль", за допомогою якого диригенти намагаються згладити "нерівності" партитури, часто знаходиться в протиріччі з особливостями сучасної музики. Диригент-"класик" схильний пояснювати ці нерівності прорахунками композиторського письма. Таке пояснення в більшості випадків виникає як результат неувважності диригента до стилю... .

Багатоплановий динамічний ансамбль часто вплив із **звукової** перспективи твору і є засобом її здійснення. Музика звучить не тільки в реальному звуковому просторі концертного чи репетиційного залу, а і в уявному, який має свою атмосферу, свою далечинь, близькість, висоту, глибину, ширину і т. д...

У всіх цих вимірах простору і часу хор повинен погоджувати свою звучність відповідно до характеру (жанру та стилю) виконуваної музики, акустикою залу і сприйняттям слухачів, що значною мірою здійснюється через звукову перспективу, засобами всіх інших видів ансамблю...

Артикуляційний ансамбль

Різноманіття артикуляційної техніки, її залежність від стилю твору та характеру його інтерпретації створюють ансамблеві труднощі тим більш серйозні, що всередині хорової партії потрібна гранична однаковість, в той час як між партіями і групами партій часто застосовується диференційований артикуляційний ансамбль. Наприклад, мелодія в будь-якій партії чи групи виконується легато, гармонія в інших партіях – стаккато (Архангельський – "Сумрак ночі впав на землю", Щедрін – "Я вбитий під Ржевом" та інші); в жіночому хорі вимовляється один поетичний текст, в чоловічому – інший (Онегер – фінал ораторії "Жанна д'Арк на вогнищі"); в кожній партії звучить свій поетичний текст (Потрійна фуга з "Прометея" Танєєва)...

Артикуляцій ансамбль вимагає єдиної манери вимовляння, єдиних штрихів та гранично еквіритмічну дисципліну. Особливо важливі початки та закінчення фраз, початки та зняття витриманих звуків. При цьому серйозної уваги потребують приголосні звуки, особливо подвоєні чи потроєні. Точне виконання таких сполучень ускладнюється їх місцезнаходженням перед паузою. В таких випадках використовується можливість переносу закінчень на початок наступної долі.

Але іноді буває, що перенос закінчення на наступну долю неможливий...

Поліфонічний та гомофонно-гармонічний ансамбль

Загальновідома різниця між ними. Перший прагне до висотно-ритмічної, тембрової, динамічної та артикуляційно-штрихової диференціації хорових партій, інший – до монолітного їх звучання.

Складність полягає, однак, в тому, щоб у першому випадку не втратити ансамблевої єдності, не дати голосам розлетітися, поєднувати своєрідність кожної лінії з єдиним композиційним планом, у другому – необхідно подолати тенденцію до нівелювання, уникнути плоского звучання, надати кожній партії індивідуальний відтінок та рельєфність настільки, наскільки це дозволяє специфіка гомофонного ансамблю.

У поліфонічному ансамблі хорові партії, зберігаючи самостійність інтонації, руху та забарвлення, поєднуються один з одним особливим зв'язком, то вслуховуючись один в одного, то відходячи на другий план, то виступаючи вперед, слухаючи партнерів, то примушуючи їх слухати себе, переходячи від "згоди" (консонансу) до "незгоди" (дисонансу), і навпаки...

Дуже важливо також використовувати кожний момент, коли поліфонічна тканина утворює ясну гармонічну вертикаль з тим, щоб переходом із диференційованого ансамблю до монолітного і назад скріпити ажурні переплетення поліфонії колонадою гармонічного моноліту.

Гомофонно-гармонічний ансамбль розділяється на два підвиди: власне гомофонний та хоральний. У першому – функції мелодичних та гармонічних засад суворо розподілені між голосом, що веде мелодію і акомпануючими партіями. У гомофонному ансамблі індивідуальною характерністю відрізняється партія, що веде мелодію. Інші, що супроводжують її, складають монолітний ансамбль і лише епізодично, фрагментарно виходять із моноліту, виявляючи характерну особливість того чи іншого мотиву чи ходу...

Хоральний ансамбль відрізняється від гомофонного тим, що в ньому мелодичний елемент присутній в усіх голосах, хоч у верхньому, як правило, мелодія більш індивідуалізована.

Виявити характерні інтонації в кожній партії, надати їм рельєфності, суворо дотримуватися гармонічної вертикалі, домогтися тим самим, щоб хорова тканина проросла живими пагонами, – такі умови хорального ансамблю. У хоралах різного стилю ці умови отримують різне втілення. Суттєва різниця між російським (Глінка, Даргомижський, Мусоргський, Римський-Корсаков, Бородин, Чайковський, Танєєв, Рахманінов, Свірідов) хоралом та західноєвропейськими (Бах, Гайдн, Моцарт, Бетховен, Брамс, Брукнер та ін.). Стилістичною своєрідністю відрізняється хорал у творчості композиторів XX століття (Регер, Томпсон, Віла Лобос, Месіан, Айве та ін.), у негритянських спірічуелс, у музиці композиторів Прибалтики і т. д. Уважний слух диригента зможе виявити в кожному випадку характерні особливості.

Необхідно застерегти учня від прагнення завжди, а тим паче занадто підкреслювати кожную мелодичну поспівку чи зворот всередині гармонічної тканини незалежно від характеру (жанру і стилю) даного твору. Це призводить до химерності, а в кінцевому рахунку і до одноманітності...

Ансамбль хор – фортепіано

Цей вид музично-виконавської співдружності дуже розповсюджений, але часто знаходиться у тому примітивному стані, коли фортепіанна партія перетворюється на якесь безлике тло, яке слугує для підтримки тональності. Тим часом, у хоровій музиці композитор доручає фортепіано роль повноправного члена ансамблю. В його партії проходять теми, мелодії, найважливіші підголоски. Розробляючи фактуру супроводу, композитор зазвичай уникає дублювання хорової партитури. Дивовижні якості фортепіано, його барви, педалі, туше, артикуляційна різноманітність, звукова міць, широта діапазону – все це слугує разом з хором загальній справі художнього втілення.

Звичайний акордовий акомпанемент у поєднанні з мелодією хору є часто джерелом особливої краси. ... Але нерідко фортепіано (оркестр) бере на себе роль соліста, а хору доручається акомпанемент чи підголоски.

Фортепіано володіє специфічним туше, яке здатне прикрасити загальне звучання ансамблю, але може і створити ансамблеву невідповідність, що подразнює слух. В останньому випадку провина,

як правило, покладається на піаніста та диригента. Фортепіано в ансамблі з хором (особливо, коли воно замінює оркестр) повинно співати, тобто володіти диханням, м'якою атакою, протяжністю звука, злитістю акордів. Усе це відрізняє гру акомпаніатора-майстра...

Відома чудова властивість фортепіано викликати уявлення про різні тембри оркестрового звучання. Цим потрібно широко користуватися, для чого диригент та піаніст уважно і досконально вивчають оркестрову партитуру.

Як при оркестровому, так і при фортепіанному супроводі принципи монолітного та диференційованого ансамблю застосовуються широко.

Самостійні голоси супроводу потрібно поставити в умови найбільш рельєфного звучання, але це завдання не можна розв'язати спростовано, шляхом грубого підкреслення голосу фортепіано чи, навпаки, затушовуванням хору. Найбільш ефективним залишається темброве та фразувальне вирішення проблеми із збереженням особливостей кожного голосу в єдності цілого.

Тонкощі та краса хорового і фортепіанного (оркестрового) ансамблю недосяжні в умовах, коли хор і його супровід зводяться за один-два дні до концерту. Копітка праця над обома партіями (як нарізно, так і разом) – неодмінна умова гарного ансамблю.

Стрій і ансамбль в хорі, поряд з темпоритмом, фразуванням та кульмінацією, є, як вже зазначалося, основними комплексами, навколо яких в певному порядку та взаємозв'язку збираються інші елементи звучності. Як при теоретичному аналізі партитури, так і практичній роботі з хором, диригент не може, особливо на перших етапах, тримати в полі зору увесь комплекс різномірних елементів. Доки справа не дійшла до генерального періоду, робота йде послідовно то над строем, то над ансамблем, то над темпоритмом, то над фразуванням і т. д. Але диригент, який чує кінцеву художню ціль, здатний вирішити, який елемент є в даний момент ядром, ланцюгом, навколо якого збираються, за яким тягнуться решта. Вибір того чи іншого головного елементу часто визначається особливостями даного твору. Тому є безперспективною абстрактна робота над узагальнено-стандартними, "усередненими" елементами звучності та всілякі рекомендації такого типу. В кожному творі свій стрій, свій ансамбль, свій ритм, дикція, тембр і т. д.

Коли диригент знаходить дану художню деталь точно, в її найбільш конкретному та бажаному для задуму виді, коли хору

здається, що в даний момент в цьому зосереджена доля всього задуму, тоді можна не боятися втрати художнього цілого: воно присутнє незримо.

Л. Ятло

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДИКА РОБОТИ З ДИТЯЧИМ ХОРОМ

Деякі особливості роботи над хоровим строєм та ансамблем

... одним із основних елементів хорової звучності є стрій хору.

На превеликий жаль, фальшива інтонація досить часто побуває у дитячих хорових колективах. Це буває, коли хористи не досить уважно почули настройку або якщо у них слабо розвинений слух; інтонація може бути низькою внаслідок в'ялого дихання під час співу; вона ж буде трохи підвищеною при форсованому диханні чи при недостатньому використанні грудного резонатора, але це теж, хоч і підвищена, однак фальшива інтонація; коли звук дуже перекривається, інтонація частіше понижується; фальш може бути й при недостатній координації слуху і голосу у окремих співаків хору.

На початковому етапі роботи з дитячим хором першим факховим завданням диригента є приведення звучання хору до загального тону, тобто вироблення загальнохорового унісону.

Якість хорового строю, в цілому, пов'язана, перш за все, із співацьким диханням і співацьким звукоутворенням. Саме тому в роботі з хором диригент має постійно приділяти цим компонентам вокально-хорової техніки особливу увагу.

Велику допомогу в створенні хорошого строю хору можуть надати спеціальні вправи, в яких акцентована увага на ті або інші ступені ладу, інтервали, гармонічні послідовності.

У репетиційній роботі корисно використовувати хорові партитури з позначенням принципів інтонування знаковою системою: | (гостро вгору), —> (стійко), і (осідаючи вниз), 1+ (дуже гостро вгору), |+ (дуже осідаючи вниз), яка є попереджуючою візуальною інформацією про особливості інтонування і програмує виконавців на певні осмислені дії щодо цього в процесі співу.

Загальноновизнано, що музичні інструменти, які мають темперований стрій, є недосконалими у питанні строю. Саме цими обставинами зумовлено небажане постійне застосування фортепіано у репетиційній роботі з хором. Темперована шкала обмежена у своїй інтонаційній градації мінімальним інтервалом 1/2 тону і поняття хроматичного і діатонічного півтону у ній практично відсутні.

Робота ж з хором під темперованийий інструмент, що досить часто культивується хормейстерами з низьким фаховим рівнем, знижує слухову активність хористів, їхню самостійність, привчає до недбалості роботи над інтонацією.

Для відтворення точної інтонації темперованого строю недостатньо.

У хоровому співі необхідно брати до уваги інтонаційні відхилення менші від півтону. Співаки хору повинні чути і вміти відтворювати голосом звуки з різницею інтонації хоча б в $1/4$ тону, а ще краще в $1/8$ тону. Дуже важливою і корисною у цьому плані є робота диригента з хором у спосіб а саррелла (без супроводу), із застосуванням камертона.

Кожну ноту треба інтонувати з урахуванням якісного виміру інтервалу та специфіки ладового тяжіння. Хорова практика засвідчує, що хроматичні півтони, всі великі та збільшені інтервали, при їх мелодичному русі вгору, слід інтонувати гостро. При співі цих інтервалів вниз вони повинні інтонуватися навпаки – осідаючи. Дещо гостріше слід інтонувати III і VII щаблі в мажорі та IV і V щаблі в мінорі.

Виховуючи у співаків хору уміння і навички точного звуковисотного інтонування, відтворення музичного звука у межах його інтонаційного відхилення на $1/4$, а ще краще $1/8$ тону, у поєднанні із усвідомленням звукових ладових тяжінь та виробленням однорідного тембрального звучання згідно з принципами академічного звукоутворення, диригент хору виховує вокально-художню інтонацію, яка є головною складовою хорової технології. Саме така інтонація забезпечує, професійне виконання будь-якого твору.

Іноді фальшива понижена інтонація трапляється тоді, коли твір просто "заспіваний". Допомогти виправити таку ситуацію може спів цього ж твору на $1/2$ тону вище або вилучення його з репетиційної роботи на певний час.

Причиною завищеної інтонації є форсоване звучання і зловживання гучною динамікою. Усунути цей недолік можливо за переходу до помірної сили звуку із більш м'якою атакою.

Під час співу багатоголосної фактури акорди не повинні інтонуватися абстрактно. У кожному випадку вирішальну роль відіграє оточення, в якому знаходиться акорд, функціональне значення його звуків у ладу. Існують певні принципи їх виконання в гармонічній хоровій фактурі:

- а) одночасність вступу звуків акорду;
- б) усі звуки акорду за силою звучання, тембром мають бути цілком однаковими;

в) основа акорду, його нижній звук, який визначає функцію гармонічної побудови, мусить линути ясно, повнозвучно, трохи голосніше за інші звуки цього ж акорду.

Практично досить часто буває, що відмінно вивчені в інтонаційному плані хорові партії після поєднання не дають стрункого звучання. У цьому випадку слід внести деякі корективи згідно з правилами інтонування гармонічного строю.

Стрій – це один із головних компонентів хорової виразності, тому робота над чистотою інтонації в хорі не повинна припинятися ні на хвилину.

Колективність – головна суть хорового виконання виявляється в навичці ансамблевого співу. Спільне музикування повинне мати узгодженість усіх компонентів хорового звучання, їх художню єдність, розуміння учасниками колективу ідейно-художнього змісту твору та уміння донести до слухачів цей зміст.

Добитися такого ансамблю – єдиного, гармонійного з усіх боків хорової звучності, можливо за умови тривалої і копіткої праці диригента і всіх учасників колективу.

Для досягнення повноцінного ансамблю в дитячому хорі необхідно постійно удосконалювати вокальну культуру його учасників, добиватися від них уміння співати з однаковою силою, стежити за тембровою єдністю і злагодженістю звучання, точністю та чіткістю відтворення ритмічного малюнку твору, чистотою інтонації гармонічного і мелодичного строю хору.

Вирішальну роль у цьому буде відігравати тонко натренований вокальний слух хормейстера, чіткість і зрозумілість його вказівок.

У роботі над ансамблем в дитячому хорі доречно застосовувати різноманітні прийоми і форми.

Щоб робота над ансамблем мала успіх, необхідно керуватись наступним: динамічний ансамбль виховується постійним контролем співаків за своїм власним співом та співом товаришів у хоровій партії.

Під час роботи над динамічним ансамблем доцільно використовувати спів із закритим ротом, при якому кожен співак краще чує себе і хор в цілому. У процесі репетиції можна розбити колектив на два хори і, поперемінно виконуючи твір, добиватися активної участі всіх співаків в створенні потрібної динамічної палітри.

Хормейстерові слід пам'ятати, що на динамічний ансамбль значною мірою впливає звуковисотна лінія кожної з хорових партій, тобто теситурні умови, досягнення хорошого динамічного ансамблю на нюансі ріано у високій теситурі значно ускладнюється порівняно з цим нюансом у зручній теситурі.

Важливою є й робота у хорі, спрямована на опанування дикційного ансамблю, особливо тоді, коли слова закінчуються приголосним. У цьому випадку можна рекомендувати юним співакам виконати той чи інший фрагмент твору без диригента, що активізує їхню увагу.

Для досягнення ансамблю в партіях і в усьому хорі можна використати елементи гри, змагання, коли група хору чи одна з партій по черзі виконує твір чи частину його з тим динамічним, ритмічним, дикційним спрямуванням, що вимагає керівник хору.

Тембровий ансамбль у дитячому хорі потребує значної уваги в роботі. Існують твердження, що в молодших школярів індивідуальні риси голосу тільки починають виявлятися, а тому тембровий ансамбль у молодшому хорі – це щось абстрактне. Але саме в цьому віці слід починати роботу з тембром, адже нерівномірність у звучанні дитячих голосів особливо різко виявляється під час співу голосних, що, як правило, звучать дуже строкато. Послідовне формування тембру, емоційно забарвленого звука допоможе і в подальшій роботі.

У старшому хорі досягти тембрового ансамблю значно складніше, оскільки у хлопців з'являється грудне звучання, а у дівчат як результат розширення діапазону можливі тембрально неприємні призвуки в голосі. Усе це вимагає від керівника хору значних зусиль у роботі над вирівнюванням регістрів, формування єдиної манери звучання голосних, а отже, і тембрового ансамблю старшого хору.

Знайти потрібні тембральні забарвлення хорових партій і всього хору керівникові допоможе жанр та стиль виконуваних творів. При виконанні, наприклад, жартівливої пісні необхідно знайти світлий, яскравий тембр, ліричної чи тужливої пісні – більш темний прикритий звук. Керівник хору повинен у роботі над тембровим забарвленням голосів розвивати у дітей асоціативні зв'язки з певним забарвленням відповідно до змісту твору. Це може бути темний, матовий, яскравий, насичений, металевий, глухий, дзвінкий звук. Як відомо, тембр – передусім природна якість голосу, але в результаті роботи над ним можна суттєво його поліпшити і це завжди слід мати на увазі керівникові дитячого хору, коли він працює над тембральним ансамблем.

До недоліків хорового співу повинна бути віднесена строкатість звучання. У хорі вона спричиняє за собою порушення вокально-технічного ансамблю (злиття голосів) – усередині однієї партії і загального ансамблю між всіма партіями. Боротися з нею

хормейстер повинен на загальних заняттях-репетиціях в процесі вокальної роботи з хором, використовуючи єдину манеру співу і виховуючи тембральну єдність голосів у загальнохоровому звучанні.

Для відчуття колективної єдності дуже корисно виконувати твори без диригента, що примусить співаків з ще більшою увагою стежити за ритмічною і темповою точністю.

У процесі роботи над художнім твором необхідно привчати хористів уважно слухати супровід і розглядати його не відірвано від хорового звучання, а як невід'ємну складову частину твору, в якому співаки і акомпаніатор – рівноправні члени ансамблю.

Обов'язковою рисою учасників дитячого хору повинна бути музикальність. Саме від неї залежить ансамбль у хорі, навіть більшою мірою, ніж від вокальних даних, бо якщо хороші голоси належать не музикальним дітям, то не варто очікувати особливих успіхів.

Однією з головних вимог повного ансамблю є інтонаційна злитість голосів, тобто уміння співати інтонаційно чисто.

Значна роль у формуванні ансамблю належить диригентові. Його уміння донести до колективу ідейно-художній зміст твору і визначити місце і значення кожної партії і кожного співака у виконавському процесі створить ту творчу атмосферу, при якій взаємна довіра і контакт забезпечать повноцінну роботу над ансамблем.

Диригент хору повинен ясно уявляти собі, що достовірно художній ансамбль створюється тільки в активній практичній діяльності через засвоєння високохудожнього репертуару. Усе тут важливо, починаючи з добору творів, розташування співаків в хорі і закінчуючи досягненням єдиної манери звукоутворення і тембрової єдності хорових голосів.

Необхідно зауважити, що на стрій та ансамбль впливають також умови, у яких працює хор, зокрема акустика приміщення, де проводяться репетиції, свіже повітря в класі, навіть настрої дітей під час занять. Усе це слід враховувати диригентові в практичній роботі з дитячим хоровим колективом...

Л. Шаміна

РОБОТА З САМОДІЯЛЬНИМ ХОРОВИМ КОЛЕКТИВОМ

Хоровий стрій. Хорове виконання нерозривно пов'язане з поняттям строю. Хоровий стрій – це система звуковисотних стосунків, яка в хоровому співі виражається в правильній інтонації інтервалів.

Уміння хористів чисто інтонувати щаблі ладу, інтервали, акорди, узяті в мелодичному викладі, називається мелодичним (горизонтальним) строєм; уміння співаків вибудовувати інтервали і акорди в одночасному звучанні – гармонічним (вертикальним) строєм.

Робота над мелодичним і гармонічним строєм пов'язана з розвитком у хористів музичного слуху. Важливо, щоб вони уміли не лише точно повторити задану мелодію, але і почути, оцінити правильність звукоутворення, висоту позиції звуку, темброву забарвленість голосу. Це можливо лише за наявності вокального слуху.

Розвитку вокального слуху допомагають не лише заняття із співу, але і з сольфеджіо. Дуже корисно як вправу проспівувати невеликі музичні приклади або нескладні хорові партії в унісон, сольфеджуючи їх таким чином: керівник дає завдання співати по нотах до певного місця, потім за рукою учасники продовжують співати наступний відрізок заданої мелодії "про себе", а через деякий час за знаком керівника знову продовжують мелодію вголос. Таким чином розвивається уміння інтонувати "про себе", загострюється інтонаційний і внутрішній слух. Завдання можна варіювати – наприклад, запропонувати співати усі сильні долі такту вголос, а слабкі – "про себе".

Велику роль у хоровому співі відіграє гармонічний слух, уміння чути свій тон у загальному звучанні багатоголосся. Гармонічний слух розвивається в умовах багатоголосого співу. Спочатку, коли учасники ще не мають навичок багатоголосого виконання, роль гармонічної підтримки – основи – він грає музичний інструмент (фортепіано, баян). Як вправу рекомендується співати гармонізовані мелодії, гами, секвенції (під акомпанемент керівника); таким же методом можливо розучувати хорові партії. Як тільки учасники почнуть одержувати початкові співацькі навички, можна поступово переходити до співу без супроводу, з елементами двоголосся. У міру розвитку навичок багатоголосого співу вправи ускладнюються, так само як ускладнюється і репертуар.

Фактура багатоголосого співу надзвичайно різноманітна: просте епізодичне розділення голосів, витримані звуки – "педалі", підголоски, канони, імітації, гармонічний спів, контрастна поліфонія, спів з самостійним голосоведенням кожної партії. Поступове включення в роботу різних видів з'єднання голосів – від простого до складного – дає можливість опанувати багатоголосся.

Найважливішою передумовою злагодженого співу, хорошого строю є правильне вокальне виховання співаків. Як тільки механізм звукоутворення в якій-небудь ланці співацького процесу буде

порушений, це одразу ж позначиться на чистоті інтонації. Наприклад, спів "на рихлому", неопертому, диханні, так само як і на форсованому, переобтяженому диханні, шкодить чистоті інтонації. Низька позиція звука народжує пониження інтонації. В деяких випадках у співаків спостерігається надмірна вібрація, що також призводить до нестійкої інтонації. У цьому разі корисно поспівати на голосну у (чи склади ду, ку), стежачи за рівністю звука, наближаючи його до інструментального.

Хоровий стрій залежить від особливостей музичного твору. Тому в роботі над хоровим строем потрібно виходити з конкретного музичного матеріалу. Наприклад, іноді буває незручна тональність виконуваного твору (через теситурні умови, перехідні звуки, недостатню вокальну майстерність співаків, манеру їхнього співу). Бажано виконувати твір у тональності, встановленій композитором. Якщо це абсолютно необхідно, можна транспонувати твір у зручну для хору тональність або ж працювати над ним у зручній тональності, а в остаточному варіанті виконати в тональності оригіналу.

Інтонаційно чистому співу сприяє усвідомлення ладу в усіх його проявах. Мажор інтонувати легше, ніж мінор. Тому краще розпочинати зі співу мажорного звукоряду. Важче дається чистота інтонування мінору, особливо натурального виду. Для виявлення його характерності потрібно завжди виконувати VII натуральний щабель досить низько, а для компенсації цього пониження тону інтонувати високо.

Гармонічний слух повинен допомогти співакам в освоєнні специфічної для кожного твору гармонічної мови. Тут найголовніше – зрозуміти, засвоїти логіку гармонічного розвитку музичної тканини твору, відчутти внутрішньоладові тяжіння. Широке розташування голосів утрудняє роботу над строем у мішаному хорі, а тісне – в чоловічому, оскільки звучання в низькому регістрі призводить до акустичної неясності. Найзручнішим для хорошого строю розташуванням голосів можна вважати: широке – внизу і більш тісне – вгорі.

Зручне голосоведення також полегшує роботу над строем.

Якщо у хоровому голосі зустрічається звук, що повторюється, або довгі, витримані звуки, потрібно стежити, щоб інтонування було стійким, оскільки в цих випадках виконавці нерідко їх занижують, "з'їжджають" з початкового тону.

Півтонові і тонові інтонації вимагають особливої уваги. Як правило, хористи їх "не добирають".

Керівник повинен знати правила інтонування гам та інтервалів, щоб на практиці при розучуванні конкретних творів уміти вибудувати

звучання хору. Відповідно до ступеня складності інтонування гармонічні інтервали поділяються на стабільні (октава, квінта, кварта) і варіаційні (інші). Якщо перші вимагають стійкості в інтонуванні, то виконання інших залежить від їх ладового призначення (наприклад, велика терція в мажорному тризвуку – висока, а в домінантовому септакорді – більш висока).

У довгих фразах, що вимагають великого дихання, співаки так само схильні до пониження інтонації у кінці фрази. Потрібно запропонувати учасникам хору швидко і безшумно "перехопити" в різний час дихання, тобто заспівати усю фразу прийомом ланцюгового дихання на опорі, не знижуючи інтонацію.

Твори в швидкому темпі, так само як і в дуже повільному, інтонувати важко. У першому випадку співаки не встигають усвідомити музичну фразу, проінтонувати її (наприклад, "Попутна пісня" М. Глінки), а у другому – втрачають загальну звукову перспективу, забувають висоту звучання (наприклад, у творах в темпі *largo*). У цьому разі рекомендується опрацьовувати твори в протилежних темпах: швидкі учити в повільному темпі, а повільні – в рухливому. Тоді робота над строем проходитиме успішніше.

Іноді пониження строю пов'язане із загальним зниженим тону-сом співаків. У цьому випадку допомагає виконання твору у більш високій теситурі (наприклад, транспонування партитури на півтону вгору). Нове тональне забарвлення і більш високий регістр примушують співаків "прокинутися", активізувати втрачену високу позицію і співати чисто.

Динаміка твору також впливає на стрій. Як відомо, переважання *forte* і *fortissimo* притуплює слухове сприйняття співаків, виникає небезпека фальшивого співу. Особливо важко інтонаційно вибудувати хор, що співає голосно і у високій теситурі. Такі місця потрібно розучувати в зручній теситурі, засвоюючи інтонацію (іноді можна співати октавою нижче), а остаточно виконувати в оригіналі.

При розучуванні нового твору бажано, щоб керівник показав його на фортепіано або якому-небудь іншому інструменті. Якщо цей хоровий багатоголосий твір *a cappella*, ілюстрація на фортепіано допоможе співакам познайомитися з хоровою тканиною, фактурою, гармонічною мовою твору, охопити його загальний динамічний, темповий склад, музичний образ в цілому. Під час гри керівника учасники хору стежать за своїми партіями по нотах, а іноді навіть тихенько підспівують. Таке ознайомлення з партитурою допомагає зрозуміти особливості її музичної мови, а значить, і швидше опанувати її.

Розпочинаючи розучування нового твору, керівник прагне до того, щоб усі співаки добре засвоїли свої хорові партії. Для цього їм потрібно пояснити логіку розвитку мелодії, її форму; яскраво виражені ладові тяжіння, ритмічні зупинки, опорні смислові моменти та інші особливості.

Потім слід домагатися унісонного строю, щоб кожен співак слухав свою хорову партію, зливався з нею. Цьому допомагає спів на голосні у, ю, які "збирають" звук (у цих голосних – найменша кількість обертонів, голоси на них краще зливаються). Корисно і спів із закритим ротом, при якому уся увага, слух співаків спрямовані на контроль за інтонацією.

Спочатку хор опановує елементарний стрій. Працюючи над конкретним твором, керівник досить часто звертається по допомогу до інструмента. Але поступово потреба в ньому стає усе менше, репертуар поповнюється творами а *caprella*, робота над строем поглиблюється.

Необхідно систематично привчати співаків співати без супроводу, розвивати у них активний музичний слух (інтонаційний, гармонійний, внутрішній, вокальний). Керівник зобов'язаний аналізувати причини поганого строю і знаходити засоби до його виправлення.

Процес роботи над строем має бути для учасників хору усвідомленим, активним, творчим, регулярно підкріплюватися теоретичними знаннями.

Розділ IV ПИТАННЯ АНАЛІЗУ ХОРОВИХ ПАРТИТУР

О. Коловський **АНАЛІЗ ХОРОВОЇ ПАРТИТУРИ**

Від змісту до форми

... Незалежно від ступеня складності партитури, перш за все її потрібно програти на фортепіано.

... Програвання і, природно, супутнє йому вслухування і запам'ятовування потрібні не тільки для попереднього ознайомлення з партитурою, а для того, щоб, як кажуть, "розкусити" її, зрозуміти в загальних рисах зміст, ідею твору та його форму. Перше враження незмінно має бути сильним і визначеним; музика повинна захопити, сподобатися – це цілком необхідний початок для подальшої роботи над партитурою.

... З чого ж починати? Перш за все, з історико-естетичного аналізу, тобто з встановлення зв'язків даного твору з близькими йому явищами життя, культури і мистецтва. Таким чином, предметом такого аналізу буде не стільки сам твір, скільки ті явища, які так чи інакше пов'язані з ним. Це потрібно для того, щоб шляхом опосередкованих зв'язків в кінцевому рахунку глибше проникнути в зміст досліджуваної партитури і далі – в її форму. Не слід забувати про те, що кожний музичний твір – це не відокремлене явище, а є начебто елементом або частинкою цілої інтонаційно-стилістичної системи в мистецькому житті певної епохи. У цій частці, як у мікрокосмосі, відображаються не тільки стилістичні ознаки сусідніх за часом музичних явищ, але і характерні особливості конкретної історичної культури в цілому. Таким чином, правильний шлях для пізнання цього "мікрокосмосу" – від загального до часткового. Однак у практиці виникають найрізноманітніші ситуації.

... У музикантів, що зовсім нехтують методом історичного аналізу, які вважають його зайвою розкішшю і вигадкою "немузикантів", завжди тією чи іншою мірою відчуваються недоліки у виконанні; від їхнього трактування завжди тхне неприємним "додаванням від себе", яке прекрасно уживається зі стилістичним еkleктизмом.

... Перейдімо до конкретних прикладів. Необхідно, наприклад, зробити історико-естетичний аналіз однієї з частин "Реквієму" Моцарта...

... Раніше вже зазначалося, що для того, щоб продиригувати одним твором, треба по можливості ознайомитися з творчістю композитора в цілому. Мало хто цього, власне кажучи, не знає, але й мало хто дотримується цього принципу. Справжнє значення музики нерідко підміняється поверхневим орієнтуванням – написано стільки-то симфоній, стільки-то опер тощо. Але ж головне у тому, як звучить це написане. Важко уявити, що може знайтися студент-хоровик, що не знає нічого з Моцарта, крім "Реквієму". Яка-небудь фортепіанна п'єса, зіграна в дитинстві, вже, напевно, застрягла в пам'яті; можливо, запам'яталися одна-дві симфонії або ще що-небудь.

... Обов'язково треба ознайомитися з усіма основними жанрами у творчості Моцарта, оскільки у кожному з них відкривається якась нова грань його музики. Краще почати з фортепіанних сонат, потім перейти до фортепіанних концертів, послухати камерні ансамблі (особливо квартети і неодмінно квінтет соль мінор). Не завадить і знайомство з чарівними дивертисментами. І звичайно, абсолютно необхідним уявляється відчуття оперного стилю Моцарта, хоча б за 2–3 операми. Перелік можна продовжити, але і цього достатньо. У кінцевому рахунку успіх аналізу визначиться не кількістю програного і прослуханого, а вмінням вникати в музику. Головне завдання полягає в тому, щоб перейнятися духом музики Моцарта, захопитися нею, відчувати стиль, характер музичної мови. Тільки той, хто глибоко переживає і зрозуміє "сонячну" сутність музики Моцарта, знайде правильний шлях у драматичний і похмурий світ "Реквієму". Але і в "Реквіємі" Моцарт залишається Моцартом, трагізм "Реквієму" – не взагалі трагізм, але трагізм моцартівський, тобто обумовлений загальним стилем музики композитора.

У нас дуже часто, на жаль, намагаються прокладати найкоротші шляхи між дійсністю і музичним твором, забуваючи про те, що правильний шлях тільки один, довший, але правильний – через стиль. Боротьба за оволодіння стилем – ось, мабуть, найбільш лаконічне формулювання сенсу історико-естетичного аналізу. А щодо музики Моцарта це особливо важке завдання, бо Моцарта "підпирають" з двох боків такі колоси, як Бах і Бетховен. І нерідко драматичні сторінки музики Моцарта виконуються "під Бетховена", а контрапунктичні – "під Баха".

Одночасно з музичною "екскурсією" доцільно зайнятися читанням спеціальної літератури. Крім підручників, корисно почитати першоджерела – листи Моцарта, спогади про нього – ознайомитися з висловлюваннями великих художників про Моцарта тощо. Нарешті, якщо дозволять час і умови, корисно заглибитися в соціально-політичні та художні умови того часу. Що стосується самого "Реквієму", то, не кажучи вже про музику, здається також вкрай важливим усвідомити собі деякі деталі релігійного змісту заупокійного богослужіння, бо, орієнтуючись на гуманізм музики, не можна в той же час забувати про церковні атрибути, форми і канони, що знайшли відоме віддзеркалення і в музиці Моцарта. Питання впливу церковної ідеології на музику теж відноситься до проблеми стилю.

І ще: ніяк не можна проходити повз безсмертне мистецтво великих поетів, музикантів і художників епохи Відродження; фрески і картини Мікеланджело і Рафаеля можуть багато "підказати" у трактуванні деяких номерів "Реквієму"; чуйний музикант з великою користю для себе простудіює також наповнені якоюсь особливою чистотою і "святістю" партитури безсмертного Палестрини, адже "палестринівські" епізоди є і в партитурі "Реквієму"; Моцарт міцно засвоїв італійську школу хорового голосоведення – легку і прозору.

У цілому ніби виходить великий обсяг роботи навколо одного твору, але, по-перше, не кожна партитура вимагає такого великого аналізу, а по-друге, студент, беручи в руки нову партитуру, таки вже щось знає і про композитора, і про його творчість, і про епоху в цілому. Тому робота буде полягати у поповненні знання, у додатковому аналізі, деяка (більша або менша) частина якого була вже зроблена раніше у процесі навчання.

Що стосується вивчення партитури сучасного композитора, то тут перед виконавцем неминуче постануть труднощі іншого характеру, ніж при аналізі твору класики, хоча коло питань в тому й іншому випадку однаковий. Творчість навіть найбільшого класика, який жив, скажімо, років 100, а то і більше тому, за цілком природним законом життя втрачає деяку частку свого життєвого змісту – вона поступово блякне, втрачає яскравість своїх фарб.

І це стосується усієї спадщини: вона ніби "розгорнута" по відношенню до нас, сучасників, з боку своїх прекрасних, класичних форм. Ось чому диригент повинен насамперед докопатися до життєвих пружин стилю класичної партитури; його "надзавдання" полягає в тому, щоб стара музика в його інтерпретації сприймалася, як новий, сучасний твір. В абсолютній формі таке перетворення,

зрозуміло, неможливе, але прагнути до цього ідеалу – доля справжнього митця.

Сила справжнього сучасного мистецтва, навпаки, полягає в тому, що воно перш за все підкорює і завойовує серце своїм зв'язком з життям. Зате форма нової музики часто відлякує консервативного і ледачого виконавця.

... Остаточним результатом історико-естетичного аналізу повинна бути ясність у загальній концепції, в ідеї, у масштабах змісту, в емоційному тонусі твору в цілому; більш того, попередні висновки стосовно стилістики, музичної мови і форми, які будуть уточнюватися в процесі теоретичного аналізу.

Від форми до змісту

... Методика аналізу форми хорової партитури уявляється нам у наступній послідовності. Учень розпочинає теоретичне вивчення твору тільки після того, як він ґрунтовно попрацював над ним в історико-естетичному плані. Отже, партитура у нього, що називається "в вухах" і "в серці", а це надійна профілактика від небезпеки в процесі аналізу відірватися від змісту. Доцільніше починати з гармонії, і, не відволікаючись вже ні на що інше, переглянути (і зрозуміло, прослухати), акорд за акордом, увесь твір. Не можна гарантувати в кожному окремому випадку цікаві результати аналізу гармонії (не кожен твір може бути досить оригінальним у відношенні гармонічної мови), але "крихти" напевно будуть виявлені; іноді це який-небудь складний гармонічний зворот або модуляція, неточно зафіксовані слухом – при найближчому розгляді вони виявляються дуже важливими елементами форми, а отже, уточнюють дещо і в змісті музики; іноді це особливо виразний, формотворчий каданс тощо. Нарешті, такий цілеспрямований аналіз допоможе виявити найбільш "гармонічні" епізоди партитури, де перше слово – за гармонією, і навпаки, більш нейтральні в гармонічному відношенні розділи, де вона лише супроводжує мелодію або підтримує контрапунктичний розвиток.

Дуже цінним є також уміння виявити ладотональний план всього твору, тобто в строкатій картині відхилень і модуляцій знайти головні, опорні тональні функції і вловити їх взаємозв'язок.

Переходячи до контрапунктичного аналізу, треба виходити з того, до якого стилю відноситься даний твір – до поліфонічного або до гомофонно-гармонічного. Якщо до поліфонічного, то контрапунктичний аналіз може перетворитися на головний аспект теоретичного вивчення музики. У творі ж гомофонно-гармонічного стилю слід звернути увагу не тільки на контрапунктичні структури (тема і

протискладення, канон, фугато), але і на елементи поліфонії, що не мають структурної визначеності. Це можуть бути різного виду підголоски, педалі, мелодичні ходи, фігурації, окремі імітації тощо. Дуже важливо виявити (а головне, почути) також змістовні мелодичні "прожилки" в акордово-гармонічній фактурі, визначити їх питому вагу і ступінь активності в формоутворенні. Що стосується контрапунктичних епізодів і структур, то аналіз їх не повинен бути важким для учня, що володіє технічними ресурсами поліфонії. Труднощі тут іншого роду: треба привчити свій слух не губитися в складному плетиві голосів і завжди знаходити головний голос навіть у поліфонії. З цією метою корисно спеціально потренуватися за фортепіано: повільно і дуже тихо награвати поліфонічні фрагменти, уважно вслухатися не "в кожен голос", як зазвичай рекомендують, а в процес взаємодії голосів.

Наступний на черзі – аналіз будови партитури. До послуг учня є достатня кількість підручників (слід запропонувати підручник "Музична форма" І. Способіна і "Будова музичних творів" Л. Мазеля) і тому можна обмежитися деякими загальними зауваженнями. На жаль, доводиться стикатися з фактами, коли учні звужують завдання такого аналізу, обмежуючись лише питанням композиційних схем; схема знайдена – мета досягнута. Це найглибша помилка, бо закономірності будови виявляються насамперед у взаємозв'язках і співпорядкованості невеликих за масштабом побудов – мотивів, фраз, речень. Оволодіти конструктивною стороною творів – значить розібратися в ритмічних співвідношеннях між окремими структурами, в логіці структурних періодичностей і контрастів. До речі, не один раз доводилося помічати, що музиканту-диригенту, який добре відчуває і розуміє конструктивну, так би мовити, "матеріальну" сторону музики, ніколи не загрожує небезпека підпасти під інерцію тактування. Зрештою, не так уже важливо знати, тричастинна форма, наприклад, у такому-то творі або двочастинна з репризою; набагато корисніше докопатися до його конструктивної ідеї, до ритму, у широкому сенсі цього слова.

У підсумку вже виконаної роботи над партитурою можна зробити деякі суттєві висновки щодо її структурно-гармонічних особливостей і тим самим просунутися до проблеми стилю, так би мовити, від форми. Однак попереду ще найскладніша проблема – формоутворення в процесі. Заздалегідь слід сказати, що і тут, як і взагалі в мистецтві, перше слово за вродженим почуттям музичної логіки; ніяка найбездоганніша теорія не в змозі зробити музиканта. Але не слід забувати й інше: теоретичне усвідомлення організовує

творчий процес, надає йому ясність і впевненість. Іноді висловлюються побоювання – чи не занадто багато ми аналізуємо, чи не знищимо ми цим самим музику. Марні страхи. При найглибшому і докладному аналізі все одно на інтуїцію залишається лєвова частка; справжній музикант ніколи не перестане відчувати в першу чергу. Теорія тільки допоможе йому розумніше відчувати.

Аналіз однаковою мірою допомагає і "сухому" і "емоційному" музиканту; першого він може "запалити", іншого – "охолодити".

Ще у процесі структурно-гармонічного і контрапунктичного аналізу звичайно час від часу постають питання музичного та тематичного розвитку, але це буває, як правило, у вигляді констатації окремих фактів; так було, і так стало. Для того ж, щоб якоюсь мірою усвідомити процес формоутворення, не можна вже "перескакувати" через такти; доведеться пройти важким і довгим шляхом, приблизно тим, яким рухається композитор, пишучи твір. Тут відправним пунктом буде вже не період, не гармонічна функція, а тема.

Ось від теми, через всі перипетії та закутки її розвитку дістатися аналітичною думкою до заключного кадансу, не пропускаючи жодної ланки – завдання процесуального вивчення музичного твору. Повною мірою це ніколи не вдається. Десь залишаться "розриви", куди інтелект не проникає і де доведеться покласти на інтуїцію. Однак, якщо навіть основна, магістральна лінія в розвитку форми буде лише намічена, значить, мета досягнута.

Такий аналіз краще робити за інструментом, коли обставини дозволяють достатнім чином зібратися і зосередитися. При високій культурі внутрішнього слуху можна, однак, обійтися і без фортепіано. Скільки разів доведеться програти і прослухати партитуру цілком і окремі місця – передбачити неможливо, в усякому разі безліч разів. Аналіз такого роду потребує величезної творчої напруги, зосередженості і часу. І зрозуміло – не легке завдання прожитися через емоційну та образну сутність музики до прихованих пружин її логіки і розрахунку.

У практичному відношенні хочеться дати учневі таку пораду: звертайте увагу на цезури (в тому числі і паузи) між побудовами, на те, як "чіпляються" фраза за фразу, речення за речення; привчайтеся спостерігати за життям "атомів" музичної мови, – інтонацій, за тим, як одні з них розвиваються, варіюються, розспівуються, інші утворюють своєрідне *ostinato*, або "педаль" (вираз Асаф'єва); не дивуйтеся несподіваним і різким мелодичним, гармонічним і ритмічним поворотам – вони виправдані художньо-образною логікою, тримайте в полі зору всю музичну тканину, не

відокремлюйте мелодію від гармонії, головні голоси від друго-рядних – чітко відчувайте структуру кожної побудови у всіх її ви-мірах; завжди тримайте в пам'яті головну тему – ідею твору – вона не дасть вам звернути з дороги; та ще дуже важлива деталь – ніколи не втрачайте зв'язку з текстом.

... Останній етап – аналіз хорової оркестровки. ... Залишаючи осторонь загальновідомі нормативи щодо розташування голосів у хорovому акорді, звукові і виразні можливості регістрів і діапазонів, торкнемося деяких питань стилістики хорovого письма. Думається, що, розкриваючи вже не вперше партитуру для аналізу, студент зобов'язаний перш за все відповісти на основне питання: чи відповідає оркестровка стилю твору в цілому – не зіпсувала вона в чомусь намірів автора, інакше кажучи, чи буде звучати партитура саме так, як цього вимагає музикант (чи немає перевантаження в акордиці і голосах, чи не одноманітна фактура, чи не занадто рідко інструментовано туттійні місця, чи "не мало повітря" в партитурі і чи не заважають голоси один одному, або навпаки – чи має фактура достатню конструктивну міцність тощо. Такий "іспит" треба влаштовувати не тільки молодому композитору, але й маститому автору, бо навіть у останнього можуть зустрітися прорахунки, недогляди, або, в кращому випадку, менш вдало звучать епізоди. І головне завдання тут, зрозуміло, не у відшукуванні помилок, а в тому, щоб критична позиція надихнула на необхідну чуйність до вокально-хорових проблем. Після цього можна вже зайнятися іншими питаннями, як, наприклад: яким хорovим ансамблям (чоловічий хор, жіночий хор, чоловіки з альтами, жінки з тенорами і т. д.) надає перевагу композитор; яке значення в партитурі має темброве забарвлення; який взаємозв'язок між динамікою і оркестровкою; в яких партіях переважно викладається тематичний матеріал; які особливості сольного і туттійного звучання, прийоми поліфонізації акордової фактури тощо. Сюди ж приєднується питання про смислове і фонетичне співвідношення слів з музикою.

На аналізі хорової оркестровки можна, по суті, закінчити теоретичне вивчення партитури. Далі підуть вже спеціальні питання пов'язані з роботою і виконавської концепції.

Висновок

Обмежитися одним теоретичним аналізом було б так само не-правильно, як і, навпаки, – зовсім відмовитися від нього. Дослідженню форми твору обов'язково повинна передувати або супроводжувати (залежно від обставин) вдумлива робота з ним – ознайомлення з музикою, літературою, історичними працями та

іншими матеріалами. В іншому випадку аналіз може не вийти, і його більш ніж скромні результати тільки розчарують учня. Треба запам'ятати твердо і раз та назавжди: тільки тоді, коли з музикою партитури вже пов'язаний цілий світ почуттів, думок і уявлень – кожне відкриття, кожна деталь у формі негайно стане відкриттям або деталлю в змісті. Остаточним результатом аналізу має бути в ідеалі таке засвоєння партитури, коли кожна нота "потрапляє" в зміст, і кожен рух думки та почуття знаходить свою структуру у формі. Про виконавця (все одно – соліст він або диригент), який оволодів таємницею синтезу змісту і форми, зазвичай говорять, як про художника і майстра в передачі стилю твору.

Партитура повинна бути перед тим, хто вивчає її, завжди начебто у двох планах: у крупному і дрібному; у першому випадку вона наближається для детального теоретичного вивчення, у другому – відсторонюється для того, щоб легше було пов'язати її з іншими явищами життя і мистецтва, правильніше і глибше проникнути в її зміст.

В. Живов **МЕТОДИКА АНАЛІЗУ ХОРОВОЇ ПАРТИТУРИ**

... керівник хору повинен досконало знати твір, предмет розумування, простудіювавши його, за словами К. Пигрова, "як музикант, як фахівець-хормейстер, як педагог і як диригент". Відповідно до цієї вимоги в аналізі твору студент повинен аргументувати своє "бачення" художньо-образного змісту твору, обґрунтувати своє індивідуальне трактування музики, намітити виконавські і спеціальні диригентські прийоми, за допомогою яких він втілюватиме це трактування у життя, передбачити технічні (у тому числі і вокально-хорові) труднощі, які можуть зустрітися у репетиційній роботі, і намітити шлях до їх подолання.

... Виконавський аналіз вокально-хорового твору повинен відповісти на чотири головні питання:

1. Яку думку, який зміст передають автори? (Аналіз поетичного тексту і музичних засобів, за допомогою яких композитор передає той або інший зміст.)

2. Якими загальновиконавськими і спеціальними вокально-хоровими засобами музикант може найпереконливіше втілити художньо-образний зміст твору в життя? (Аналіз темпу, динаміки, агогіки, тембру, фразування, характеру звуковедення й інших засобів, що створюють у сукупності виконавський художній образ.)

3. Якими диригентськими засобами і прийомами можна з найбільшою адекватністю реалізувати виконавський художній образ? (Аналіз диригентських засобів виразності – диригентська "площина", роль кисті, ліктя, плеча, положення корпусу, величина і об'єм жесту; аналіз засобів передання логічного зв'язку між фразами, підходу до кульмінації і т. д.)

4. Які вокальні, ритмічні, інтонаційні, ансамблеві, диригентські та інші труднощі можуть виникнути перед диригентом у процесі реалізації "ідеального" виконавського плану? Аналіз диригентських виконавських засобів і аналіз технічних труднощів.)

Перший розділ виконавського аналізу вокально-хорового твору – музично-теоретичний аналіз – має низку особливостей, обумовлених специфікою жанру.

... Шлях художнього образу в музичному виконанні зазвичай представляють як лінію: композитор – виконавець – слухач. У вокально-хоровому виконанні цей шлях правильніше буде позначити так: поет – композитор – виконавець – слухач. Розпочинаючи до вивчення хорового твору, виконавець повинен передусім проаналізувати, які образи тексту, які думки, ідеї поета знайшли найбільш яскраве вираження в музиці і зрозуміти, що притягає композитора в цьому тексті, що він вважає головним, основним, в чому бачить суть його змісту.

Усе це говорить про те, що аналіз поетичного тексту в єдності з музикою сприяє глибшому вивченню усіх сторін музичної форми вокально-хорового твору, розумінню задуму композитора, емоційнішому сприйняттю художнього образу.

... Інша особливість цього розділу аналітичного розбору хорового твору полягає в тому, що до вивчення загальномузичних засобів, що сприяють створенню художнього образу (мелодія, гармонія, ритм, темп, динаміка, форма і т. д.), тут додається характеристика засобів, специфічних для цього жанру (типу і виду хору, регістрів хорових голосів, їх діапазону, тембру; теситури твору або його фрагмента; хорової фактури, ролі хорової партії у викладенні основного матеріалу, видів ансамблю).

Другий розділ виконавського аналізу – аналіз виконавських засобів виразності – також має низку особливостей, що заслуговують детального розгляду. Як ми відмічали, його мета – знаходження засобів і прийомів, за допомогою яких художньо-образний зміст твору, виявлений в ході цілісного музично-теоретичного розбору, можна донести до слухача найбільш яскраво і переконливо. Ці цілком визначені прийоми, що встановилися в тривалій музичній

практиці, можна розділити на два розряди: загальновиконавські, які відносяться до музичних категорій, не залежних від якої-небудь виконавської спеціальності (темпи, агогіка, динамічні відтінки, *crescendo* і *diminuendo*, фразування, засоби досягнення і розподілу кульмінацій і т. д.), і спеціально-виконавські, які властиві цьому виду інструмента. У хорі це манера звуковидобування, тембр, внутрішні вібрато, різні способи використання голосу залежно від регістра і теситури, цезури або "ланцюгове" дихання, ясна або нікельована дикція, виразне подання літературного тексту тощо.

За допомогою ряду виконавських прийомів диригент може впливати і на форму твору. Зберігаючи постійний, незмінний темп, нюанс і тембр, використовуючи "ланцюгове" дихання, він може об'єднати декілька побудов у єдине ціле і, навпаки, за допомогою різання, контрастних змін темпу, нюансу і тембру, цезур, "дихань" створити ряд ніби окремих епізодів – розділів. Знання такого роду закономірностей допоможе диригентові відібрати саме ті виконавські засоби і прийоми, які найбільшою мірою відповідають суті утілюваного художнього образу.

Пропонований нами третій розділ виконавського аналізу – аналіз диригентських засобів виразності.

... виразність жесту має абсолютно певні закономірності, знання яких допоможе молодому диригентові самостійно знайти необхідні в даному конкретному випадку диригентські прийоми.

... Четвертий розділ виконавського аналізу – аналіз технічних труднощів, що включає розгляд вокальних, інтонаційних, ритмічних, ансамблевих, дикційних та інших труднощів, пов'язаних із специфікою "інструмента" – хору, повинен завершувати аналітичний розбір виконавцем твору. Переходити до нього слід лише після того, як диригент ясно уявлятиме собі художньо-образний зміст твору, його "ідеальну" інтерпретацію, виконавські і диригентські засоби втілення художнього образу.

Найбільш раціональна методика і послідовність аналітичної роботи студента над хоровою партитурою така.

Перший етап роботи – попереднє ознайомлення з твором: програвання партитури на фортепіано, читання літературного тексту. Завдання такого попереднього ознайомлення – у загальних рисах зрозуміти сенс, настрої, характер твору.

...Виконавський аналіз партитури розпочинається з ознайомлення із конкретними суспільно-історичними умовами, в яких минало життя і діяльність композитора та поета, формувалися їх естетичні погляди; з характеристики основних рис хорового письма

композитора. Тому на цьому етапі передбачається знання декількох творів автора.

Після історико-стилістичного аналізу дається аналіз поетичного тексту. Текст уважно прочитується, логічно оцінюються події та образи, що становлять його основу. Потім аналізується структура вірша, виявляються головні слова і поняття, що визначають сенс речень, детально розбирається фразування, фіксуються межі частин. Такий ретельний аналіз поетичного першоджерела допомагає зрозуміти засоби, використані композитором, і чітко визначити співвідношення музичного фразування з фразами тексту, співвідношення форми тексту і музики.

Аналіз музично-виражальних засобів, за допомогою яких утілюється цей зміст (мелодики, гармонії, ритму і метра, темпу, динаміки, фактури тощо) – наступний етап цілісного виконавського аналізу хорового твору. У процесі аналізу музичних засобів визначається кульмінація усього твору і його частин, виявляються динамічно напружені і спокійні розділи форми. Водночас визначаються і потім порівнюються хвилі наростання та убуття гармонічної яскравості з хвилями мелодичними, ритмічними, темповими, динамічними тощо.

Важливим моментом музично-теоретичного аналізу є визначення структурної функції окремих частин, тобто їхньої ролі у структурі цілого, оскільки частина може виконувати експозиційну, розвивальну або завершальну функцію.

... Проте досягнення змісту твору – це лише попередня умова правильної інтерпретації. Задум композитора, зафіксований у нотному записі, вимагає матеріалізації в реальному музичному звучанні – виконанні. Завдання виконавця – знайти засоби найбільш переконливої реалізації композиторського задуму.

... Успіх виконання багато у чому залежить не лише від диригента, а від рівня технічних можливостей його "інструмент" – хору, від того, наскільки хор буде вистроєним, вирівняним, рухливим, гнучким. Ось чому для диригента велике значення має аналіз умов, в яких відбуватиметься практична реалізація його задуму і технічних труднощів (вокальних, ансамблевих, інтонаційних, дикційних, диригентських), які можуть виникнути у процесі роботи над твором. Цей розділ аналізу визначають зазвичай як вокально-хоровий і розглядають у ньому тип, вид і склад хору, фактуру, діапазони голосів, труднощі строю, ансамблю і дикції. Значення цих специфічних хорових елементів для втілення художнього змісту твору неоднаково. Якщо характеристика типу і виду хору, регістра голосів, діапазону і теситури має велике значення для реалізації

творчого задуму композитора, певним чином впливаючи на відбір виконавських засобів вираження й інтерпретаційний план, то з'ясування інтонаційних, дикційних, ритмічних труднощів, не відіграючи особливої ролі в тлумаченні твору, сприяє, в основному, знаходженню конкретних прийомів репетиційної роботи і "вибудовуванню" репетиційного плану. Виходячи з цього, ми вважаємо, що розглядати усі вокально-хорові особливості твору в цьому розділі аналізу не зовсім правильно. При такому принципі класифікації елементи хорової звучності об'єднуються за однією ознакою спільності – належності до хору, вокалу, людського голосу. Набагато доцільніше, на наш погляд, класифікувати елементи хорової звучності за принципом їх більшої значущості для втілення художньо-образної суті твору або, навпаки, для виготовлення і налаштування "інструменту", тобто для технічних завдань. У цьому разі вокально-хоровий аналіз ділиться на дві частини: елементи хорової звучності, що відіграють виразну роль, розглядаються у ході музично-теоретичного аналізу; ті ж елементи, які пов'язані, в основному, з рішенням технічних завдань, – у ході спеціального аналізу технічних труднощів.

Аналіз технічних труднощів включає: визначення діапазону кожної хорової партії, теситури хорових голосів і твору в цілому, характеристику вертикального і горизонтального строю і типу хорового ансамблю (унісонний, гармонічний, поліфонічний і т. д.), аналіз тих чинників, які можуть вплинути на вироблення ритмічного, динамічного, тембрового ансамблю; аналіз технічних труднощів кожної хорової партії і хору в цілому (вокальних, ритмічних, ансамблевих, інтонаційних, дикційних, диригентських) і способів їх подолання.

На основі цілісного виконавського аналізу студент – диригент складає попередній план репетиційної роботи. У нього входить: визначення основних завдань у роботі з хором над розучуванням твору, суворий облік важких і більш простих моментів; знаходження доцільних прийомів, що прискорюють процес розучування; розрахунок репетиційного часу.

... Нижче наводиться стислий план навчально-виконавського аналізу хорової партитури:

1. Історико-стилістичний аналіз. (Ознайомлення з конкретними суспільно-історичними умовами, в яких минало життя і діяльність композитора і поета, формувалися їх естетичні погляди; характеристика основних рис творчості поета і композитора; типові риси хорового письма композитора.)

2. Аналіз поетичного тексту. (Оцінка змісту вірша, його ідеї і основних художніх образів; аналіз структури вірша, визначення меж частин; виявлення головних слів і понять, що визначають сенс речень.)

3. Аналіз музично-виражальних засобів, за допомогою яких утілюється цей зміст. (Цілісний художньо-образний аналіз мелодики, гармонії, ритму і метра, темпу, динаміки, тембру, фактури; визначення меж частин, музичного твору, структури кожної з частин, фіксація і аналіз каденцій у зв'язку із структурою тексту; зіставлення музично-тематичного матеріалу і визначення глибини контрасту або, навпаки, тематичної єдності, визначення форми цілого; жанровий аналіз; виявлення лінії розвитку кожного голосу, визначення кульмінацій у кожній партії; порівняння хвиль наростання і убування гармонійної яскравості з хвилями мелодійними, ритмічними, темповими, динамічними; зіставлення кульмінацій частин і знаходження головної, центральної кульмінації твору; характеристика співвідношення форми тексту і музики, співвідношення музичного фразування з фразами тексту.)

4. Аналіз виконавських засобів виразності. (Аналіз прийомів, за допомогою яких художньо-образний зміст твору можна донести до слухача найбільш яскраво і переконливо.) Аналіз використання темпових коливань, динамічних відтінків, тембрових фарб, різних способів звуковедення і штрихів, артикуляції, фразування залежно від необхідного характеру образу, емоційно-виражальних або формоутворювальних завдань.

5. Аналіз диригентських виконавських засобів і прийомів. (Обґрунтування щодо використання тієї чи іншої диригентської "площини", важчого або легшого жесту, більшого або дрібнішого, плавного чи відривчастого залежно від характеру музики, конкретних вимог музичного розвитку, динаміки, темпу, тембру, фактури, фразування, характеру звуковедення та штрихів, аналіз засобів диригентської передачі логічного зв'язку між фразами, виявлення часткових та загальної кульмінацій тощо.)

6. Технічний вокально-хоровий аналіз. (Обґрунтування та оцінка інтонаційних, ансамблевих, дикційних, ритмічних і інших технічних труднощів, пов'язаних із специфікою хорового "інструменту" і знаходження шляхів їх подолання.)

7. Розробка плану репетиційної роботи. (Визначення основних завдань у роботі з хором над розучуванням твору, облік важких і простіших моментів; знаходження доцільних прийомів, що прискорюють процес розучування; розрахунок репетиційного часу.)

... Особливо хочеться підкреслити, що у пропонованій нами послідовності аналізу вокально-хоровий аналіз не стає, як у більшості планів, між музично-теоретичним і виконавським розділами аналізу, а слідує після того, як студент з'ясовує собі виконавський художній образ, свою виконавську позицію щодо твору. При такій послідовності не порушується логіка становлення задуму інтерпретації на основі осягнення художньо-образного строю твору. Облік же специфічних для вокально-хорового жанру технічних труднощів потрібний лише на етапі продумування прийомів практичного втілення "ідеального" виконавського задуму в життя.

Наведений план забезпечує створення розгорнутого різнобічного цілісного виконавського аналізу партитури. В навчально-педагогічній диригентсько-хоровій практиці розповсюджена думка, що залежно від курсу вимоги до аналізу повинні відрізнятися. Найчастіше використовується аналіз двох типів: коротка анотація, суть якої полягає у стислому викладі основних даних про твір, і розгорнутий аналіз. Оскільки коротка анотація зазвичай є механічним актом і спрямована тільки на констатування діяльності студентів, її слід, на наш погляд, взагалі виключити з арсеналу письмових робіт ВНЗ. У ВНЗ може йтися тільки про творчий аналіз твору, що носить дослідницький характер. Вже з I курсу, незалежно від того, є у нього за плечима училище або ні, студент може і повинен робити самостійні узагальнення і висновки, висловлювати оригінальні судження про аналізований твір.

Різниця вимог, що висувуються до студентів при аналізі партитури на різних курсах, повинна полягати:

- а) в зростаючій складності аналізованих творів;
- б) в зростаючих вимогах до якості аналізу, його глибини і різнобічності.

К. Птиця

ПРОБЛЕМИ СТИЛЮ ТА ХОРОВЕ ВИКОНАВСТВО

Музичний стиль, який розуміється у вигляді історичної епохи у мистецтві, що має певний соціально-естетичний зміст, виникає як результат сприйняття, синтезування та творчого перетворення багатьох принципів, властивих попередньому розвитку музичної культури або значної її частини.

Зведення духовної культури на новий, більш високий щабель розвитку є однією з найважливіших властивостей, які дають право новому напрямку в мистецтві називатися епохою чи стилем.

Поняття "новий стиль" знаходить конкретне вираження у творчості того чи іншого композитора. Стиль композитора – це в першу чергу специфічні риси його музичного мислення, особливості його творчості в цілому, обумовлені світоглядом художника, породжені історичною епохою та соціальними умовами його існування. Визначення творчого стилю композитора створює основу для формування стилю виконання його творів – так званого виконавського стилю.

Використовуючи у своїх творах багато даних з розвитку попередньої музичної культури, композитор наділяє їх, залежно від обдарування і художніх поглядів, новими характерними рисами. Проте виникнення нового етапу в розвитку культури не обмежується лише збільшенням позитивних властивостей старого. Кожен дійсно новий і великий крок вперед означає також значне розширення кола ідей, естетичних переживань, заміну старих поглядів новими, а нерідко і докорінну ломку і зміну старих підвалин, естетичних принципів, ідеології в цілому.

Виникають нові особливості форми, музичної мови, нові принципи художнього мислення, породжені новизною світовідчуття індивідуальності.

Виникнення і розвиток нового стилю в творчості викликає зміни колишньої виконавської манери. Особливе значення мають проблеми стилю у сфері хорового виконавства.

Сучасний концертний хоровий репертуар охоплює найбільшу кількість історичних епох порівняно з іншими видами виконавства. У програмах концертів будь-якого повноцінного академічного хорового колективу можна зустріти твори від XVI століття і до наших днів. При цьому слід зауважити, що в практиці роботи хору над підвищенням своєї майстерності далеко не завжди передбачається робота над досягненням необхідних особливостей виконання творів різних стилів та епох. Проте розуміння стилю і вміння передати його складають одну з найважливіших і необхідних ознак виконавської майстерності хору. Питання виконавського стилю в загальній проблемі розвитку хорової культури не менш важливе, ніж професійні завдання хорового строю, інтонації, ансамблю, виразності вокального звука.

Оволодіння стилем виконання означає дійсне проникнення в сутність твору, розуміння і відчуття закономірностей та особливостей художнього мислення композитора, вміння передати саме те, що він хотів сказати своїм творінням.

Існує досить поширена точка зору, згідно з якою вміння виконувати твори різних стилів ґрунтується на знанні усних незмінних

традицій виконання, які передаються з покоління в покоління мало не з часу створення твору. Пріоритет цього знання зберігається лише небагатьма людьми, а то й одним виконавцем, який володіє таємницею стилю. Однак це хибна думка.

Звичайно, не можна заперечувати, що традиції відіграють найважливішу роль у формуванні стилю виконання творів того чи іншого композитора. Ці традиції зазвичай беруть свій початок від виконавської манери якогось великого артиста, котрий багато і поглиблено працював над творами одного композитора або творами певного напрямку, найбільш близькими йому за духом і засобами вираження. Розвиваючись у творчості послідовників і талановитих учнів, подібна характерна манера поступово складається в визначений, що відрізняється традиціями та особливостями художньої інтерпретації, виконавський стиль, навіть школу. Так, наприклад, створювався чудовий ігумновський стиль (школа) виконання музики Чайковського і Рахманінова, глибоко національний і самобутній.

Однак неважко помітити, що та чи інша традиція далеко не завжди є сучасницею твору і навіть, можливо, не завжди всебічно відповідає смакам та поглядам на виконання самого автора. Традиція не може бути застиглою і незмінною. Вона є плодом наступного, нового творчого процесу – виконання. Не може бути також єдиної манери виконання твору, яке набуло широкого визнання у слухачів. Своєрідність таланту виконавців породжує відмінності в трактуванні твору. Сила індивідуальності артиста відрізняє одну манеру вираження від іншої. Багато що цілком природно і закономірно нашаровується в процесі історії виконання всякого твору, створеного в минулі епохи: і відмінність творчих інтерпретацій, і зміни виконавських засобів, і зміни поглядів на саму музику, на ідеї, що її насичують.

Таким чином, традиція виконання не є спадковим секретом, народженим і даним світу композитором одночасно з твором. Вона створюється в процесі живої виконавської практики і не може бути єдиною і канонізованою. Різниця виконавської інтерпретації твору, що залежить від індивідуальних особливостей дарування артиста, породжує і відмінність традицій. Аналітичний склад розуму П. Чеснокова змушував його вирішувати виконання "Стрілецької слободи" М. Мусоргського зовсім в іншому плані, ніж, наприклад, М. Данілін. Синтетичне дарування Даніліна якомога більше підходило до яскравого полотна, написаного Мусоргським. Здатність диригента охопити вогнем свого натхнення весь твір в цілому і передати його

ніби на одному диханні створювало враження приголомшливе, що запам'яталося досі. Однак і в постановці тієї ж сцени Чесноковим, глибоко щирій, сповненої любові до образів російської історії і до музики Мусоргського, було стільки поезії і благородства, розуміння духу твору, що й це виконання могло бути сміливо віднесено до плоду високого натхнення.

Отже, та чи інша манера не визначає цілком стиль виконання музики композитора, не виключає можливості існування інших цінних традицій.

Що ж, однак, складає основу знання: як співати або грати той чи інший твір?

Відповідь на це дає в першу чергу і головним чином сам твір. На сторінках партитури, в конкретних даних змісту твору проникливий художник черпає своє уявлення про майбутнє виконання. Тут його погляду відкривається той світ, який він покликаний втілити в звуках, світ, який чекає тепла його душі, вогню його пристрастей і натхнення. Допитливим розумом і гарячим серцем проникає артист в сутність твору, готуючись вдихнути в нього життєву силу. При цьому завжди перед художником, який сповідує принцип безумовної правди у творчості, в мистецтві, постає найбільше і дуже відповідальне завдання: правдиво і повно передати саме те, що хотів сказати автор. Можуть бути різні традиції, може бути різна виконавська манера, може бути різниця в мові виконавського висловлювання, але вираженню справжньої ідеї твору і живої душі композитора повинна бути віддана без усяких компромісів вся творча сила виконавця. Це становить честь артиста, мету його життя.

У допитливому вивченні всіх сторін твору, в стремлінні до пізнання його змісту виконавцю відкриваються багато найважливіших особливостей творчості композитора. Але було б помилково думати, що стиль стане повністю зрозумілим навіть при глибокому вивченні даного твору. Можна насолоджуватися, слухаючи "Колискову" Моцарта, вивчаючи її та виконуючи, але в той же час не знати стилю виконання Моцарта.

Наближення до істинного розуміння стилю виникає тільки за умови повного та поглибленого знання всієї творчості композитора в цілому. При цьому виконавець повинен володіти досить великими знаннями в галузі інших епох, стилів, всієї музичної культури. Така підготовленість дає йому можливість, визначаючи характерні особливості творчості композитора, побачити в творі і підкреслити у своєму виконанні ознаки впливу інших стилів інших авторів. Освічений музикант зуміє уникнути непотрібних, сторонніх стилю штрихів і впливів.

Дуже важливе значення має також знання існуючих виконавських традицій. Прослуховування найрізноманітніших за творчим напрямком виконавців допомагає вдумливому і культурному музиканту вивчати композитора і формувати свій власний стиль. Строгий, критичний розбір почутого оберігає від епігонства. У той же час скромність і доброзичливе ставлення до інших виконавців допоможуть побачити в їхній творчості найкраще, навчитися у них.

Усе це велика і необхідна підготовча робота. Дійсне ж оволодіння виконавським стилем відбувається у сфері живої практики. Саме під час роботи над твором, а потім у процесі творчості на сцені остаточно формується, назріває справжнє розуміння стилю виконання музики композитора, освітлене даруванням артиста, пройняте його індивідуальністю, його власним виконавським стилем. Знання і талант – ось дві нерозривні частини, які сприяють донесенню твору до слухача із збереженням всіх найбільш сильних і характерних сторін твору.

Розуміння і передача стилю твору у виконанні є найбільш високим та повним проявом артистичного професіоналізму.

Уся історія світової культури свідчить про те, що соціальні умови вирішальним чином впливають на шлях розвитку мистецтва. Прогресивні сили молодого класу встановлюють нові суспільні відносини, відкривають широкий шлях творчим устремлінням, а періоди громадського занепаду й історичної депресії гальмують поступальний рух мистецтва. Однак жага до творчості, спрямованої до загального блага, як і прагнення до істини, завжди незгасима в серцях людей.

Католицьке середньовіччя породило готичну архітектуру. Неухильне прагнення вгору, від землі, від життя знаходило своє вираження в гострих стрілах дзвіниць готичних соборів, що летять у небо, в яких мереживо орнаменту було настільки складним, що грандіозність цілого часом затуляється туманом найдрібніших художніх частковостей. В потоці деталей вислизав загальний сенс, подібно до того, як у схоластичних суперечках танув і щезав основний логічний стрижень, губилася кінцева мета філософського міркування.

Епоха вокальної поліфонії знаменувалася в музиці незвичайним розвитком витонченої поліфонічної форми. Мистецтво архітектонічної споруди музичних творів ускладнювалося до неймовірних меж. Зовнішня форма – техніка вокального багатоголосся – стала самоціллю в творчості того часу.

Однак у творіннях великих художників одухотворена форма сповнювалася глибокого змісту. Настав час, коли піднялися два

титани музичного мистецтва – променистий, блискучий античною досконалістю звукових ліній Гендель і найглибший філософ правдивого, живого почуття Йоган Себастьян Бах. Їх творчість стала вершиною, де досконалість поліфонічної форми забезпечувала втілення грандіозних філософських задумів, сміливих узагальнень.

У галантному, вишуканому стилі рококо, народженому при французькому дворі, не було місця поглибленому спогляданню, філософському роздуму, відображенню широких і могутніх пристрастей. Легке, безтурботне життя, в якому прикрасі повинні бути скороминущі, а радощам постійних розваг належить замінити істинне щастя, становило тоді предмет мистецтва. Велике людське почуття ховалося за каскадами витончених, дрібних візерунків, в блиску позолоти і в райдужних переливах холодних фарб.

Слабкий, мелодійний дзвін клавесина будив легку меланхолію або кликав до безтурботних веселощів. У ньому не знаходила відображення зростаюча міць нових, молодих громадських сил, не вгадувалася близька трагедія французького дворянства. І це мистецтво витонченої, абстрактної, вишуканої і складної зовнішньої форми досягло високої досконалості.

Гуркотом барабанного бою, багатотисячними хорами і оркестрами сповістила про свій вступ у права господаря суспільного життя молода французька буржуазія. Грандіозні соціальні зрушення, в яких клубочиться вир революційних натовпів, був головною діючою силою, яка то скидає, нищить особистість, то підносить її на один день на межу божества, вимагали мистецтва збудливого, протидіючого як глибокому роздуму, так і фізичній бездії. Марші, урочисті кантати Мегюля і Госсека на вулицях і площах Парижа закликали до негайної і рішучої дії, славили здійснені і майбутні грандіозні події, не відображаючи їх мутності. Це була музика одного дня, однієї стрімкої події – грандіозна і нерідко порожня, чудова і одночасно нікчемна.

І в той же час музика не втрачала свого основного високого призначення. Істинна сутність соціальних подій, суспільне і особисте життя людини знаходили в ній повне і глибоке вираження. Сфера музики не обмежувалася дзвоном придворних балів і шумом безладно прагнучого натовпу. Життєва сила молодого, сильного класу породжувала новий, могутній напрямок у музичному мистецтві, ідейно спрямований, здатний сприйняти й відобразити все багатство і глибину життя в межах суспільства і окремої особистості. Як грандіозна епоха, як стиль у мистецтві зароджувався і розвивався музичний класицизм.

**Теоретичні аспекти типології, тематизму
і композиції хорової п'єси**

Засади жанру. Хорова композиція – складне художнє явище. Специфічна вокальна природа хорового "матеріалу", інтонування поетичного слова, дійові традиції розспіву і жанрових зв'язків та іманентні технічні ресурси зумовлюють диференційований добір засобів з широкого арсеналу професійної композиторської техніки. З іншого боку, тенденція активізувати вплив творів на аудиторію зумовлює пошук оновлення образності, динамізації музичних форм. Реалізується вона різноманітно. Пошуки питомих засад хорового компонування, розспіву, поширення пісенних принципів співіснують з акцентуванням насамперед барвистості, колористики звучань. Проте, очевидно, переважає тенденція до синтезування хорового начала з інструментальними принципами, інвенцією, динамікою формотворення.

Синтезування вокального та інструментального начал в хоровій композиції завжди складне, пружне, пов'язане з подоланням "опору" однієї зі сторін. Проте природний сплав і взаємне "припасування" вокально-інструментальних принципів та слова визначають вагомі специфічні якості образності. Основне тут в характері взаємодії музичного і поетичного "рядів", злитті інтонацій та конструкцій фразування. Врахування запитів аудиторії, насамперед колективу хористів-інтерпретаторів, широкого слухача зумовлює тенденцію до яскравої асоціативності, пошук для тематизму істотного, жанрово-чіткого інтонаційного матеріалу. Звідси – демократизм хорової образності, яка завдяки вокальному матеріалу, специфічній збалансованості виражальних засобів і внутрішньому динамізму форми здебільшого підвищено емоційно впливова і семантично чітка...

Жанрова типологія. ... Хорова п'єса відповідає усім вимогам жанрових категорій. *Це – історично сформовані, типологічно усталені музично-композиційні структури, призначені для хорового концертного виконання, невеликого масштабу, але з внутрішньо складною, концентрованою образно-структурною організацією.* Їм властива специфічна вокальна музично-словесна сутність, характерні етично-соціальні аспекти відображення життя людини, природи і суспільства, вони реалізуються в усталених виконавських формах, мають багатовікові традиції, широку аудиторію

любителів співочого мистецтва, відіграють важливу питому роль у розвитку музичного процесу та мистецько-суспільному спілкуванні.

Переходячи до висвітлення принципів систематизації хорових творів, треба попередньо з'ясувати одне з термінологічних питань. Внутрішня диференціація композицій передбачає двоступеневу градацію рівнів систематики: жанрових *видів* і *типів*. Сутність принципів поділу творів на види (за критеріями *способу відображення і характеру образності*) найчіткіше виявляють терміни, що в літературознавстві визначають родові ознаки. Це категорії *ліричного* як способу відображення дійсності через процес переживання (образ-переживання); *епічного* – розповіді про життя, ситуації, події; *драматичного* – вияв життєвих колізій через відтворення дії, вчинки і мову людей. Проте, вживаючись для означування іншої, музичної специфіки, ці терміни характеризують найбільш загальні принципи *музичного розкриття образу*.

Щодо героїчних і гумористично-характерних хорів, то визначальним для них є характер образності, що корелює з різними способами відображення. Найбільш стійкий синтез – героїчного з епічним утворює героїко-епічний різновид творів; значно менш чітко героїка взаємодіє з драматичним чи ліричним способами. Тому відповідні різновиди, що могли б іменуватися як *героїко-ліричні* чи *героїко-драматичні* твори, далі просто називатимуться **героїчними**. Це стосовно категорій героїчного і характерного. Не визнаючи родових принципів відтворення образності, вони несуть достатньо прозору семантику, що метафорично переноситься на визначення способу музичного вислову.

Що стосується генези і принципу типізації, героїку, можливо, належить пов'язувати з традицією давньої високої героїчної драми з її цільністю характеристик, пафосом, узагальнено-плакатною образністю. Проходячи крізь епохи (починаючи від згадуваних Платоном войовничих танців і ентузіастичних наспівів древніх греків, гімнів і маршів епохи Французької революції, героїку Л. Бетховена, Р. Вагнера, О. Скрябіна, Д. Шостаковича і т. д.), героїчне в музиці сформувало типологічно чіткий комплекс ознак, що несе символіку боротьби за високі ідеали, пафос величного, мужнього.

Поширеність в народній музичній традиції жартівливо-танцювальної пісенності (і генетичний зв'язок з "низькою" драмою, комедією, фарсом) робить цілком органічним застосування такого способу типізації в *характерних* хорових композиціях.

Повертаючись до висвітлення принципів систематики матеріалу, треба сказати, що ця спроба аж ніяк не претендує на

всеосязність. Навпаки, схема розрахована цілком на специфіку хорової п'єси (цим зумовлено розкриття в ній лише однієї обраної лінії). В основу систематики покладено вже названі критерії жанрової диференціації, але певна системність їх застосування (послідовне долучення до вихідних критеріїв нових, уточнюючих) і, головне, чіткість матеріалу дозволяють виявити підпорядкованість явищ.

Отже, якщо критерій *природи виконавства* окреслює, умовно скажемо, **рід** музичної літератури, у цьому разі хорової, то критерії *суспільного функціонування, призначення* творів дають нову градацію – галузей творчості (духовної хорової композиції, світської концертної).

Критерії *принципів образного узагальнення та масштабу* визначають жанровий ряд. У галузі, зокрема, світської хорової музики: хорова пісня, мініатюра-п'єса, цикли, великі композиції. Внутріжанровий поділ хорової п'єси здійснюється за критеріями: *способу моделювання і характеру образності*, які визначають поділ на види творів (героїчних, героїко-епічних, епічних, ліричних, драматичних, характерних). Критерії *конкретизації змісту і принципів розвитку образності* визначають поділ кожного виду хорових п'єс на типи творів (відповідно, героїчного – на хори-марші, єднання; героїко-епічного – на гімни, славлення; епічного – на сповіді, балади, монологи, роздуми; ліричного – на сповіді, елегії; драматичного – на поеми, сцени; характерного – на сцени, начерки, гуморески).

Отже, жанр хорової п'єси поділяється на види за ознаками способу моделювання і характеру образності (героїки, лірики, епіки, драматики, характерного), а види поділяються на т и п и за ознаками конкретизованого змісту і принципів розвитку образності.

У такий спосіб ієрархічно систематика хорової творчості матиме вигляд:

Рід (хорова творчість)

ділиться на г а л у з і: духовна і світська хорова музика.

Галузь (світських творів) ділиться на ж а н р и:

хорові п'єса, пісня, цикл, велика форма.

Жанр (хорової п'єси)

ділиться на в и д и:

- 1) героїчні та героїко-епічні;
- 2) епічні, ліро-епічні;
- 3) ліричні, лірико-психологічні;
- 4) драматичні;
- 5) характерні п'єси.

Види (1, 2, 3, 4, 5) діляться на **типи**, відповідно

- 1) героїчні а) хори-марші, б) хори єднання; героїко-епічні а) гімни, б) славлення;
- 2) епічні а) оповіді, балади, б) монологи; ліро-епічні а) роздуми, нариси;
- 3) ліричні а) сповіді, елегії, б) пейзажі; лірико-психологічні а) медитації, рефлексії, б) алегорії;
- 4) драматичні а) поеми, б) сцени;
- 5) характерні а) побутові сценки, б) начерки, в) гуморески.

Як можна бачити, в систематиці жанру хорової п'єси є кілька категорій внутрішнього поділу. **Жанрові** види – вищий щабель внутріжанрової ієрархічної системи, узагальнююча категорія, що розкриває семантичну природу образності, характер і основні принципи її відображення. Наявність проміжних різновидів засвідчує взаємодію художніх принципів та організацій, властивих певним видам (героїко-епічна, ліро-епічна образність), перехідні форми.

Типи творів, становлячи нижчий щабель об'єднання груп п'єс, виявляють максимальну змістову конкретизацію образності і щільний зв'язок з первинними жанровими початками – декламаційністю, моторністю, розспівом, інструментальністю чи звукозображенням, а часто й з побутовими формами музикування – пісенністю, романсністю тощо...

Вокальна природа. Синтетичність жанру. Вокальне єство, словесно-музичний синтез хорової композиції – ціла ділянка хорознавства з широкою багатогранною проблематикою, що стосується специфіки цього мистецтва. Аспект дослідження зумовлює розгляд декількох питань: а) вокальної природи, б) багатоголосся, фактурної організації, в) вокалізації та використання вірша.

Пишучи твір, адресуючи його хоровому колективу і слухачеві, композитор насамперед визначає потрібні художні ресурси, склад хору. Відомо, що специфіка профілюючих тембрів, різна щільність і масивність звучання, діапазони голосів у дитячому, чоловічому, жіночому або неповних мішаних хорах розкривають перед митцем щораз інші виразові можливості.

Найбільш універсальний – повний мішаний склад. Широкий діапазон звучання (близько чотирьох октав), багата палітра тембрів і практично безмежні можливості фактурних видозмін, прийомів викладу, розвитку суто музичної образності забезпечують митцеві свободу художньо-виразальних дій. Цим і зумовлено помітне переважання такого виконавського складу в хоровій літературі.

Естетична природа хорової композиції визначається насамперед вокальним єством звучання, багатоголоссям хорового ансамблю,

технікою, якістю й звукобарвами академічного звукоутворення. Звичайно, саме вокалові завдячує хорове мистецтво багатством тембровості, людським теплом і виразністю інтонувань, що здатні відтворити найтонші нюанси настрою, широку амплітуду емоційно-образних контрастів. Через вокал митець інтонує слово, синтезує смислове й емоційне.

Спів людини – безцінний дар природи і плід мистецького удосконалення – є водночас одним з найскладніших і не опанованих наукою феноменів музики. Хоровий спів також не безпідставно відносять до своєрідних мистецьких "таїнств". Тисячолітньою працею виплекали європейські народи специфічний стиль академічного хорового виконавства з його ансамблевою культурою, особливим тембровим спектром, прикритістю і летючістю звука, кантиленою звуковедення. Проте майже неймовірним видається факт, що специфічна колективно-унісонна співоча техніка – пронесена через віки й епохи традиція древньогрецького хорового співу. Більше того, насичений звуковий унісон-моноліт, який в античній драмі був голосом Істини, виявляв об'єктивну, узагальнюючу думку-судження, – зберіг відсвіт своєї семантики до наших днів.

Звичайно, у кожній країні хорове мистецтво має свої особливості, забарвлюється колоритом власної народної і професійної співочої традиції. Для вітчизняного хорового співу характерна особлива густотембровість, оксамитність та щільність звука, зумовлена природною високою якістю голосів і традиціями вібрального, емоційно-виразного виконавства, впливом специфічної тембральної народної манери.

Мистецький арсенал професійних капел неодмінно передбачає володіння багатими градаціями звукової палітри й специфічною колористикою. Досить сказати, що шкала тембрів, рівень динаміки і міра насиченості звукотворення дозволяють кожній партії хору, залежно від художнього завдання, змінювати характер, тонус, колорит звучання. Поєднання ж різних голосів у контексті може дати неосяжно широкий спектр художньо-виражальних барв.

На багатства хорової звукової палітри і лабільність цілої системи й орієнтується композитор, пишучи твір. Звичайно, вирішуючи темброво-теситурні проблеми твору, він враховує типові характеристики регістрів партій (щодо сили, дзвінкості, основної тембрової барви), але інколи твір пишеться й на суто індивідуальний добір виконавців. Так, на початку ХХ ст. в студентському хорі Київського університету О. Кошиць, виплекавши ансамбль надзвичайних за красою голосів басів-октавістів, досягав з ними вражаючих

виконавських ефектів. Саме для такого унікального складу капели написав він свою "Тучу".

У хорових п'єсах тембром накреслюється не лише загальний колорит, а й акцентуються драматургічно важливі моменти, розмежовуються рельєф і тло, вирізняється провідна тематична лінія, поглиблюється контраст протиставлення, реалізуються лейттембровість, "персоніфікація" тощо. Завдяки рельєфним темброво-регістровим градаціям в хоровій літературі досягаються просторово-стереофонічні звучання, акустичні ефекти, ілюстративні елементи, часом прояснюється семантика музичної образності. Це все – багаті ресурси художньої виражальності.

Композитори по-різному чутливі до тембру. Роль такого фактору залежить, крім того, і від стилю, від жанрового типу твору. Проте в кращих зразках хорової музики українських майстрів це – один з істотних засобів характеристики образу. Нагадаймо хоча б виразність тембрового розвитку "Щедрика" М. Леонтовича, "Колискової" О. Кошиця, "Чорна рілля ізорана" С. Людкевича.

До найважливіших специфічних особливостей хорової музики належить багатоголосся – основний принцип фактурно-звукової організації. Вже сама структура повного мішаного хору з внутрішніми поділами (*divisi*) кожної партії на окремі голоси забезпечує можливість багатоголосого, різнобарвного освоєння широкого музично-звукового "простору". Саме це й дало підстави називати хор вокальним оркестром.

Акустична "тримірність" хорового звучання – співвідношення музичної горизонталі, вертикалі й товщі звукової маси – утворює багатий об'ємний музичний рельєф. У цьому звуковому матеріалі опукло й виразно сприймаються фонізм чи "співність" хорової акордики, контрасти різного лінійного руху, взаємодія звукових пластів. Загалом же хорове багатоголосся, багатолінійність (не протиставляючи їх вертикалі) відповідають істотним критеріям та ознакам сучасної художньо-образної манери вираження, з її нахилом до різноплощинності, різноаспектності, до відтворення внутрішньої динаміки звукових явищ.

Коли йдеться про хорову фактуру, в уяві постають різноманітні класичні зразки: ажурно-імітаційні перегуки голосів у пасторальному "Співі птахів" К. Жанекена, плавне плетиво звукових ліній у хорах Д. Палестріни, знамениті відлуння в "Луні" О. Лассо, фугатність експозиції філософського "Не отвержи мене" М. Березовського, хорали і фуґи І. С. Баха, вільна поліфонія І. Брамса та Ф. Ліста, підголосковість оперних творів О. Бородіна і П. Чайков-

ського, імітаційно-контрапунктичні форми С. Танєєва, акордова гімнічність "Вічного революціонера" і фіналу "Радуйся, ниво непопята" М. Лисенка, остинатно-наскрізний "Щедрик" М. Леонтовича.

Взяті з різних епох, країн, позначені прикметами художнього стилю своєї доби, з контрастним характером образності й принципами формотворення, ці твори мають і спільне – хорову сутність і організацію самого музичного матеріалу (хоча подекуди він трактований інструментально). Вона (сутність) виявляється в специфічно хоровому інтонуванні, передбаченні філірування звука, вокальному фразуванні, артикуляції слова, темброво-теситурних особливостях, музично-поетичному синтаксисові.

Хоча рубрики загальної класифікації музичної фактури для вокально-хорових й інструментальних творів збігаються (монодичний, гомофонний, поліфонічний, акордовий, мішаний склади), конкретна фактурна будова творів завжди виявляє хорову специфічність. Йдеться про чіткі прообрази давніх співочих форм у протиставленнях соло або окремої партії й tutti, зіставленнях та дублюванні голосів, способах контрапунктування, підголосковості, педалях, остинато тощо.

Особливу функцію виконує фактура, втілюючи взаємодію рельєфу, мелодики, контрапункту і супроводу або тла. Вирізняючи тематизм, найважливіші смислові компоненти та контрапункт не лише інтонаційно, а й засобами тембру, регістру, ущільнення, дублювання провідної партії, композитори з цією ж метою здебільшого фактурно вуалюють або "нейтралізують" тло (divisi, регістрова позиція тощо).

Проте часом спостерігається і суперечність між композиційно виражальними ідеями і хоровими нормативами. Поряд з класичною тенденцією втілювати рельєфний матеріал у зручних теситурних умовах і, відповідно, співвідносити партії у так званому природному ансамблі, – існує й інша. У багатьох творах автори свідомо йдуть на використання завищених теситур, засобів порушення фактурних нормативів, щоб підкреслити напруження емоцій, ситуацій, конфліктність, експресію.

Обшир і взаємопов'язаність проблематики хорової фактури не дозволяють тут висвітлити навіть окремих питань, вони потребують комплексного спеціального розгляду. Проте деяких аспектів, зокрема функціонування слова, хоча б побіжно торкнутися треба.

На відміну від лінійного розгортання вокалізованого вірша в сольних творах, багатоголоса хорова фактура надає композиторові три "проекції": горизонтальну, вертикальну і діагональну. Першу

утворює послідовний виклад музичного матеріалу і суміжне розгортання вірша; другу – одночасне нашарування ліній: ідентичних за малюнком (дублювання), подібних (варіантна гетерофонія) або різних (гомофонія або контрастна поліфонія, де можливий різний віршовий текст); третя – накладанням голосів і вірша з певним часовим зсувом (переважно імітаційна поліфонія). У зв'язку з цим виникає проблема дикційного ансамбля – артикулювання слова.

Основні форми хорового артикулювання тексту – синхронна і асинхронна. Синхронна артикуляція зустрічається переважно в п'єсах акордового, монодичного, часом підголоскового складу, з то-тожним (або майже то-тожним) для всіх партій ритмом. Асинхронна артикуляція має різні форми. Найпростіша з них – розмежування ритму провідного і супроводжуючих голосів у п'єсах гомофонного плану. Складніші форми виникають при наявності різних функцій голосів і розбіжних ритмічних малюнках – у творах поліфонічного та змішаного типу. Залежно від міри зміщення ідентичного тексту або накладання суміжних частин фраз, чи поєднання різних фактурних пластів і віршів можуть ускладнюватися і смислові аспекти (в п'єсах найчастіше за остинатних нашарувань або контрастно-контрапунктних протиставлень).

Традиція асинхронної артикуляції тексту усталилася, очевидно, в період панування імітаційного поліфонічного стилю в європейській музиці доби Відродження і засвідчує або загальне "програмне" тлумачення тексту, або розуміння його як канонічної, усім відомої тези, яку музика розвивала і поглиблювала. Успадкувавши поліфонічну техніку, прийоми розвитку музичної думки, сучасна хорова література щодо тексту в основному також зберегла старі форми його асинхронного виголошення. Водночас різнотекстовість з'явилася в інших формах (не імітаційних) – пластів, остинато, набуваючи нової якості – координації різних смислових елементів як прояву багатоплановості, контрастної образності та звучання (здебільшого таке явище притаманне великій формі, але окремі зразки маємо і в п'єсах). А це також одна з характерних прикмет сучасного образного мислення.

Принципи фактурної організації сучасних хорових п'єс здебільшого виявляють зв'язок з вітчизняними традиціями в плані підвищеної уваги до тексту і його активної функції у формоутворенні та визначальної ролі засад пісенності, принципів розспіву. Такий висновок, зроблений О. Коловським стосовно російської хорової літератури, видається справедливим і щодо української.

Синтетичність вокально-хорових композицій ґрунтується на прадавньому синкретизмі цих мистецтв. Спорідненість інтонаційної й часової природи поезії та музики – засада органічності паралелізму багатьох їхніх засобів виразності, таких як принципи інтонування та фразування, а також здатність відтворювати процеси, зміну настрою, подій, ситуацій.

У спеціальній літературі, присвяченій вокальній музиці, автори, звичайно, якоюсь мірою торкаються питань синтезу вірша й музики в komponуванні вокального твору. Оскільки в сучасному музикознавчому лексиконі бракує терміна, що означив би дію композитора над словом в процесі творення хорової п'єси та відбив би появу нового мистецького результату – мелосу, вокального новоутворення, – термінологічні пошуки тривають. У цьому значенні вживаються: "омузикалювання тексту", "інтонування тексту", "розспів тексту", "покладення тексту на музику", "вокалізація тексту", "мелодизація тексту" та ін. На жаль, майже усі вони громіздкі, а найгірше – багатозначні, оскільки застосовуються в різному розумінні не лише в лінгвістиці, фольклористиці, а й самому музикознавстві. Тому, використовуючи введені Б. Асаф'євим терміни "вокалізованість" і "вокалізація", треба спеціально підкреслити відмежування тут творчого композиторського аспекту від виконавського, хормейстерського. Термін *вокалізування вірша* використовуватимемо у значенні вокального (хорового) переінтонування, трансформації, розспіву слова композитором.

Говорячи про вірш – текст, який стає основою музичного образу, ми не завжди до кінця усвідомлюємо, що ця основа являє собою складну систему художньо-виражальних чинників, впливаючих на композитора і його творчий результат. Система ця складається з явищ різних рівнів. Проблематика роботи зумовлює зосередження уваги на вищих композиційних зв'язках. Проте хоча б нагадати про інші чинники, які позначаються на формуванні музичного тексту, мабуть, доцільно.

... Віршовий текст, обраний композитором, може мати різні особливості. Це індивідуальний образно-настрійний характер і пов'язана з ним манера поетичного вислову (оповідальна чи заклично-агітаційна, лірична, жартівлива чи інша); ритмо-темпо вірша (з регулярною, активною акцентністю чи сталою обважнілою метрикою, або вільними примхливими змінами темпу), спосіб версифікації; структура строфи (співвідносності рядково-синтаксичні: збіг фрази і рядка, рвучкість коротких, імпульсивних чи розлогість переносів фрази з рядка в рядок); система цезур, метричні узгодження, римування та ін.

Навіть фонетичне звучання вірша часом істотно окреслює музичну інтонацію. Звукописні елементи в слові, наприклад, алітерації у хорі Ф. Попадича ("кроком крицевим крешуть колони...") підкреслюють пружність артикуляції вершин музичних мотивів. А в музиці Б. Лятошинського, навпаки, асонанси ("Широке поле... Темна даль... Огонь на обрії тремтить...") відтінюють співочість скорботної медитативної інтонації М. Рильського.

Отже, усе це разом: стилістичні, ритмічні, структурні чинники, а на рівні композиційному – строфічний паралелізм чи конструктивні арки в образному розвитку, – є важливими вихідними даними для композитора. Дія цих чинників, проте, не тільки імпульсивна, стимулююча, але де у чому і обмежуюча або зобов'язуюча композитора (зокрема, схема метро-ритміки, обсяг музичних фраз).

Загалом дуже істотно те, що органічний вокальний синтез – результат активної взаємодії двох художніх організацій, в якій, хоч кожна поступається певними елементами іманентних виразових засобів (слово, наприклад, часто втрачає мовну інтонацію, деякі тонкощі ритму та смислових нюансів, музика сковується у своїй течії складочисельними відношеннями), домінує музичне начало. А проте нова якість компенсує втрачене особливим художнім здобутком.

Вокалізування віршового тексту у вітчизняній хоровій літературі здійснюється переважно трьома способами, тісно пов'язаними з музичними жанровими засадами. Це – пісенний розспів, аріозно-романсове та декламаційне втілення поетичного слова. Крім них, значно вужчу сферу дії мають швидкомова та інструменталізованість. За кожного способу ... музика по-різному взаємодіє з словом.

У пісенному розспіві вірш потрапляє в "полон" суто музичної виражальності, часто втрачає чіткість форми і власної структури, деформується, але і в такому вигляді набуває великої емоційної наснаженості. Ця форма відзначається особливою місткістю образного узагальнення. Більша рівновага співочого і мовно-виразного начал – в аріозно-романсовому вокалізуванні вірша. Правда, музична тенденція до деталізації робить значно опуклішими окремі поетично-смислові нюанси, від чого інколи блякне музичне начало. Декламаційність рельєфно виявляє логічно-смислові засади, примат слова, за якого (в разі відсутності додаткових ресурсів для емоційного узагальнення) музично-образна сутність твору збіднюється.

Звичайно, ці основні форми вокалізування вірша в "хімічно чистому" вигляді зустрічаються не часто, здебільшого провідна тенденція збагачується іншою суміжкою або контрастними елементами,

що поглиблюють музичну концепцію. Крім того, вокалізуючи вірш, тлумачачи та відтворюючи його в музичній інтонації, композитор посилює виражальну дію музичних засобів (насамперед ладо-інтонаційних, гармонічних) прийомами вокальної вимови, хоровою артикуляцією. Діапазон засобів вокальної вимови досить широкий і простягається між полюсами звуковедення *legatissimo* та *staccato*, містячи ряд проміжних градацій (*nonlegato*, *marcato*) та різного роду штрихи імпульсивної акцентності (*sf*, *sp*).

... Особливо виразно сприймаються в контекстах прийоми контрастних зіставлень різних способів артикуляції, коли серед панівної форми з'являються штрихи іншого типу (наприклад, серед розспіву – декламаційні репліки, оклики чи виділене, припустімо, *portamento* контрапунктуюче протиставлення). Такі прийоми помітно динамізують, збагачують виклад, часом конкретизують ситуацію або уособлюють неоднорядність музичної дії.

Завдання смислової конкретизації, що реалізуються словом, і емоціонального узагальнення та розвитку, втілюваних музикою, досить умовно і схематично розмежовують основні функції цих компонентів. Спрощене тлумачення цього питання дійшло мало не до наших днів у вигляді протиставлення віршового "змісту" і музичної "форми" синтетичних вокальних творів (зокрема, у фольклористиці та хорознавстві).

... Використання віршів у вокальних творах також належить до питань взаємодії словесного і музичного начал в процесі синтезу, але стосується композиційних закономірностей. Досить строкатий і великий матеріал цього плану можна систематизувати, виділивши основні три способи використання тексту:

А. Автентичний, без змін, з одноразовим проведенням тексту вірша.

Б. Скорегований, з незначними змінами фактурно-підтекстового характеру, з наявними повторами або пропусками окремих слів у підпорядкованих голосах, введенням поодиноких "чужих" слів, при цьому текст у провідних голосах зберігає цілісну структуру.

В. Модифікований, з істотними структурними змінами – розширеннями, повторами тексту (окремі рядки, строфи), що утворюють іншу композиційну організацію, інколи привнесенням репризних форм або рондо, нашаруванням фрагментів тексту, остинато.

Очевидно, для типу **А** властиве найбільше узгодження принципів образної типізації, способів, характеру образного становлення вірша і музики. Цікаво, що цей тип зустрічається в композиційно далеких організаціях: у хорах на так звані пісенні тексти з їхньою

сталою структурою, стабільністю руху і деякою узагальненістю музичної інтерпретації, і в хорах на тексти з високою індивідуалізованістю образно-виражальних засобів, часом примхливими "збоями" метро-ритму, своєрідною структурою, що отримує переважно аріозно-декламаційне музичне втілення, з певною підпорядкованістю музики текстові (хори Б. Лятошинського на сл. І. Франка, "Широке поле" на сл. М. Рильського).

Для типу **Б** характерна певна розбіжність між віршем і музикою у типізаціях, масштабах, мірах стислості чи поширеності викладу. Музиці у таких випадках притаманна здебільшого "ліризація", доповнення, розширення обсягу лаконічної віршової структури, часто істотна різниця в колориті (ліричні хори І. Шамо, Г. Майбороди).

Для типу **В** властива автономність словесних і музичних принципів образної організації. Текст тлумачиться як орієнтовна канва, різні частини якого в міру потреб музичного розвитку образу підлягають найрізноманітнішим видозмінам. Характерна розбіжність структурної будови вірша і музики (однойменні хори Ю. Мейтуса і А. Штогаренка "Я не нездужаю" на сл. Т. Шевченка).

Загалом з техніки опрацювання віршів для хорових п'єс чи не найпоширеніші – вилучення потрібного фрагмента з більшого поетичного твору і скорочення вірша, якщо він виводить за межі образної цілісності, основного провідного настрою, або "не вкладається" в масштабні-образний задум хорової п'єси ("Зима" В. Каліннікова на сл. Є. Баратинського).

Натомість часто, як уже щойно зазначалося (тип **В**), тексти у кінці заокруглюються арко-репризними повторами початкової строфи. Це вже прояви естетичних закономірностей, традицій і нормативності "малих" форм, тенденції до замкненості, заокруглення, завершеності.

М. Осеннєва, В. Самарін

ХОРОВИЙ КЛАС ТА ПРАКТИЧНА РОБОТА З ХОРОМ

Теорія вокально-хорового виконавського мистецтва

1. Основні стилі і жанри вокально-хорового мистецтва

Теорія вокально-хорового виконавського мистецтва як наукова система знань з'явилася в другій половині ХХ століття на базі *хороведення* та стала природним продовженням розвитку загальної вокально-хорової проблематики. На сьогодні теорія хорового виконавства охоплює багато розділів музично-хорової діяльності, і у першу чергу зачіпає особливості інтерпретації хорових творів.

Важливою частиною теорії хорового виконавства є розуміння виконавцем стилістичних і жанрових особливостей твору. Диригенти-практики найсерйознішим чином відносяться до проблематики стилю, бо правильне розуміння стилістики твору, інакше кажучи, співвідношення цього твору з особливостями часу його створення, свідчить про знаходження правильної інтерпретації. К. Б. Птіца наголошував, що оволодіння виконавським стилем означає дійсне проникнення в суть твору, розуміння закономірностей, особливостей художнього мислення композитора, уміння передати саме те, що він хотів сказати своїм творінням.

Стилем в музиці називається спільність образної системи, засобів музичної виразності і творчих прийомів композиторського письма. Слово "стиль" латинського походження і в перекладі означає *спосіб викладу*. Як категорія стиль став існувати з XVI ст., і спочатку був характеристикою жанру. Починаючи з XVII ст., найважливішим чинником визначення стилю стає національний компонент. Пізніше, у XVIII ст., поняття стилю набуває ширшого значення і розуміється як характерні риси мистецтва визначеного історичного періоду. У XIX ст. смислоутворюючим початком стилю стає індивідуальна манера письма композиторів. Та ж тенденція з рисами ще більшої диференціації простежується в XX ст., коли усередині творчості одного якого-небудь композитора визначається стилістика різних періодів творчості. Таким чином, виходячи з короткого історичного екскурсу становлення категорії стилю, слід мати на увазі під стилем стійку єдність образних принципів художніх напрямів різних історичних епох, характерні риси як окремого твору, так і жанру в цілому, а також творчу манеру окремих композиторів.

Поняття "жанр" існує в усіх видах мистецтва, але в музиці, в силу специфіки її художніх образів, це поняття має особливе значення: воно стоїть ніби на межі категорій змісту і форми і дозволяє судити про об'єктивний зміст твору як про комплекс використаних виражальних засобів. Термін "жанр" (франц. *genre*, від латинського *genus* – рід, вид) – багатозначне поняття, що характеризує роди і види художніх творів, які історично склалися, у зв'язку з їх походженням і життєвим призначенням, способом і умовами (місцем) виконання і сприйняття, а також з особливостями змісту і форми. Складність класифікації жанрів тісно пов'язана з їх еволюцією. Наприклад, у результаті розвитку музичної мови багато колишніх жанрів модифікуються, на їх основі створюються нові. Жанри відбивають належність твору до того або іншого ідейно-художнього напрямку. Вокально-хорові жанри обумовлені зв'язком з

літературно-поетичним текстом. Виникли вони у більшості випадків як музично-поетичні жанри (у музиці давніх цивілізацій, середньовіччі, в народній музиці різних країн), де слово і музика створювалися одночасно, мали загальну ритмічну організацію.

Вокальні твори поділяються на сольні (пісня, романс, арія), ансамблеві і хорові. Вони можуть бути суто вокальними (соло або хор без супроводу; склад хору *a cappella* особливо характерний для поліфонічної музики епохи Відродження, а також для російської хорової музики XVII–XVIII ст.) і вокально-інструментальними (особливо з XVII ст.) – з супроводом одного (зазвичай клавійного) або декількох інструментів або оркестру. Вокальні твори з супроводом одного або декількох інструментів відносять до камерних вокальних жанрів, з супроводом оркестру – до великих вокально-інструментальних жанрів (ораторія, меса, реквієм, пассіони). Усі ці жанри мають складну історію, що утрудняє їх класифікацію. Так, кантата може бути і камерним сольним твором, і великим твором для мішаного складу (хор, солісти, оркестр). Для XX ст. характерна участь у вокально-інструментальних творах читця, акторів, залучення пантоміми, танців, театралізації (наприклад, драматичні ораторії А. Онегера, "сценічні кантати" К. Орфа, що наближають вокально-інструментальні жанри до жанрів драматичного театру).

З чинником умов виконання пов'язана міра активності слухача при сприйнятті музичних творів – аж до безпосередньої участі у виконанні. Так, на межі з побутовими жанрами знаходяться масові жанри, такі, наприклад, як радянська масова пісня, жанр, що охоплює найрізноманітніші за образом і змістом вокально-хорові твори – патріотичні, ліричні, дитячі та ін., написані для різних складів виконавців.

Отже, диференціюючи стилі окремих художніх напрямів і жанрові відмінності, зазначимо їх найбільш характерні риси. До стилів художніх напрямів віднесемо наступні: епохи Відродження, бароко, класицизм, романтизм, імпресіонізм, реалізм, а також експресіонізм.

Відмінними рисами епохи Відродження, або Ренесансу (франц. *Renaissance*, італ. *Rinascimento*, середина XV–XVI ст., у Італії з XIV ст.), є гуманістичність світогляду, звернення до античності, світський характер. Найвиразніше риси раннього Відродження виявилися в мистецтві італійського Ars Nova XIV ст. Так, видатний композитор флорентійського раннього Відродження Ф. Ландіно став автором дво- і триголосних мадригалів і балад – жанрів, типових для Ars Nova. В умовах розвиненої міської культури нового типу тут

уперше склалося світське професійне мистецтво гуманістичного характеру, що спирається на народну пісенність. Заперечуючи католицьку схоластику і аскетизм, на зміну одноголосному співу приходять багатоголосся, з'являються подвійні і потрійні складні хорів, досягає своїх висот поліфонічне письмо суворого стилю, міцно встановлюється розділення хору на 4 основні хорові партії – сопрано, альти, тенори, баси. Разом з музикою, призначеною для церковного співу (меси), стверджується у своїх правах хорово світська музика (мотети, балади, мадригали, шансони). При опорі на загальноестетичні закономірності з'являються школи окремих міст (римська, венеціанська та ін.), а також національні школи – нідерландська (Г. Дюфаї, Й. Окегем, Я. Обрехт, Ж. Демре), італійська (Дж. Палестрина, Л. Маренціо), французька (К. Жанекен), англійська (Д. Данстейбл, У. Берд) та ін.

Художній стиль **бароко** (італ. *barocco* – химерний, дивний) був панівним у мистецтві кінця XVI – середини XVIII століття. В основі стильового напрямку бароко лежать уявлення про складність і мінливість світу. Це був час протиріч між наукою (відкриття Галілея, Декарта, Ньютона), що розвивалась, і застарілими уявленнями про всесвіт церкви, що суворо карає все, а це розхитувало засади релігії. Музикознавець Т. Н. Ліванова із цього приводу відмічала, що над почуттями і прагненнями людини в епоху бароко "тяжело щось нереальне, релігійне, фантастичне, міфічне, фатальне. Світ усе більш відкривався йому зусиллями передових умів, протиріччя його виступали волаючими, а вирішення загадок, що постають, все ж не було, бо ще не прийшло послідовне соціальне і філософське осмислення дійсності" (*Ліванова Т. Н. Історія західноєвропейської музики до 1789 р. – М., 1983. – С. 314*).

Звідси напруженість, динамічність образів у мистецтві в цілому, афектація, контраст станів, одночасне стремління до величчя і декоративності.

У вокально-хоровій музиці ці особливості стилю виражені за допомогою протиставлення хору і солістів, поєднання великомасштабних форм і химерності прикрас (мелізмів), одночасності тенденції до обособлення музики від слова (виникнення інструментальних жанрів сонати, концерту) і тяжіння мистецтва до синтезу (провідне положення жанрів кантати, ораторії, опери). Дослідники західноєвропейської історії музики відносять до єдиної епохи бароко усе музичне мистецтво від Дж. Габріелі (багатохорні вокально-інструментальні поліфонічні твори) до А. Вівальді (ораторія "Юдіф", Глорія, Магніфікат, мотети, світські кантати тощо), Й. С. Баха (Меса сі міно́р, Пристрасті за Матфієм і за Іоаном,

Магніфікат, Різдвяна і Пасхальна ораторії, мотети, хорали, духовні і світські кантати) і Г. Ф. Генделя (ораторії, оперні хори, антеми, *Te Deum*).

Наступний великий стиль у мистецтві XVII–XVIII ст. – **класицизм** (лат. *classicus* – зразковий). В основі естетики класицизму лежить антична спадщина. Звідси переконання в розумності буття, наявності загального порядку і гармонії. Основними канонами творчості відповідно були рівновага краси та істини, ясність логіки, стрункість архітектоніки жанру. У загальному розвитку стилю класицизму виділяють класицизм XVII ст., що формувався у взаємодії з бароко, і просвітницький класицизм XVIII ст., пов'язаний з ідеями передреволюційного руху у Франції. В обох випадках класицизм не ізольованим явищем, зважаючи на зіткнення з різними стильовими течіями – рококо, бароко. При цьому монументалізм бароко змінюється сентиментальною витонченістю, інтимністю образів. Видатними представниками класицизму в музиці стали Ж. Б. Люллі, К. В. Глюк, А. Сальєрі та ін., що внесли значний внесок в оперну реформу (особливо К. В. Глюк) і переосмислили драматургічне значення хору в опері.

Тенденції класицизму виявляються у російських композиторів XVIII ст. М. С. Березовського, Д. С. Бортнянського, В. О. Пашкевича, І. Є. Хандошкіна, Є. І. Фоміна.

Рококо (франц. *rococo*, також *rocaille* – від назви однойменного орнаментального мотиву; *rocaillemusicale* – музичний рокайль) – стильовий напрям у європейському мистецтві першої половини XVIII ст. Обумовлене кризою абсолютизму, рококо стало вираженням ілюзорного відходу від життя у світ фантазії, міфічних і пасторальних сюжетів. Звідси характерна для музичного мистецтва граціозність, примхливість, орнаментальність, витонченість малих форм. Представниками стильового напрямку рококо стали композитори Л. К. Дакен (кантати, меси), Ж. Ф. Рамо (камерні кантати, мотети), Дж. Перголезі (кантати, ораторії, *Stabat Mater*) та ін.

Вищою стадією класицизму стала **віденська класична школа**, видатні твори композиторів якої стали значним внеском у світову хорову культуру. Як приклад посилатимемося на деякі композиції, такі як ораторії "Створення світу", "Пори року" Й. Гайдна, Реквієм і меси В. Моцарта, меси та фінал Дев'ятої симфонії Л. Бетховена, щоб уявити собі ту величезну роль, яку композитори приділяли хору.

Романтизм (*romantisme*) – художня течія, що спочатку сформувалася наприкінці XVIII – початку XIX ст. в літературі. Надалі під романтичними розумілися передусім музичні засади, що обумовлені

чуттєвою природою музики. Особливостями цього напрямку в музичному мистецтві є особистісна позиція, духовна піднесеність, народна самобутність, рельєфна образність, фантастичне бачення світу. У силу позначених характерних рис первинне значення в романтичному мистецтві отримує лірика. Ліричні засади зумовили інтерес композиторів до камерних форм.

Бажання досконалості і оновлення романтичного мистецтва привело у свою чергу до посилення ладово-гармонічної барвистості шляхом зіставлення мажорної і мінорної систем, а також використання дисонуючої акордики. Пафос особистої і громадянської незалежності пояснює прагнення до "вільних" форм. Нескінченна контрастність вражень викликає звернення романтиків до циклічності. Особливого значення в мистецтві романтизму набуває ідея синтезу мистецтв, що, наприклад, проглядається у принципі програмності, а також у вокальній мелодиці, яка чуйно слідує виразності поетичного слова. Представниками романтизму в музиці є Ф. Шуберт (меси, *Stabat Mater*, кантата "Переможний гімн Міріам", хори і вокальні ансамблі для мішаного складу, жіночих і чоловічих голосів), Ф. Мендельсон (ораторії "Павло" і "Ілля", симфонія-кантата "Хвалебний гімн"), Р. Шуман (ораторія "Рай і Пері", Реквієм, музика до "Манфреду" Байрона, балади "Прокляття співака", чоловічі і мішані хори *a cappella*), Р. Вагнер (оперні хори), Й. Брамс (Німецький реквієм, кантати, жіночі і мішані хори з супроводом і без супроводу), Ф. Лист (ораторії "Легенда про св. Єлисавету", "Христос", Гранська меса, Угорська коронаційна меса, кантати, псалми, Реквієм для чоловічого хору і органу, хори до "Звільненого Прометея" Гердера, чоловічі хори "Чотири стихії", участь жіночого хору в симфонії "Данте" і чоловічого в "Фауст-симфонії") та ін.

Імпресіонізм (*impressionisme*) як художній напрям виник в Західній Європі в останній чверті XIX – на початку XX ст. Назва *імпресіонізм* походить від французького *impression* – враження. Характерною ознакою стилю напрямку імпресіонізму є прагнення до втілення швидкоплинних вражень, психологічних нюансів, до створення колоритних жанрових замальовок і музичних портретів. При очевидності новаторської музичної мови імпресіоністи продовжують ідеї романтизму. До числа загальних рис двох напрямів можна віднести інтерес до поетизації старовини, до форми мініатюри, колористичну своєрідність, імпровізаційну свободу композиторського письма. При цьому імпресіоністське спрямування має низку стилістичних відмінностей – стриманість емоцій, прозорість фактури, калейдоскопічність звукових образів, акварельну м'якість,

загадковість настрою... Засобами виразності імпресіоністів стали комплексність барвистих акордових співзвучь у поєднанні з архаїчними ладами, невловимість ритміки, стислість фраз-символів у мелодиці, багатство тембрів. Своє класичне вираження течія імпресіонізму в музиці знайшла в творчості К. Дебюссі (містерія "Мучеництво св. Себастьяна", кантати "Блудний син", поема "Діва-обраниця", Три пісні Шарля Орлеанського для хору без супроводу) і М. Равеля (мішані хори *a cappella*, хор з опери "Дитя і чаклунство", хор у балеті "Дафніс і Хлоя").

Реалізм – творчий метод у мистецтві. *Realis* – слово пізньолатинського походження, в перекладі – суттєвий, дійсний. Найбільш повне розкриття суті реалізму як історичної і типологічної конкретної форми творчого мислення проглядається в мистецтві XIX ст. Провідними принципами реалізму стали: об'єктивність відображення істотних сторін життя в сукупності з очевидною авторською позицією, типізація характерів і обставин, інтерес до проблеми цінності особи в суспільстві. У творчості західноєвропейських композиторів другої половини XIX ст. реалізм спостерігається в творах Ж. Бізе (оперні хори, кантати, симфонія-кантата "Васко да Гама"), Дж. Верді (оперні хори, Чотири духовні твори – "Аве Марія" для мішаного хору *a cappella*, "Хвала Діві Марії" для жіночого хору *a cappella*, *Stabat Mater* для мішаного хору з оркестром, *Te Deum* для подвійного хору з оркестром; Реквієм) та ін.

Основоположником реалістичної школи в російській музиці був М. І. Глінка (оперні хори, юнацька кантата "Пролог", Прощальні пісні вихованок Єкатерининського і Смольного інститутів для солістів, жіночого хору і оркестру, "Тарантела" для читця, балету, мішаного хору і оркестру, "Молитва" для мецо-сопрано, мішаного хору і оркестру, сольні пісні з хоровим приспівом), чиї традиції отримали розвиток у творчості О. С. Даргомижського (оперні хори), О. П. Бородіна (оперні хори), М. П. Мусоргського (оперні хори, "Цар Едіп" і "Поразка Сеннахеріба" для мішаного хору з оркестром, "Ісус Навін" для хору з супроводом фортепіано, обробки російських народних пісень), М. А. Римського-Корсакова (оперні хори, кантати "Світезянка", "Пісня про віщого Олега", прелюдія-кантата "З Гомера", "Вірш про Олексія", жіночі і чоловічі хори *a cappella*), П. І. Чайковського (оперні хори, кантати "До радості", "Москва" та ін., хори з музики до весняної казки О. Островського "Снігуронька", хори *a cappella*), С. І. Танєєва (хори з "Орестеї", хори на вірші Полонського та ін.), С. В. Рахманінова (оперні хори, 6 жіночих хорів із супроводом

фортепіано, кантата "Весна" і поема "Дзвони" для мішаного хору, солістів і оркестру, "Три російські пісні" для неповного хору і оркестру) та ін.

Окрема сторінка в російській хоровій культурі XIX–XX ст. – професійна духовна музика. Виходячи з національних духовно-музичних традицій, створювалися багато творів для церковного богослужіння. Наприклад, до створення тільки "Літургії св. Іоана Золотоуста" зверталися в різний час М. А. Римський-Корсаков, П. І. Чайковський, С. В. Рахманінов, О. Д. Кастальський, А. Т. Гречанинов, П. Г. Чесноков, О. А. Архангельський, К. М. Шведов та ін. Робота видатних російських композиторів в жанрах духовної музики спричинила її активний розвиток, який перервався в 1920-х рр. у зв'язку з соціальною перебудовою в Росії.

У музиці XX ст. реалізм набув складніших форм, відбиваючи значні зміни нового громадського порядку. Після Жовтневої революції в мистецтві стали проявлятися нові тенденції до масштабності форм, політизації й ідеологізації змісту творів, нове принципове розуміння реалізму в значенні соціалістичного реалізму як стилістичного напрямку, заснованого на перебільшеній позитивності образів. Багато радянських композиторів були вимушені дотримуватися цієї установки, що зумовило появу "прорадянських", як ми зараз називаємо, творів, таких, як кантати "До 20-річчя Жовтня", "Олександр Невський", ораторія "На варті миру" С. С. Прокоф'єва, "Рідна Батьківщина", кантата "Над Батьківщиною нашою сонце сяє", "Поема про Батьківщину", Поема "Страта Степана Разіна", 10 поем для мішаного хору *a cappella* на вірші революційних поетів Д. Д. Шостаковича, симфонічна поема "Ода радості" А. І. Хачатуряна та ін.

Починаючи з 1950-х рр., стали з'являтися яскраві твори Г. Г. Галініна (ораторія "Дівчина і смерть"), Г. В. Свірідова ("Патетична ораторія", "Поема пам'яті Сергія Єсеніна", кантати "Курські пісні", "Дерев'яна Русь", "Сніг іде", "Весняна кантата" та ін., хоровий концерт пам'яті О. Юрлова, концерт для хору "Пушкінський вінок", хори *a cappella*), Р. К. Щедріна (кантата "Бюрократіада", "Строфи з Євгенія Онегіна", хори *a cappella*) та ін.

І нарешті, розглянемо напрям у європейському мистецтві початку XX ст. – **експресіонізм** (*expressionism*), слово латинського походження, в перекладі означає *вираження*. В основі напрямку експресіонізму лежало трагічне відчуття людства напередодні Першої світової війни, а також в ході самої війни і в післявоєнні роки. У центрі уваги мистецтва, і у тому числі музичного, – почуття

приреченості, депресивний стан душі, відчуття світової катастрофи, "крайній біль" (Г. Эйслер). Представником напряму експресіонізму в музиці став А. Шенберг (ораторія "Сходи Іакова", кантати "Пісні Гурре", "Вцілілий з Варшави", хори *a cappella*, три німецькі народні пісні) і його послідовники. До кінця ХХ ст. кількість стилістичних напрямів, що йдуть від експресіонізму, значно зросла. Багато сучасних композиторів працюють в експресіоністському стилі, використовуючи атональність, додекафонію, розірвану мелодику, дисонантність, алеаторику і найрізноманітніші композиційні прийоми.

О. Коловський
ХОР. ЖАНРИ І ФОРМИ ХОРОВОЇ МУЗИКИ В ОПЕРІ.
ДРАМАТУРГІЧНІ ФУНКЦІЇ ХОРУ В ОПЕРІ

Хор. У оперного хору, як і у солістів, є маленькі і великі ролі. З одного боку, участь хору в оперному спектаклі може обмежитися окремими виходами на сцену для створення народного (національного) колориту або другого плану (фону) для солістів, з іншого боку, хор може стати діючою колективною особою, голосом народу, і в цьому випадку активно впливати на процес музично-сценічної драматургії. Між цими полюсами, зрозуміло, існує велика різноманітність варіантів у трактуванні хорових колективних засад в оперному жанрі.

Оптимальна участь хору здійснюється, звичайно, в масових сценах, так би мовити, "просто неба" – на вулиці, на площі, в полі тощо, коли хор або бере безпосередню участь у дії (наприклад, у сцені "Під Кромами" з опери "Борис Годунов"), або реагує на події і оцінює те, що відбувається (у Пролозі з тієї ж опери), або, нарешті, створює жанровий, народно-пісенний "інтер'єр" для драматургічної зав'язки. Ораторіальні функції хору також якнайповнішою мірою розкриваються у масових сценах (інтродукція і епілог опери "Іван Сусанін"). Проте хор включається в музично-сценічну дію не лише в масових, але і в камерних сценах, основою яких є ансамбль солістів. У подібних випадках хор виступає вже не у повному складі, а найчастіше окремими групами, зображуючи бояр у "Князеві Ігорі" і "Борисі Годунові", жерців в "Аїді", дівчат, військових, гостей тощо. Втім, і в масових сценах хор далеко не завжди утворює монолітний ансамбль, що символізує народ. У "Хованщині", наприклад, по суті справи чотири хори: прийшлих людей, стрільців, розкольників, сінних дівчат. Але в кожному з них по-своєму відбивається психологія народної свідомості.

Жанри і форми хорової музики в опері. В оперній літературі набули широкого застосування усі типи хорового ансамблю: змішаний хор, що складається з чотирьох основних голосів, – сопрано, альт, тенор, бас; чоловічий хор, що ділиться на дві головні партії – тенорову і басову; жіночий хор, також двоголосний (сопрано і альт); дитячий хор – частіше одноголосний і рідше двоголосний (дискант і альт). Кількість голосів у кожному виді хорового складу може збільшуватися за рахунок розділення основних партій. Проте кількість голосів, що реально звучать в оперному хорі, врешті-решт визначається функцією хору в конкретній драматургічній ситуації, характером музики і навіть національними музичними традиціями. В італійській опері, наприклад, явну перевагу отримало гомофонне трактування хору, коли хорові голоси об'єднуються у викладі головного мелодичного матеріалу. Навпаки, російські композитори віддають перевагу хоровому багатоголосцю, але не в хорально-гармонічному складі, а в підголоску – з характерною для цього виду голосоведення змінністю у кількості хорових партій (від двох до п'яти і більше).

Найпоширенішим жанром оперно-хорової музики є пісенний в усіх своїх жанрових різновидах: пісні епічні, ліричні, жартівливі, гімнічні, пісні маршоводібного характеру (військові, похідні), пісні-хороводи, танцювальні тощо. З пісень епічного складу (за участю чоловічого хору) розпочинаються, наприклад, обидві опери Глінки, причому у тому і в іншому випадку заспів пісень доручається солістові. Сюди ж відноситься широко відомий "Хор поселян" з четвертої дії "Князя Ігоря", який звучить за сценою відразу ж після "Плачу Ярославни". Ліричні пісні найрізноманітніших образно-емоційних відтінків дуже часто призначаються для виконання жіночим складом хору. Як приклад можна навести жіночий хор з третьої дії "Аскольдової могили" Верстовського, весільний хор (також для жіночого хору) з третьої дії "Івана Сусаніна" і хорову пісню (у характері романсу) "Девичи-красавиці" з "Євгенія Онєгіна".

Класичні зразки гімнічних пісень містяться в опері "Іван Сусанін" ("Слався"), у "Тангейзері" Вагнера, в "Макбеті" Верді. До гімнічного жанру належать також пісні, створені для урочистих масових сцен, що прославляють героїв, полководців, які-небудь історичні події. Із "Заздоровниці Ігорю" починається опера "Князь Ігор". Мелодією-гімном, що славить Батьківщину і перемогу над Наполеоном, завершується "Війна і мир" Прокоф'єва.

Жанр маршу в опері належить сфері оркестрової музики, але бувають винятки: марш солдат (для чоловічого хору) з "Фауста" Гуно, дитячі пісенки в жанрі маршу для хору хлопчиків в "Кармен" і "Піковій дамі".

Часто у виконанні хорових пісень, у музиці яких тією чи іншою мірою є присутні елементи танцювальних мотивів і ритмів, беруть участь артисти балетної трупи. Наприклад, хорова пісня "Уж как по мосту, мосточку" з "Євгенія Онегіна" в усіх постановочних варіантах супроводжується танцем. Це цілком закономірно, адже пісня і танець органічно пов'язані між собою.

Пісенні епізоди є і у вальсі з третьої дії "Онегіна". Хорові пісні в першій дії опери "Русалка" – "Заплетися, плетень" і "Как на горе мы пиво варили" – також виконуються в хореографічному оформленні. Проте в наведених прикладах танець лише доповнює, театралізує пісню.

Інакше складається співвідношення між хором, оркестром і балетом у танцювальних сценах оперного спектаклю. Головними чинниками дії тут є оркестр і балет. Хор у подібних сценах, якщо він, звичайно, є присутнім на сцені, до певної міри тільки допомагає дії в музиці, тобто реагує сценічно на хід танцювальної драматургії і епізодично включається в музичну партитуру балетних номерів. У хорових партіях виникають нові мелодії пісенного характеру, відмінні від інструментального малюнка головного тематичного матеріалу (в оркестрі), а також інша ритмічна фактура. І знову хочеться звернутися до геніальної партитури "Івана Сусаніна", цього разу до другої дії (до польського акту). Він розпочинається з блискучого полонеза, в якому з моменту вступу чоловічого хору виразно прослуховуються "військові" інтонації. У середній частині полонеза характер музики різко змінюється: з пісенно-танцювальною мелодією вступає жіноча група хору (без чоловічих голосів). Реприза і наступна потім кода кульмінація полонеза. Тепер чоловічі і жіночі голоси об'єднуються в змішаний багатоголосий хор, в звучанні якого особливо виділяється войовнича мелодія чоловічих голосів хору. У результаті виникає сліпучо-яскрава музично-сценічна поліфонія, що складається з трьох елементів: інструментального, хореографічного і вокального. У наступних трьох номерах другої дії (краков'як, вальс, мазурка) хор не бере участі безпосередньо. Але танці несподівано припиняються: вісник повідомляє про наступ російських ополченців під керівництвом Мініна і Пожарського. Потім в оркестр повертається мотив мазурки, але на нових, нестійких акордах. Під цю мазурку, що "спотикається" на дисонансах, вже не танцюють. Потім знову вступає хор з короткими речитативними фразами, що контрапунктують з мотивом мазурки. В процесі подальшого розвитку дії поступово відновлюється танцювальний характер мазурки, знову починаються танці, і хор вже не замовкає до самого кінця дії.

Важко уявити собі "Половецькі танці" з опери "Князь Ігор" без участі хору. Пісенний характер голосоведення у вокальних партіях (витримані звуки, потужні унісоми усього хору тощо) сприяє створенню незвичайно підкорюючої пісенно-танцювальної стихії, масштабності і масовості звучання.

У масових сценах (за участю хору і солістів) виникають найрізноманітніші поєднання хору з солістами, з найбільшою повнотою реалізуються драматургічні функції хору, його жанровий діапазон розширюється за рахунок різноманіття трактування пісенної форми, шляхом включення в дії хорових епізодів речитативного складу. Проте провідна роль у композиції масових сцен залишається за піснею. Саме пісня є якнайповнішою образно-емоційною характеристикою колективної особи в опері: хору в цілому або ж його груп. Наприклад, в I картині "Пікової дами" кожна група тих, що гуляють, співає свою пісню: спочатку нянечки, потім гувернантки і годувальниці. Потім ці невеликі ансамблі об'єднуються в один жіночий хор, який, проте, не співає, а скандує на музику маршу, вітаючи хлопчиків, що грають в солдатики. У хлопчиків теж є своя пісня (тріо маршу). В цілому складається невелика пісенна суїта з коротких пісеньок, що завершується "дитячим" маршем. Наступний хоровий епізод I картини – великий хор тих, що гуляють, написаний в розвиненій тричастинній формі з поліфонічною розробкою в середній частині. Жанровою основою його крайніх частин є знову-таки пісня, традиції якої сходять до вітального канта першої половини XVIII століття. Утретє в цій картині хор з'являється в сцені грози. Музично-тематичний матеріал переміщується тепер в оркестр, що зображує "симфонію" природи, що розбушувалася. У цій картині не виникає діалогу між дійовими особами і голосами хору: хор виступає тільки тлом по відношенню до подій драматургічної зав'язки, не включаючись у розвиток сюжетної лінії.

По-іншому складаються взаємозв'язки з солістами в VII, останній картині опери. Тут хор (чоловічий) увесь час на сцені, співає і "грає", "висловлюється" в речитативах: солісти не відокремлені від хору, вони постійно в оточенні хористів, що зображують веселу компанію офіцерів і гостей. У результаті утворюється єдиний багатоголосий вокально-сценічний ансамбль. VII картина відкривається гусарською піснею (у розгорнутій тричастинній формі). Пісня немов переривається речитативним епізодом солістів, а потім вона повторюється у скороченому вигляді – тільки її I частина. Далі, після короткого діалогу Чекалинського з Томським (за участю хору) слідує підряд дві пісні: пісня Томського

(з хоровим приспівом) і хорова пісня (з дуєтом заспівувачів). У завершальній сцені, побудованій в основному на діалогах з активною участю хору, кульмінацією є знамените аріозо Германа "Що наше життя? Гра!", а кодою – духовний піснеспів, що виконується хором без супроводу оркестру.

Інтродукції обох опер Глінки, як відомо, є масовими сценами. Проте якщо інтродукцію з "Івана Сусаніна" можна назвати хоровою сюїтою, що театралізується, складається з трьох пісень, – протяжної, хороводної і пісні-фуги, тематичний матеріал якої запозичений із заспіву першої і приспіву другої пісні, то композиція інтродукції "Руслана" виявилася значно складнішою. Це пояснюється передусім участю в інтродукції майже усіх дійових осіб опери (окрім Горислави, Наїни і Голови) і необхідністю у зв'язку з цим збалансувати у процесі формоутворення функції сольних і хорових фрагментів. Проте музична драматургія інтродукції вражає своєю стрункістю і логікою розвитку. В основі цієї грандіозної епічної фрески лежить, по суті, традиційний принцип вокально-ансамблевого формоутворення: постійне чергування сольних заспівів з хоровими приспіваними. Головним солістом в інтродукції є, звичайно, Баян. З його заспівів розпочинаються усі три великі розділи композиції. ... В обох випадках билинні "зачини" Баяна підхоплюються хором. Далі (у другому розділі інтродукції) після речитативу Баяна ... слідує великий поліфонічний ансамбль солістів, головна партія в якому належить Баяну. Інші голоси (Руслана, Людмили, Светозара, Ратмира, Фарлафа) приєднуються до пісні Баяна..., яка звучить з перервами упродовж усього ансамблю: на початку, в середині і у кінці. Цей ансамбль є епізодом рондальної структури усєї інтродукції і, в той же час, є "малим" рондо, що завершується хоровою кодою у головній тональності...

... Винятково важливу роль відіграє хор в оперних партитурах Мусоргського.

З точки зору музичної мови і форми, хорові фрагменти опери "Борис Годунов" і народної музичної драми "Хованщина" – це глибоко самобутнє явище. Витоки хорової поліфонії Мусоргського – в поспівно-підголосковому складі народної пісні, в мовних інтонаціях народного говору, в надзвичайній динаміці переходів від речитативу до співу і, навпаки, від пісні до декламації. Мусоргський аж ніяк не копіює народну пісню. На її основі він створює велику форму, ніби розсовує рамки пісенної структури, не відступаючи при цьому ні на йоту від засадничих принципів народно-пісенного мистецтва. Що стосується хорового речитативу, то він впроваджується

в куплетно-пісенну форму, будучи істотним чинником музичного реалізму Мусоргського. Бунтарський, революційний пафос його хорів – та драматургічна "пружина", яка надає масовим хоровим сценам справжній симфонізм і ораторіальну масштабність розвитку...

Драматургічні функції хору в опері. Оперний хор зовсім не приречений тільки на супровід в оперних фіналах, на зображення взагалі "натовпу" або "гостей", що повторюють куплети, раніше заспівані солістом (як, наприклад, в застільній пісні з "Травіати"). В оперній літературі немало зразків хорової музики, коли хор, можна сказати, виконує соло і на якийсь час стає колективною особою. Уже в музичних драмах Глюка хор набув функції "голосу народного" (як у грецькій трагедії), він навіть залучений в конфліктні ситуації драматичної дії – наприклад в "Орфеї". А у "Фіделіо" Бетховена саме хоровим номером завершується розвиток основної драматургічної лінії, що втілює ідею звільнення від тиранії, порив до свободи – знаменитий хор в'язнів у фіналі опери. Класичними прикладами виходів хору на авансцену можуть слугувати також "хор мисливців" з "Вільного стрільця" Вебера, марш солдат з "Фауста" Гуно, пісня матросів з "Летючого голандця" Вагнера, полька з "Проданої нареченої" Сметани.

Іноді у хоровому епізоді – найчастіше це пісня – концентрується основна ідея оперного спектаклю. Саме так відбувається в "Тангейзері" Вагнера, головна мелодія якого – гімн, символізуючий образи добра і вірності – звучить двічі: спочатку в увертурі і другий раз – у кульмінації усєї опери, у відомому хорі пілігримів. Щось подібне має місце і в ранніх, наповнених революційним пафосом операх Верді з їх бойовими хоровими піснями. Особливий інтерес становлять хорові номери таких шедеврів оперного реалізму, як "Аїда" і "Отелло" Верді, "Кармен" Бізе, "Мейстер-зінгери" Вагнера. У цих операх немає ні вставних, ні акомпануючих хорів для музичного "інтер'єру". Солісти, хор і оркестр утворюють єдиний, логічно розвинений музично-драматургічний ансамбль.

І у той же час опера не зраджує своєму жанру, не схиляється до ораторіальної статичності: солісти завжди залишаються на першому плані. Слід визнати, що майстерністю підключення хору в потрібні моменти сценічної дії, бездоганним чуттям темпу музичного спектаклю, що оберігає від перевантаження оперної партитури оркестровими і хоровими епізодами, – секретом цієї вокальної гармонії як ніхто не оволодів у своїй геніальній опері Бізе. "Кармен" рясніє філігранно обробленими хоровими формами – від невеликих реплік

і приспівів (наприклад, в "Хабанері") до окремих закінчених номерів і навіть сцен, але вони залучені в потік музично-сценічної драматургії, хор і солісти знаходяться в постійному спілкуванні. І хоча кульмінаційні моменти опери пов'язані з сольними партіями, без хорового оточення вони не заблищали б такими яскравими фарбами. Недаремно Чайковський захоплювався "Кармен" і прогнозував цій опері велике майбутнє.

Ораторіальність, що проявилася у такій яскравій формі в оперному стилі Глінки, з якого розпочинається історія вітчизняної оперної класики, стала однією з істотних характеристик російської оперної класики взагалі, чинником типологічної значущості. Найбільш вірним глінкінянцем (у цьому сенсі), що продовжував епічну лінію у трактуванні хору в масових сценах, виявився Бородин. Проте в порівнянні з чарівним епосом "Руслана" хорові сцени "Князя Ігоря" наповнюються конкретним історичним змістом. Ораторіальні хорові фрески Бородіна є одночасно фрагментами його богатирського симфонізму, в якому драматичні мотиви виявляються ніби "за кулісами" епічного розвороту музично-сценічної дії; до таких можна віднести передусім інтродукцію (з сценою "затмарення"), фінал першої дії, що включає драматичний діалог Ярославни з хором бояр, вокально-симфонічну картину пожежі і, звичайно, геніальну інструментально-хорову "симфонію" половецьких танців.

Якщо творчими задумами Бородіна керувала ідея симфонізації опери – а звідси трактування хору як інструменту цілісної епічної вокально-інструментальної концепції, – то Мусоргський відштовхувався від естетики драматичного спектаклю, що надихала в різні часи великих новаторів оперного мистецтва. Кантатно-ораторіальні масштаби масових сцен "Бориса Годунова" і "Хованщини" органічно поєднуються з напруженими музично-драматичною і сценічною дією. З особливою силою бунтівний дух музики Мусоргського проявився в хорах Прологу і четвертої дії "Бориса Годунова": "На кого ты нас покидаешь, отец наш", "Кормилец батюшка, подай Христа ради", "Расходилась-разгулялась сила молодецкая". Ці хори утворюють головні кульмінаційні точки хорової партитури усієї опери і складаються в єдину драматургічну лінію, що "контрапунктує" партії царя Бориса. У діалозі народу з царем врешті-решт перемагає народ і таким чином хоровий початок, що визначає, до речі, і характер оркестрової партитури, височіє до значення не лише самостійного чинника розвитку дії, але більше того – ідейно-художнього фундаменту опери.

Своєрідне відображення кантатно-ораторіальні традиції отримали в оперному театрі Римського-Корсакова. Хори і хорові сцени в його операх займають значне місце, але, як правило, музично-драматургічна функція їх полягає швидше в музичному зображенні місця дії, ніж в участі у самій дії. "Псковитянка" і "Оповідь про град Кітеж" – виняток. Жанрово-образними лейтмотивами хорової музики Римського-Корсакова є обрядовість і билинність, що надає їй загальної ліричної спрямованості, властивої і кантатному жанру. До ораторіального розвороту масових хорових сцен у композитора не було великої схильності. Великий майстер оркестрового колориту Римський-Корсаков залишався майстром і у своїх численних оперно-хорових партитурах, що відрізняються незвичайно м'якими "акварельними" тонами і тонкістю мелодійного орнаменту; народно-пісенні прообрази його хорів "обрамляються" або, якщо скористатися глінкінським виразом, "домальовуються" вражаюче економною і прозорою гармонізацією, що анітрохи не заглушає первозданної привабливості інтонаційно-мелодичного матеріалу. У хорах Римського-Корсакова, можливо, бракує драматичного руху, та зате скільки в них гармонії, краси і внутрішнього етичного благородства! Підтвердженням сказаному може слугувати, наприклад, одна з вершин оперної творчості композитора – "Снігуронька", у якій хорові голоси партитури постійно доповнюють загальну лірико-казкову тональність музики рельєфними штрихами пісенних мелодій.

У оперній драматургії Чайковського хор не відіграє тієї ролі, яка властива йому в музичному театрі "кучкистів" – в творіннях Бородіна, Мусоргського, Римського-Корсакова. Творчому стилю Чайковського більше відповідав гармонійний розподіл драматургічних функцій, головним чином між сольними вокальними партіями і оркестром. Симфонічне дихання постійно відчувається в оркестрі, який, проте, не "поневолює" і не затуляє солістів.

Що ж залишається на долю хору? Здавалося б, не так багато. Проте народні хорові засади таких опер, як "Черевички", "Мазепа", "Чародійка", "Євгеній Онегін", "Пікова дама" – один з неодмінних атрибутів оперного реалізму Чайковського. Хор селян з першої дії і хор дівчат з другої дії "Євгенія Онегіна" не просто чудова музика, вставні номери для розрядки дії, а щось значно більше: це образ народу, Росії, образ, який залишається звучати у підсвідомості слухачів до самого кінця спектаклю. До видатних зразків оперно-хорової музики Чайковського можна зарахувати також велику масову сцену з другої дії "Черевичок" і сцену страти з "Мазепи".

Палітра хорової музики в "Піковій дамі" значно різноманітніша і багатша, але та ж сильна народно-пісенна "нота" звучить і в хорі гуляючих з I картини "Пікової дами" і, звичайно, в російській пісні дівчат з II картини, в стилізованому під концерт XVIII століття хорі, що відкриває другу дію, і в сценічній кантаті "Щирість пастушки", нарешті, в заупокійному хорі з V картини, молодецьких офіцерських піснях і "реквіємі" з VII картини опери.

М. Копитман
ХОРОВЕ ПИСЬМО

Поняття хорового ансамблю. Основні функції хорових голосів: мелодійна, гармонійна, контрапунктична

§ 1. Хорове мистецтво – найбільш давня гілка музичної культури, що міцно спирається на традиції народної піснетворчості, традиції колективного виконання. Нерозривно пов'язана з поетичною думкою, неосяжна за образним діапазоном – від ніжної проникливої лірики до мужньої громадянської патетики, – хорова музика є одним з найбільш демократичних жанрів, що розкривають перед слухачем найбагатший світ людських думок, почуттів і переживань.

Упродовж століть художня практика відбирала і відшліфовувала різноманітні за виразністю прийоми викладення, що об'єднуються поняттями "Хорове письмо", "хорова інструментовка" як сукупності численних варіантів з'єднання хорових голосів у єдиний ансамбль.

Хоровий ансамбль виникає в результаті об'єднання декількох хорових партій з властивими їм тембровими і динамічними властивостями. "В ансамблі хорової звучності все повинно бути в найдрібніших подробицях розроблено, урівноважено і строго розміряно не лише в силі звуку і його тембрі, але і щодо задуму та форми виконуваного твору" (*А. Єгоров. Нариси з методики викладання хорових дисциплін. – Л., 1958, стор. 112*). Поняття хорового ансамблю виявляється, таким чином, тісно пов'язаним з певною співмірністю і відповідністю різних виконавських і композиційних компонентів (інтонація, стрій, тембр, нюанси, мелодія, гармонія, фактура). Зрозуміло, подібна відповідність є не механічною, застиглою, раз назавжди даною, а рухливою, оскільки функції хорових голосів, з точки зору їх значення в музичній тканині, можуть змінюватися навіть упродовж невеликого фрагмента. Тому хоровий ансамбль має на увазі складну систему взаємодії усіх компонентів в процесі розгортання музичної форми.

Звідси виникає можливість визначення хорового ансамблю як рухливої відповідності звукових, тембрових, динамічних, агогічних компонентів конкретним функціям хорових голосів.

Такий підхід до хорової партитури набуває істотного значення, оскільки функціональне розчленовування хорової тканини залежно від задуму підказує і певною мірою зумовлює відбір засобів хорової виразності і прийомів хорового викладення.

§ 2. Функції голосів у хоровій партитурі обумовлені тим значенням, тією виразною роллю, якої вони набувають у процесі музичного розгортання по відношенню до голосів, що спільно звучать, і форми усього твору або його частини.

У хоровій тканині можна виділити три основні функції:

- а) мелодичну;
- б) гармонічну;
- в) контрапунктичну.

Мелодична функція, є провідною в хоровому ансамблі, пов'язана з проведенням в одній (одноголосний виклад) або декількох (мелодичний пласт) партіях основної музичної думки.

Гармонійна функція як функція супроводу охоплює декілька голосів; вона не лише визначає внутрішню динаміку розгортання мелодії і колорит усієї тканини, але і безпосередньо пов'язана з формоутворенням.

Під контрапунктичною розуміють функцію голосу, що доповнює основну музичну думку; ця функція набуває великого значення як чинник, що динамізує музичний розвиток.

Розглядаючи функції хорових голосів, слід підкреслити і відомий взаємозв'язок між ними. Так, голоси з яскраво вираженою гармонічною функцією при їх мелодизації можуть набути значення контрапунктичних, не втрачаючи при цьому своєї гармонічної природи. З іншого боку, контрапункт (наприклад, у двоголоссі за відсутності супроводжувальних голосів) може здійснювати і гармонічну функцію з усіма властивими останній ознаками. Ця обставина доповнює поняття хорового ансамблю як рухливої звукової і динамічної відповідності, при якій у процесі музичного розвитку можуть не лише змінюватися функції хорових голосів, але й усередині одного функціонального шару проявлятися окремі (природно, вони не переважають) ознаки іншої функції.

Усю сукупність відомих в музичній практиці типів фактури (складу) залежно від тотожності або відмінності функцій голосів можна звести до наступних різновидів:

1) Мелодичний склад – з'єднання голосів з однією і тією ж мелодичною функцією.

2) Підголосковий склад – різновид мелодичного складу, властивий низці народно-пісенних культур (зокрема, російській): у підголосковому складі в одному з голосів проводиться ведучий наспів, а в інших (підголосках) – його мелодичні варіанти.

3) Гомофонний склад – мелодична функція належить головному голосу, а інші голоси виконують функцію гармонічного супроводу з ритмом, що відрізняється від мелодії.

4) Мелодико-гармонічний склад – мелодична функція одного з голосів поєднується з гармонічною функцією інших при однаковому ритмічному малюнку обох функціональних пластів.

5) Гармонічний склад – усі голоси пов'язані з гармонічною функцією...

6) Поліфонічний склад ґрунтується на поєднанні декількох (принаймні двох) голосів з різними мелодичними або з мелодичною та контрапунктичною функціями.

7) Змішаний склад – з'єднання голосів з трьома різними функціями (мелодичною, гармонічною і контрапунктичною). Зустрічається, зокрема, у вигляді поліфонічного дво-, триголосся з супроводом.

П. Левандо **ХОРОВА ФАКТУРА**

Про елементи хорової фактури

У теоретичному музикознавстві існують численні визначення музичної фактури. При розходженні формулювань фактура в цілому розглядається як сукупність засобів викладу музичного матеріалу. У даному дослідженні ми орієнтуємося на наступне визначення: "Фактура (factura – обробка від facio – роблю – лат.) – будова музичної тканини, що враховує характер і співвідношення складових її голосів" (Холопова В. Фактура. – М., 1979, с. 4)

У хорознавстві проблема фактури через нечіткість поняття і розпливчастість термінології виявилася дещо заплутаною. У хорознавських роботах фактура хорового твору і хорова фактура зазвичай вживаються як синоніми. Тим часом ці поняття різні.

Фактура хорового твору – поняття більш конкретне, орієнтоване на музичну тканину цього твору. Як узагальнення безлічі різновидів фактури виступає склад. У хоровій музиці прийнято виділяти такі склади (типи фактури): монодійний (мелодичний), підголосковий, поліфонічний, гармонічний, гомофонно-гармонічний, змішаний.

У понятті "хорова фактура" відбивається специфіка власне хорового викладення, особливості якого проявляються:

- у складі хору і виконавських можливостях хорових партій;
- у вокально-хоровій техніці, що пов'язана як із специфічними елементами хорової звучності (ансамблем, строем, дикцією), так і з загальними виконавськими засобами (агогікою, динамікою, артикуляцією);
- у прийомах і стилі хорового викладення (хорового письма).

Вивчення хорової фактури у цьому аспекті створює передумови для більш поглибленого дослідження конкретних хорових творів, характеристики хорового стилю тих чи інших композиторів.

Для позначення складів хору і різних прийомів хорового викладення вводиться умовний скорочений запис. У деяких хорознавських виданнях робилися спроби такого запису. Тут вона уточнена і доповнена. Використовуються такі скорочення та умовні позначення:

- Д – партія дискантів;
- С – партія сопрано;
- А – партія альтів;
- Т – партія тенорів;
- В – партія басів;
- + – поєднання партій, наприклад: С + А + Т + Б.

Якщо знак + стоїть між позначеннями хорових груп чи партій, узятих в дужки, мається на увазі їх зіставлення або відокремлення, наприклад:

$(С) + (А + Т + Б)$ або $(С + А) + (Т + Б)$.

Є також такі додаткові позначення:

- I – перші голоси (партії);
- II – другі голоси (партії);
- III – треті голоси (партії);
- IV – четверті голоси (партії).

Якщо у результаті поділу партії набувають самостійного значення, цифри ставляться безпосередньо після позначення партій, наприклад:

$СI + СII + AI + AII$.

Якщо поділи тимчасові (дивізі), цифри беруться в дужки, наприклад: $С (I + II) + А (I + II)$. Римськими цифрами також позначаються хори у багатохорному складі, наприклад:

$I (С + А + Т + Б) + II (С + А + Т + Б)$.

– – поступове включення або виключення хорових груп чи партій, наприклад: $С – А – Т – Б$.

= – дублювання.

Якщо знак = стоїть безпосередньо між позначеннями партій, мається на увазі унісон, наприклад:

$$C = A.$$

Якщо він стоїть між позначеннями партій, узятими в дужки, мається на увазі октавний унісон або подвоєння, наприклад:

$$(C) = (A), (C + A) = (T + B).$$

X – перехрещення партій, наприклад C x A.

Може виникнути питання: чи потрібні подібні позначення? Мабуть, вони потрібні, як необхідні позначення, що вживаються в елементарній теорії музики, гармонії, поліфонії, аналізі музичних форм, теорії виконавства. У хорознавстві також може бути широко застосований подібний умовний скорочений запис. Він сприяє більш чіткому, лаконічному та систематичному викладу матеріалу, а значить, і його засвоєнню.

Залежно від наявності або відсутності у творі інструментального супроводу виділяються два види хорової музики:

- для хору а саррелла (тобто без супроводу);
- для хору з інструментальним супроводом.

Найбільш характерним для хорового мистецтва є спів а саррелла, де специфіка хорового звучання проявляється особливо яскраво і повно. Музика для хору а саррелла передбачає втілення художнього задуму виключно вокально-хоровими засобами. Це вимагає від композитора великої майстерності, тонкого розуміння різноманітних технічних і виразних можливостей хору, специфічних особливостей хорової фактури. Спів а саррелла – історично найдавніший вид хорової музики як в народному, так і в професійному мистецтві.

Інструментальний супровід (оркестр, фортепіано та ін.) вносить у хорове звучання свої особливості. З одного боку, воно полегшує виконання, створюючи стійку інтонаційну підтримку. З іншого, позбавляє хоровий спів з властивим йому нетемперованим, суто вокальним строем інтонаційної гостроти та тонкощі. Разом з тим наявність супроводу значно розширює і збагачує можливості хорового виконання. Різноманітність виразних засобів, інтонаційна підтримка, можливість "відпочинку" хору під час виконання інструментальних епізодів – все це сприяє створенню масштабних композицій для хору з супроводом на відміну від хорової творчості а саррелла, що є насамперед мистецтвом хорової мініатюри.

Можливе і поєднання різних видів хорового співу в одному творі, наприклад, епізодичне використання звучання хору а саррелла в творах, написаних для хору з супроводом.

Питання хорових жанрів відносяться до найменш вивчених у хорознавстві.

За найбільш загальною жанровою класифікацією вся музика поділяється на вокальну та інструментальну. Вокальна музика може бути сольною, ансамблевою, хоровою. У свою чергу, хорова творчість має свої різновиди, які називаються хоровими жанрами.

Потребує уточнення питання про взаємозв'язок хорових жанрів і видів хорового співу. У всіх хорових жанрах зустрічаються твори а саррелла і з супроводом. Можна лише говорити про переважне використання будь-якого виду хорового співу у тому чи іншому жанрі. Наприклад, використання хору а саррелла найбільш характерне для мотету або хорового романсу. В ораторіально-кантатних жанрах або в опері використовується, як правило, хор із супроводом. У хорових піснях і перекладеннях обидва види хорового співу використовуються досить інтенсивно.

У численних жанрових різновидах по-своєму відбиваються ті чи інші жанрові ознаки. Так, серед хорових пісень розрізняються народні пісні, пісні для концертного виконання, хорові масові пісні. До цієї ж жанрової групи повинні бути віднесені і такі різновиди пісенної творчості, як канцонетта, вілланелла, фроттола, кант, хорал, серенада та інші. Меса, реквієм, ораторія, кантата, хорова сюїта відносяться до ораторіальних-кантатного жанру. В опері застосовуються самостійні хорові номери, хорові сцени, окремі хорові репліки. Серед хорових обробок розрізняють прості, розгорнуті, вільні; можливі перекладення хорових, сольних вокальних та інструментальних творів.

Багато неясностей зазвичай виникає з жанровим визначенням різних хорових циклів. Це поширена форма хорових композицій, що надає автору велику свободу творчих рішень. У цілому, хорові цикли бувають двох типів. До одного з них відносяться твори, об'єднані за якою-небудь формальною ознакою: поетичні тексти, що належать одному і тому ж автору, єдиний жанр у всіх номерах циклу. Таким творам, як правило, не властива образно-тематична спільність, єдність музичної драматургії, зв'язок частин має радше зовнішній характер. Інший тип циклу заснований на глибоких внутрішніх зв'язках між номерами, тематичній (а іноді і сюжетній) єдності, на загальній музично-драматургічній лінії. У першому випадку це не стільки цикл, скільки просто збірник хорових творів. У другому – цілісна композиція, яка у ряді випадків може бути визначена як сюїта.

Межі хорових жанрів часто розпливчасті і їх складно визначити. Значною мірою це пов'язано із тим, що у вітчизняній хоровій практиці здавна склалася традиція називати будь-який хоровий твір, використовуючи ємкий, але досить невизначений термін "хор", що виключає будь-які жанрові градації.

Прийоми і стиль хорового викладення.

Голосоведення

За допомогою специфічних прийомів хорового викладення здійснюється конкретне втілення задуму композитора хоровими засобами.

Залежно від їх функціонального значення ці прийоми можуть бути розділені на три групи.

До першої групи належать прийоми, пов'язані з використанням основних тембрових засобів хору.

Загальнохорове викладення (тутті) – звучання усього хору, для якого написано цей твір: С + А + Т + Б. Зазвичай тутті використовується у творі поряд з іншими прийомами. Разом із тим зустрічаються випадки, коли цей прийом є єдиним від початку до кінця твору (так звана хоральна фактура).

Викладення для *неповного* складу: С + А + Т; С + А + Б; С + Т + Б; А + Т + Б. Найчастіше використовується поєднання сусідніх партій: С + А + Т – дає полегшену звучність; А + Т + Б – народжує більше масивне, щільне звучання. Не слід змішувати неповний склад як виконавську одиницю ... з відповідним прийомом хорового викладу в повному змішаному хорі.

Викладення хоровими *групами*: жіночою (С + А) і чоловічою (Т + Б). Тут також необхідно розрізняти однорідний хор у творах, написаних для цього складу, і відповідний прийом викладення (у змішаному хорі).

Викладення при *особливому поєднанні* хорових партій: С + Т, С + Б, А + Т, А + Б – при цьому перевага віддається теситурно-спорідненим (С + Т, А + Б) або сусіднім – (А + Т).

Виклад окремими хоровими *партіями* ("чисті тембри"): С, А, Т, Б. Особливо часто як "солісти" звучать басы, що володіють різноманітною тембровою палітрою.

Розподіл партій (дивізі) – у будь-яких варіантах: розділення постійні і тимчасові; на два (I + II), три (I + II + III) і навіть більшу кількість голосів; виникають одночасно у всіх партіях або тільки в деяких з них. Цей прийом, пов'язаний із вільним характером викладу, дозволяє більш повно використовувати виражальні можливості хорового складу.

Своєрідним прийомом є застосування *чистого тембру* – *дивізі*, що створює багатоголосну звучність одного тембру. Найчастіше прийом дивізі використовується у партії басів і альтів.

Використання *басів-октавістів* (у вигляді октавного подвоєння і в самостійній ролі).

До другої групи належать прийоми, обумовлені співвідношення хорівих партій чи груп.

Викладення мелодії різними партіями хору. Можливе викладення мелодії у верхньому голосі (найчастіше в партії сопрано), в одному з середніх голосів (альти, тенори) і в нижньому голосі (наприклад, басы). Нерідко використовується також *передача* мелодії з однієї партії в іншу, що зазвичай буває викликано теситурно-тембровими причинами. При цьому найбільш характерна "взаємодія" сусідніх партій: С – А, А – Т, Т – Б.

Поступове *включення* у викладення хорівих груп чи партій – широко поширений прийом, який має безліч варіантів: (С + А) – (Т + Б), (Т + Б) – (С + А), С – А – Т – Б, А – Т – Б – С, Т – Б – С – А, Б – С – А – Т тощо. Він особливо характерний для поліфонічної фактури; улюбленим у хорівій музиці є варіант поступового нашарування близько розташованих хорівих голосів (наприклад, Б – Т – А – С).

Поступове *вимкнення* хорівих груп чи партій використовується порівняно рідко. У цьому можна бачити вияв прихованих можливостей хорівій фактури.

Відокремлення хорівих партій чи груп залежно від їхнього функціонального значення (виконання мелодії, акомпанементу, витриманих звуків тощо). Різновидом цього прийому є *зіставлення*, тобто різночасні звучання хорівих груп чи партій (нерідко з елементами динамічного, мелодичного контрасту): (С) + (А + Т + Б), (С + А) + (Т + Б) тощо.

Дублювання застосовується у вигляді подвоєння: (С + А) = (Т + Б), рідше (С = А) + (Т = Б), і у вигляді унісону (унісон, октавний унісон, дво- і триоктавний унісон): С = А = Т = Б, (С = А) = (Т = Б) – найбільш поширений випадок, (С) = (А = Т) = (Б), (С) = (А) = (Т) = (Б).

Накладення являє собою особливий випадок дублювання – за наявності інших, недубльованих голосів: (С = А) + Т + Б, С + (А = Т) + Б, С + А + (Т = Б).

Хорова педаль (органний пункт) – довгі витримані звуки (найчастіше у партії басів, але можливі і в інших голосах), а також різні їх поєднання.

Перехрещення – прийом, характерний для поліфонічної фактури. Найчастіше виникають між сусідніми партіями, (С × А, Т × Б),

особливо в середніх голосах (А × Т); можливі й інші варіанти (С × Т, А × Б і навіть 3 × Б).

Оточення – це рідкісний випадок перехрещування (за наявності дивізі), коли одна партія як би вклинюється в звучання іншої, наприклад: СІ + (А) + СІІ.

До третьої групи відносяться колористичні прийоми:

Спів *басів-октавістів* (октавне подвоєння).

Спів із *закритим ротом*. Використовується як у самостійному викладі, так і в як хоровий акомпанемент (солюющим голосам), а також у поєднанні зі співом зі словами в інших голосах.

Спів на *голосний звук* ("А", "О", "У" та ін.) – особливий вид вокалізації. Можливе й одночасне поєднання різних голосних у різних партіях хору.

Спів на багаторазово повторюваний *склад* або *словосполучення*, що не має певного змісту ("Ля", "Да", "Тра-ля-ля" тощо). Часто цей прийом дозволяє відобразити характерні національні особливості пісенного матеріалу.

Спів на певне багаторазово повторюване *словосполучення* і навіть *фразу*, що створює неначе своєрідне "текстове остинато" (нерідко у поєднанні з музичним). До цього ж прийому можна віднести і вживання всіляких вигуків та окликів, включаючи сміх, колісання тощо.

Звуконаслідування – вельми широка галузь хорової колористики, пов'язана з використанням у співі спеціально підібраних буквених і складових поєднань, що імітують характерне звучання (тембр) музичних інструментів, усякого роду дзвонів, звуків природи (спів птахів тощо), руху (тупоту, ходьби, бігу), робочих шумів (стуку, ходу годинника тощо).

Фальцет (у чоловічому хорі, найчастіше у партії тенорів). *Гліссандо* (вгору і вниз; однією партією, групою, всім хором). *Форшлаг* та інші види мелізмів.

Мелізматика – звичайне явище в інструментальній музиці – у хоровій практиці використовується рідко і переважно у зображально-колористичному плані.

"Ехо" – своєрідний тип канону зображального, нерідко жартівливого характеру (у різних видах).

Заповнення (кластер) – одночасне звучання всіх звуків певного відрізка звукоряду – зазвичай шляхом його поступового заповнення (зустрічається у сучасній музиці).

Алеаторика – вільний мелодичний рух у межах певного відрізка звукоряду.

Мелодекламація – виконання звуків говіркою, пошепки, криком тощо (на певній інтонаційній висоті і без інтонування).

Використання *шумових ефектів*: плескіт у долоні, тупіт тощо.

Багато з колористичних прийомів відносяться до галузі хорової сонористики, що набула, як відомо, поширення у сучасній хоровій музиці (де вони часом стають головним, а іноді й єдиним виразним засобом).

... Вивчення прийомів хорового викладення і пов'язаних із ним питань хорового голосоведення та стилю – це вищий, підсумковий ступінь хорового аналізу, покликаний виявити найбільш характерне, істотне в хорової фактурі. Від детального розкриття її елементів – до узагальнення явищ стилістичного порядку – такий, на наш погляд, найбільш конструктивний шлях досягнення хорової фактури, отака методика хорового аналізу.

В. Доронюк, Ж. Зваричук **ШКІЛЬНЕ ХОРОЗНАВСТВО**

Самостійна робота вчителя-диригента над партитурою.

Перш ніж приступити до опрацювання музичного твору з хором, його необхідно досконало вивчити. Навички роботи над партитурою майбутній учитель-диригент набуває поступово впродовж усього періоду навчання, спочатку під наглядом і з допомогою педагога, а потім – самостійно.

Цій важливій ділянці роботи вчителі музики приділяють виключну увагу. Вироблення умінь і навичок опрацювання партитури є важливою умовою виховання учителя-диригента. Це означає – "навчити вчитися". Це вміння учитель-диригент використовує протягом своєї музичної діяльності.

... Отже, робота вчителя-диригента над партитурою і вироблення самостійних умінь і навичок є важливими у його діяльності в процесі підготовки до роботи з хором.

Робота над партитурою поділяється на три періоди:

- самостійне вивчення партитури;
- вивчення музичного твору з хором;
- виконання музичного твору на концерті.

Безумовно, такий поділ є умовним, тому що перший період завжди буде мати продовження у двох інших і вони взаємопов'язані між собою. Проте наше завдання розглянути перший період.

Самостійна робота вчителя-диригента над партитурою складається з трьох етапів:

- попереднє ознайомлення з партитурою;
- вивчення партитури;
- планування методів роботи над партитурою з хором.

Попереднє ознайомлення з партитурою – це не довготривалий процес, і він має декілька методів. Перш ніж прослухати партитуру з фонограми, в концертному виконанні або на інструменті, необхідно ознайомитися з літературним текстом, визначити темп, будову твору, фактуру. Таке коротке ознайомлення називається "застольним". Цей термін запозичений з театральної практики. Мається на увазі, що диригент ще до прослуховування уважно знайомиться з літературним текстом, визначає тему, ідею твору, збуджує власні асоціації, емоції. Така попередня підготовка допоможе ще більше поглибити уяву про художні образи твору в процесі його прослуховування.

Прослуховування музичного твору необхідно продовжити на високому художньому рівні, що гарантує залишити в уяві вчителя-диригента певний художній образ. Якщо хоровий твір неможливо проілюструвати у фонограмі чи концертному виконанні, то вчитель сам грає твір на фортепіано. Після прослуховування музичного твору вчитель-диригент уявляє художній образ, що посилює його емоційний настрій, пробуджує естетичні почуття, підвищує інтерес до музичного твору, викликає бажання опрацювати його. Єдність емоційного і раціонального у показі твору повинна виступати повною мірою, коли почуттєве сприйняття художнього образу і продуманий вибір засобів музичної виразності глибоко проникають у свідомість і зіграються почуттями. Тільки тоді інтерес диригента до вивчення партитури проявляється в усій повноті.

У міру того, як майбутній учитель-диригент засвоює професійні навички, вчиться судити про художній образ, розширює музичний світогляд, визначається план поступової роботи його з попереднього ознайомлення з партитурою. Слід пам'ятати, що формування умінь і навичок попереднього ознайомлення з музичним твором виховує у майбутнього вчителя естетичні смаки, професійний інтерес, критерії естетичної оцінки, вміння визначити ідейно-естетичну цінність музичного твору. Усі ці якості вкрай необхідні вчителю-диригенту, і виховання їх лежить тільки через самостійну роботу над партитурою.

Від попереднього ознайомлення з музичним твором учитель музики проходить до наступного етапу – вивчення хорової партитури.

... Зігравши партитуру на фортепіано, ознайомившись із гармонічним звучанням твору, вчитель-диригент досконало вивчає літературний текст (напам'ять), аналізуючи його тему та ідею. Вивчення мелодії поглиблює розуміння художнього образу, а вивчення хорових партій створює загальну картину хорової палітри.

У процесі вивчення хорових партій диригент звертає особливу увагу на вокальний бік їх звучання, проспівуючи їх, по можливості, в тій манері і регістрах, у яких звучить хорова партія. Усі партії учитель вивчає з текстом напам'ять, як і початок та кінцівки, називаючи ноти. Диригент постійно уявляє собі звучання хорової партії і проспівує її, зберігаючи фразування, дикцію, розставляє дихання, добивається точності в ритмічних тривалостях, чистоті інтонування. Усі ці елементи хорової звучності уявно повинні перекладатись на хоровий колектив і моделювати проведення репетиції. Без сумніву, методи репетиційної роботи майбутній учитель музики спостерігає на хоровому класі та практикує роботи з хором і це йому допомагає моделювати її, пропускати всі елементи хорової звучності через свої почуття. Проспівуючи хорові партії, диригент усвідомлює всі труднощі виконання, знаходячи методи для їх подолання, що в майбутньому буде визначено в плані роботи з хором, над партитурою, і весь арсенал методів застосовуватиме в процесі практикуму роботи з навчальним хором. Ураховуючи всі труднощі, що зустрічаються в партитурі під час співу хорових партій, диригент визначає рівень складності твору, а також кваліфікацію хорового колективу для його виконання.

Важливим елементом у процесі вивчення хорової партитури є гра її на фортепіано, а акомпанементу – на інструменті (фортепіано, баяні, бандурі і т. ін.). Гру партитури на фортепіано потрібно наблизити до хорового звучання, внутрішньо прослуховуючи кожну хорову партію зокрема і весь хоровий твір у цілому. З цією метою необхідно виробити найзручнішу аплікатуру, яка б не порушувала елементи хорової звучності, зберігаючи виразне фразування, динамічні відтінки, ритмічну структуру тощо. Відчувши в процесі гри усі елементи хорової звучності, вивчивши всі хорові партії напам'ять, диригент ще глибше проникає у стильові особливості твору, що, у свою чергу, впливає на трактування художнього образу. Проте, щоб глибше зрозуміти усі стильові особливості музичного твору, усвідомити художній образ, учитель переходить до наступного елемента вивчення партитури – її аналізу.

Методику аналізу хорової партитури розглянуто в ряді досліджень, що дає змогу вчителю зіставити різні погляди на цей етап роботи диригента.

Аналіз хорової партитури необхідно розпочинати з конкретних суспільно-історичних умов, у яких жили автори твору, формувались їх естетичні погляди. Допомагає в цьому знайомство з творчістю авторів, що дає можливість диригентові знайти невідомі риси музичного образу. Знайомство з біографічними даними, творчим доробком, епохою, в якій творили автори, допоможе висвітлити історію написання музичного твору, причини, що спонукали авторів звернутися саме до таких художніх образів. Вивчення всіх цих компонентів допоможе вчителю визначити тему та ідею твору.

Визначення теми та ідеї твору допоможе диригенту усвідомити художній образ, його місце в житті людини, суспільства, розкриє секрет художньої дії на слухача.

Вивчення літературного тексту повинно бути розширене у напрямку дослідження його першоджерела, літературної форми і того, який вплив вона мала на вибір музичної структури.

Важливим елементом аналізу хорового твору є вивчення засобів музичної виразності, за допомогою яких розкривається художній образ, а саме: мелодію, ритм, метр, темп, агогіку, лад, тональність, гармонію, фактуру, музичну форму, динаміку, звукодобування, штрихи, акомпанемент і т. ін.

Усі ці та інші засоби музичної виразності допоможуть більш глибоко зрозуміти художні образи твору, відчувати його зміст, визначити його кульмінаційні моменти. Аналіз засобів музичної виразності вчитель-диригент здійснює в залежності від рівня музично-теоретичної підготовленості, від актуалізації знань, умінь і навичок, набутих у процесі вивчення музичних дисциплін.

Важливою вимогою до аналізу є визначення частин музичного твору та його поєднання в єдине ціле на основі ідеї, теми й художніх образів. З цією метою майбутній диригент вчиться розрізняти фразу, речення, період, частини музичного твору. Проте вчитель повинен пам'ятати, що художні образи музичного твору визначаються в комплексному зіставленні всіх засобів музичної виразності, де треба звернути велику увагу на вокально-хоровий аналіз.

Безумовно, визначити засоби музичної виразності вокально-хорового елемента означає визначення напрямку уваги вчителя на вирішення проблеми хорового звучання. У першу чергу це – вокальний звук. Для виконавського колективу вокальний звук є першоосновою роботи вчителя. З хорознавства нам відомо, що чотири фізичні властивості вокального звука – висота, тривалість, сила і тембр – є важливими чинниками для досягнення елементів хорової звучності, таких як ансамбль і стрій. Тому знання про особливості

звукovidобування, в кожному конкретному випадку, є вкрай необхідні для вчителя-диригента. Коли висотне положення звука він може визначити на слух і має конкретний критерій оцінки (чисте інтонування, фальшиве інтонування), то такі властивості вокального звука, як тривалість, сила звучання, тембр, є наслідком копійної попередньої роботи, і такий наслідок залежить від знання особливостей цих якостей і його творчого вирішення. Тут важливу роль відіграє техніка диригування. За допомогою техніки диригування ми керуємо тривалістю звука, силою звучання (динамічні відтінки), а емоційна наповненість диригентського жесту, його характер можуть допомогти знайти вірні темброві фарби. Основні пізнання з методики роботи над вокальним звуком та оволодіння власним голосом майбутній учитель отримує з постановки голосу й сольного співу, проте актуалізація цих знань, умінь і навичок відбувається на заняттях із хорового диригування. Проте ми ще раз підкреслюємо, що важливим фактором у самостійній роботі над партитурою є діагноз її з погляду якості звука. З цією метою майбутній учитель вивчає характеристики людських голосів, їх регістри, тембри і фізичні можливості.

Важливими засобами музичної виразності є: стрій, ансамбль, дикція. Усі названі засоби музичної виразності вивчаються більш детально з хорознавства. Майбутній учитель музики знання, уміння і навички діагностики цих засобів актуалізує у процесі самостійного опрацювання партитури.

Аналізуючи партитуру, вчитель визначає, для якого виду і типу хору написаний твір, якої кваліфікації потрібний колектив для його виконання.

Самостійне опрацювання хорової партитури передбачає визначення плану диригентського управління виконавством.

Попереднє вивчення партитури вчителем допомагає знайти такі диригентські жести, які найбільш оптимально відтворюють художній образ, цілісність музичного твору. Майбутній диригент планує диригентські жести за такими критеріями:

- відтворена ритмічна структура музичного твору у диригентських жестах (видержані тривалості, особливі види ритмічного поділу, паузи, метр і т. ін.);
- динаміка музичного твору, характер мелодії та їх відтворення в жестах (прийоми, навички показу динамічних відтінків, амплітуда жестів, форте, мецо-форте, піано і т. д.);
- темп та його взаємозв'язок із характером та прийомами диригування;

- прийоми звуковедення, штрихи й відтворення їх у диригентських жестах (легато, нон-легато, стакато, маркато тощо);
- прийоми вступу, ауфтаки (характер ауфтактів, залежність від темпу, динаміки і т. д.) та їх виконання у жесті;
- прийоми зняття звучання хору, хороших партій і їх виконання диригентським жестом;
- визначення всіх характеристик диригентського жесту на весь музичний твір (графічна уява диригентського жесту, технічні прийоми виконання, уява звучання хору, розподілення штрихів).

Самостійне опрацювання партитури вчитель музики завершує диригуванням музичного твору у класі під фортепіано, і, хоч реального звучання хору немає, воно уявно повинно бути присутнє протягом усього періоду роботи над партитурою. Уявний хор, уявне звучання, звернення до уявних співаків – учнів, музикантів, наповненість диригентського жесту музикою, ритмічною структурою твору, барвами тембрових фарб звучання хору, емоційна передача внутрішнього стану диригента на диригентський апарат, виразність його є важливими творчими завданнями, які вирішує вчитель-диригент у процесі самостійної роботи над партитурою.

Отже, самостійна робота вчителя музики над партитурою є важливим етапом в оволодінні технікою диригування та методами роботи з шкільним хором, класом, із дорослими хорами. Без терпіння, цілеспрямованості самостійної роботи над партитурою неможливо оволодіти всіма засобами управління виконавським колективом під час репетиції та концерту.

Аналіз та анотація хорового твору

... У процесі самостійного вивчення музичного твору майбутній учитель виконує письмовий аналіз, у якому він систематизує свої знання. Керівництво цією роботою здійснюється викладачем класу диригування і рецензується кафедрою під час складання іспиту, заліку або контрольного заняття. У сучасній літературі питанню написання приділяється виключна увага. Однак, вважаємо, аналіз музичного твору для майбутніх учителів повинен розглядатися з погляду педагогізації цієї роботи.

Необхідно розглянути, що ми розуміємо під термінами "аналіз музичного твору" й "анотація музичного твору". Як у першому, так і в другому терміні закладений однаковий зміст, тільки різниця буде в об'ємі викладу. Аналіз (від грецького analysis – розклад, розчленування) – метод дослідження, що полягає в осмисленому, в усному або письмовому поділі цілого на складові частини.

Анотація (від лат. *annotation* – примітка) – короткі відомості про хоровий твір, кантату, оперу тощо. Анотація містить стислий виклад змісту музичного твору, його тематичне спрямування, відомості про авторів тощо.

"Аналіз музичного твору" – широке, повне, всеохоплююче дослідження з великою кількістю деталей і суджень, і є великою письмовою роботою. Особливої конкретизації у висвітленні всіх деталей вимагається у "Дипломному рефераті на музичний твір", який вноситься на державний іспит. Тому у міру актуалізації знань, умінь і навичок з інших гуманітарних і музичних дисциплін письмовий аналіз музичного твору розширюється, конкретизується в усіх деталях і педагогізується у своїй суті. Як в "аналізі музичного твору", так і в "анотації музичного твору" моделюється весь навчально-виховний процес підготовки майбутнього вчителя музики до диригентської діяльності.

З огляду на те, що аналіз і анотація різні поняття, то і вимоги до їх виконання будуть різними.

Розглянемо вимоги, які ставляться до виконання історико-стилістичного аналізу музичного твору.

Незважаючи на те, що в процесі вивчення музичного твору з учнями на уроці чи з хором, оркестром не всі відомості про нього сповіщаються учням, учитель повинен знати про музичний твір виключно все для того, щоб заздалегідь змоделювати весь хід навчально-виховного процесу.

Найперше, що повинно зацікавити вчителя, це загальні відомості про музичний твір. Сюди входять короткі дані про життя композитора, історичну епоху, в якій він жив, стиль його творчості і його творчі доробки. Стислі відомості про автора тексту, його творчість. Необхідно дослідити, при яких обставинах був написаний твір (музика і поетичний текст), навести короткі хронологічні відомості, обставини написання тощо.

Літературний текст музичного твору піддається детальному аналізу з боку вчителя, а саме:

- визначити художню сутність музичного твору (викласти естетичний та художньо-образний зміст твору);
- порівняти літературний текст музичного твору з літературним першоджерелом (повнота використання першоджерела, порівняння образів);
- вказати відповідність музики до тексту (які художні образи, настрої літературного тексту знайшли своє втілення в музиці тощо).

У процесі дослідження хорового твору майбутній учитель визначає тему твору, виходячи з історичної епохи, соціального розвитку суспільства, ідейно-політичних поглядів та художніх образів твору. У творах національного відродження визначає його зв'язок із темою дня, його гуманістичну, соціальну та естетичну цінність.

Музично-теоретичний аналіз твору, який диригує майбутній учитель, здійснюється поступово, з урахуванням рівня музичної підготовки студента. Безперечно, цей рівень буде різним на перших і останніх курсах. Актуалізація знань, умінь і навичок з інших музичних дисциплін, урахування музичної підготовленості студента, його художніх смаків, інтересів – основа диференціації процесу навчання диригування на індивідуальних заняттях, практикумі роботи з хором та педагогічній практиці. Однак музично-теоретичний аналіз передбачає ряд елементів, якими повинен оволодіти студент у процесі виконання "Аналізу музичного твору", а саме:

1. Аналіз взаємозв'язку музичної форми твору з його образно-художнім змістом:

а) музична форма (куплетна, одно-, дво-, тричастинна, куплетно-варіаційна, сонатна, алегро тощо). Музична форма в зв'язку з фразою літературного тексту;

б) які особливості літературного тексту, його форми та поетично-образного змісту, а також художній задум заставили композитора зупинитися на обраній ним музичній формі;

в) як музична форма вплинула на виразність музичних образів.

2. Метроритм:

а) розміри твору, характер метричної пульсації та особливості ритмічної структури твору;

б) характер ритмічного руху (рівномірний, пунктирний, наявність синкопованих групвань, дрібних тривалостей, особливих видів ритмічного ділення тощо);

в) лічильна одиниця у творі, її видозміни.

3. Темп:

а) основний темп та його зміни;

б) агогіка та її характеристика відносно музичних образів;

в) характеристика темпових показників усього твору і взаємозв'язок із художнім задумом.

4. Ладотональний план музичного твору:

а) основна тональність, тональний план;

б) відхилення в іншу тональність;

в) модуляція та її зв'язок із художнім образом твору.

5. Фактура твору: гармонічна, поліфонічна, мішана, гармонічна з елементами поліфонії, народно-підголосочна тощо. Відповідність обраної композитором фактури художньому задуму твору.

6. Мелодика. Особливості мелодичного матеріалу у зв'язку із загальним поетичним, художнім змістом твору (характер, настрій основного мелодичного матеріалу тощо).

7. Динаміка. Загальний динамічний розвиток. Кульмінація у зв'язку з особливостями форми, мелодичного розвитку, драматургії твору. Відповідність або розходження динамічних і агогічних показників.

8. Гармонічний аналіз. Інтерваліка. Голосоведення.

Музично-теоретичний аналіз твору, його структурні елементи, що перераховані вище в письмовій роботі, в усних відповідях, висвітлюються в тому випадку, коли вони сформовані іншими музичними дисциплінами й актуалізовані на конкретному матеріалі, на музичному творі, який диригує студент.

Вокально-хоровий аналіз передбачає діагностику музичного твору на предмет вивчення його з хором та моделювання процесу розучування. На цьому етапі виконання "аналізу музичного твору" майбутній учитель вивчає ряд деталей, які допомагають йому моделювати процес розучування його з хором колективом.

З цією метою студент досліджує:

1. Тип і вид хору. Вікову категорію шкільного хору (від цього буде залежати методика розучування з урахуванням вікової психології школярів, їх фізичних і співочих можливостей і т.п.).

2. Визначає вид хорового твору із супроводом чи а капела (якщо із супроводом, то слід визначити характер супроводу – дублюючий або такий, що збагачує звучання хору самостійною розробкою музичного матеріалу).

3. Діапазон твору і кожної хорової партії зокрема (проаналізувати кожну партію). Роль хорових партій. Теситурні умови окремих партій. Теситурні і динамічні співвідношення між голосами. Регістри. Розподіл основного тематичного матеріалу між партіями хору, сольними голосами та інструментальним супроводом.

4. Інтонаційні труднощі. Діагностика хорових партій на предмет чистоти інтонування. Інтонування ступенів ладу. Інтонування інтервалів. Теситурні умови і труднощі інтонування.

5. Діагностику твору з погляду ансамблю: частковий чи загальний ансамбль. Вказати, де зустрічається штучний ансамбль, вказати причини, що його породили. Ансамбль ритмічний, динамічний.

6. Питання культури вокалу в хоровому співі: звукодобування, звуковедення (легато, нон-легато, стакато, маркато тощо). Атака звука. Характер звуковедення і темброві фарби.

7. Стрій горизонтальний та вертикальний, його діагностику.

8. Види хорового дихання: загальне, по партіях, ланцюгове дихання. Розміщення цезур.

9. Діагностику тексту твору з погляду дикції (вокальність тексту, особливості дикції, вимова окремих приголосних, шиплячих, свистячих, наголоси в словах).

Виконання вокально-хорового аналізу передбачає проектування всіх компонентів хорової звучності на розкриття художніх образів твору. Водночас учитель моделює твір на колектив, який буде його вивчати.

У процесі аналізу музичного твору вчитель визначає методи його розучування з урахуванням вікових категорій школярів, їх знань, умінь і навичок у хоровій підготовці.

Виконавський аналіз учитель поділяє на два періоди, а саме:

- репетиційний період (процес розучування твору);
- концертне виконання (завершальний етап).

Аналізуючи репетиційний період, моделюючи його на хоровий колектив, майбутній учитель включає такі етапи:

- організаційний (необхідний підбір співаків, солістів, акомпанемент, інструментарій, нотний матеріал, приміщення, унаочнення тощо);
- розучування твору (розгляд методів вивчення музичного твору, поетапність роботи);
- застосування засобів диригентської виразності, прийомів;
- завершальний етап роботи над твором (підсумок, висновки).

Концертне виконання музичного твору передбачає аналіз таких компонентів:

- визначення виконавського плану на основі розкриття художнього змісту твору;
- характер та особливості диригентського жесту в процесі виконання твору (опис диригентських прийомів та їх зв'язок із засобами музичної виразності – динамікою, метроритмом, темпом, гармонією, музичною формою тощо) та його зв'язок із музичним образом;
- труднощі і шляхи їх подолання у процесі управління виконавством.

Виконавський аналіз музичного твору передбачає діагностику методів управління хоровим колективом учителем під час творення ним художнього образу. Аналіз засобів музичної виразності в поєднанні із засобами диригентської виразності повинні створити уявну модель художнього образу. Перш ніж приступити до

реалізації моделі, майбутній учитель викладає її в письмовому аналізі, що сприяє його розвитку як диригента.

Педагогічний аналіз музичного твору передбачає дослідження його на предмет навчання, виховання та розвитку учнівської молоді. На цьому етапі аналізу вчитель визначає такі компоненти:

- навчальну мету реалізації музичного твору в процесі вивчення;
- виховну мету, яку переслідує вчитель, вивчаючи музичний твір;
- які індивідуальні відмінності учнів, їх інтереси, естетичні почуття, суспільні переконання розвине вчитель у процесі вивчення твору.

Майбутній учитель визначає місце музичного твору в мистецькому потоці, його застосування у музичному вихованні школярів, яким подіям, історичним датам, суспільним явищам присвячений твір і де його можна використати. Значущість такого використання, конкретне його застосування в навчальному процесі визначають педагогічну спрямованість музичного твору.

Таким чином, актуалізація знань, умінь і навичок, отриманих у процесі вивчення гуманітарних, психолого-педагогічних, музичних дисциплін, відбувається внаслідок вивчення, як диригувати твір, написання аналізу та розучування і виступу з хором перед аудиторією з метою музично-естетичної діяльності як важливого засобу самоосвіти і самовиховання школярів.

Написання "аналізу музичного твору" здійснюється студентами у кожному семестрі і є результатом їх підготовки до диригентської діяльності в умовах школи та поза нею. У кінцевому варіанті навчання майбутній учитель пише "Дипломний реферат на музичний твір", у якому піддає аналізу твори, які виносяться на державний іспит із диригування.

Ми уже з'ясували, що анотація передбачає стислі, короткі відомості про музичний твір, його авторів і методи вивчення його з шкільним колективом (хором, класом, вокальною групою тощо). Проте, незважаючи на лаконічність викладу матеріалу в анотації, до її виконання ставиться низка вимог, які дещо різняться від структури написання аналізу твору. Найперша різниця в обсязі інформації. В анотацію включаються відомості про твір в обсязі, який можна подати за 15–20 хвилин. Цей матеріал повинен моделювати процес роботи, який забезпечує педагогічний успіх. А така постановка вимагає від майбутнього вчителя великої, копіткої праці з вивчення музичного твору. Таке вивчення повинно поділятися на два етапи:

- музикознавчий аналіз твору для вчителя;
- моделювання педагогічного процесу вивчення твору з учнями і його виконання.

Перший етап самостійної роботи вчителя музики з музикознавчого оволодіння твором – це невидима попередня підготовча робота, від якої залежатиме наслідок педагогічної діяльності. Тому в структурі анотації ми вводимо два розділи, а саме:

- музикознавча анотація музичного твору шкільного репертуару;
- педагогічна анотація музичного твору.

У розділ музикознавчої анотації включаються такі його напрями: історико-стилістичний, музично-теоретичний, вокально-хоровий, виконавський. У них включаються всі структурні елементи, які розкриваються в аналізі музичного твору, тільки в стислому викладі.

Педагогічний розділ анотації музичного твору включає в себе такі питання:

- визначення вікової категорії учнів, для яких написаний твір;
- урахування вікової психології учнів, їх фізичних, співочих даних;
- вступну бесіду до музичного твору;
- показ-ілюстрацію музичного твору;
- використання унаочнення до музичного твору;
- використання засобів технічного навчання;
- моделювання процесу розучування твору (робота з текстом пісні, опис методів розучування; вивчення музичного тексту; створення емоційного настрою розучування: необхідно вказати основні елементи навчання, виховання і розвитку учнів та методи використання диригентської техніки тощо);
- закріплення вивченого матеріалу, його ілюстрацію;
- висновки про виконану роботу учнями.

Даний розділ анотації моделює педагогічний процес, його діагностику шкільного репертуару, який вчитель вивчає в класі або в позакласній роботі. Педагогічна спрямованість музичного твору, яку визначає майбутній учитель, дає змогу розширити анотацію в обсязі, якщо вона виконується з хоровим колективом (20–30 хв) і зменшити в обсязі для роботи в класі (15–20 хв).

У процесі написання анотації на музичний твір майбутній учитель повинен урахувати, що на етапі моделювання процесу розучування твору необхідно включити всі елементи хорового виконавства, розглядати хоровий спів як вид виконавського мистецтва, а не просто відтворення вивченого тексту (поетичного і музичного).

Тому майбутній учитель піддає діагностиці усі елементи хорової звучності, моделює їх в анотації. При цьому слід пам'ятати, що "навчаючи співу, ми не тільки турбуємося про якість пісні, а і про якість виконання, сприяємо цим розвитку смаків дітей. Ми розвиваємо в дітях свідомі судження не тільки про якість твору, а і про якість виконання. Анотація повинна моделювати педагогічний текст, яким буде проголошувати вчитель свої вимоги, запитання, поради, рекомендації, вказівки. Не варто писати в анотації судження про дії вчителя, а необхідно моделювати мову вчителя, що сприятиме розвитку культури мовлення, готуватиме його дії, його педагогічну поведінку. Моделюванню педагогічного процесу розумування музичного твору студент навчається на індивідуальних заняттях із хорового диригування, піддає його апробації усно, а потім пише анотацію.

Таким чином, виконання анотації на музичний твір шкільного репертуару сприяє моделюванню педагогічного процесу в класі, з хоровим колективом у позакласній роботі, що, в свою чергу, готує майбутнього вчителя музики до диригентської діяльності в школі".

Вл. Соколов **РОБОТА З ХОРОМ**

Засоби художньої виразності

Вокально-хорова техніка, ... є неодмінною умовою для вирішення головного завдання, що стоїть перед хором як художньо-виконавським колективом. Це – виразне виконання твору.

Що ж таке виразне виконання? Нерідко буває, що хор виконує всі умови правильного співу – дотримується ансамблю, строю, у нього хороша дикція. Але, звівши ці якості в головний принцип виконання, диригент мало дбає про те, щоб спів хору був виразним, правильно і переконливо відображав зміст твору. І не дивно, якщо слухач залишиться байдужим до такого виконання, в якому відсутнє найголовніше – художня виразність... Завдання виразного виконання хорового твору повинна всіляко полегшити вокально-хорова техніка. Однак для того, щоб твір схвилював слухачів, прозвучав художньо виразно, відповідно до його змісту і характеру, недостатньо тільки технічно правильно його виконати. Крім техніки, на допомогу співакам повинна прийти і музично-теоретична грамотність.

Музичне фразування. Цезура

Керівник хору повинен чітко уявляти собі структуру твору, що виконує. Він повинен знати, що неодмінною умовою виразного виконання є вміння виділити головне, затушувати другорядне, відокремити одну музичну побудову від іншої, підкреслити логічні наголоси. Інакше кажучи, диригент хору повинен добре розуміти закономірності музичного фразування, заснованого на правилах будови музичної мови.

Однією з найпростіших і найпоширеніших форм музичного твору є період. Періодом називається форма, в якій висловлюється завершена музична думка. Він часто входить до складу більшого твору, але бувають твори, які складаються з одного періоду. ... Період, як правило, ділиться на речення, речення – на фрази і фрази, в свою чергу, – на найдрібніші частини музичної мови – мотиви.

Сприйняття співаками членування твору значно полегшує літературний текст пісні. У більшості випадків членування на мотиви, фрази, речення в музиці співпадає... з синтаксичною будовою тексту.

Прийом, що сприяє виконанню хорового твору з урахуванням побудови музичної мови і робить це виконання більш зрозумілим і виразним, називається фразуванням (за назвою однієї з частин періоду – фрази). Він полягає в чіткому, осмисленому виділенні окремих музичних побудов (мотивів, фраз, речень). При цьому виконання побудов має здійснюватися шляхом відтінення кульмінацій фраз і розділення побудов, згідно із задумом композитора, ледь помітною паузою або диханням. Такі розділові межі між музичними побудовами називаються цезурами.

... У більшості випадків цезура виконується за допомогою зміни дихання. Нерідко співакові здається, що йому не потрібно брати дихання після тієї чи іншої фрази, якщо у нього в легенях ще достатній запас повітря. Це міркування неправильне, бо учасник хору в подібних випадках недооцінює значення цезури як засобу художньої виразності, розглядаючи її тільки як зручний момент вдиху для продовження співу... Не менш важливо, однак, і інше – застерегти хор від цезур там, де вони не передбачені. Це буває зазвичай тоді, коли музична і літературна фрази вступають у деякі протиріччя. Диригент повинен знайти можливість подолати ці суперечності, тобто, не позбавляючи мелодію її природного руху, все ж зробити цезуру лише там, де того вимагає зміст літературного тексту.

... Часто цезура може виконуватися і без відновлення дихання (вдиху). У цих випадках вона являє собою миттєву паузу, яка підкреслює виразність даного відрізка мелодії, що пов'язана з текстом.

Виконання мелодії відповідно до характеру та фактури хорового твору

Важливим у художньому виконанні є вміння хору відтінити мелодію пісні, основний мотив твору або його частини. Шляхи виконання цього завдання можуть бути різні залежно від того, в які умови поставлений голос (партія), що виконує мелодію, а також від характеру твору, стилю тощо. Звернімо увагу на фактуру твору, точніше на ту роль, яку відіграє дана партія в хоровій партитурі, і умови її виконання. Розглянемо кілька типових випадків. При співі в унісон турбота про виділення мелодії відпадає, оскільки весь хор співає тільки одну основну мелодію... У двоголосних піснях мелодію також неважко відтінити, оскільки другий голос часто має допоміжне значення... У багатоголосих творах необхідно більш ретельно слідкувати за тим, щоб мелодію твору було ясно чути, тому що її виконує тільки одна партія, у той час як інші три (або більше) підтримують цю мелодію. У творах гармонічного складу основна тема доручається найчастіше верхньому голосу – сопрано...

Ця обставина значно полегшує виконання, бо сопрано як найвища партія хорової партитури найбільш ясно виділяється серед інших голосів.

Але не завжди у багатоголосих хорових творах провідна мелодія доручається партії сопрано. Керівник, розбираючи партитуру, перш ніж розпочати роботу над нею, повинен ретельно проаналізувати її і визначити, яким голосам хору доручена головна мелодія.

У деяких творах основну мелодію протягом тривалого часу виконує не сопрано, а будь-яка інша партія...

Є хорові твори, в яких весь хор співає без слів. В таких випадках, як і при співі всього хору зі словами, виникає турбота про виділення основної мелодії.

Нюанси

До засобів художньої виразності відносяться також нюанси. Необхідність зміни сили звучання визначається змістом твору, сенсом і значенням окремих музичних побудов. Іноді характер твору (наприклад, відтворення ефекту луни) вимагає зіставлення нюансів (контрастна динаміка). Посилення і ослаблення звучання на невеликих ділянках мелодії можна назвати скороминучим *crescendo* і *diminuendo*. Така зміна сили звучання позначається умовними графічними знаками.

Художньо виразне виконання майже всіх хорових творів неможливе без вживання такого роду нюансів. Але треба мати на увазі, що скороминущі *crescendo* і *diminuendo* не мають абсолютної сили звучання. Сила їх цілком залежить від основного нюансу даного твору або його частини. Часто таке нюансування збігається з кульмінаціями окремих фраз і сприяє більш виразній подачі текстового змісту пісні...

Темп

Не менш важливим засобом художньої виразності є темп. Виконання хорового твору у темпі, що характерний для даного твору і зазначений композитором, треба вважати обов'язковим, оскільки зміна темпу не тільки зробить таке виконання невиразним, але може спотворити твір до невпізнання.

Вибравши твір для роботи з хором, диригент повинен уважно поставитися до визначення темпу хорового твору, по-перше, враховуючи вказівки композитора, а по-друге, ґрунтуючись на аналізі змісту твору. Композитор позначає темп твору спеціальними термінами, загальноприйнятими в музичній практиці...

Проте не завжди один і той же темп зберігається протягом всього твору. Зміна темпу під час виконання – найважливіший засіб художньої виразності. Тому хор під час виконання відповідно до змісту твору може прискорити темп (*accelerando*) або уповільнити (*ritardando* або *ritenuto*)...

Фермата

Засобом художньої виразності, що має відношення до темпу, є цілковита зупинка руху музики в будь-якому місці твору. Вона має назву фермати. ... Фермата має велике значення для художнього правдивого виконання пісні. Можна сказати, що жодний хоровий твір або пісня не можуть бути виконані без вживання фермати. У більшості випадків фермата знаходиться в кінці твору або завершує частину його. Це й зрозуміло: тут фермата допомагає виконавцю затвердити те, що сказане, переконливим протяжним акордом; ця її роль посилюється завдяки відповідному уповільненню темпу в тактах, що безпосередньо їй передують...

У деяких випадках композитор (а іноді і виконавець, що вносить свої корективи в виконавський план твору) ставить фермати не тільки у кінці твору або його частин; тим самим підкреслюється особливе значення цих місць.

Фермати можуть бути на паузі, а також (рідкісний випадок) в середині музичної фрази...

Існує думка, що фермата удвічі збільшує тривалість ноти або паузи. Це не завжди правильно. Тривалість фермати залежить від характеру твору, що виконується, а головне – від тривалості ноти або паузи, над якою вона поставлена. Залежність ця може виразитися у такій закономірності. Нехай фермата поставлена над цілою нотою (при середньому темпі). Збільшення тривалості удвічі буде цілком достатнім, щоб виправдати існування фермати. Але якщо фермата стоїть над половинною, то буде потрібно збільшення тривалості більш ніж удвічі. Якщо ж фермата стоїть над чвертю, то збільшення тривалості звучання в два і навіть чотири рази може виявитися недостатнім. Може статися, що фермата поставлена над вісімкою. Як вчинити тоді? Звичайно, обмежитися подвійним і навіть четверним збільшенням тривалості було б абсолютно неможливо; тут може йти мова вже про багаторазове продовження звука.

Таким чином, можна сказати, що протяжність фермати щодо ноти, над якою вона виставлена, зворотно пропорційна тривалості цієї ноти. Але, зрозуміло, застосовувати на практиці такий розрахунок можна лише умовно, приблизно. Велике значення при виконанні фермати мають музичальність і відчуття художньої міри у самого диригента.

Виразність фермати посилюється ще й тим, що вона в переважній більшості випадків не з'являється раптово, а передувє певним уповільненням темпу в попередніх тактах, будучи, таким чином, свого роду неминучим наслідком уповільнення. Особливо яскраво це підтверджується при закінченні твору або його частин.

Але зустрічаються фермати (найчастіше в середині музичної побудови), що не потребують попередньої підготовки, уповільнення. Це вже залежить від задуму композитора.

Дикція

Вимова слів під час співу повинна бути не тільки зрозумілою, але перш за все осмисленою і ґрунтуватися на глибокому проникненні в характер і стиль твору, у зміст його літературного тексту. У цьому сенс дикції як засобу художньої виразності.

... Безсумнівно, одне з перших завдань керівника – добитися від хору гарної техніки вимовляння слів, гарної, ясної дикції. Ясність подачі тексту полегшує слухацьке сприйняття виконання хорового твору.

... не слід вважати, що показником високої дикційної техніки хору є тільки вміння чітко і ясно вимовляти слова при співі. Для того

щоб дикція служила цілям художнього виразного виконання, необхідне застосування її в усьому розмаїтті, відповідно до характеру твору, а також до значення тієї чи іншої партії хору в тому чи іншому місці твору.

Дикційні навички допомагають хору виділити найбільш важливі за змістом слова тексту, що зазвичай збігаються з кульмінаціями музичних фраз. Тому посилення звука в кульмінаційних моментах супроводжується більш чіткою вимовою відповідних місць тексту...

Характер звуковедення і тембр

Згадаймо, що на початку цього розділу ми говорили про мелодію як про головний засіб художньої виразності. Але там розглядалась мелодія в її тематичному значенні, абстрактно від реального відтворення в звучанні. Але ж те, як буде виконана ця мелодія, має важливе значення для художньо виразної передачі того чи іншого хорового твору. Можна стверджувати, що прийом звуковедення *legato* є одним з найважливіших засобів художньо виразного виконання мелодії, оскільки він відображає головне в процесі співу: плавність, пісенність. Про це можуть свідчити хорові твори і пісні найрізноманітніших жанрів і епох.

Non legato – також вельми поширений прийом звуковедення, необхідний для художньо виразного виконання багатьох творів відповідного характеру.

Інші прийоми звуковедення – *staccato*, різні акценти, *sforzando* – вносять в палітру художнього виконання багато додаткових фарб, значно полегшують його сприйняття.

У розділі "Вокально-хорова техніка" ми говорили про "округле" або "прикрите" звучання. Цей прийом також має безпосереднє відношення до засобів художньої виразності. Ступінь округлення буде обумовлювати тембр звучання, необхідний для того, щоб даний твір (або його частина) був виконаний виразно, відповідно до його музичного і текстового змісту.

Ступінь "прикриття" в практиці академічного співу може бути надзвичайно різним. Діапазон "заокругленості" звучання може охопити безліч найрізноманітніших за характером творів.

Ансамбль як засіб художньої виразності

... У кінці розділу, що завершує перелік засобів художньої виразності, ми поставили а н с а м б л ь, і це закономірно. Характеристика ансамблю, яка дана у першому розділі – "Поняття про хор", де перераховуються елементи хорового виконання, а також у другому розділі – "Вокально-хорова техніка", де йдеться про технічні прийоми, які обумовлюють виникнення ансамблю,

переконує нас у тому, що найбільш важливим засобом художньої виразності є саме ансамбль, бо тільки за наявності ознак, які визначають це поняття, що означає – "разом", можуть бути створені умови для справді художнього, виразного виконання хорового твору.

Ставлення співаків до виконуваного твору

На виразність виконання хорового твору впливає і ставлення самих співаків до твору, що виконується. Кожен з них повинен знати, що зміст музики і тексту обумовлює певний характер звучання твору: героїчний, веселий, сумний, ліричний. Розуміння твору, проникнення в його зміст будуть сприяти виразності виконання. Бажання добре і правильно виконати твір має позначитися також і на зовнішній поведінці співаків під час виконання, на їх загальній підтягнутості, виразі обличчя співаків. Не можна забувати, що на концерті слухове сприйняття доповнюється зоровим враженням від зовнішнього вигляду тих, хто співає. Ніколи весела, життєрадісна пісня не прозвучить відповідно до її змісту, якщо у співаків будуть нудні обличчя. І навпаки, виконанню сумно-ліричного твору не буде відповідати веселий і недоречно радісний настрій співаків.

Потрібно завжди пам'ятати, що виконанню будь-яких, найрізноманітніших за характером хорових творів має супроводжувати натхнення, засноване на розумінні змісту хорового твору й правильному застосуванні засобів художньої виразності.

Розділ V

МЕТОДИЧНІ ТА ОРГАНІЗАЦІЙНІ ЗАСАДИ ХОРМЕЙСТЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

О. Бенч

ПАВЛО МУРАВСЬКИЙ. ФЕНОМЕН ОДНОГО ЖИТТЯ

Хорова методика Павла Муравського

Хорова методика Павла Івановича Муравського – це результат його хорової практики. Він плекає її вже понад шість десятиліть і на цій основі сформував унікальний високомистецький феномен, який має назву – *хор Муравського*. Звучання цього хору впізнаєш уміть, бо воно має характерний звуковий ідеал, притаманний лише Муравському, і це вирізняє спів його хору серед сучасних хорових колективів. В Україні є хори, які можуть конкурувати з *хором Муравського* в кількісному вимірі: жанровій і стильовій розмаїтості, репертуарній спрямованості, але не в якості співу. Звучання *хору Муравського* не має аналогів у музичному просторі сучасності.

П. І. Муравський переконаний: аби досягти високого професійного рівня звучання, а потім і втримати хор на цьому рівні, необхідно все життя контролювати спів хору, не спускаючи уваги з жодної найменшої інтонаційної неточності. Для цього диригент мусить сам постійно прагнути до ідеалу звучання і мати у собі силу волі підтримувати цей взірць співу. Але тільки-но диригент і його хор починають спочивати на лаврах здобутої слави, колектив дуже скоро з професійного стає самодіяльним, стверджує Павло Іванович.

Методика Павла Муравського – це ціла система правил, якими необхідно керуватися для того, щоб спів набув виразної *вокально-мистецької інтонації* (термін П. Муравського). Ці правила Муравський ніколи не виголошує відірвано від живого виконавського процесу, вони є результатом осмислення безпосереднього живого звуку. Аби зафіксувати ці правила, необхідно роками бути на його репетиціях. На перший погляд ці правила дуже прості, однак реалізувати їх на практиці не так легко.

Основні труднощі полягають у тому, що, за вимогою Муравського, диригент хору зобов'язаний сам володіти цілою системою

практичних знань і вміти відтворювати музичний матеріал власним голосом так, щоб для хористів це стало взірцем наслідування. Він має досконало володіти голосом, аби кожне теоретичне положення, на якому він фіксує увагу співаків, міг показати на практиці. Інакше диригент, який лише пояснює і не підкріплює своїх пояснень власним показом, є, за визначенням Муравського, диригентом-розмовником. Легко виголошувати правила, але їх ще необхідно самому втілювати у живому звучанні.

У процесі репетиційної роботи П. Муравський формує виконавський стиль твору поетапно і надзвичайно скрупульозно, у напрямку від звуку до стилю.

Для П. Муравського кожна репетиція має чітко окреслене завдання, і мистецьке становлення хорового твору відбувається у два етапи. Насамперед ведеться ґрунтовна робота по засвоєнню хорової технології, від якої, за переконанням П. Муравського, на дев'яносто відсотків залежить якість виконання твору. На цьому етапі настають для співаків хвилини напруженої розумової праці над звуками й тактами.

Хорова технологія розпочинається з праці над основними компонентами хорової звучності – це *інтонація й тембр*. Муравський провадить цю роботу лише акапельно і з кожною хоровою групою окремо (сопрано, альти, тенори й баси). Робота з хоровими групами посідає центральне місце в репетиційному процесі навіть тоді, коли хор уже вивчив цей твір. Очевидно, тут позначився певний вплив на Павла Івановича методики американського диригента Роберта Шоу. Ще в 1962 році, коли вони зустрілися у Львові, Роберт Шоу відкрив Павлові Муравському секрет своєї методики: основна робота в нього припадає на досконале знання кожним співаком і кожною окремою групою своєї хорової партії. А зведену репетицію Р. Шоу міг провести навіть перед самим концертом. Павло Муравський працює за таким самим принципом, часто повторюючи, що кожен хорист повинен співати свою хорову партію так, наче він виконує сольний твір. Тому після вивчення хорового твору Муравський приймає у кожного співака хору його партію.

Центральне місце посідає *розспіванка*, яка є важливою складовою великої репетиційної роботи з хоровим колективом. Система розспіванок, яку розробив Павло Муравський, допомагає реалізувати низку конкретних мистецьких завдань. Ця система залишається сталою упродовж багатьох років і принципово не змінюється, хоч інколи й доповнюється кількома різновидами основних розспіванок. З року в рік ці розспіванки повторюються й передаються

від одного покоління студентів до іншого. Студенти засвоюють їх, вивчають напам'ять, а значення кожної з них диригент пояснює їм у процесі репетиційної роботи. Розспіванки, які застосовує П. Муравський, розраховані на розвиток вокально-мистецької інтонації та подолання багатьох різноманітних вад, які хорист виявляє в процесі співу. Павло Іванович часто наголошує, що в умовах цивілізованого міста люди постійно перебувають під тиском різноманітних шумів, і внутрішній слух співаків та диригентів приглушується, через те вони не так тонко реагують на інтонацію при співі. Тому розспіванка дає можливість налаштувати внутрішній слух на необхідний творчий лад. Муравський завжди проводить розспіванку на малій динаміці і в повільному темпі. В цих умовах співак має можливість поєднати три важливі для співу умови: *подумати, почути, включити голосові можливості*. Усі інші виконавські засоби – штрихи, динаміку, темпоритм, агогіку тощо П. Муравський випрацьовує на зведених репетиціях.

Розспіванка, як і весь репетиційний процес, проходить без допомоги музичного супроводу – акапельно. Система розспіванок, яку розробив Павло Муравський, спрямована на опанування *чистоти звуковисотного інтонування* і на вироблення єдиного *академічного тембру* (термін Муравського).

... Кожна із розспіванок, які Муравський запроваджує в хорі, має своє конкретне завдання:

Вправа на засвоєння прими і формування єдиного тембру при артикуляції різних голосних. Муравський часто повторює, що прима у співі має бути "дзвінка як золото і чиста як сльоза", він говорить про те, що диригенти мало уваги звертають на інтонування прими, вважаючи, що цей інтервал дуже легко співати. Однак, якщо врахувати *вокально-мистецьку інтонацію*, то приму дуже важко співати, вважає Павло Іванович. При співі прими інтонація весь час хитається, відхиляється вниз і вгору. Цього можна уникнути, якщо при співі налаштовувати себе подумки на підвищення інтонації. Наприклад, при співі ноти "до" думати про "до-дієз". Прима, яка повторюється упродовж кількох тактів, щоразу інтонується ніби із загостренням, особливо, коли вона припадає на тактову риску.

Вправа на точність інтонування діатонічних і хроматичних півтонів, а також великих секунд, малих і великих терцій, кuartи і квінти.

Спів хроматичної гамми спрямований на загострення слуху, чистоти інтонування хроматичних та діатонічних півтонів: угору загострюються хроматичні й приглушуються діатонічні, а вниз – навпаки.

Спів цілотнової гами загострює слухове сприйняття великих секунд, які при співі вгору загострюються, а при співі вниз, навпаки – приглушуються. Спів цілотнової гами дає можливість внутрішньому слухові звикати до інтонування великих секунд.

Спів терціями сприяє формуванню різних голосних в єдиному академічному тембрі й умінні переносити ці тембральні звукові точки в різні регістри.

Для вироблення єдиного тембру голосні звуки *є, и, і* при співі наближати до губ, відводячи звук від горла. Для рівності звучання необхідно навчитися переносити звук, особливо на високих нотах: чим нижчий звук, тим ближче до губ і далі від горла.

При формуванні голосних о чи у тембральне оформлення є природним, вони одразу дають правдивий академічний тембральний звуковий напрямок. Натомість *е-и-і* дуже легко при співі переходять на горлове звучання і набувають різкого відтінку. Тому їх необхідно штучно підтягувати, орієнтуючись на природні голосні, оформлюючи їх у характері напрямку голосної *о*.

Павло Іванович переконаний, що під час розспіванки увагу співаків необхідно фіксувати на тембровому звучанні. Тембр він розглядає виходячи з образної драматургії твору й часто наголошує, що в залежності від змісту твору вирізняємо тембр *темніший*, а в інших творах – *світліший*. Наприклад, у хорі Леонтовича "Козака несуть" тембральне забарвлення звуку має бути зовсім інше, ніж у хорі "За городом качки пливуть" або в хорі "Чорнушко-душко". У "Прялі" по-різному озвучуються епізоди: "Ой пряду, пряду" – один тембр, "А свекруха йде" – інший тембр, "А мій милий йде" – ще інший тембр. Але всі ці тембральні мікровідхилення, як вважає Муравський, мають бути в межах єдиного *академічного тембру*.

Павло Муравський часто повторює, що темперована шкала не має гнучкої інтонаційної градації, як, наприклад, скрипка, тому для неї *соль-дієз* і *ля-бемоль* звучать однаково. А при співі, як і при грі на скрипці, необхідно враховувати менші від півтону відхилення. Тому треба кожну ноту інтонувати так, щоб враховувати специфіку кожного інтервалу. Так при співі інтервалу мала секунда *соль – соль-дієз* звучатиме гостріше, ніж у темперованій шкалі (наприклад, на фортепіано), а *соль – ля-бемоль* – глухіше. І тому при розучуванні увага звертається конкретно на кожний інтервал, враховуючи специфіку його інтонування. Так, у мажорі всі треті й сьомі ступені Муравський інтонує вище, гостріше, ніж інші, а в мінорі гостріше інтонує другий і п'ятий ступені. Крім цього, в кожній тональності під час руху мелодії вгору інтонуються гостро: хроматичні півтони,

великі секунди, великі терції, збільшена кварта, квінта, октава. П. Муравський звертає увагу на те, що інтервали, які вгору інтонуються гостро, вниз інтонуються навпаки – глухо. Поступово і співаки, й диригент звикають до цієї методики, і слух у співаків загострюється до такої міри, що вони починають відчувати найменші інтонаційні відхилення. У розспіванку П. Муравський поступово додає і найскладніші інтервали, які постійно зустрічаються у творі, що його вивчає хор.

У репетиційній роботі Павло Муравський радить позначати в партитурі чи поголоснику ті ноти, на які необхідно звернути особливу увагу. Ноти, позначені кружечком..., Муравський інтонує *гостро*, а ноти, позначені стрілкою ... – *глухо*. Усі партитури, які озвучує Муравський, мають безліч таких позначок. Муравський вимагає інтонаційно осмисленого співу, а не просто механічного сольфеджування. У даному разі слуховому передчуттю допомагає ще й зорова орієнтація. Коли співак дивиться у ноти і там є відповідні позначення щодо звуковисотного інтонування, то йде органічний зв'язок між слухом і зором. Муравський стверджує: якщо у нотному тексті позначається динамічна шкала, то співак одразу реагує, де співати *тихо*, а де *голосно*. Аналогічно він реагуватиме на звуковисотну інтонацію, якщо диригент позначить її. Співак дивиться і вже наперед знає, яка має бути звуковисотність і який тембр. Тоді у співі йде процес постійного контролю. Згодом це стає постійною навичкою і закріплюється назавжди. Якщо піаніст, наприклад, під час виконання твору однаково реагує на всі ноти, то співак має реагувати на кожну ноту зокрема, враховуючи інтонаційні відхилення на 1/4 чи 1/8 тона. В іншому випадку спів не матиме мистецького рівня.

У процесі репетиції Муравський вивчає твори у малій динаміці і в дуже повільному темпі. Це для того, щоб внутрішній слух зафіксував вокальну інтонацію й відповідний звукотембр. Є така закономірність у хоровому співі: коли мелодія рухається у висхідному напрямку, співаки мимоволі збільшують динаміку звучання. Цього необхідно позбутися, інакше це призведе до крику. Павло Іванович переконує, хоч би в якому напрямку рухалася мелодія, необхідно витримувати однакову динаміку, як правило, співати на *піано*.

Важливу увагу в процесі співу П. Муравський надає *інтонаційній інерції*. Про неї диригент повинен знати, аби уникнути її. Інтонаційна інерція виникає там, де мелодія рухається донизу, і особливо у тих тактах, де вона припадає на гострі інтервали, а частіше на діатонічний півтон. Диригент мусить штучно підтягувати діатонічний півтон, інакше інтонація постійно понижуватиметься за інерцією

мелодії. Коли інтонаційне й тембральне звучання відповідає вимогам П. Муравського, він зосереджується на темпоритмі твору.

Павло Іванович на репетиціях часто повторює:

"Музика живе, коли є рух. Кров рухається в людині – отже, є життя. І де живе музика – там теж є життя". Це він говорить про ритм, бо першою ознакою ритму є рух. Аби темпоритм твору був органічний і природний, Муравський застерігає від такого явища, як *ритмічна інерція*.

Суть ритмічної інерції полягає у тому, що коли звучать довші ноти, наприклад чвертні, а після них з'являються восьмі, то ці чвертні впливають на восьмі і їх розтягують, і тоді звучання стає важке й ніби ліниве. Аби уникнути цього, Павло Іванович радить хормейстерам штучно "підганяти" вісімки (але в тому ж темпі), і тоді ми отримаємо живе звучання. А коли звучать вісімки, а після них з'являються чвертні, то вісімки впливають на чвертні ноти і відповідно скорочують їх. У такому разі, вважає Павло Іванович, ми отримуємо "куце", "діряве", неповноцінне звучання. Уникнути цього недоліку можна, якщо штучно розтягувати вісімки.

П. Муравський загострює увагу й на таких моментах. Нелегко дається виконання такого ритмічного сполучення, як чвертна з крапкою й вісімка. У цьому випадку легко отримати неповноцінну, скорочену фразу. Уникнути цього недоліку можна тільки тоді, коли дуже глибоко витримувати "точку", а вісімку співати удвічі швидше. У тих випадках, коли звучать довші ноти (половинні чи цілі), є небезпека отримати скорочені, мляві музичні фрази, бо кожна довга нота в кінці має властивість звужуватися, іти *на конус*. Уникнути цього можна, штучно витримуючи ноту до кінця з тенденцією на крещендо. У всіх цих випадках вирішальну роль відіграє дихання.

Важливого значення Муравський надає поняттю *агогіка*. Він повторює студентам, що агогіку не позначає жоден композитор, однак вона присутня в кожній ноті, в кожному такті. Для музики вона є дуже важливою, оскільки визначає різні модифікації темпу. Кожна хорова партитура має свою темпову зону, в якій відбувається розгортання музичного образу. Однак, окрім загального темпу, існують усередині окремих частин різні темпові різновиди. Вони органічно входять в основний темп, однак надають звучанню виразнішої рельєфності й збагачують темпоритм твору. Муравський як диригент виявляє велику майстерність в умінні віднайти живе ритмічне дихання в кількох нотах чи музичних фразах, виявляючи велике багатство агогічної динаміки хорового твору.

Коли звуковисотна інтонація набуде характерного тембрального забарвлення, відповідно до темпоритму твору, Муравський на цьому етапі приступає до зведених репетицій.

Методика репетиційної роботи Павла Івановича має цілу систему правил, якими він керується сам і на яких виховує майбутніх диригентів. Усі ці правила він зводить до терміну *вузлики*. Отже, подаємо *вузлики на пам'ять* диригентам від П. Муравського:

1. Найважливіша і найважча робота при підготовці хорового твору – це вміння провести *хорову технологію*. Вона потребує від диригента знань про найважливіші компоненти хорової звучності. Ця робота вимагає від диригента і співаків більшого часу й терпіння. Але вона закладає міцну співочу основу і виконавську культуру. Мистецька практика підтверджує, що ті твори, які вивчені за цією методикою, довго зберігають свій високий рівень. І навіть після тривалої перерви, коли твір було вилучено з репертуару, при поновленні в програмі він зберігає якості останніх репетицій. Після того, як відпрацьовано хорову технологію, для диригента залишається легша робота – інтерпретація хорового твору.

2. Усі складні інтонаційні, ритмічні, динамічні й інші виконавські елементи диригент має перевіряти на собі. Він мусить не раз і не двічі проспівати усі хорові партії, бо там, де складно для диригента, там важко і співакам. Наприклад, композитор у своєму творі позначив: *крещендо* і *димінуендо*, а це не означає, що їх треба виконувати саме із зазначеного місця. Диригент, проспівуючи хорові партії, знаходить найвигідніші для мистецького виконання місця. І тому початок *крещендо* або *димінуендо* може мати свій початок раніше або пізніше, ніж визначив композитор.

3. Вивчення твору, кожної хорової партії слід проводити акапельно, без музичного супроводу. Це дає можливість навчити хор вокально точно інтонувати, а також розвиває відчуття єдиного академічного тембру та інших елементів хорової звучності.

4. При вивченні хорових партій не потрібно співати інтервали як мелодію, а треба співати, враховуючи вокальну інтонацію кожної ноти. Частину нот необхідно інтонувати гостро, а частину глухо. Коли мелодія рухається вниз, то обов'язково за інерцією понижуватимуться діатонічні півтони й малі терції. Якщо диригент знає про це, то він відповідно реагуватиме в ті моменти.

5. Якщо у співі ви відчуваєте постійну звукову протяжність, звукову "нитку", це означає, що ви співаєте вокально. Диригент повинен навчити хор співати *вокальним звуком* (термін Муравського), який залежить від стану й положення діафрагми. Голос і культура

співу розвиваються тільки при середній динаміці, на основі кантиленного звучання, без акцентів, протягуванням кожної довшої ноти після коротшої. П. Муравський часто каже: аби досягти плавності звукової лінії, необхідно уявляти, ніби ти "намотуєш звукову нитку на клубок". Він дуже часто й диригує за таким принципом.

А коли хор співає скороченими нотами та ще й з акцентами, то він співає *розмовним звуком* (термін Муравського). *Розмовний звук* при кресендо стає крикливим, грубим, неприємним, а при димінуендо – обривається. Аби запобігти крикливому, різкому звуку при великій динаміці, треба пильнувати, щоб діафрагма завжди була міцніша за силу звуку.

6. Кожен співак, який не володіє кантиленим співом, не може вважатися професіоналом, і диригент-хормейстер, який не в змозі навчити кантиленного співу співака або групу співаків, теж не може вважатися професіоналом. Навчити здатен тільки той диригент, який сам володіє високою співочою культурою.

7. Для кантиленного співу необхідна ритмічна повноцінна витримка кожної ноти. Якщо нота недоспівана, то наступна за нею нота прозвучить з акцентом. А якщо нота повністю витримана, але перехід на наступну ноту буде повільний, то відбудеться стихійна затримка темпу. Щоб не допустити цього, треба повністю витримувати довжину нот і швидко (удвічі швидше темпу) переходити на наступну ноту.

Багато шкодять повноцінності мелодії приголосні звуки, які замикаються швидше, ніж потрібно, і скорочують її звучання. П. Муравський каже, що приголосні звуки (*б, в, г, д, н, м, л*) завдають великої шкоди, якщо за ними не пильнувати, вони ведуть до *замикання звуку*. *Замикання звуку* виникає тоді, коли співак при співі вимовляє приголосні звуки швидше, ніж це потрібно. У цих випадках звук обривається, з'являються шпарини, і звук уже не може тягнутися. Муравський каже, що *замикання звуку* породжує "куций, різаний спів". Приголосний звук завжди має "сісти" на голосний, який повинен повністю визвучати.

8. Для кантиленного співу й наповненого, насиченого звучання дуже важливо навчитися володіти *діафрагмою* і *диханням*. При співі діафрагма завжди мусить бути у підтягнутому положенні, наче натягнута гума. Під час виконання нюансів діафрагма весь час у русі, на димінуендо вона трохи піднімається й зм'якшується, а на кресендо зміцнюється. Діафрагма змінює своє положення при зміні динаміки від *форте* до *піано*, а також при плавному переході на далекий інтервал, тому нею треба вміти користуватися. Цією навичкою

зобов'язаний володіти диригент і в процесі практичних занять передавати її співакам.

Дихання завжди треба брати удвічі швидше того темпу, в якому звучить музика. Коли дихання припадає перед тактовою рискою, то його треба брати майже на тактовій рисці, швидко, щоб не спізнитися з першою долею і не затримати темповий рух твору.

9. Коли рахунок у хоровому творі йде на 3/4, то третя доля завжди скорочується, треба пильнувати і протягувати її майже на тактову риску, після чого дихання брати спокійно, але коротко. А коли рахунок іде на 4/4, то необхідно протягувати третю й четверту долі. Таким чином, диригент досягає повноцінного кантиленного звучання. У хоровому творі М. Леонтовича "Щедрик", де рахунок іде на $\frac{3}{4}$, Муравський пояснює: ""Щедрик" – не танець, "Щедрик" – пісня. Ви не повинні на словах "ще-дрик-ще-дрик" укорочувати останню чверть, її треба виспівати до кінця, аж на тактову риску. А коли ви співаєте останнє "ластівочка", і так ліниво розтягуєте останні склади, то виходить, наче ластівочка летіла, летіла і вже не мала сили далі летіти та й сіла... А вона ж прилетіла з доброю звісткою – радість принесла! Тому тут треба до кінця зберігати звукову пружину й енергію співу".

10. Для розвитку дихання й кантиленного співу дуже корисно під час співу кожен коротку ноту після довшої ще скорочувати, а довгу після коротких співати ще довше. А для зберігання рівного темпу необхідно після закінчення фрази чи окремої ноти переходити на наступну дуже швидко, без акцентів. Раціонально використовувати взятє дихання, щоб мати можливість на одне дихання проспівати якомога більше нот у кантиленному характері.

11. Рівень професіоналізму співака визначається рівнем хору, в якому він співає. Співак у хорі високого класу постійно творчо зростатиме. Співак з гарними вокальними даними в хорі з низькими творчими можливостями залишається на рівні того колективу, в якому співає. Співак, який часто переходить з одного хору до іншого, завжди залишається на рівні гіршого хорового колективу.

12. Професіоналом-хормейстером може бути тільки той, хто вміє при розучуванні хорового твору провести інтонаційну хорову технологію всіх хорових партій і досягти академічного звуку. В іншому випадку він залишиться диригентом, який уміє красиво диригувати за схемами під рояль, але такий рівень не сприятиме піднесенню хорового мистецтва. А в концертних виступах його хор матиме успіх тільки серед непередготовлених слухачів.

Методика роботи М. М. Даніліна

З методами роботи Миколи Михайловича Даніліна (1878–1945) ми маємо можливість ознайомитися, користуючись спогадами його помічників по хору та учнів, а також спогадами учасників хору. На жаль, сам Данілін не залишив документальних свідчень своєї діяльності, але той матеріал, який є, дозволяє нам вибудувати його в певну систему.

Відомо, що звукоутворення нерозривно пов'язане з вокальним інтонуванням. Здійснюючи цей зв'язок на практиці, М. М. Данілін керувався правилом: перш за все – висотність звуку, його інтонування, вона на першому місці. Не може бути ніякої виразності без правильної висотності – це перша умова: потім ритм, потім текст. Для вироблення цієї навички у співаків він пропонує ряд рекомендацій:

- при ознайомленні хору з твором варто визначити тональність, найбільш характерні акорди, їх назву, спочатку представити в розумі кожному співакові вокальне інтонування першого звуку, а потім заспівати його хором або окремою партією;
- розучуючи хоровий твір, необхідно стежити за вокально-інтонаційною рівністю мелодії, щоб на різних словах не змінювалася висотність однієї і тієї ж ноти, домагатися того, щоб нижні звуки мелодії або акорду підтягувалися до верхнього голосу. Для чистого інтонування грати настройку, підкреслюючи високе інтонування другого звуку;
- кожен звук мелодії, виконуваної тією чи іншою партією, є звуком якогось гармонічного акорду, хоча і не відтвореного, але такого, що звучить подумки. Отже, кожен звук мелодії інтонаційно повинен бути пов'язаний з опорними звуками гармонії, яку ми відчуваємо своїм внутрішнім музичним слухом;
- інтонувати один і той же звук треба по-різному, залежно від його ладового значення. Необхідно вимагати від співаків, щоб при витриманих звуках інтонування доводилося з поступовим підвищенням до напруги. III ступінь в мажорі повинна звучати трохи гостріше, ніж на фортепіано, VII ступінь інтонується гостріше, ніж III;
- в хорах а саррелла II щабель після III і VI після VII інтонувати дуже обережно і краще вузько, ніж широко. Дуже важливо, щоб у співі мінорних творів наш внутрішній слух спирався на терцовий звук, тобто на III щабель, а не на тоніку мінору, тоді тональність

буде утримана. Дуже корисно всі важкі інтонації співувати без фортепіано, оскільки гостроту звучання передати інструментом з темперованим строем неможливо (це про мінор);

- щоб домогтися чистоти інтонування, необхідно вивчити тональність в плані інтервальних співвідношень: якщо в голосах є квінти, сексти і септими – це не страшно. Найстрашніше – велика секунда вгору і мала секунда вниз. Коли ми розглядаємо партитуру і бачимо в ній багато великих секунд, ми знаємо, що це буде важко;

- велику увагу потрібно звертати на інтонування цілого тону: вгору – дуже високо, вниз – якомога глибше. При цьому не можна брати ауфтакт в тому місці, де цілий тон інтонується вище;

- в мінорі потрібно підтягувати I і V щаблі, особливо I. Для цього при переході до I щабля слід тихо його підтягти. У тональності фа-дієз мінор необхідно "підтягувати" не тільки тоніку і домінанту, але і всі ноти, крім ля;

- щоб мінорний тризвук звучав чистіше, потрібно I і V щаблі співати трохи вище, а III за роялем. У творі, написаному в мажорі, велику терцію і велику сексту потрібно співати вище, ніж на роялі, тобто в натуральному строї;

- вокально правильно інтонувати секунди, терції, і особливо, кварта;

- про інтонуванні тетраорду: навчіться співати вгору чисто тон-тон-півтон! Все в цьому, в цій кварти. Вся справа в секунді, терції, кварти. Це потрібно співати чисто, тоді все буде чисто;

- при виконанні затакту, особливо якщо твір виконується в швидкому темпі, звертати увагу на точність та інтонаційну ідентичність затакту з наступним звуком, який повинен інтонуватись не нижче ноти затакту, а на одному з нею високому рівні, інакше порушиться вокальна позиція і рівність мелодії: якщо фраза починається з-за такту з восьмої, співати її потрібно коротше, інакше не буде слова. Щоб добитися цієї навички, при розучуванні слід робити зупинку на затакті;

- твори, написані в дієзній тональності, потрібно інтонувати вище, гостріше, в бемольній – спокійно, без напруги;

- для утримання тональності і чистоти строю застосовувати транспонування партитури в цілому або окремих її місць на півтону нижче або вище;

- перед тим, як вибудувати звучність акорду, хор повинен стихнути, інакше не буде чистоти звучання;

- кінці фраз, як правило, потрібно співати м'якше, без поштовху і вміти користуватися м'якою атакою звуку;

- одну ноту в хорі тягнути дуже важко, але, якщо її посилювати на кресендо, можна утримати звук на інтонаційно правильній висоті;
- при точному строї сила звуку збільшується;
- кожна тональність має своє забарвлення. Найяскравіша тональність – ля мажор, найм'якша – мі-бемоль мажор, похоронні марші звичайно пишуться в сі-бемоль мінорі. Тональність ля-мінор надзвичайно важка для хору в сенсі утримання тону і чистоти інтонування. За словами Даніліна, ніхто ніколи не співав у ля-мінорі чисто.

Працюючи над строєм, М. М. Данілін вважав за необхідне проспівувати важкі місця твору окремими партіями і в їх поєднанні між собою. На благо строю допускалися експерименти, наприклад, своєму помічникові, кандидату мистецтвознавства І. П. Пономарькову він дозволяв проводити репетиції під скрипку.

Для вироблення нетемперованого строю і постановки звуку в хорі він використовував народні інструменти з діатонічним звуко-рядом, наприклад, ріжок з берестяною трубкою. Складність полягала у тому, щоб звуки хору збігалися з нотою вступаючого ріжка. Такий прийом виховував інтонаційний слух, ладове почуття і внутрішній слух.

Згадуючи роки свого навчання, Данілін говорив, що вже тоді навчився читати партитуру очима, тобто чути партитуру. ... Така здатність чути партитуру виникає у людини, коли вона привчена співати мелодію про себе – беззвучно. Це і є внутрішній слух, який потрібно розвивати.

М. М. Данілін володів чудовою здатністю знаходити основне зерно твору, розуміти його ідею, стиль, головне, вмів домагатися того, що найвищі виконавські завдання здавалися простими і природними. Він умів змусити хор виконувати один і той же твір по-різному, в міру художнього смаку, і не відходячи від задуму автора.

Якими засобами досягав Н. М. Данілін високого рівня художнього виконання? Перш за все – ставленням до слова, його місця в смисловій передачі музичної фрази. Домагаючись виразності слова і чіткої його вимови (дикції), він просив, наприклад, співати слова в ритмі голосно, потім тихіше, вважаючи, що так пізнається внутрішній ритм співака.

У роботі над художнім виконанням Данілін вчив співаків співати слова, а не склади: "Співайте фразами, ... пам'ятайте, що мелодія – це цариця, а решта – це свита, якою б блискучою вона не була".

У розділі 2 "Стильові основи виконавської діяльності К. К. Пігрова" осмислюється феномен Пігрова як історико-культурне явище, поданий розгляд життя видатного музиканта, шляху його творчого формування.

У підрозділі 2.1 "Основні аспекти виконавської діяльності К. К. Пігрова" розглядаються зовнішні і внутрішні передумови організації Пігровим хорової школи. Пропонується узагальнююча характеристика творчої діяльності Пігрова, **досліджуються методичні і педагогічні принципи Пігрова**, оцінюється його внесок як теоретика у розвиток хорового мистецтва, освітлюється діяльність Пігрова як церковного регента. **Життя і творча діяльність Пігрова** здійснювалися на межі двох культурних сфер – релігійної і світської, що дало йому змогу зв'язати дві традиції (церковного і світського співу) в єдності школи. Пігров довгі роки був головним регентом Одеського Кафедрального Собору і став засновником традиції одеського храмового співу 30–80-х років ХХ століття. Він був вихованцем Петербурзької школи, але в регентській діяльності спирався на новації, що декларувались представниками Московського синодального хору. Його праця була направлена на пошук "золотої середини" – єдиного стилю, що містить всередині різні, досить суперечливі, стилістичні тенденції.

У підрозділі 2.2 "**Методичні і педагогічні принципи професора К. К. Пігрова**" розкриваються принципові установки в справі виховання, навчання майбутніх фахівців у дусі високої співацької культури. Доводиться, що головною особливістю методу Пігрова є досягнення чистоти строю хору як необхідної умови звучання. "Чистота інтонації – пише Пігров, – це наріжний камінь, на якому базується хорове мистецтво, без неї не може бути і мови про створення художньо повноцінного хору".

Розкривається **головний методичний і педагогічний принцип Пігрова** щодо виховання диригента хору, а саме: хормейстер повинен виховуватися у високопрофесійному хорі зі всіма специфічними принципами кваліфікованої художньої одиниці, тобто хор повинен мати відмінний стрій, бездоганний ансамбль, хорошу дикцію і тонке, емоційне, хвилююче нюансування. Усі дисципліни спеціального циклу повинні практично застосовуватись в роботі з учбовим хором.

За теорією Пігрова, основою педагогічного процесу є **повна свідомість** сприйняття запропонованого до вивчення матеріалу.

Другим вельми важливим чинником в процесі освоєння якогось твору служить **художня зацікавленість**. Виявляючи **головні риси диригента** як творчої особистості Пігров акцентує увагу на волі, бажанні оволодіти навичками і знаннями, педагогічній майстерності.

Ґрунтовне знання хорового твору, за Пігровим, постає як його аналіз з позиції музиканта, спеціаліста-хормейстера, педагога і диригента. Пігров показує шляхи аналізу як самого виконання, так і виконуваної музики, причому йдеться не тільки про методику, у вузькому значенні цього слова, але і про розкриття природи феномена хорового мистецтва і хормейстерської роботи в їх єдності.

Розбирається "техніка образних відкриттів пігровської школи" – як найважливіше в творчій діяльності хормейстера питання "про внутрішнє бачення", його методичне значення в розкритті художнього образу і втіленні в хоровому співі.

У підрозділі 2.3 "К. К. Пігров – теоретик хорового мистецтва, новатор" пропонується характеристика основних теоретичних положень Пігрова, які визнані новаторськими. Особлива **цінність методичних засад Пігрова** в тому, що зроблені вони були ще в 30-ті роки і містили положення, які підтвердилися через десятиліття у фундаментальній праці "Керівництво хором".

К. Пігров був першим серед своїх сучасників автором праць з хорознавства, в яких розглядався хоровий стрій залежно від структури, ладу твору. Він розглядав інтервали в мелодійному і гармонійному оточенні, завжди враховуючи функціональне значення звуків інтервалу в ладу. Такий підхід до інтонації інтервалів гнучкіший, глибший, більш теоретично продуманий і обґрунтований. Якщо раніше галузь виховання строю в хоровому музичному виконанні засвоювалась суто інтуїтивно, то з дослідженням її закономірностей Пігровим підхід до неї став усвідомленим. **Чистота інтонації виступає як художня категорія, стає виконавським символом.**

Пігров був новатором у підході до роботи з хором над ансамблем. Багаторічний досвід дозволив йому дійти висновку, що **хоровий гармонійний ансамбль** – це не просто рівновага голосів, а рівновага в певній пропорції, у відповідності фактурно-інтонаційним нормам і логіці акордового викладу; **"Рівновагу" партій** в хорі, що становить один з елементів ансамблю, Пігров справедливо замінює більш ємним поняттям "пропорційність", що точніше відображає нескінченну різноманітність динамічних взаємин хорових партій в партитурі. Підходячи до рішення цієї проблеми, К. Пігров вводить термін "вокально-ансамблева виконавська техніка":

цей двоскладовий термін з необхідною чіткістю підкреслює особливу специфічну вокально-ансамблеву природу співацького мистецтва хорового виконавства. Перевага даного терміна для визначення виконавської хорової техніки порівняно із звичним, але достатньо невизначеним виразом – "вокально-хорова виконавська техніка" є безперечною.

2. К. Пігров своє основне положення про **чистоту інтонації як "наріжний камінь" хорового мистецтва** вивів зі власної багаторічної практики, що, у свою чергу, базується на традиціях виконавської майстерності **Петербурзької співацької капели** (у регентських класах якої він учився). Остання розвивала традиції художнього співу: багатоголосся, що спиралося на гомофонно-гармонічний стиль, чітке дотримання письмових текстів, точне висотне положення голосу. Після розвитку багатоголосся виникло інше відношення до унісонного хорового звучання: воно повинне бути точним, **по-перше**, з боку злитості, єдності голосів, їхнього збігу; **по-друге**, з погляду інтонаційної злагодженості звучання, тембрової злитості у визначеній ладово-тональній сфері. Розвиток регентських традицій з опорою на "академічну церковність" хорового співу, установлену Пігровим в хоровому колективі Одеської консерваторії, визначив народження авторського синтезу двох традицій, що виступає як характерна риса виконавського стилю диригента. Функцію специфічно **релігійну, якій властиві** строгість, аскетичність, благоліпність, Пігров видозмінив у бік інтерпретуючої художності, збагатив первинні стильові ознаки духовної музики в контексті нового **світського розуміння**. З іншого боку, естетичну функцію духовної музики як продукту художньої творчості, що викликає у сприймаючих її людей не тільки релігійні відчуття, Пігров привносить в богослужбову практику.

У цьому зв'язку можна висунути тезу про стильову антитетичність виконавської діяльності Пігорова, причому антитетичність виступає як один з найважливіших принципів стилеутворення. Слід зазначити, що наявність стилістичних антитез або стильових модуляцій є характерною для хорової культури, коли той або інший жанр (наприклад, "духовний концерт") може бути викладений у різних стилях: "церковному" або "світському". При такій стильовій модуляції змінюються смислова емоційно-ціннісна спрямованість матеріалу.

Розспівування хорового колективу

Хорова практика показує виняткову доцільність щоденних хорових розспівувань. Хорове розспівування – це в певному розумінні "зогрівання", "настройка" голосового апарата хорового колективу, яка дає всьому хорові широке дихання, протяжність, наспівність, підготовляє хор до виконання музичних творів.

За допомогою систематично розроблених хорових вправ диригент має можливість спрямовувати й поліпшувати звучання як окремих голосових партій, так і всього хорового колективу. Крім того, щоденні розспівування детально знайомлять диригента хору з окремими голосами, що допомагає йому усувати ті або інші помічені недоліки.

З другого боку, при щоденному розспівуванні хоровий колектив, включаючись в єдине звукоутворювання, міцніше скріплюється, набуває стрункішої звукової стійкості і, таким чином, виробляє повноцінну ансамблеву хорову звучність. Слід також зазначити, що саме під час цієї роботи з хоровим колективом диригентові дається найширша можливість "одухотворити" звуковий бік, зробити його змістовним, живим і глибоко вражаючим. Для виконавця-співака необхідність щоденних розспівувань іноді зумовлюється і тією обставиною, що він з різних причин може з'явитися на хорову репетицію з не досить раніше розспіваним голосом, не будучи спроможним зразу ж включитись у виконавську роботу. Це, у свою чергу, майже завжди гальмує і затримує процес розучування музичного твору. Іноді доводиться витратити багато часу, поки хоровий колектив, як кажуть, "розспівається" й увійде в свою звукову норму.

Як основне правило, щоденні розспівування окремих голосових партій або ж усього хорового колективу слід провадити перед початком загальної репетиції не більш як 10–15 хвилин і обов'язково а капела. Всякий супровід має бути лише допоміжним елементом і займати найменше часу.

Порядок хорових розспівувань пропонується такий:

1-й варіант. Спочатку розспівається кожна окрема голосова партія (якщо буде потрібно, то й кожний окремий голос). Потім розспівування провадиться окремо в групі жіночих голосів і в групі чоловічих голосів. Далі розспівування повинне провадитись шляхом неповного хорового звучання (жіночі голоси -і- тенорова партія або чоловічі голоси + альтова партія). Тільки після такого

порядку розспівування (який можна назвати підготовчим) диригент починає хорове розспівування всього хорового колективу.

2-й варіант. Спершу розспівування провадиться тільки в окремих групах хорових голосів, і тільки після цього диригент починає розспівування всього хорового колективу.

3-й варіант. Зразу ж провадиться розспівування всього хорового колективу.

Указані три варіанти ні в якому разі не є обов'язковими, а показані лише як основні, що мають найбільше практичне застосування. Кожний диригент хору має цілковиту можливість змінювати їх на власний розсуд, залежно від бажання якнайкраще розспівати ту чи іншу голосову партію або різні голосові об'єднання.

Процес хорових розспівувань

Спочатку мелодичний уривок програється або проспівується, а далі детально з'ясовується його будова (інтерваліка, розмір, ритм). Не забороняється попереду написати мелодичний уривок на нотній дошці. Але краще усі прийоми хорового розспівування здійснювати без усяких спеціальних допоміжних вказівок (як, наприклад, спів по нотах, з нотної дошки тощо), а провадити його напам'ять, що активізує співаків у виконанні цього розділу роботи. Далі дається початковий звук мелодичного уривка, а якщо застосовується фортепіано, то краще програти основну тональність у вигляді невеликого, але закінченого кадансу, і, за вказівкою диригента, хоровий колектив починає співати.

... Самий спів має відбуватися на одному якомусь динамічному уривку в такій послідовності:

1. Спів "закритим ротом" – як найзручніший прийом для збирання звука, коли кожний виконавець-співак може з найбільшою точністю спрямувати свій звук. Проте треба якнайпильніше стежити за тим, щоб звук окремого співака, а також і всього хорового колективу не спрямовувався в носову порожнину, бо інакше вийде носовий або гугнявий спів.

2. Спів на окремі голосні літери в такому порядку: а, є, і, о, у. Під час співу на голосні необхідно весь час стежити за правильним виконанням артикуляції і правильною атакою звука.

3. Спів на окремі склади, утворені з застосуванням двох приголосних (дзвінкої та глухої) літер – д і т та вказаних вище голосних, тобто на побудованих складах: да, де, ді, до, ду; та, те, ті, то, ту. Тут треба пильно стежити як за правильним артикулюванням складів, так і особливо за правильною атакою звука.

Пункти перший і третій можна розширити. Замість того щоб кожний звук мелодичного уривку співати на окремі голосні або склади, можна весь мелодичний уривок співати спочатку на одну голосну, потім на другу і т. д., або спочатку на один склад, потім на другий і т. д.

Нарешті, можна застосувати поперемінний спів голосної літери з двома (трьома) складами:

Після того як хоровий колектив набуде потрібної звукової стійкості, послідовність хорового розспівування можна застосовувати й у зворотному порядку, тобто починати спів з найменшого величиною ротового отвору і кінчати повним відкриттям рота.

... Даліше розспівування хорового колективу може провадитись шляхом співу двох або трьох звуків мелодичного уривка на одну голосну літеру або на один склад.

... Трохи раніше було вказано на те, що розспівування хорового колективу повинно відбуватися в межах якогось одного динамічного відтінку. До цих динамічних відтінків насамперед слід віднести *piano*, *mezzo piano* або *mezzo forte*, *forte*.

Розспівування в указаних відтінках дає можливість досягти порівняно легкого, вільного і чистого утворення звука, а також і загальнозрозумілої літерної та словесної вимови. Щодо розспівування у відтінках *pianissimo* і *fortissimo*, то цими динамічними відтінками треба користуватися тільки після того, як окремі голоси, партії, групи й весь хоровий колектив закріпляться у відтінках *piano*, *mezzo piano* та *mezzo forte*, *forte*.

Інші основні динамічні відтінки *crescendo* і *diminuendo* також можуть бути використані під час розспівування; за їх допомогою достатньою мірою закріплюється дихальний процес у співі.

Хорові розспівування унісонно-октавного і двоголосого порядку рекомендується починати з середнього регістру голосових партій як найбільш сприятливого для природного, нормального утворення звука і поступово вести їх у хроматичному висхідному порядку до верхнього регістру, а потім у низхідному – до нижнього.

Щодо хорових розспівувань три-, чотири- і багатоголосого порядку, то їх рекомендується починати з одночасного з'єднання нижнього і середнього регістрів або середнього і високого. При деяких багатоголосих розспівуваннях можна одночасно з'єднувати голосові партії в усіх трьох хорових регістрах (нижньому, середньому і високому).

Нижче наведено приклади для хорових розспівувань, що дають можливість використати різні варіанти:

1. Хорове розспівування поступінним рухом, половинними нотами вгору і вниз: у висхідному порядку, у низхідному порядку.
2. Хорове розспівування поступінним рухом четвертними нотами вгору і вниз: у висхідному порядку і у низхідному порядку.
3. Хорове розспівування поступінним рухом четвертними нотами вгору і вниз:

- а) з трьох звуків – у висхідному порядку;
- б) з чотирьох звуків – у висхідному порядку.

Диригент хору має можливість шляхом тих або інших метричних змін побудувати різноманітний поступінний рух, не збільшуючи, проте, кількості вказаних звуків і не виходячи за межі діапазону голосових партій.

4. Хорове розспівування на основі застосування різного виду інтервалів.

Поєднуючи рух терціями з рухом секундами, маємо більш розвинене хорове розспівування.

... Дальша побудова прикладів на одночасному стрибкоподібному сполученні різних інтервалів (кварти, квінти) дає можливість розширити форму хорового розспівування.

Не можна не зупинитись на практичній корисності для хорового розспівування унісонних і унісонно-октавних прикладів. Диригент хору при певній увазі й серйозній проробці може надати прикладам вигляду художнього виконання і, таким чином, сприяти не тільки розширенню загального звукового діапазону, але й підвищенню внутрішньої змістовної звучності, вокально-інтонаційної тонкості її і, нарешті, створенню фундаментальної підготовки до дальшого розвитку техніки в хоровому колективі. Нарешті, не обмежуючись рамками викладеного, як приклади унісонного або унісонно-октавного хорового розспівування можна використати різні мелодичні уривки з творів хорової літератури.

Попередні хорові розспівування на такому матеріалі багато чим сприяють кращому засвоєнню хорового твору, що вивчається.

Після того як буде проведено унісонне або унісонно-октавне хорове розспівування, слід перейти до дво- або триголосих розспівувань. Ці розспівування привчають не тільки весь хоровий колектив, але й кожного окремого виконавця-співака поступово включатися в гармонічне звучання.

Гармонічні розспівування

Беручи до уваги, що унісонне або унісонно-октавне хорове розспівування якоюсь мірою настроює вокальну сторону кожної окремої голосової партії і зливає окремі голоси в єдине мелодичне

ціле, його треба вважати горизонтальною настройкою хорового колективу. Але якщо хорове розспівування провадиться в плані гармонічному, тобто з метою досягнення повного внутрішнього злиття одночасно декількох голосових партій на основі співзвучності, то таке розспівування можна вважати настройкою хорового колективу у вертикальному звучанні. Кожний з цих двох прийомів розспівування має, безперечно, свої конкретні цілі й завдання, але разом з тим одночасне використання цих двох прийомів необхідне, виходячи навіть з того, що гармонічного (вертикального) звучання хорового колективу не можна досягти без належної мелодичної (горизонтальної) підготовки, і навпаки, погане мелодичне (горизонтальне) звучання завжди гальмуватиме утворення гармонічного (вертикального) звучання. Тому гармонічне хорове розспівування завжди треба провадити лише після того, як хоровий колектив розспівався, утвердився на унісонних або унісонно-октавних прийомах.

Гармонічне хорове розспівування можна провадити двома способами:

а) як хорове розспівування а капела або з супроводом на інструменті тільки в момент модулювання в іншу тональність;

б) як хорове розспівування а капела на всьому протязі, тобто коли саме розспівування і момент модулювання хоровий колектив виконує самостійно.

Практика хорової роботи показує особливу доцільність гармонічного хорового розспівування тільки а капела.

Складніші хорові розспівування провадяться на основі виконання різних кадансових зворотів, секвенцій, модуляцій. Такі розспівування сприяють загальному зміцненню інтонації та гармонічного строю в хоровому колективі.

... Диригент хору, який цікавиться порушеними в цьому розділі питаннями, завжди знайде потрібний музичний матеріал, що сприяє розширенню і вдосконаленню техніки хорового співу.

... За умови розширення цієї форми хорового розспівування диригент хору має цілковиту можливість не тільки застосувати складніші будовою гармонічні модулювання, але й використати для цього відповідні приклади з хорових творів.

Прийоми задавання тону

Серед численних обов'язків диригента хору не останнє місце займає також і обов'язок задавання (настройки) тону хоровому колективу, що набирає особливої ваги при виконанні а капела.

При інших видах хорового виконання (з супроводом оркестру, фортепіано тощо) задавання тону може не мати особливого значення.

Слід відзначити деякі характерні випадки, коли при виконанні великих ораторіальних або кантатних творів диригент хору мусить спочатку задати тон хоровому колективу.

... Задати або, як кажуть, передати тон хоровому колективу – значить правильно ввести хоровий колектив у тональність виконуваного твору або, в разі потреби, правильно задати кожній окремій партії її початкові, вступні звуки.

Диригент хору повинен виконувати це з великим умінням, спокійно, точно і впевнено, бо від цього залежить інтонаційна точність дальшого виконання. Якщо диригент допустить при задаванні тону метушливість, квапливість, а також найменшу неточність і невпевненість, то і хоровий колектив, який чуйно сприймає настрій свого керівника, може опинитись у нестійкому становищі. Виконання буде тонально коливатися, поки хоровий колектив не відчує правильної орієнтації тональності.

Може створитись і таке становище, коли хоровий колектив, не прийнявши від диригента потрібного тону, не зможе точно розпочати своє виконання або, почавши його, через деякий час настільки втратить тональну стійкість, що змушений буде зупинитися.

Звідси – висновок: володіння прийомами й навиком задавання тону є важливою і відповідальною справою. Тому диригент хору мусить досконало опанувати техніку прийомів задавання тону, причому в момент задавання тону його повинні чути лише виконавці, але не присутні слухачі.

У хоровій практиці диригенти застосовують різні методи задавання тону. Одні, виходячи на естраду і стаючи на своє диригентське місце, задають тон безпосередньо перед хоровим колективом. Інші часто обходять навколо хорового колективу або проходять між окремими голосовими групами і в цей час по кілька разів задають тон, ніби сподіваючись на його більшу і кращу сприйманість. Проте, аналізуючи ці два методи, треба прийти до висновку, що кращий і раціональніший з них – коли диригент знаходиться безпосередньо перед хоровим колективом. Перевагу цього методу зумовлює, головним чином, те, що звуки тону, який задає диригент, поширюючись, охоплюють усіх членів колективу одночасно. Коли ж диригент обходить хоровий колектив, хористи чують і сприймають тон ніби "в потилицю", "в спину" і тому мусять напружувати слух, щоб з належною точністю сприйняти й запам'ятати заданий тон. Звичайно після такого обходу диригент, стаючи на своє місце, знову задає тон. Крім того, ходіння диригента навколо хору або в середині його завжди справляє враження якоїсь

зайвої, непотрібної дії. Іноді, замість диригента, задавання тону доручають спеціально виділеному для цього виконавцю-співакові (який звичайно знаходиться в середині хорового колективу). Це також не завжди зручно і доцільно, бо співак з різних причин може невдало або просто невірно (неточно) задати тон, і тоді всю стройність виконуваного твору буде порушено.

Майже в усіх хорових колективах типу а cappella прийнято задавати тон, користуючись камертоном.

Камертон має вигляд невеликої сталевий виделки, нижній кінець якої нерухомий. Внаслідок легкого стискання кінців виделки або легкого вдару ними об кисть руки кінці починають коливатись. В одержуваному звукові всі додаткові звукові коливання (призвукі) дуже швидко затухають, і камертон дає досить чистий, певної висоти звук. Але через те що камертон може бути різної довжини й товщини, звуки, які він видає, бувають різної висоти. Звук камертона тим вищий, чим більше число коливань кінців виделки за секунду, і навпаки: чим менше число коливань, тим звук камертона нижчий. Нормальний камертон дає 435 коливань за секунду, тобто ля (а) першої октави.

... Для кожного диригента хору камертон є неодмінним і постійним супутником, без якого не можна обійтись на підготовчих репетиціях і особливо на концертних виступах. Тому попереднє володіння основними технічними прийомами й навичками, задавання тону за камертоном слід вважати не тільки бажаним, але й дуже необхідним.

Технічний процес роботи з камертоном вимагає від диригента хору відповідного тренування. Воно складається ось з чого: диригент хору, привівши в стан коливання виделку камертона і сприймаючи одержаний звук камертона на слух, впевнено й абсолютно точно передає голосом звукову висоту, затримуючись на ній недовгий час.

Потім, швидко повторивши сприйнятий звук, оточує його двома іншими сусідніми звуками – великою або малою терцією (медіантою) і чистою квінтою (домінантою) вгору або вниз.

Ось приклади, що показують практичне застосування задавання тону.

Хоровий твір "Ночевала тучка" П. Чайковського має основну тональність фа-мінор (a-moll).

За камертоном ля (а) точно визначають голосом тоніку, що знаходиться на велику терцію нижче, і за нею будують вгору потрібний мінорний тризвук або беруть вгору малу терцію (квінту тризвуку) і від неї будують униз такий самий мінорний тризвук:

... Хоровий твір "Елегія" В. Каліннікова написано в тональності фа-мажор. Тоніка даної тональності за камертоном ля (а) буде знаходитись на велику терцію вниз, квінта цієї ж тональності – на малу терцію вгору.

... Розподіл звуків початкового акорду по окремих голосових партіях завжди слід робити безпосередньо за загальною побудовою даного акорду. Насамперед треба звертати увагу на ті голосові партії, які повинні прийняти основний тон акорду. Передавши й закріпивши в цьому голосові партії, диригент хору задає тон терції, а далі тон квінти основного акорду. Давши в такому порядку хорошому колективу тони основного акорду, диригент повинен повернутися до тону основного акорду і затриматись на ньому найкоротший час, ніби ще раз утверджуючи тоніку для початку виконання.

... Як задавання тону, так і розподіл окремих звуків здійснюється шляхом проспівування основного початкового тону й одного або двох дальших звуків з неодмінним, однак, поверненням до основного початкового звука. Перед початком дозволяється проспівати тризвук основної тональності, а далі, не затримуючись, перейти до розподілу звуків по окремих голосових партіях, як зазначено вище.

... Нарешті, слід зазначити, що існує багато й інших методів задавання тону хорошему колективі. Деякі диригенти хору для задавання тону користуються спеціальною невеликою металевою трубкою (дудочка або сирена), яка при вдуванні повітря видає один, постійної висоти, звук (подібно до камертона ля або до); інші мають такі самі трубки, але із спеціальним пристроєм, що дозволяє видобувати всі потрібні за висотою окремі звуки. У деяких професіональних хорових організаціях для задавання тону хорошему колективу застосовують інструмент, що дає звучання у вигляді основного тризвуку. Часто інструментом для задавання тону служить фортепіано.

Наведені методи механічного задавання тону поступаються методів задавання тону безпосередньо голосом диригента; цей метод найбільш живий і конкретно впливає на виконавця-співака. Техніка задавання тону буде тим вища, чим більше уваги приділятиме диригент хору саме цьому методів.

Диригентові слід рекомендувати особливу увагу приділяти вибору хорових творів з тональної точки зору. Вдумливо добрана в тональному відношенні концертна програма багато в чому полегшує

диригентові хору саме виконання. Вдалий тональний добір створить загальну сприятливу звукову обстановку і дасть можливість диригентові спокійно і впевнено задавати тон перед кожним окремим виконанням. При цьому не виключена можливість і такого становища, коли диригент хору зможе провести все виконання, як то кажуть, "без камертона". Це до певної міри може бути однією з істотних і важливих ознак, за якими визначаються всебічні якості володіння технікою диригування хором типу *a cappella*.

О. Юрлов

СПІВАЦЬКЕ ВИХОВАННЯ ЯК ОСНОВА ВДОСКОНАЛЕННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ СПІВАКІВ ХОРУ

Важко переоцінити роль співацької виховної роботи в хоровому колективі. Власне, сама специфіка хорового виконавства вимагає, щоб винесений хоровим колективом на суд слухача твір був не тільки грамотно розучений, закінчений і вирішений в сенсі художнього розкриття його образів. Він повинен бути перш за все **проспіваний**, бо не що інше, як **спів хору** – виразне виконання музичного твору кількісно великим, організованим ансамблем **співаків** – і є те чудове, що змушує нас вслухатися в емоційно-інтонаційний стрій кожної проспіваної фрази, всім єством реагувати на найтонші відтінки виявлення почуттів виконавців.

... Важливість і необхідність проведення цієї роботи у професійних співацьких організаціях стане для нас ще більш очевидною, якщо ми згадаємо, в яких умовах нам доводиться працювати сьогодні, згадаємо про те, що являє собою на перших порах тільки що організований хор.

Більшість з присутніх співаків володіють різними манерами звуковидобування, звуковедення, дихання (тут ми не торкаємося питання про темброві відмінності голосів), нарешті, що надзвичайно важливо, – різною виконавською культурою. Ці співаки не можуть відразу становити співацький колектив, а стають ним у результаті неухильного щоденного виховання всіх співаків в певному напрямку. Тому для успішного виконання завдання, що стоїть перед диригентом – створення хорового художнього колективу – питання співацького виховання повинні бути поставлені в ряд найважливіших питань навчально-репетиційної діяльності хору.

У процесі співацького виховання співаки хору повинні набути єдині навички співацького дихання, звукоутворення, звуковедення,

дикції тощо, без яких неможлива плідна діяльність хору як ансамблю, покликаного до колективної художньої творчості.

У пошуках кращих форм організації цього процесу в різних хорових колективах проводиться багато заходів, які часто мають вид експериментів.

Ми бачимо залучення до справи співацького виховання в колективі ряду вокальних педагогів, які мають кожен по групі співаків, бачимо випадки, коли диригент хору в індивідуальному порядку намагається передати артистам хору співацькі навички або кладе в основу заняття з усім хором одночасно.

... Питання про вибір одного або кількох педагогів-вокалістів – вихователів цілісного співацького організму, яким є хоровий колектив, здається нам дуже принциповим. З нашої точки зору, найбільш повно і дієво здійснити завдання виховання однакових співацьких навичок може тільки одна людина – художній керівник хору.

Художній керівник хору повинен поєднувати в собі якості, що дозволяють йому керувати всім процесом хорової роботи.

Перш за все це обов'язково повинен бути вокальний педагог. Але співацьку виховну роботу не можна відірвати, механічно відокремити від усього обсягу творчої роботи, бо вдосконалення співацької техніки – шлях до створення реальних можливостей художнього вираження почуттів і настроїв співаків, що виникають на основі розучуваного хорового твору, тобто на основі цієї техніки і слід проводити розучування. Звідси випливає, що для вирішення таких завдань вокальний педагог повинен бути хоровим диригентом, що відмінно знає специфічні особливості цього виду художнього виконавства. Поєднання цих двох якостей повинно доповнюватися умінням організувати індивідуальні творчі устремління окремих співаків на створення в загальному хоровому ансамблі високохудожніх виконавських образів, що мають велике ідейне і виховне значення, вміння трактувати твір.

... Слід зауважити, що з'єднання багатьох сторін керівництва в особі художнього керівника колективу аж ніяк не применшує значення роботи його помічників-хормейстерів, що стежать за закріпленням у свідомості та практиці співаків хору основних співочих навичок, що повсякденно виховує у них художній керівник.

Пропонований нами метод і форма організації співацького виховання хорових співаків виходить з поєднання двох методів у роботі – колективного та індивідуального на основі колективного методу, коли диригент має справу одночасно з усім складом хору.

... Беручи за основу метод колективного співацького виховання хору, ми, однак, не повинні забувати про важливість використання і низки індивідуальних моментів.

Значення індивідуальних моментів у співацькому вихованні дуже важливо, тому що вони сприяють найбільш ефективним результатам у проведенні цього методу. Уміло використовуючи їх, диригент може багато чого досягти.

У хорovому колективі завжди є співаки, які скоріше за інших, точно і старанно засвоюють навички, що передаються диригентом хору в процесі навчально-виховної репетиційної роботи (сюди відносяться як основні співацькі навички, так і навички в роботі над конкретними хорovими творами). Займаючись з хором, диригент завжди повинен знати таких співаків і мати їх під рукою для того, щоб з їхньою допомогою впливати на швидкість і точність засвоєння пропонованих навичок іншими співаками. Якщо окремих звук або ціла фраза виходять недостатньо добре, якщо потрібно окремому співакові або усій хорovій партії вказати на існуючі недоліки, диригент повинен не тільки сам правильно показати, а й використовувати як приклад кращих співаків.

Спів окремих співаків може бути також рекомендовано для показу (педагогічний принцип наочності), який сам диригент іноді в силу реєстрових особливостей свого голосу (показ сопрановий партії у притаманному їй реєстровому звучанні тощо) не в змозі зробити. Так, метод індивідуального показу може бути найбільш раціонально і правильно пов'язаний із загальним співацьким вихованням колективу.

Використання методу індивідуального співацького виховання в загальній хорovій роботі є виразом одного з основних музично-педагогічних принципів – принципу індивідуального підходу до кожного хорovого співака. Проводячи цей принцип, диригент має можливість в окремих випадках шляхом індивідуального опитування не тільки виявити ступінь засвоєння кожним окремим співаком даного матеріалу або вивчити окремі професійні якості співака, але і можливість виховання кожного окремого співака хору як художника-виконавця і ансамбліста.

Будь-який навчально-виховний процес нерозривно пов'язаний з цілою низкою вправ, спрямованих на вдосконалення певних сторін людської діяльності. З вправами пов'язана і співацька виховна робота в хорі. Ця робота має дві сторони, з яких одна виражається в проведенні низки спеціальних співацьких вправ для

фіксації в пам'яті і практиці співаків певних співацько-технічних навичок, а інша поєднує ці завдання з завданнями художньої передачі співацькими засобами основної ідеї твору. Такий розподіл, однак, слід розуміти умовно, бо ці дві сторони найтіснішим чином пов'язані між собою. Їх тісний взаємозв'язок знаходить своє вираження у принципі єдності художнього і технічного розвитку співака.

Часто доводиться чути запитання про те, які вправи застосовує диригент, яка їхня послідовність, їх значення, але не всі, на жаль, розуміють, що справа не у формальному застосуванні вправ, а в глибокому розумінні керівником хору завдань знаходження потрібної якості звучання окремих хорових партій і хору в цілому. Вимоги якості художнього звучання змушують справжнього диригента-художника шукати потрібні вправи, знаходити ... і відмовлятися від них, відмовлятися і знову знаходити.

У нашій практиці недооцінка багатьма керівниками хорів значення вправ як засобу співацького виховання колективу нерідко призводить до того, що хорова робота лише формально перевантажується великою кількістю всіляких "розспівувань". Як приклад можна було б нагадати про проспівування гам, арпеджіо, різних мотивів, багатоголосих модуляційних побудов та інше. Завдання "розспівування" у більшості випадків зводяться до "зігрівання" голосових апаратів співаків, виховання у них навичок правильного інтонування звукових послідовностей. Звичайно, і такі вправи можуть бути важливі, але вони не повинні підміняти собою вправ, здатних служити матеріалом для цілеспрямованої роботи по співацькому вихованню хору, вправ для вирішення завдань співацького хорового звучання.

Питання якості співацького звучання окремих хорових партій і звуку хорового колективу в цілому – питання важливе і складне. Воно аж ніяк не може вирішуватися нами у відриві від завдань інтерпретації, художнього виконання хорового твору. Рішення його повинно якомога повніше сприяти здійсненню цих завдань.

Знаменитий російський вокальний педагог і композитор О. Є. Варламов писав: "Мета співу – потреба душі висловитися у звуці". Співацький звук, за допомогою якого передається зміст того чи іншого твору, повинен бути настільки тонко проникнутий емоціями цього твору, щоб найбільш цілісно і повно донести до слухачів його ідею. У співі, у звучанні хорових голосів (хоровий голос розуміється як ансамбль співаків, що ведуть певну мелодичну, головну або другорядну лінію в загальному ансамблі) при виконанні хорового твору повинні чути і сприйматися слухачем найтонші нюанси

емоційного строю твору – ті нюанси, які чуємо і безпосередньо яскраво сприймаємо ми в інтонаціях звичайної людської мови.

У своїй практичній творчій діяльності хоровий колектив зустрічається з музичними творами, що несуть собі найрізноманітніше коло почуттів, емоцій, і чим складніший твір за своїм внутрішнім емоційно-образним змістом, тим важче його виконати.

Бувають твори, де все коло почуттів та емоцій підпорядковане завданню вираження лише одного музичного образу. ... Є твори з більш складним змістом. Розкриття їх змісту пов'язане з виявленням багатьох образів як частин цілого. Такі твори вимагають від виконавців володіння багатокольоровою палітрою вокально-мовних інтонацій. Назвемо як приклад хор Д. Шостаковича "Дев'яте січня" (ор. 88, № 6). Яке розмаїття завдань співацького вираження: урочиста декламація, туга, благання, байдужість і жорстокість, жах, протест. Така далеко не повна гама переживань, яку потрібно передати в звучанні людських голосів для того, щоб вийшла глибока за драматизмом і силою впливу музична картина "Дев'яте січня". Завдання велике! У розв'язанні його співацьке виховання відіграє одну з вирішальних ролей.

... Намагаючись намітити шляхи цієї роботи, ми не можемо, звичайно, пройти повз основних "загальних" питань постановки голосу співака. Перш за все – це питання дихання, звукової атаки, згладжування особливостей реєстрів, формування голосних, артикуляції тощо. Не можна, однак, не вказати, що до вирішення цих питань у співацькому колективі потрібно підходити дуже обережно. Можливість переламати, перебудувати велику кількість різних "постановок" голосу і співацьких манер, як правило, завжди відповідних числу співаків, що становлять хор, в короткі терміни уявляється мало реальною. Лише в результаті довгої та кропіткої роботи з "постановки" голосів багатьох співаків відбудуться зміни, які підводять підсумок прагненню диригента виховати у них однакові співацькі навички.

Визнаючи важливість вправ у виробленні умінь і навичок, необхідних для художньо-творчої роботи хору, треба сказати кілька слів про природу вправи як такої.

З вправою як з "багаторазово, спеціально виконуваними повтореннями дій" для вироблення певних умінь і навичок ми стикаємося всюди, де мова йде про навчання. Залежно від умов, що визначають, чого навчається та чи інша людина або група людей, залежно від специфіки досліджуваного предмета відбираються ті чи інші вправи. Як найбільш загальна якість у природі вправи нами

має бути вказана її комплектність, тобто неодмінне виконання комплексу дій для однієї цілеспрямованої вправи. ... Так, художнє виконання фортепіанної п'єси базується на отриманих піаністом у процесі навчання його справи навичках (положення рук і корпусу при грі, музично-теоретична підготовка, піаністична техніка та інше).

Значення цієї внутрішньої особливості вправи дуже важливе для диригента, і він повинен враховувати його у своїй роботі. Музична фраза – поспівки, а також і хоровий твір, які повинні стати фактичним матеріалом спеціальні вправи (співацької вправи), можуть принести користь у цьому сенсі лише тоді, коли вони добре засвоєні хором, не становлять для нього технічних труднощів в інтонуванні та ритміці, коли вони стали навичкою, удосконалюючи яку хор може виконати будь-яке співацьке завдання.

Спробуйте дати хору нову співацьку вправу, побудовану на новій, невідомій йому мелодійній поспівці, і ви побачите, що поки хор технічно не опанує самої поспівки – нічого іншого від нього не можна буде домогтися. Інше – це вдосконалення якості звукової лінії хору – основа для втілення в хоровому творі емоційних, музично-мовних інтонацій, що роблять просте звучання художнім виконанням.

Будь-яка вправа за час свого "корисного" існування відкриває нескінченні можливості пізнання її якостей, дозволяє використовувати музичний матеріал для отримання все нових і нових умінь і навичок у співацькій роботі.

... У практичній роботі хору не повинно бути багато вправ, але до всіх використовуваних вправ треба пред'являти вимоги, що дозволяють застосовувати їх для виконання якомога більшого числа досить різноманітних співацьких завдань.

Вирішальну роль у реалізації цих завдань покликаний відіграти розвиток однієї зі специфічних сторін пам'яті співака – його співацької слухової пам'яті.

Розвиток і вдосконалення цієї сторони пам'яті дасть можливість співакові чути, що він співає, дасть можливість свідомого досягнення необхідної звукової якості, не кажучи вже про точне інтонування, у зв'язку з ладовими і ритмічними засадами пропонованої співакові мелодії. У хоровому співі це особливо важливо ще й тому, що окремий виконавець, будучи учасником співацького ансамблю, повинен не тільки контролювати своє звучання, а й координувати його із звучанням усього хору. Необхідно пам'ятати, що правильно відтворити звук, правильно в умовах строю проінтонувати і красиво заспівати мелодію, емоційно висловивши закладені в ній почуття і

думки, набагато легше на відомому співакові музичному матеріалі, що не становить особливої технічної складності.

У загальній системі співацьких вправ має бути приділена увага співацькому педагогічному досвіду М. І. Глінки, його відомій роботі "Вправи для удосконалення голосу" і методичним поясненням до них.

Для диригента хору особливо важлива рекомендація М. І. Глінки проводити співацькі вправи на нотах, які "без всякого зусилля беруться – бо удосконаливши їх помалу, потім можна обробити і довести до можливої досконалості і всі інші звуки", а також правила співати вправи, "вказуючи притому:

- 1) щоб прямо потрапляти на ноту;
- 2) звертати велику увагу на правильність, а потім на невимушеність голосу;
- 3) співати не голосно, не тихо, але вільно;
- 4) не робити кресчендо, як того вчать старі вчителі, але навпаки, взявши ноту, тримати її в рівній силі (що набагато важче і корисніше)".

... Кілька слів про емоційне забарвлення вправ. У педагогічній хоровій практиці мають місце випадки, коли диригенти пропонують співакам хору при вправах емоційно забарвлювати окремі, неорганізовані мелодичним змістом звуки. Проспівуючи той чи інший окремий звук на певний голосний, співакам пропонують штучно викликати різні емоційні стани ("заспівуйте голосний загрозливо, ласкаво" і т. п.).

Таке ставлення до найважливішого моменту в творчості виконавців – усвідомлення ними правильного емоційного стану при співі – не може бути визнано правильним і корисним для виховання художника. Емоційне забарвлення окремих голосних звуків може мати місце в художній практиці лише за умови зв'язку певних емоцій із загальним змістом музичних творів.

... Що ж до емоційного забарвлення співацьких вправ взагалі, то найбільшу доцільність цього прийому треба вбачати там, де вправи проводяться на матеріалі конкретного музичного твору.

Вище ми вже говорили про те, що у співацькій виховній роботі є два тісно пов'язаних один з одним роди співацьких вправ, що опосередковано і безпосередньо впливають на хід розучування творів.

Перші з них застосовуються здебільшого в одноголосному або октавному викладенні, а фактура інших залежить від конкретних хорових творів.

До числа вправ другого роду потрібно в першу чергу віднести вокалізацію і співацькі мовні вправи. Значення їх для роботи над

хоровим твором настільки велике, що докладне висвітлення цих вправ має стати матеріалом окремих статей.

Використання цих вправ ґрунтується на переконанні, що всякий художньо цінний твір є матеріалом для вправ хору та вдосконалення його співацької виконавської культури. Особливо важливим тому є неухильне дотримання відомого музично-педагогічного принципу поступовості і послідовності в оволодінні хором співацькою виконавською майстерністю, поступовості і послідовності у виборі хорового репертуару. Цей принцип повинен знайти своє відображення в навчально-репетиційному творчому плані хору, ясно розкривати перспективи зростання кожного окремого хорового співака, колективу в цілому...

В основу навчання хору співацької виконавської майстерності повинна бути покладена національна народна і класична музика.

... У рідній народній пісні, у творі, що наповнений національними соками, людині легше висловити свої почуття, змусити твір ожити в своєму мистецтві. Через народну пісню, близьку і рідну, лежить шлях до вершин найбагатшої класичної спадщини національної та світової культури.

Про виховне значення народної пісні наочно говорить виконавська практика. ... Наполеглива навчально-виховна співацька робота в хорі – процес важкий і тривалий. Вона приносить плоди не відразу, а по крупинках, хоча спершу й мало помітних, але неоціненними за своєю значущістю. І з цим не треба поспішати. Поспішність – серйозний ворог хорового співу. Тільки в кропіткій праці, у творчих пошуках і боротьбі з невдачами можливо досягти позитивних результатів у хоровій роботі. Цього день у день вчить нас практика.

П. Чесноков **ХОР І КЕРУВАННЯ НИМ**

Система засобів і прийомів вивчення творів з хором

Вивчення нових творів нерідко відбувається неправильно і тому стає важким і для диригента, особливо для хору.

Причин такого негативного явища багато, і майже всі вони – в диригенті. Найголовнішими з цих причин зазвичай є:

- а) недостатнє попереднє вивчення твору диригентом;
- б) недостатня витримка і нетерплячість його у подоланні технічних труднощів;

в) пасивне, байдуже ставлення до справи і відсутність підйому в роботі, що вбиває творчий елемент у ній, а головне,

г) бесформність та безплановість ведення роботи.

Одна, дві і тим паче сукупність цих причин перетворюють вивчення на неприємний і важкий процес.

Що треба зробити, щоб цього не було?

Диригент повинен насамперед засвоїти просту істину: не можна вчити інших того, чого сам не знаєш. Детальне і глибоке попереднє вивчення твору складає обов'язок диригента.

Мало добре знати твір самому, але треба ще вміти навчити співаків відповідних прийомів виконання. Для цього потрібні терпіння і труд.

Вивчення творів з хором – процес важкий і складний, як і всякий процес засвоєння нового. Поспішність і зайва гарячковість порушують природній його перебіг і дезорганізують його. Диригент повинен твердо пам'ятати, що досконалість не досягається відразу, а тому не слід засмучуватися через мізерні спочатку результати.

Ніколи не потрібно повторювати яке-небудь місце твору без пояснення причини повторення: треба, щоб хор точно знав завдання, що додає сенсу цьому повторенню.

... Створення точного і детального плану вивчення є результатом:

1) всебічної продуманості наміченої для вивчення програми,

2) докладного і глибокого попереднього вивчення кожного твору, що включається в цю програму,

3) опрацювання тієї системи, за допомогою якої диригент буде вести вивчення.

Необхідно мати на увазі наступні положення.

Процес вивчення твору, особливо спочатку, полягає у поступовому засвоєнні нового матеріалу, порушенні інтересу до нього у хору та всебічному опрацюванні твору. Це вимагає від диригента великої технічної вправності.

Поглиблення у твір і поступове його пізнавання починається не після його поверхневого проходження, а з перших же кроків вивчення.

Вироблення нюансів і міцність їх залежать не від того, що диригент приходить до хору, який вже вивчив з його помічником твір механічно, і змушує співати одне місце тихо, інше голосно, а від того, що диригент, ознайомлюючи хор з якою-небудь фразою, одразу ж злегка забарвлює її відповідним нюансом. У міру засвоєння

нового матеріалу фарба накладається все густіше і густіше, усмоктуючись у фразу, стаючи невід'ємною її частиною.

... Необхідно торкнутися ще двох питань: про репертуар і про вибір творів для чергової роботи.

Диригент не повинен включати в репертуар слабкі або посередні твори; весь репертуар повинен бути ідейно і художньо цінним. При цьому він повинен бути різноманітним. Основними розділами репертуару повинні бути:

- 1) твори вітчизняних композиторів, серед яких твори, призначені до виконання на святах, урочистостях і т. п.;
- 2) твори класиків (як російських, так і іноземних);
- 3) народні пісні різних народів.

... Краще намічати і пускати в роботу одночасно кілька творів, причому для різноманітності їх слід підбирати з різних розділів, наприклад: два твори вітчизняних композиторів, з класичної музики, з народних пісень і т. п. Таку програму з майже шести творів диригент впорядковує з поступовим ускладненням труднощів і розпочинає їх попереднє (домашнє) докладне вивчення та аналіз, починаючи з того, що музику творів він вивчає майже напам'ять.

... Багаторазово програвши твір на інструменті цілком і частинами, диригент повинен подумки уявляти собі хорові фарби, не покладаючись в цьому відношенні на інструмент, що відтворює музику, але не передає хорової звучності.

Потім диригент розглядає твір з точки зору музичної форми, розділяє його на частини – на періоди, речення і т. п. (гл. V, ч. 1) і, розділивши, деталізує нюанси.

Далі, здійснюючи гармонійний аналіз, він визначає акорди, що лежать поза ансамблем, і відповідно обробляє їх (гл. III, ч. 1).

Попередня робота диригента зі строю буде більш складною і кропіткою.

Диригент повинен докладно вивчити мелодичну будову кожної хорової партії і зробити на важких і небезпечних в сенсі строю інтервалах позначення способів наповнення (гл. IV, ч. 1).

Обов'язкова попередня робота з вивчення вертикально-гармонічного строю твору повинна полягати у тому, щоб:

- а) позначити до підвищення терції мажорних акордів і до пониження терції акордів мінорних;
- б) позначити основні тони і квінти мажорних акордів стрілками стійкості у верхніх регістрах, щоб співаки не підвищували їх при виконанні внаслідок великого м'язового напруження;
- в) позначити основні мінорні тони і квінти "мінорною стрілкою";

г) виставити відповідні позначення (стрілки) на відповідних гармонічних секундах, септимах і нонах;

г) вивчити і засвоїти важкі ритмічні місця твору й відзначити їх для майбутнього опрацювання з хором;

д) переглянути детально текст твору й, підкресливши подвійними рисками всі важкі приголосні, а також і закінчення слів, звернути на них увагу у роботі зі співаками;

е) розглянути твір щодо дихання і розставити відповідні знаки (v або ') у всіх голосах партитури;

е) засвоїти загальний темп твору й часткові відхилення від нього: уповільнення при закінченні частин і на тривалих dim., прискорення на тривалих cresc. тощо (гл. V, ч. 1).

У цьому полягає попередня домашня робота диригента з вивчення твору з точки зору хорознавства. Що ж стосується практичних прийомів управління, то диригент також може попередньо повправлятися: покласти партитуру на пульт і диригувати, подумки уявляючи звучання детально вивченого твору.

... Закінчивши домашню підготовчу роботу, диригент може сміливо йти до хору: він буде спокійний, вказівки його будуть обґрунтовані і авторитетні, а робота його з хором буде цікава і успішна.

Роботу з вивчення твору з хором ми розділяємо на три періоди: технічний, художній, генеральний (заключний).

У першому періоді закладаються міцні основи з вироблення найголовніших елементів хорової звучності і за елементами, що вдосконалюють нюанси (гл. V, ч. 1), проводиться установка темпів як загальних, так і для рухливих нюансів. У цьому першому періоді необхідно подолати всі технічні труднощі у виконанні твору. До кінця першого періоду робота над твором повинна бути ззовнішнього, технічного боку зовсім завершена.

Другий період роботи дає найширший простір для практичного здійснення художніх задумів диригента. Поряд з поглибленням і остаточним відшліфовуванням зовнішніх нюансів диригент піклується і про наповнення їх внутрішнім змістом, детально роз'яснюючи хору, що кожен нюанс повинен висловити, і спонукаючи не тільки технічно віртуозно виконати його, але зробити його змістовним і переконливим.

Третій період роботи має завданням надати виконанню художню цілісність і закінченість.

Перший (основний) період поділяється на три фази: 1) загальний мозаїчний розбір твору; 2) вироблення строю; 3) вироблення нюансів, дикції і установка правильних темпів.

Загальний мозаїчний розбір твору – це розбір маленькими уривкам з окремими партіями і негайно ж з усім хором відразу. Увага диригента не повинна затримуватися довго на якій-небудь одній хоровій партії, а інші залишати недіючими. Диригент швидко проходить взятий уривок то з однією партією, то з іншою, поєднуючи то дві, то три, залучаючи таким чином у роботу весь хор. У цьому і полягає сенс мозаїчності...

Коли мозаїчний розбір твору доведений до кінця, починається повторний спів його цілком і з попередніми завданнями щодо його загальної злагодженості і виправленням виявлених помилок.

На цьому закінчується перша фаза розглянутого нами основного періоду.

Друга фаза основного періоду роботи над твором має головним завданням вироблення строю. Тому диригент попередньо проводить з хором бесіду про стрій (гл. IV, ч. 1) і роз'яснює необхідність ретельного його вироблення. Звертаючи увагу співаків на способи виконання інтервалів, він пропонує твердо засвоїти, що:

- а) великі інтервали вимагають однобічного розширення;
- б) малі – однобічного звуження;
- в) збільшені – двобічного розширення;
- г) зменшені – двобічного звуження;
- д) чисті не вимагають ні розширення, ні звуження.

Все це підкріплюється вправами у співі інтервалів.

... Необхідно підбадьорювати співаків і роз'яснювати, у чому полягають помилки у їхньому співі. Однак диригенту не слід на перших порах бути дуже наполегливим у своїх вимогах, щоб не зупинитися подовгу на одному місці, оскільки довгі зупинки викличуть нудьгу.

... Завдання третьої фази основного періоду полягає у виробленні необхідних нюансів. Диригент знов-таки проводить попередню бесіду про значення нюансів, дикції, дихання та встановлення темпів.

... Після бесіди диригент диктує для позначки в хорових партіях ті нюанси, які він вніс до партитури при її аналізі. Потім він підбирає з твору кілька уривків з нерухливим нюансом *p* і тренує на них хор, виробляючи тихий, м'який і легкий звук і не піклуючись поки про внутрішній зміст нюансів, тобто не надаючи їм того вираження, яке вони отримають у подальшому. Працюючи над нюансами, диригент не повинен упускати з уваги, що вироблені раніше ансамбль і стрій можуть мати деякі неточності, які потрібно негайно ж виправляти.

... Опрацювавши всі головні уривки з нерухливими нюансами, диригент переходить до уривків з рухливими нюансами. Ці нюанси складніші і важчі від нерухливих.

Тому він проводить коротку бесіду про їх роль і значення. Зовнішня роль рухливих нюансів полягає у переводі хорової звучності з ділянки одного нюансу у ділянку іншого. Значення ж їх полягає у вираженні наростання (*cresc.*) або заспокоєння (*dim.*). Особливо слід підкреслити, що рухливий нюанс складається з двох елементів: динамічного (силового) і агогічного (рухового). Більш-менш тривале *cresc.* у міру наростання звуку повинно супроводжуватися деяким прискоренням темпу. Без прискорення воно стане важким і не буде стрімким.

... Паралельно ходу *cresc.* дикція повинна поступово ставати все більш і більш підкресленою. Тривале *dim.*, в міру ослаблення звуку, повинно супроводжуватися деяким уповільненням темпу, – інакше воно не буде створювати враження заспокоєння. Диригент позначає *dim.* скороченням і уповільненням рухів. Разом з ходом *dim.* дикція повинна поступово пом'якшуватися і в ділянці *p* стати виразно м'якою.

У *cresc.* треба побоюватися раптових стрибків, а у *dim.* – провалів у силі звуку. Важким завданням виконання рухливих нюансів є вироблення поступовості. У *cresc.* треба стежити за поступовістю розвитку звуку і руху; у *dim.* – за поступовістю їхнього скорочення. При цьому потрібне особливе загострення почуття ансамблю, щоб усіма хоровими партіями однаковою мірою посилювався звук і прискорювався рух у *cresc.* і, навпаки, – послаблювався звук і сповільнювався рух у *dim.*

... Успішно виконавши і закінчивши роботу основного періоду, ми відчуємо, що із зовнішнього боку все необхідне зроблено. Тому подальша робота над твором повинна бути на деякий час відкладена, інакше воно може почати "приїдатися" і втрачати свою свіжість. До того ж серед диригентів поширена думка, яка стверджує, що ґрунтовно засвоєна і на деякий час відкладена річ якимось "дозріває" і надалі відмінно "укладається" і в диригента, і особливо у хорі. Тому відпрацьований в основному періоді твір можна відкласти і перейти до роботи над наступним наміченим твором.

Художній період ставить завданням розкрити внутрішній художній зміст твору і влити його у форму, що вироблена в основному періоді. У цьому періоді дві фази: 1) засвоєння, розкриття внутрішнього змісту твору й вкладених у нього почуттів, 2) відтворення їх у виконанні.

У першій фазі матеріалом для роботи служить словесний текст твору. У ньому ми відшукуємо головну думку поета і його почуття. У другій фазі ми звертаємося до композитора, що втілює думку й почуття поета в музиці.

... Завданнями першої фази художнього періоду є:

1) вивчення тексту без музики. Після опрацювання твору в основному періоді диригент відволікає увагу хору від музики і зосереджує його на тексті, який потрібно вивчити тепер напам'ять. При цьому не слід дотримуватися ритму музики, який нерідко розходиться з ритмом вірша: треба на якийсь час забути музику і поставитися до тексту як до самостійного літературно-художнього твору. Проводячи одиночне, групове та загальнохорове читання, диригент вимагає виконання всіх правил дикції;

... 2) визначення і ясне уявлення образів, картин, рухів і дій, що змальовані текстом;

... 3) з'ясування нашого ставлення до образів, картин, рухів і дій, які зображені поетом...

4) знаходження почуттів, які необхідні для вираження основної думки вірша.

... Друга фаза художнього періоду має на меті вирішення наступних питань:

а) наскільки музика своїм змістом збігається зі змістом тексту, тобто наскільки вона його висловлює;

б) якщо у вираженні змісту є розбіжності композитора з поетом, то якого вони характеру – технічного або принципового;

в) як поєднати і втілити словесно-музичне вираження змісту в художньому виконанні.

... Запропонована нами система роботи може здатися на перший погляд складною і громіздкою. У дійсності ж система скорочує кількість часу, що потрібно витратити на роботу, особливо при вивченні речей великої складності.

Генеральний, заключний період настає тоді, коли диригент переконається, що вся програма засвоєна і з технічного і з художнього боку з вичерпною повнотою. Цей період завершує усю раніше виконану роботу, удосконалюючи виконання твору до можливих меж.

Підготовлена у перших двох періодах програма доопрацьовується в генеральному періоді цілком. У цьому періоді всі технічні труднощі стають вже легко виконуваними і ніщо не перешкоджає прояву та виконанню художніх задумів диригента.

Із закінченням робіт генерального періоду хор уже повністю підготовлений для відкритого виступу на естраді.

Методика роботи з хором

Успішне проведення хорових занять із розучування нового хорового твору можливе лише після детального аналізу партитури й оволодіння нею в фортепіанному викладі. Аналіз нового твору вимагає вивчення епохи його створення і характеристики творчої діяльності композитора: ознайомлення зі змістом тексту і відомостей про його автора; визначення типу і виду хору, обсягу і теситурних умов хорових голосів, складу хорового письма (гармонічний, поліфонічний, змішаний); визначення тональності, метра, ритму; з'ясування хроматичних і модуляційних зрушень.

Слід також провести аналіз вокальної сторони твору і встановити ступінь труднощів виконання у зв'язку з передбаченою динамікою; визначити форму твору. Крім того, потрібно скласти план розучування нового твору. Встановити час, необхідний для успішного проведення репетиції з метою засвоєння музичного матеріалу частинами і в цілому.

У зв'язку з рівнем виконавського колективу можливі три форми розучування нового твору залежно від того, з яким хором ведеться робота: з професійним, з навчальним хором консерваторії або училища, або з колективом хорової самодіяльності. Професійний хор очолює художній керівник – головний диригент. Технічна робота з засвоєння нового матеріалу перебуває у віданні хормейстера. У репетиційній роботі бере участь концертмейстер. За збереженням необхідного рівня вокального звучання стежить педагог-вокаліст, який веде індивідуальну роботу з учасниками хору. При високому виконавському рівні колективу можливо подолання складних завдань виконавського плану у відносно короткі терміни.

Навчальний хор консерваторії або училища зазвичай очолює завідувач хоровим відділенням. Учасниками хору є усі студенти диригентсько-хорового відділення. Для вирівнювання кількісного складу і нормальних співвідношень між голосовими групами можливе поповнення хору за рахунок запрошених співаків (артистів хору, що працюють на умовах встановлених норм оплати).

До практичних занять з керівництва хором повинні залучатися усі студенти диригентсько-хорового відділення, починаючи з другого курсу. Технічну роботу із засвоєння нового матеріалу (із частинами і в цілому) виконують студенти диригентсько-хорового

відділення за встановленим кафедрою порядком, в повній узгодженості між завідувачем кафедри, керівником хору і викладачем спеціального диригування.

Студент, який працює як хормейстер або диригент, зобов'язаний завчасно освоїти партитуру нового твору в фортепіанному викладі і виробити план своїх занять з хором, план для затвердження представити своєму викладачеві спеціального диригування і перед початком заняття з хором пред'явити керівнику навчального хору.

На репетиції хору, керованого практикантом, мають бути присутні керівник навчального хору і викладач спеціального диригування, у якого займається даний студент. Бажана присутність інших викладачів і завідувача кафедрою. Студент при розучуванні нового матеріалу повинен обходитися без концертмейстера, користуючись інструментом тільки в крайніх випадках. Використання концертмейстера припустимо тільки при засвоєнні таких творів, які написані для хору та інструментального супроводу. Проведені студентами практичні заняття з хором в кожному окремому випадку повинні бути розібрані, проаналізовані під керівництвом завідувача кафедрою за участю керівника навчального хору і викладачів спеціального диригування у присутності студентів відповідного курсу.

Обговорення робіт практикантів повинно бути запротокольовано для характеристики рівня успішності студента за час його перебування в консерваторії або училищі.

Кафедра організовує концертні виступи навчального хору під керівництвом завідувача навчальним хором і кращих студентів диригентсько-хорового відділення на відкритих вечорах консерваторії або училища в навчальних закладах, клубах, на підприємствах і т. п. ...

Диригент самодіяльного хору нерідко виконує обов'язки художнього керівника, диригента, хормейстера, концертмейстера і організатора концертних виступів свого хору. В організаційній роботі хору беруть участь члени правління з числа учасників хору, що полегшує роботу диригента в питаннях обліку відвідуваності хорових репетицій, збереження нотного матеріалу і т. п.

Багато колективів хорової самодіяльності в результаті довголітнього існування і неухильного зростання виконавського мистецтва наближаються у своїй діяльності до рівня професійних хорів ... Методи навчання самодіяльних хорів нерідко знаходяться на рівні методів навчальних хорів, бо самодіяльними хорами керують не тільки студенти консерваторій або училищ, але і маститі діячі хорового виконавства.

Методика проведення практикантом занять з навчальним хором

У розробленому практикантом плані заняття повинні бути позначені мета, назва і обсяг матеріалу та облік часу, розрахованого на одну академічну годину (45 хвилин). Якщо заняття за розкладом є першим, то воно починається коротким п'яти-семихвилинним розспівуванням хору. Кожна репетиція хору з розучування нового твору повинна включати: вступ, тобто коротке ознайомлення з твором; його розбір, ретельну роботу за партіями і з хором в цілому; закріплення вивченого.

Вступна частина заняття обмежується короткою характеристикою композитора, автора тексту і тематики хорового твору. Розбір твору провадиться з хоровими партіями окремо або з усім хором в обсязі коротких фрагментів з текстом без підігрування на інструменті. У необхідних випадках окремі частини твору сольфеджуються. Практикант повинен стежити за ритмічною і тональною правильністю звуків, що проспівуються. Помічені похибки негайно виправляються. Закріплення засвоєного матеріалу проходить в зазначеному в партитурі темпі, при дотриманні динамічних відтінків і їх змін. Диригент вимагає виконання фразування і виразної вимови тексту за партитурними вказівками.

В умовах навчальних хорів консерваторій та училищ, що мають гарні за складом хорові колективи, можливі інші варіанти проведення хорової практики на рівні професійних хорів. У таких випадках необхідно керуватися принципами роботи професійних хорів, розділяючи процес засвоєння нового твору на три етапи: 1) вступний, 2) технічний і 3) художній, відповідно до труднощів із засвоєння нового матеріалу. Слід відразу ж зазначити – такий розподіл на етапи досить умовний.

Тому ми керуємося відомим положенням: без оволодіння технікою, специфічними виразними засобами вокального мистецтва неможливо художньо виконати твір, передати задум, зміст, художній образ хорового твору. При недостатній увазі до змісту твору процес навчання співу перетворюється на схоластичне "дресирування" колективу.

Музика, її зміст повинні обумовлювати формування виконавської техніки на кожному етапі розвитку хорового колективу. Іншими словами, всю роботу над технологією ми підкоряємо ідейно-смісловому змісту. Художній образ визначає засоби музичної виразності.

Є повчальними безліч опублікованих видань літератури з питань хорового виконавства. Так, наприклад, П. Чесноков порядком

розучування хорового твору розділяє на три періоди: 1) здійснення елементів хорової звучності; 2) подолання труднощів строю; 3) створення художньої цілісності і змістовності виконання хорового твору.

Здійснення запропонованих періодів роботи з хором потребує багато часу і праці в процесі освоєння нового хорового твору.

А. Єгоров дотримується таких самих трьох фаз засвоєння хорового твору, але в дещо іншому аспекті: перша фаза – ескізна, або початкова; друга – технічна, або підготовча; третя фаза – художня, або заключна. Ескізна, або початкова, фаза ставить своїм завданням здійснення процесу загального ознайомлення хорового колективу з тематикою хорового твору, художнім образом, текстовими особливостями, ідейною спрямованістю.

Друга фаза роботи над новим хоровим твором передбачає оволодіння технічними особливостями окремих голосових партій і всього хору у вигляді сольфеджування окремих партій, досягнення інтонаційної та ритмічної точності та інтервальних співвідношень. Третя фаза здійснює роботу над хоровим твором із досягнення художньої цілісності і завершеності.

К. Пігров, на відміну від П. Чеснокова та А. Єгорова, насамперед приділяє увагу більш скромним завданням хорового виконання двоголосним і триголосним колективом.

У своїй книзі "Керівництво хором" К. Пігров особливо зупиняється на методах навчання самодіяльних і шкільних хорів малого складу. Поділяючи хорові колективи на три групи: двоголосні, триголосні і багатоголосні, – К. Пігров на основі наведених пісенних прикладів вказує на методи освоєння ритмічних, тональних і гармонічних труднощів, що складають головну турботу керівника хору. К. Пігров відзначає два способи розучування хорового твору: за окремими голосовими партіями; відразу всіма голосами, залежності від кваліфікації хору та складності хорового твору. У процесі засвоєння окремих голосових партій К. Пігров допускає використання фортепіано. Однак не звертається увага диригента на ту обставину, що фортепіано має темперований стрій. Крім того, необхідно мати на увазі, що фортепіано часто "розладнується" в процесі роботи і залежно від коливань температури приміщення, від близькості до джерел тепла.

Серед клавішних інструментів перевагу має фісгармонія, що довгий час зберігає, завдяки її влаштуванню, первісний темперований стрій. Заміна фісгармонії баяном чи акордеоном нераціональна, бо ці інструменти під час гри нагріваються від тепла пальців при натиску на кнопки баяна або клавішу акордеона, що

порушує їх настройку. Необхідно пам'ятати, що в практиці роботи з хором а *capella* ми дотримуємося натурального строю з його закономірністю інтонування ступенів мажорної та мінорної тональності. Тільки у випадках остаточного виконання хорового твору, написаного для хору з інструментальним супроводом (фортепіано, оркестр), можливе використання темперованого строю.

Г. Дмитревський у своїй книзі "Хорознавство і керування хором" короткими, але змістовними, ... вказівками визначає обсяг і послідовність роботи диригента над освоєнням хорового твору ... Автор насамперед радить "вивчити музику твору і чітко уявити собі всі етапи, які хорова партитура проходить від вивчення нотного і літературного тексту до моменту його виконання на естраді".

Автор спонукає диригента самостійно визначати методи засвоєння хорового твору. Г. Дмитревський радить по черзі розглядати текстовий зміст, питання технічного засвоєння, вокально-хорового аналізу та теситурні умови, встановлюючи порядок розучування, вивчення партитури та здійснення художнього виконання. Спираючись на нотні приклади, Г. Дмитревський уточнює ті чи інші деталі засвоєння хорового твору.

Відособлене місце в методичній літературі займає книга К. Птиці "Нариси з техніки диригування хором". "Нариси" К. Птиці виявилися дуже цінним доповненням до раніше існуючих посібників з хорового виконавства, в "Нарисах" отримали обґрунтування питання диригентського управління. У низці розділів К. Птиця висвітлює питання використання та виховання апарату диригентського управління, детально зупиняючись на загальному вигляді диригента (голова, її положення, обличчя, міміка, очі, артикуляція, плечі, корпус, ноги, передпліччя, плече, лікті, розподіл функцій правої і лівої руки, диригентська паличка, вираження деталей структури музики в діях диригентського апарату та ін.).

У процесі навчання та виховання молодих диригентів вказівки К. Птиці можуть бути корисними, особливо в роботі зі студентами, що не мають необхідних природних даних.

К. Птиця допускає використання абстрактних вправ на основі досліджуваних хорових творів та показу тих чи інших елементів виконавського плану. Кожен студент диригентсько-хорового відділення повинен був би докладно ознайомитись зі змістом нарисів К. Птиці і під керівництвом свого викладача визначити, якого роду прийоми можуть бути використані в тих чи інших конкретних випадках.

... Слід всіляко рекомендувати відвідування концертів для ознайомлення з творчою діяльністю не тільки найвизначніших хорових, але і симфонічних диригентів.

**Методика і практика роботи над
сучасною хоровою партитурою.
Освоєння інтонаційних труднощів**

Хоровий спів завжди базувався на незаперечній чистоті інтонації, чітко вивірених хорових органіці. Лише на базі відмінної інтонації, виробленої на основі строю на класичному народнопісенному матеріалі, можна переходити до вирішення проблеми інтонації в сучасних полотнах.

Перший етап – підготовчі вправи на класичному матеріалі, повторення і закріплення "традиційних" норм інтонування. Тут необхідно добитися чистого інтонування усіх видів мажорних, мінорних і хроматичних гам, найбільш широко вживаних ладів народної музики. Відзначимо, що усі звукоряди і мелодичні побудови слід інтонувати як у висхідному, так і у низхідному варіантах.

Запропоновані вправи засвоюються у певному порядку. Спочатку види гам, систематизовані як звичні категорії ладу, з виокремленням внутрішньотональних ввіднотонових тяжінь. Прийоми інтонації, вироблені хоровою практикою і викладені у відомій навчальній літературі по методиці, повною мірою тут використовуються: відпрацьовуються відчуття ввіднотоновості, гостре підтягування великих секунд вгору при висхідному русі гами і деякі "осідання", притуплене інтонаційне відчуття – при низхідному. Інтонування малих секунд відбувається інакше: вгору – притуплено, вниз – загострено. Головний чинник тут (а також в наступних інтонаційних рекомендаціях) – постійний активний слуховий контроль співаків і диригентів.

... Після вільного інтонаційного виконання семиступеневих ладів народної музики переходимо до п'ятиступеневого ладу – пентатоніки. Слід оволодіти двома її видами – пентатонікою без півтону (ангемитонна) і з півтоном (гемитонна). Можлива також інша послідовність – вивчення семиступеневих ладів після пентатоніки.

Далі можна переходити до чотириступеневого звукоряду в межах кварта, тобто до співу тетракордів. Наведена вище група вправ готувала вухо співака до різноманітних ладових варіантів. Інтонування різних за своїм складом тетракордів ставить більш вузьке завдання – вільну орієнтацію у виконанні будь-яких секунд. Тут слід особливо підкреслити, що оволодіння цією навичкою повинно спиратись на чіткий орієнтир – кінцевий звук тетракорду.

... Принцип пересування малої секунди згори вниз, наявність тритону, збільшеної секунди, перевага великих секунд дають корисний матеріал для одержання вірної інтонації. Інтонування хроматичного і діатонічного півтонів у висхідному і низхідному порядку характеризується інтонаційно-ладовим напруженням, пов'язаним з дуалізмом звучання енгармонічних ступенів хроматичної гами. Загальна теза така: при висхідному русі хроматичний видозмінюваний звук (до – до-дієз, сі-бемоль – сі-беккар тощо) інтонується загострено, з тенденцією ввіднотоновості до наступного звука. При цьому ж русі вгору діатонічний півтон (до – ре-бемоль, сі-беккар – до і т. д.) інтонується більш спокійно, менш загострено. Хроматичний рух вниз (ля – ля-бемоль, до-дієз – до-беккар і т. д.) характеризується "притупленою" інтонацією, начебто "осіданням" на звук; діатонічний півтон у низхідному русі викликає відчуття гостроти, ледве помітного "сповзання", притягування звука.

... Освоєння сучасного мелодичного матеріалу ускладнюється без навички точного інтонування хроматичної гами. Нейтральна хроматична гама застосовується при виконанні плавних послідовностей, глісандо.

Зараз у хоровій практиці посилюється увага диригентів до уміння співаків інтонувати чвертьтонові співвідношення звуків, а також чвертьтонні гами. ... Це пов'язано не тільки з прагненням загострити слухові уявлення, більш точно і блискавично реагувати на найменші інтонаційні помилки мелодичного строю, а й з виконанням конкретного художнього завдання.

... Усвідомивши, що півтон можна проштопувати, розклавши його на дві проміжні грані, два чвертьтона, співак вчиться точно відчувати інтонаційно-виразне звучання хроматичного і діатонічного півтонів. Оволодіння цією навичкою корисне для виховання точного інтонування в класичних і сучасних хорових творах.

Один з методичних варіантів введення цієї навички в практику такий. На розспівуванні (за основу береться хроматична гама) диригент показує різницю в інтонуванні півтону фа – фа-дієз, фа – соль-бемоль. Бажано підтримати ці звуки будь-якою гармонізацією на фортепіано. Відчуття, що виникає при виконанні прикладу – вихідне для початку чвертьтонового інтонування. Допоміжні засоби тут – жест диригента, спів закритим ротом, на "у" (нюанс "піано"), власний показ голосом: до + 1/4 тона – до-дієз, до-дієз + 1/4 тона – ре тощо, тобто чергуючи чвертьтонові співвідношення з іншими, бажано великими і малими секундами. Для зміцнення точного інтонування "основного" ступеня можна підтримати його акордом, відповідним гармонічним оточенням.

Перед переходом до другого етапу роботи необхідно в загальних рисах роз'яснити співакам хору своєрідність процесів, що відбуваються в сучасній музичній мові, організувати систематичне прослуховування найбільш показових в цьому плані музичних творів. Розгляданому інтонаційному матеріалу передують вправи з характерною щодо ладостановлення мелодикою сучасного типу.

... Слух музиканта-професіонала обов'язково сприймає певну інтонацію в контексті певного стилю. Зміст музики ХХ століття, її інтонаційна стилістика відрізняється від музичного мистецтва минулого, причому якісна відмінність тут набагато більша, ніж між будь-якими двома стилями, що історично приходили на зміну один одному. Потрібні значні зусилля, вироблення багатьох нових орієнтирів і певна підготовча робота по ознайомленню з елементами музики нового часу.

Працюючи над засвоєнням інтонації, доречно розширити систему тетраходів на матеріалі сучасних ладових утворень. ... Тут також велика увага надається гармонічній підтримці: або у вигляді співзвуччя, в склад якого входять звуки мелодії, або у вигляді акорду, в основі якого лежить нижній звук інтервалу, а мелодичне розташування залежить від вершини інтервалу, що вивчається.

Мелодичні уривки з окремих хорових творів – це не тільки ще одна вправа для читання важких інтервалів, але й метод засвоєння складних місць.

Методика опанування попереднього завдання і наступного – одна. Кожне складне інтервальне співвідношення виконується спочатку поза ритмом і темпом, за жестом руки, з зупинкою на ферматі. Час між інтонуванням вершини і нижнього звука інтервалу повинен бути достатнім для внутрішньої орієнтації. Можна дати гармонічну підтримку – або довільну, або ту, що в партитурі (якщо розбирається мелодичний уривок з конкретного твору).

Для аналізу сучасного строю, звукоряду, нарешті, будь-якої мелодичної побудови необхідно не тільки уявляти загальний структурний і художній план, але й усвідомлювати значення окремих ланок, мотивів і інтонаційних низок.

"Примхи" сучасного мелодичного мислення, з раптовими поворотами та інтервальними "візерунками", зміщеннями, стрибками і появою "випадкових" знаків вимагає у кожному окремому випадку мікроструктурного аналізу, тобто уміння вичленовувати інтервали з мелодії. Від відчуття інтервалу до перспективного бачення інтонаційної групи, а від неї до поступового осягнення усього твору – такий шлях опанування сучасної інтонації...

Засвоєння акордів-співзвуч

В основі гармонічного звукоутворення у сучасній хоровій партитурі – мелодична активність голосів, широке використання неакордових звуків, паралельне голосоведення, підвищення ролі органного пункту тощо.

Зовсім новим явищем у хоровій музиці ХХ століття є кластери – позафункціональні гармонічні комплекси, побудовані тільки з тонів і півтонів. Кластер може складатися з гармонічних нашарувань у будь-якому діапазоні. Якщо в кластері використовуються лише звуки хроматичної гами чи її частини, він умовно може називатися хроматичним...

Кластер може складатися із звуків діатонічного звукоряду – назовемо його діатонічним. Окремі автори допускають виконання кластера за уподобаннями виконавців: група співаків бере найвищі або найнижчі звуки у діапазоні свого голосу, виходячи з індивідуальних можливостей кожного. Якщо інтонація приблизна, кластер має драматичний ефект. У випадку точного інтонування кластер називають класичним...

Ці нові, складні прийоми хорового письма вимагають окремої підготовчої роботи.

... Один з основних методів – нашарування голосів. Це прийом поступового розподілу звуків (бажано у тісному розташуванні голосів) між окремими партіями у порядку їх розміщення у партитурі – бас, тенор, альт, сопрано (або зверху вниз – також у партитурному порядку).

Перед тим, як почати освоєння складних акордів, можна рекомендувати більш прості дисонуючі сполучення. Одна з перших вправ – співання гам у паралельному русі гармонічними інтервалами. Ми звикли співати такі гами в унісон, октаву, інколи в терцію, сексту. Тепер треба привчити хор співати гаму спочатку паралельними квартами, квінтами і потім великими і малими секундами.

За основу беремо гаму до мажор і співаємо її у такому порядку: сопрано, альти – до першої, тенори, баси – ре малої октави; тобто одна група голосів починає з першого, а інша – з другого ступеня ладу. Можна вступити одночасно, а також методом нашарування – спочатку голоси, що співають до, тримають звук і чекають вступу звука ре.

... Тут буде корисним спів хроматичних гам у паралельному русі в такому ж порядку, як і діатонічних – квартами, квінтами, терціями. Після цих вправ рекомендується переходити до інтонування гармонізованої хроматичної гами – спочатку в партії басів і сопрано, потім – у кожному голосі.

... Після опанування цієї частини завдань можна переходити до наступного рівня труднощів – інтонування різноманітних співзвуч, кластерів.

Інтонуємо гаму до мажор методом нашарування, залишаючи на окремому ступені той або інший голос. Обов'язковим елементом є спів усього звукоряду одночасно, кластером. Так вухо хору починає звикати до незвичного.

Тут завдання можна варіювати. Наприклад, кожен голос – бажано, щоб це було не менше восьмиголосся – одержує свій ступінь гами і повинен його інтонувати від будь-якої заданої тоніки.

... Можливо, не тільки мелодичне, але й гармонічне інтонування тетраордів.

... Всі ці методи показують, що перед тим, як знайти ключ до побудови співзвуччя, його слід правильно визначити, проаналізувати і уже на цій основі вибрати потрібні вправи.

Найдоцільніший метод – метод нашарування, бо в ньому втілюється одна з особливостей сучасної вертикалі – побудова гармонії на основі мелодії, тобто зближення вертикалі і горизонталі...

Норми звучання акордів-співзвуч у сучасній хорівій музиці

Сучасне хорове письмо вносить деякі корективи у поняття "ансамбль партії". Як відомо, мінімальною кількістю співаків для хорової партії прийнято вважати 3-х виконавців.

Аналіз ряду сучасних партитур показує, що кількість голосів у співзвуччі досягає 10, 15 і більше, а інколи співак хору одержує свій індивідуальний звук.

... У період появи нетерцових конструкцій, побічних тонів, що впроваджуються в акорди терцової структури, створюючи акустичний дисонанс, та інших нестабільних конструкцій, гармонія перетворюється у темброву якість з конкретною інтервальною логікою. Тому норми звучання тут не тотожні класичній гармонії.

Одна з головних рис таких співзвуч при виконанні – так звана сиреноподібність, тобто певний звуковий ефект, що характеризується рівним звучанням голосів, повноправних за динамікою і тембрально наближених. Дисонантність при цьому пом'якшена, забезпечено вільне прослуховування кожного голосу при достатній визначеності першого звука, на якому тримається вся побудова.

Здібність саме такого відтворення виховується цілим рядом вправ і закріплюється на художньому матеріалі. Відпрацьовується вона на співі методом нашарування діатонічних або хроматичних відрізків чи цілих звукорядів, тетраордів...

Особливості вокальних прийомів у сучасному хоровому письмі

Якщо проаналізувати художні достоїнства вокально-хорового твору, неважко переконатися, що його емоційно-образний та інтонаційний зміст тримається на літературно-мовній та музично-інтонацій основі.

Очевидний також вплив фактури на перевагу того чи іншого виду мистецтва – поетичного чи музичного – у цьому синтетичному жанрі: в речитативно-декламаційних епізодах композитор поступається перед поетом, у поліфонічних – навпаки. Від такого аналізу, до речі, багато в чому залежить інтерпретація твору.

Сучасні хорові партитури вимагають від співаків високої вокальної техніки: поряд з кантиленою – експресивні інструментальні лінії, з плавним голосоведенням – "ламана" мелодія, поряд з музично-інтонованим вокальним звуком – репліки, декламації, драматичні вигуки. Сьогодні для хорового мистецтва характерне взаємопроникнення жанрів, прийомів, театралізація виконавства. Ігрові, рухові елементи, акторська робота, кольоромузика все частіше проникають на хорову естраду.

Усе це вимагає від співака не лише вокальної, а й виконавської, навіть акторської майстерності, бо застосування нових прийомів наближує хорову музику до інших видів мистецтва, наприклад драми.

Тому виникає необхідність введення спеціальних розспівувань, в яких більше уваги приділяється пружній, чіткій артикуляції, опануванню різних регістрів, точному відчуттю звука, взятого окремо або стрибком, точній вокальній позиції.

У роботі над звукоутворенням поряд з надбаннями ансамблевого співу, спрямованого на згладжування вокальних тембрів, необхідно разом з тим всебічно виявляти голосові можливості кожного учасника хору, як тембрової барви, що увіллється у загальне соковите звучання.

Якщо досягнута правильна, єдина вокальна манера – ансамбль забезпечено. Тут робота хорового диригента над звуком впливає із стилю музики. Найбільш загальні засоби звуковедення, якими треба вміти користуватися, продиктовані різними вокальними особливостями.

Так, хоровим колективам Угорщини, Швеції, Австрії, НДР та ФРН більш властиве деяке нівелювання тембрів, стриманий звук, перевага нон вібрато. Багато чинників, що впливають на інтонацію, тут відсутні (повнокровний, насичений звук, тембральне багатство).

В Італії, Болгарії, Румунії хоровий спів відзначений більшою соковитістю звука, яскравий і визначений за тембром. В основі нашої вітчизняної хорової школи – манера сольного вокалізування.

Відчуття більшої звучності, об'ємності, піднесеності хорового акорду у порівнянні з унісонним співом для всіх очевидно. Сучасні партитури, де, як уже вказувалось, звук в акорді може співати один або два співаки, не потребує сили звучання. Вірно вибудоване співзвуччя забезпечить необхідну міць і акустичну повноту.

Сучасна хорова література передбачає не силу співацького голосу, а передусім його забарвленість, уміння користуватись системою резонаторів, швидко змінювати регістр і легко переходити від вокальної установки до мовної.

У деяких хорових творах З. Кодаї, С. Слонімського, М. Парцхаладзе та інших потрібне уміння співати **вібрато**. Це нова вокальна навичка, яку необхідно відпрацювати.

... Вібрато застосовується для вираження почуття тривоги (В. Бібик, "Паровоз"), сильної екзальтації (народні пісні країн Латинської Америки), а також як барва для створення фантастичної картини (П. Дамбіс, "Пісні моря").

Необхідно провести чітку грань між природним вібрато, яке поряд з обертонами створює тембр голосу, пульсує ритмічно і плавно з частотою приблизно 5–7 коливань у секунду, і тим вібрато, що посилює цю пульсацію, робить її відчутнішою. Збільшуючи кількість коливань, ми повинні домогтися їх ритмічності, кращого відчуття вібрато. Порушення ритмічності спричиняється до дрижання голосу, яке італійці образно називають "козлиною треллю". Вокальний спосіб виконання необхідного нам вібрато полягає у правильному коливанні, "тремтінні" гортані.

... Необхідно добитися рівності вібрато і повного нівелювання тембрів. Динамічна рівновага голосів і сувора синхронність у пульсації створюють потрібний ефект хорового вібрато.

Хорове **глісандо** використовувалось у співі і в минулі часи (античний хор). Нерідко воно зустрічається і в народнопісенних зразках, звідки і потрапило у професійну вокально-хорову практику. У класичному репертуарі цей прийом фактично не вживається. Сучасне ж хорове письмо звертається до нього досить часто.

... У хоровій музиці прийом глісандування тісно пов'язаний з фольклорною виконавською традицією. Глісандо не слід ототожнювати з портаменто, бо перше фіксується як невід'ємна частина нотного тексту.

Оволодівати цим колористичним прийомом зручно на відрізках хроматичної гами і на чвертьтонових співвідношеннях. За основу беремо нейтральну хроматичну гаму. Називається вона так тому, що означає плавну послідовність звуків і нейтральність їх в ладовому відношенні.

Спершу добиваємося плавного переходу від одного звука до іншого. Диригент обов'язково зазначає відрізок часу, відведений для цього. Поступовість глісандування, необхідність точно вкластися у вказаний час – найважчий і характерний елемент цього прийому.

Спочатку співаки надто швидко приходять до останнього звука або довго затримуються в першому. Диригент повинен це враховувати. Вправи на хроматичній гамі допоможуть свідомо регулювати цей процес. Тому добившись потрібного глісандо між двома звуками, ми поступово добавляємо третій, четвертий тощо.

Далі завдання ускладнюється. Припустимо, від звука до фа-діеза на вже зафіксованих відрізках, внутрішньо відчуваючи плавність руху, минаючи півтонові градації хроматичної гами, використовуємо глісандо – у даному випадку тритонове (збільшена кварта). Воно здійснюється тільки за жестом руки диригента, оскільки вимагає точного за часом виконання. Жест фіксує початок, час руху і кінцеву точку глісандо.

Після виконання таких завдань на будь-яких інтервальних відрізках можна перейти до глісандування усієї хроматичної гами, або відтворення уривків з хорової літератури. Співак повинен виконувати глісандо рівно, плавно, без поштовхів.

... Особливу складність становить виконання глісандо з різною зміною регістру – від високого до низького звука. При цьому ще потрібен перехід із зони музично-інтонаційного інтонування в зону шумового звучання. Це вже наступна нова властивість сучасного вокально-хорового викладу.

У вокально-хоровому розспівуванні слід приділити велику увагу користуванню резонаторами, навіть у зоні, що виходить за межі робочого діапазону того чи іншого голосу.

Уміння дещо "послабити" голосові зв'язки та м'язи гортані, добре відчувати грудний резонатор може допомогти виконанню складних партитурних завдань.

... Нові завдання ставить перед хором мовна декламація. Вимоги до драматичних акторів щодо культури сценічної мови повністю можуть бути віднесені і до хорового співака. Це такі елементи, як озвучений шепіт, виразна, навіть перебільшено гучна мова, чітка дикція.

Хоровий співак повинен також навчитися швидко переходити від співу до мови і навпаки. Тут потрібна не лише швидка слухова орієнтація, але й уміння раптово переключати вокальний апарат – резонатори, тембри, регістри, дихання. Це досить складно. Лише постійне тренування, спеціальні розспівування можуть підготувати хор до цього.

Одна з рекомендованих вправ така – читання тексту у ритмі і темпі музичного матеріалу і за вказівкою диригента перехід до співу і навпаки. Аналогічні епізоди виписуються з партитури у вигляді вправ і освоюються на розспівках. Вокальний слух диригента контролює правильність озвучування таких завдань.

Сучасна хорова музика значно розширила сферу виразних можливостей вокально-мовного апарату співака. Це передусім стосується елементів звуконаслідування.

Зображення дзвону ("Хатинські дзвони" О. Флярковського, "Дзвонять дзвони у Ризі та Єлгаві" П. Дамбіса), імітування паровозного гудка і розміреного стукоту коліс ("П'ять хорів" В. Бібіка), завивання метелиці, вітру ("Лубенська відьма" Г. Давидовського), наслідування флейти ("Аргентинська сюїта" Р. Гутьєрреса), імітування перекличок, говору, вигуків поза висотою звука ("Лазня" А. Браядаїскаса), наслідування стрекоту цикад ("Вечірня музика" С. Слонімського) – всі ці різні прийоми переконують нас у безмежному розширенні сфери вокально-хорової виразності.

Значно ускладнюється виконання, якщо під час співу треба приклацувати пальцями, бити в бубон, дзвіночок або трикутник. Приплескування, використання кастаньєт, пересування по естраді ставлять перед учасниками хору нові завдання.

Більшість з указаних вище елементів притаманні виконанню народних пісень, спірічуелсів та оригінальних творів хорової музики нашої епохи.

Л. Уколова **ДИРИГУВАННЯ**

До питання про репетиційний процес в роботі з хоровим колективом

Звертаючись до відомих характеристик, що визначають сутність хору, відзначимо, що вони містять теоретичне обґрунтування ключових моментів хорового виконавства, а також обов'язкові умови нормального функціонування хорового колективу. Відомо,

що хор як музична організація являє собою вокально-виконавський колектив, об'єднаний і організований творчими цілями й завданнями; хор – це великий за кількістю учасників вокальний ансамбль, що складається з хорових партій, де базисна основа – унісон, повна злитість усіх вокально-хорових компонентів виконання-звукоутворення, інтонації, тембру, динаміки, ритму, дикції. Хор – це своєрідний вокальний інструмент, якому потрібне постійне й систематичне настроювання. Настроювання хору зазвичай пов'язане з виконанням безлічі різних взаємозалежних завдань – від організації співацько-хорового процесу й виховання (навчання) співаків до вибудовування власне хорової звучності й виявлення проблем ансамблювання та строю як на репетиції, так і у момент виконання. Настроювання хору залежить від майстерності й навченості співаків, що беруть у ньому участь, від особистісних і професійних якостей диригента-хормейстера, його волі, знань, досвіду. Активна функціональність диригента може існувати лише у тому разі, коли є багатогранний комплекс інтелектуальних, художньо-творчих, професійних і суто людських якостей диригента.

... Репетиційний процес підготовляє інтерпретаційні моменти, які розкриваються на повну силу й міць на сцені при виконанні музичного твору. Репетиційне, "режисерське" становлення музично-звучного образу – довгий процес, наповнений пошуками врівноваженості різних компонентів, що становлять єдине інтерпретаційне ціле. Розкриття музичного звучного образу в умовах колективної творчості – сутність процесу диригентського виконавства, найважче його завдання.

Метою ж концертного виступу є реалізація усієї попередньої роботи у специфічних умовах публічного виступу, передача слухачам змісту музики. Високі вимоги у цей підсумковий момент пред'являються до артистизму, інтуїції й емоційно-вольових якостей диригента. Важливу роль відіграє сценічна увага, спрямована зовні на публіку, на сценорухи й внутрішньо – на образ та на себе. Велике значення мають сценічні рухи диригента, пов'язані зі змістом музики, що виконується, і впливають на процес її сприйняття слухачами. Диригент за допомогою виразних жестів здійснює візуальний вплив на цілісне сприйняття. Ці жести мають явно виражену комунікативну функцію, тому що рухи диригента виражають не тільки емоційно-образний зміст музики, що виконується, але й ставлення артиста до публіки.

У процесі спілкування необхідно враховувати індивідуальний стиль диригента. Диригент емоційно-образного типу в роботі з

виконавським колективом більшою мірою показує, ніж пояснює. Жестом, мімікою, тілорухами, наспівуванням, усім своїм виглядом диригент передає й ілюструє яскравий музичний образ, що живе у його уяві. Такому диригентові властиво домагатися від виконавців емоційного співпереживання, відгуку, миттєвої відповідної дії. Диригент підкоряє їх своєму наче "магічному" впливу.

Іншим стилем діяльності характеризується диригент розумового типу... Це раціонально-логічний стиль диригента, творчість якого – зразок коректної, ретельно продуманої, заздалегідь спланованої у всіх деталях диригентської діяльності... Свій художній задум він нерідко пояснює словами, домагається того, щоб музиканти-виконавці осмислили й зрозуміли структуру музичного твору, логіку розвитку музичного образу. Диригент такого типу, як правило, більш ретельно готується до репетиції, більш детально вибудовує архітектуру інтерпретації. Остання обставина обумовлена тим, що миттєві реакції на ті або інші несподіванки по ходу репетиції для такого типу диригента небажані.

Найбільш оптимальним у спілкуванні виступає змішаний стиль, у якому є присутнє як логічне бачення проблеми, так і її експресивне сприйняття й інтерпретація. Люди, що володіють змішаним стилем спілкування, мають менше проблем у відносинах з іншими людьми і легко можуть здолати стилістичні бар'єри. Розглянуті професійно значущі якості диригента й засоби його впливу на колектив дозволяють виділити деякі умови реалізації творчого спілкування у процесі музично-виконавської діяльності.

Серед **педагогічних умов**, необхідних для реалізації творчого спілкування диригента, проглядається не тільки одна з головних умов – спрямованість на втілення інтерпретації музики, що виконується, але й такі важливі умови, як опора на виразні можливості диригентських жестів, а також на усвідомлення технології репетиційного процесу.

Художня інтерпретація музичного тексту припускає творче перетілення всієї драматургії композиторського твору, наповнення її емоційно-особистісним досвідом, вслуханням і тлумаченням музичного твору. Це дозволяє диригентові стати творцем цікавої художньо-неповторної інтерпретації виконуваної музики. Музично-виконавський задум диригента є фундаментом художньої інтерпретації музики. З нього виростає й динамічний план твору, і його емоційна спрямованість. Втілення його варіантно на усіх етапах – від інтуїтивного поштовху до логічного осмислення.

Для реалізації музичного змісту хорової партитури необхідні відбір диригентських жестів і оволодіння пластичними засобами вираження музики, що виконується. У процесі свого історичного розвитку, а також у зв'язку з поступовою зміною композиторського мистецтва й появою нових принципів виконання інструментальної й хорової музики диригентське виконавство пройшло кілька стадій, поки, нарешті, не склалася його сучасна форма – мова жестів і міміки. Сучасна мова диригентського мистецтва – результат використання одного з вироблених багатомістовою практикою способів людського спілкування, що викликають безпосередній емоційний відгук, багаті асоціації.

Техніка диригування як єдине поняття склалася у результаті тривалого відбору доцільних виразних рухів, за допомогою яких здійснюється втілення музичного задуму диригента та керування виконавським колективом при виконанні твору. Диригентська техніка повинна вироблятися в нерозривному зв'язку з охопленням змісту хорового твору, при активному проникненні у нього. На основі цього у диригента виникає установка, що сприяє виробленню невимушених технічних навичок.

Уміння втілити музичний зміст засобами мануальної техніки містить у собі, ускладнену послідовність рухових навичок, пов'язаних з моторикою. У процесі формування цих навичок відбувається розвиток емоційно-образної виразності й пластичності диригентських рухів.

Репетиційна техніка – це здатність і вміння диригента при мінімальній витраті сил і часу виконавців найбільш повно й точно реалізувати в живому звучанні творчий задум композитора, зафіксований у нотному тексті. Репетиційна техніка припускає вміння диригента активно впливати на виконавський колектив не тільки за допомогою свого диригентського апарата, але й шляхом усних роз'яснень у моменти необхідних припинень виконання, а також короткими вказівками, зауваженнями й вимогами, що висловлюються "на ходу" під час виконання.

Диригент не займається безпосереднім видобуванням окремих звуків. Його завдання – координація й узагальнення музичних звуків, що видобуваються виконавцями. Цим і пояснюється розуміння професійної значущості сенсорного рівня музичного сприйняття диригента в період репетицій при підвищенні уявницьких і розумових процесів. Будучи керівником виконавського колективу, диригент повинен детально продумувати багато організаційних моментів. Перебуваючи у постійному цейтноті репетиційної роботи,

він поставлений перед необхідністю викладати свої думки в стислій, але зрозумілій формі, що припускає відділення більш істотного від менш істотного. У цьому разі необхідно абстрактне мислення і для диригентського аналізу музики, що виконується (за групами і голосами хору), і для синтезу загального звучання усього хору. Тому чітко прослідковується актуальність наближення викладання диригування до умов практичної роботи в майбутньому: моделювання репетиційного процесу, створення й розв'язання музично-педагогічних ситуацій, типових для вокально-хорової роботи з виконавським колективом. Диригентові доводиться не тільки ясно й конкретно виявляти свої виконавські наміри, але й домагатися їхньої реалізації в процесі кропіткої репетиційної роботи.

На етапі репетиційної роботи диригент користується різними методами й технічними репетиційними прийомами, що дозволяють досягти максимального музично-педагогічного ефекту при мінімальній витраті часу й сил виконавців. Репетиційна техніка припускає вміння диригента активно впливати на виконавський колектив не тільки за допомогою власного диригування, але й шляхом усних роз'яснень, показів голосом і на інструменті, використання різних вправ і т. д.

На основі цілісного виконавського аналізу диригент складає приблизний план репетиційної роботи: визначає основні завдання в роботі з хором над розучуванням твору, враховує важкі й більш прості моменти, знаходить доцільні прийоми, що прискорюють процес розучування, розраховує репетиційний час. Цей репетиційний план необхідний, тому що він є відправною точкою, яка допомагає диригентові рухатися у правильному напрямку до досягнення головної мети – високомистецької інтерпретації хорового твору.

Таким чином, підводячи підсумок, можна сказати, що до структури професійних якостей диригента входять, окрім загальних компонентів (сприйняття, пам'ять, мислення, уява, емоції, увага, воля), і такі професійно значущі якості, як: виконавська диригентська техніка, репетиційна техніка, артистизм, віра в успіх, педагогічні здібності, дар педагогічного й творчого спілкування, інтуїція.

Слід зазначити, що усі якості і здатності диригента не проявляються й не діють ізольовано, вони тісно пов'язані між собою й доповнюють один одного, що породжує можливість компенсації відсутніх або слаборозвинених здатностей іншими якостями особистості й особливостями психічних процесів.

Л. Байда

**ВОКАЛЬНО-ХОРОВА РОБОТА У СИСТЕМІ
ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ**

**Організаційна структура
навчального жіночого хорового класу**

Багаторічна практика показала, що на музично-педагогічний факультет педагогічного університету вступають переважно дівчата. І це не випадковість, а закономірність. Якщо ми проаналізуємо співочий склад дитячого хорового колективу, то побачимо, що у більшості своїй вони укомплектовані дівчатками. З дитячих років дівчатам прищеплюють любов до хорового співу, розвивають вокально-хорові навички, навички сценічної майстерності; на високохудожньому, стилістично-різнобарвному хоровому матеріалі розвивають чуття прекрасного, формують високі естетичні смаки хористок, розвивають високе почуття патріотизму за свій колектив. Хорові репетиції, звітні, тематичні, святкові концертні виступи з дитинства виховують дівчат бути організованими, мобільними, рухливими і емоційними в роботі. Керівники і хормейстери дитячих хорових колективів також переважно жінки. Це надзвичайно обдаровані, яскраві, сильні і вольові, високопрофесійні особистості. Як правило, саме вони, викладачі хорового співу, стають для багатьох дівчат тим першим поштовхом, тими першими яскравими зірками, до яких підсвідомо, а потім цілком свідомо потягнуться дівчата в своєму розвитку і в виборі майбутньої професії викладача хорового співу.

Жіночий хоровий спів – це надзвичайно яскраве і неповторне явище в хоровому мистецтві, до якого протягом багатьох століть у своїй творчості зверталися найвидатніші композитори світу: Бах, Гендель, Перголезі, Гайдн, Моцарт, Пуленк, Шютц, Стравінський, Чайковський, Рахманінов, Чесноков, Барток, Кодай, Торміс та інші. Для багатьох із них саме жіночі хорові колективи були тією хоровою лабораторією, де відшліфовувалася композиторська майстерність, творчий пошук, де народжувалися хорові перлини і проходило їхнє перше виконання. Особливе місце у творчості українських композиторів займає жіночий хоровий спів. Від обробок народних пісень та оригінальних творів Леонтовича, Стеценка, Степового, від хорових концертів та хорових циклів Дилецького, Бортнянського, Лисенка, до розгорнутих сучасних літургій та хорових циклів Дичко, Щербаківа, фольклорних композицій і опер Шамо, Станковича, Зубицького, вокально-симфонічних творів Рунчака і Шуха, театралізованих містерій Степурка.

Жіночий хор – це струнний оркестр вишуканих скрипок та благородних альтів, який зачаровує своєю легкістю та прозорістю, вражає своєю віртуозністю та рухливістю, емоційною тембральною насиченістю та соковитістю звучання.

У складі жіночого хору музично-педагогічного факультету – теоретики, піаністи, скрипалі, бандуристи, баяністи, випускниці вокальних та хорових відділів училищ. Саме тут, у жіночому хорі, у багатьох студенток проходить перше професійне знайомство з цим унікальним явищем, яке зветься хоровим співом. Тут відбувається їх перший дотик до таємниць майбутньої професії. Протягом п'яти років проходить розвиток та надбання вокально-хорових навичок, становлення майбутнього вчителя музики, приходить розуміння всієї складності вокально-хорової роботи.

Студентські жіночі хори можуть бути курсовими або загальними. І, хоч курсові жіночі хори на багатьох музично-педагогічних факультетах ще існують, вони все ж таки мають низку взаємопов'язаних недоліків у порівнянні з загальнокурсними жіночими хорами:

- неповноцінна комплектація курсових хорів;
- штучність у формуванні хорових партій та хорового балансу;
- обмеженість вокальних можливостей;
- обмеженість у виборі репертуару;
- ізольованість (відсутність слухової наочної орієнтації на більш досвідчених співачок старшокурсниць);
- занижений пізнавально-емоційний інтерес до хорового класу;
- відсутність повноцінних концертних виступів (обмеження організаційних та концертних навичок);
- розсіяна уява кінцевого результату, яку хористки курсових хорів відчувають тільки через п'ять років в кінці свого навчання на державних іспитах.

У керівника в загальному жіночому хорі, який складається із студенток різних курсів (I–V) і налічує біля 50 хористок, більше можливостей зробити колектив професійно та творчо повноцінним:

- більше можливостей повноцінно комплектувати колектив, здійснюючи комплектацію хорових партій з урахуванням природніх можливостей та особливостей голосу кожної співачки;
- розширюються вокальні, теситурні, динамічні, ритмічні можливості хору;
- безмежність у репертуарі (від старовинної музики до сучасних авангардних хорових творів);
- здійснюється взаємозв'язок і взаємодопомога між хористками різних курсів (кожна першокурсниця знаходиться в хоровій

партії обов'язково між двома досвідченими навченими старшокурсницями, які пояснюють та контролюють на місці їхню роботу); таке хорове творче наставництво дає надзвичайно плідні яскраві результати, стимулює і активізує вокально-хорові навички, збільшує пізнавальний та емоційний інтерес до хорового класу;

- більше можливостей в набутті практичних навичок концертно-виконавської діяльності хорового колективу (проведення періодичних творчих вечорів, концертних виступів, участь у хорових фестивалях, конкурсах, професійно-орієнтаційні виступи в школах, училищах);

- надання можливості випускникам та кращим студентам старших курсів практично застосовувати свої хорові та диригентські вміння на репетиціях, індивідуальних здачах хорових партій, концертних виступах хору;

- державні іспити з диригування та методики роботи з хором, які проводяться в кінці кожного навчального року, спрямовують та стимулюють уяву хористів на досягнення передбаченого результату, поставленої мети.

На проведення репетицій хорового класу, як провідної дисципліни, виділяються найсприятливіші для розвитку навичок хорового виконання години – перша половина дня (друга або третя пари) тричі на тиждень (по 2 учбові години). Така систематичність учбових репетицій сприяє взаємодії розвитку навчальних, виховних, творчих та розвиваючих функцій в розвитку майбутнього фахівця – вчителя музики:

- систематично набуваються та формуються вокально-хорові навички (підвищується гострота мелодичного та гармонічного слуху в співі a-cappella, розвивається музична пам'ять, чуття ритму, володіння прийомами хорового звукоутворення та звуковедення, володіння співочим нижньореберним диханням на опорі, ланцюговим хоровим диханням, співом в штрихах, хоровою артикуляцією тощо);

- ідейно-моральне та естетичне виховання учасниць хору (формування у них засобами хорової музики широкого світогляду, музично-естетичного смаку на кращих зразках національної та світової хорової культури);

- розвиваються музичні здібності, художнє мислення та емоційно-чуттєва сфера особистості, збагачується творчий потенціал, використовується в роботі наочність, елементи новизни, проблемні ситуації тощо.

На початку кожного учбового року керівник хору індивідуально знайомиться з першокурсницями. У спеціальному журналі керівник

фіксує де, коли, що закінчила студентка, яким інструментом володіє, чи співала коли-небудь в хорі; просить заспівати 1–2 різних за характером пісні; за допомогою нескладних мелодичних та ритмічних вокальних вправ керівник фіксує наслідки виявлених музичних здібностей (характерні ознаки голосу (тембр, діапазон), особливості інтонації, дикції, ритму, пам'яті, дихання, виразності виконання).

І надалі у процесі роботи керівник продовжує відмічати свої спостереження щодо музичного розвитку студентки, надбання та формування вокально-хорових навичок, аналізує та співставляє початковий рівень з кінцевим результатом навчання.

Жіночий хор музично-педагогічного факультету складають дівчата віком від 18 до 25 років. Це період остаточного сформованого голосу у дівчат. За характером свого звучання вони наближаються до дорослих жіночих голосів, хоч позбавлені ще в повній мірі повноти драматизму і сили звучання.

Жіночі голоси поділяються в хорі на партії сопрано та альти, які у свою чергу діляться на перші і другі голоси.

... Величезне значення в роботі хорового класу має репертуар, який визначає творче обличчя хорового колективу. Керівник повинен мати повну уяву про можливості свого колективу: кількісний і якісний склад, міру підготовленості співаків, урахування вікових особливостей. Тому підбір репертуару для цієї вікової категорії студентів вищого музично-педагогічного учбового закладу, має бути наближений до високого рівня їх музично-професійних здібностей і можливостей. **Основними завданням у визначенні репертуару є:**

- ідейно-моральне, духовне та естетичне виховання учасниць хору;
- надбання вокально-хорових навичок;
- формування засобами хорової музики широкого світогляду, високих моральних якостей і музично-естетичного смаку на високохудожніх зразках національної та світової хорової музики;
- формування знань про жанри, види хорової музики, орієнтація в стилях і їх особливостях в історичному аспекті. Від григоріанських хоралів та знайомства з монодійними наспівами ченців Києво-Печерської Лаври, через духовну і світську хорову музику XVI–XIX століть, від обробок народних пісень до сучасних, авангардних хорових творів із складною музичною мовою, сприйняття та виконання якої потребує високого професійного інтелекту і професійних навичок хорового співу. На цій основі у студентів вищого музично-педагогічного учбового закладу всебічно розвивається

художнє мислення, музичні здібності, емоційно-чуттєва сфера, збагачується їх інтелектуальний, духовний і творчий потенціал. Для досягнення цієї мети в роботі хорового класу повинна застосовуватись міжпредметна координація: комплексно застосовуватись і закріплюватись уміння і навички теорії та історії музики, сольфеджіо, гармонії, хорознавства, постановки голосу, гри на музичному інструменті тощо.

Репертуар хорового класу має бути спрямований на створення максимальної зацікавленості ним хористами, повинен стати першим важливим поштовхом, стимулом інтенсивного, творчого, естетичного інтересу співаків.

Керівник хорового класу є головною особою, яка визначає шляхи, методи, форми в надбанні та розвитку професійних вокально-хорових навичок, а також формує світогляд цільної, гармонійної особистості. В свою чергу, хоровий клас є тим яскравим дзеркальним відображенням особистості хорового керівника, його професійної ерудиції і смаку, його загальнолюдських якостей.

А. Болгарський, Г. Сагайдак

ХОРОВИЙ КЛАС І ПРАКТИКА РОБОТИ З ХОРОМ

Організація практичної роботи учнів з хором

Практична робота учнів із хором є складовою частиною курсу хорового класу. Головна мета її – набуття необхідних професійно-навчальних практичних умінь та навичок у керуванні шкільним хоровим колективом. Навчальною програмою проходження практики роботи з хором заплановано для учнів третіх-четвертих курсів на базі своїх курсових хорів.

На початку нового навчального року репертуар, який визначає керівник хорового класу, затверджується предметною комісією з хорового диригування. Викладач хорового диригування розподіляє репертуар між учнями з урахуванням їх музичних здібностей та диригентської підготовки. Складений на кожний семестр графік практичної роботи з хором дозволяє практиканту своєчасно вивчити пісню і скласти план розучування.

Перед тим як приступити до роботи з хором, учень отримує необхідну консультацію у викладача з диригування щодо інтерпретації хорового твору. Крім цього, викладач перевіряє знання музичного матеріалу:

- характер виконання пісні під власний акомпанемент;
- знання партитури – спів кожного голосу з одночасним тактуванням або з одночасною грою партитури;
- спів акордів по вертикалі;
- уміння зробити вокально-хоровий аналіз, зокрема виявити певні труднощі і накреслити шляхи їх подолання.

У процесі аналізу твору учні використовують свої знання з хорознавства, диригування хорового класу, постановки голосу та музично-теоретичних дисциплін.

... Таким чином, у результаті аналізу учні повинні розкрити ідейно-художній зміст твору, його характер і стиль виконання, виявити засоби музичної виразності, обґрунтувати свою диригентсько-виконавську трактовку, що забезпечить їм успіх у подальшій підготовці до практичної роботи з хором.

Після детального аналізу твору учні складають план розучування відповідно особливостям його структури, складності та труднощів виконання:

1. Коротке вступне слово про авторів музики і літературного тексту твору, його загальний характер та ідейно-художній зміст.

2. Ознайомлення хорового колективу з твором, використовуючи власний показ (спів та гра на інструменті), а також технічні засоби (програвач, магнітофон).

3. Розспівування і настроювання хорового колективу в тональності даного твору.

4. Процес розучування твору залежно від його структури і складності – окремо по голосах із кожною партією, групами голосів, усім складом хору, окремими завершеними музичними побудовами (фразами, реченнями, періодами, частинами), складними для виконання місцями, сольфеджування, спів на окремі склади слів і словами даного твору, вироблення правильного співочого дихання та звукоутворення, робота над чистотою інтонації і строю, над ансамблем, дикцією.

5. Робота над художнім виконанням твору на основі синтезу музики і слів, використовуючи всі можливі засоби музичної виразності.

Головна мета вступної бесіди до пісні – через своє сприймання стилю і характеру музики розкрити перед хоровим колективом художній образ твору. Бесіда повинна бути яскравою, емоційно насиченою і лаконічною (не більше 3–5 хвилин).

Умови художньо виразного виконання твору – це в першу чергу бездоганна інтонація, чіткий ритм, ясна дикція, правильне дихання

з урахуванням побудови фраз і нюансів, які відповідають змісту твору. Виконуючи пісню під власний акомпанемент, практикант слідкує за співвідношенням сили звучання супроводу і голосу. Спів без супроводу треба вважати основним методом роботи над інтонацією і строем, що найбільше сприяє розвитку навичок хорового виконання як самого практиканта, так і всього хорового колективу.

Керівник хорового класу, викладач із диригування допомагають практиканту підібрати відповідний музичний матеріал для розспівування. Велика кількість вправ із використанням гам, арпеджіо, послівок без їх належної систематизації досить часто розпорошує слухову увагу учнів. Принцип поступового ускладнення вокально-хорових вправ, які підпорядковані конкретним виконавським завданням хорового твору, допомагає подолати інтонаційні та ритмічні труднощі. Складні мелодичні ходи учні привчаються співати свідомо, логічно зв'язуючи вправу з її мелодичним, гармонічним, емоційним змістом. Кожна вправа використовується з урахуванням конкретних співочих завдань для розвитку вокального слуху, самоконтролю за якістю звукоутворення, звучанням свого голосу і голосів хористів.

Починаючи роботу над твором, важливо звертати увагу на особливості його будови, використовуючи такі методи розучування: поступове виділення окремих фраз, речень, порівняння і зіставлення їх між собою; виявлення складних місць тощо. Можлива така послідовність розучування: настроювання в тональності; сольфеджування і вокалізація хорових партій на різні склади; аналіз літературного тексту (усвідомлення роботи артикуляційного апарату і положення при цьому язика, губів, м'язів обличчя при різних звуках); вивчення по фразах, реченнях (доцільно спочатку звертати увагу на характер інтонування, ритм, а далі на інші компоненти художньої виразності – нюанси, темп, тембр); удосконалення вокально-хорової техніки і, нарешті, об'єднання технічних і художніх завдань.

Під час роботи над твором потрібно не тільки виправляти, а й попереджати помилки, домагатися усвідомлення учнями конкретних завдань, мобілізуючи їхні слухові уявлення на подолання складного інтонаційного ходу (виконання широких і вузьких інтервалів), уникнення форсованого звучання, поверхового дихання тощо.

Продумана методика вокально-хорової роботи, посилені завдання активізують увагу учнів, націлюють на розкриття художнього образу твору, що дозволяє уникати зайвого перевантаження співаків надмірними зупинками, повторами.

При складанні календарно-тематичного плану з хорового класу керівник хору на перші два тижні початку кожного семестру планує такі види практичної роботи, які передбачають ознайомлення учнів із програмою та завданням практики роботи з хором, із методикою вокально-хорової роботи.

Практичні заняття проводяться як при повному складі хору, так і по окремих партіях. Особливо на початковому етапі проходження практики доцільно проводити роботу з однією хоровою партією, що дає змогу учню зосередити всю увагу на досягненні інтонаційно чистого, ритмічно і вокально правильного звучання даної хорової партії і набути певних практичних навичок. Крім того, одночасна робота кількох учнів з окремими хоровими партіями прискорить вивчення твору. Після занять по хорових партіях необхідно, щоб кожен учень-практикант відчував себе керівником усього хору і міг би спрямовувати всі свої зусилля на розкриття ідейно-художнього змісту твору. За процесом самостійної роботи учня над розучуванням твору уважно стежать керівник хорового класу і викладач диригування, які в разі потреби надають методичні поради щодо подолання тих чи інших труднощів.

Важливим етапом у проходженні практики роботи з хором є виступ учнів як диригентів у звітних академічних концертах, на яких кожен із них демонструє набуті уміння та навички.

У період підготовки до звітного концерту проводяться генеральні репетиції, під час яких доопрацьовуються всі деталі художнього виконання творів, сценічної поведінки диригента, вирішуються необхідні організаційні питання: підготовка до виступу хору, концертного одягу, вихід і розміщення на сцені, поведінка і дисципліна під час концерту, призначення ведучого концерту, збереження нотного матеріалу після виступу. Генеральні репетиції бажано проводити в тому приміщенні, де має відбутися концерт.

Підсумки роботи учнів із хором проводяться на практичних конференціях, де присутні викладачі, учні і всі бажачі. На них учні одержують кваліфіковану характеристику своєї роботи. Якість результатів практичної роботи учнів враховується на заліках та екзаменах із хорового класу та диригування.

Таким чином, цілеспрямована і регулярна робота над оволодінням навичками керування хором, засвоєнням всього багатогранного комплексу вокально-хорових засобів музичної виразності дасть змогу майбутнім керівникам шкільних хорових колективів розвинути творчу уяву, художній смак, уміння на високому художньому рівні розкрити творчий задум композитора.

Підготовка та проведення державного екзамену з диригування

Державний екзамен із диригування дає змогу перевірити, як учні за час навчання у хорovому класі оволоділи методами вокально-хорової роботи та диригентською майстерністю і є підсумком діяльності хорovого колективу у важливій справі – підготовці учителів музики та керівників шкільних хорovих колективів.

Програмою передбачається проведення державного екзамену з диригування з таких розділів:

1. Диригування хором (виконання одного твору в концертних умовах).

2. Репетиційна робота з хором.

3. Письмовий аналіз твору, що виноситься на державний екзамен.

За всі види роботи з диригування випускник одержує одну загальну оцінку.

На початку навчального року предметна комісія з диригування затверджує репертуар і розподіляє його між випускниками. На екзамені в сьомому семестрі учні демонструють знання творів дипломної програми, а також якість написання анотації до одного із них.

Згідно зі складеним графіком роботи випускники вивчають твори на курсових і спільних репетиціях усього хору. Навичок концертно-виконавської діяльності випускники набувають під час виступів хорovого колективу на урочистих і звітних концертах педагогічного училища, в загальноосвітній школі.

Державний екзамен із диригування хором проходить прилюдно в урочистій обстановці у відповідно оформленому концертному залі.

Для організації репетиційної роботи із хором предметна комісія з хорovого диригування у вересні визначає репертуар піонерських пісень, які випускники самостійно вивчають на практиці роботи з хором. За тиждень до державного екзамену згідно з жеребкуванням учні отримують конкретну пісню для проведення репетиційної роботи.

Залежно від завдань державної екзаменаційної комісії учень під час екзамену може показати різні етапи розучування пісні. Відповідно до цього складається і план роботи, у якому передбачаються необхідні диригентські і методичні прийоми в подоланні труднощів і досягненні кінцевої мети в художньому виконанні пісні. Репетиційну роботу доцільно проводити у повному складі зведеного хору, щоб учні молодших курсів могли спостерігати весь хід цієї частини екзамену.

У диригентській підготовці і практичній роботі з хором важливу роль відіграють знання учнів та їх уміння глибоко аналізувати твори, над якими вони працюють.

Кожен випускник на основі детального аналізу твору, який він виконує на державному екзамені, повинен мати уявлення про його характерні особливості, засоби музичної виразності, ідейно-художній зміст і обґрунтувати свою диригентську інтерпретацію.

Письмовий аналіз твору оформляється як дипломна робота і за два місяці до початку державного екзамену подається предметній комісії для письмового рецензування викладачами диригування. Підготовлені письмові аналізи творів і рецензії на них подаються Державній кваліфікаційній комісії.

Під час екзамену Державна кваліфікаційна комісія перевіряє знання випускника з питань теорії і практики диригування.

Після державного екзамену всі письмові аналізи творів випускної програми передаються предметній комісії для зберігання і використання їх як ілюстративного матеріалу на заняттях із хорознавства, хорового класу, диригування, музично-теоретичних дисциплін.

Л. Костенко, Л. Шумська

МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ

Методика формування хормейстерських умінь у класі хорового диригування

Однією з умов, що найбільш наближена до умов роботи у хорі, може бути **робота з хоровим ансамблем студентів** окремого класу диригування. Створюючи такий ансамбль, ми притримувались думки багатьох педагогів-хормейстерів про користь групових занять, де відбувається спілкування різних індивідуальностей і, отже, має місце наявність різноманітних поглядів, суджень, міркувань з тих чи інших питань. Це допомагає аналізувати, узагальнювати спостереження, зроблені студентами. Окрім того, треба враховувати контингент студентів: більшість не має диригентської підготовки та досвіду роботи з хором. Такі заняття дозволять не тільки закріплювати набуті теоретичні знання в галузі хорознавства, але і напрацьовувати практичний досвід хороуправління. Можливість апробації своїх знань і набуття умінь зробить практику занять з ансамблем у класі хорового диригування конче потрібною та корисною і стане показником готовності студента до виконання програмних вимог до роботи з хором.

Ансамбль класу хорового диригування може складатися за двома принципами організації групових форм навчальної діяльності у залежності від цілей, завдань та рівнів професійної підготовки студентів.

Гомогенні групи утворюються зі студентів 1–2 курсів навчання, при цьому студенти першого курсу зможуть отримувати пасивну практику, а студенти 2 курсу (четвертий семестр) отримують можливість на мінімальній моделі, подібній до шкільного хору, зробити перші кроки в спілкуванні зі співацьким колективом, здійснити спробу комплементарного застосування елементарних диригентсько-хорових умінь у комфортних психологічних умовах:

- уміння здійснити настройку хору голосом (за допомогою фортепіано);
- прийоми уваги, дихання, вступу (у взаємодії жест – хор);
- атака звуку в диригентській точці звукоутворення;
- прийом звуковедення легато в помірному темпі на матеріалі хорового унісону;
- проведення фрази, речення та періоду з метою орієнтації в конструктивних побудовах твору;
- прийом закінчення звучання з дотриманням усіх правил відповідності жесту темпу, штриху та характеру музики;
- використання голосового показу з метою ілюстрації ідеального варіанту звучання;
- практичне втілення провідного методу хормейстерської роботи: завдання – жест – спів – слуховий аналіз – діагностика – зауваження: вербальні, вокальні та мануальні прийоми усунення недоліків.

Гетерогенні групи доцільно утворити з усього контингенту класу диригування. У такій групі студенти молодших курсів у ході пасивної практики зможуть спостерігати перебіг усіх подальших етапів хорового практикуму, а студенти 3–4 курсів (або студенти другого-третього курсів з трирічним терміном навчання) виконуватимуть конкретні завдання стосовно комплексного комплементарного застосування диригентсько-хорових навичок, що відповідають їхнім програмним вимогам і рівню знань та сприяють формуванню стрижневих умінь. Робота проводиться на матеріалі спеціально підібраних хорових творів.

П'ятий семестр:

- використання афтакту належної тривалості, об'єму та швидкості в цілях організації якісного одночасного вдиху хору;
- прийом показу вступу на різні долі такту;
- ведення хору на штрих нон-легато;
- управління хором в рухомих темпах (*moderato con moto*, *allegretto*);

- прийом закінчення звучання на різних долях такту;
- використання робочого жесту для роботи з партіями;
- диригування однією рукою з одночасним програванням цієї ж мелодичної лінії протилежною рукою;
 - характеристика музично-образного змісту твору;
 - передача в жесті логіки музичного фразування, смислових акцентів та узгодження цих прийомів з відповідним співом хору;
 - внесення фонетично-орфоепічних корективів.

Шостий семестр:

- настройка хору від камертону;
- розспівування хору – вправи на розвиток вокально-хорової техніки;
 - корективи вокально-ансамблевої техніки за допомогою систематизованої інформації стосовно залежності елементів хорового звучання від різноманітних художньо-технологічних чинників;
 - прийом показу вступу на різних динамічних показниках;
 - вступ хору на тверду атаку звуку внаслідок використання прийому "точка-удар";
 - ведення хору на штрих *marcato*;
 - управління рухомими динамічними відтінками в хорі;
 - відпрацювання послідовного виконання звуків мелодичних інтервалів на ферматі;
 - використання розмежування функцій рук;
 - диригування однією рукою з одночасною грою опорних співзвуч протилежною рукою;
 - диригентські прийоми та вокально-технічні засоби побудови кульмінаційних зон;
 - вербальне викладення власної виконавської трактовки.

Сьомий семестр:

- користування камертоном протягом усієї репетиції;
- розспівування хору – інтонаційні та гармонічні вправи;
- ведення хору на штрих *staccato*;
- керування процесом загальнохорового вдиху у різних темпах та взаємозв'язку з властивостями афтакту – швидкістю, тривалістю, об'ємом, наявністю елемента затримки після вдиху;
 - оволодіння прийомами ведення звуку за різного характеру внутрішньодольової пульсації;
 - відпрацювання з хором ритмічних труднощів;
 - управління в умовах імітаційного складу хорової фактури;

- робота над дикційною технікою та осмисленням вимовлення поетичного тексту;
- системне аргументоване викладення власної виконавської інтерпретації з використанням образного мовлення, виразного співу, фортепіанної ілюстрації.

Змістовий склад завдань для роботи з хором ансамблем студентів базується на загальних дидактичних принципах: зв'язку теорії з практикою, системності, послідовності, доступності, наочності, виховного та розвивального навчання. Систематичність у роботі ансамблю стане запорукою **формування стрижневих хормейстерських умінь**, які ми виділяємо, спираючись на модель диригентсько-хорової діяльності студентів. До комплексу стрижневих хормейстерських умінь, які у вирішальному ступені впливають на розвиток оперативності хормейстерських дій, ми відносимо:

- художньо-вербальні;
- конструктивні;
- аналітико-проектувальні;
- інтелектуальні.

На усіх рівнях професійної диригентської підготовки хормейстерським умінням, які формуються у студентів, мають бути притаманні доцільність, гнучкість, оперативність, комплементарність, асоціативність. Усі ці якості хормейстерських умінь як компонентів цілісної системи при відносній самостійності знаходяться в певній взаємозалежності за домінуючої ролі оперативності та гнучкості. Під оперативністю хормейстерський умінь ми розуміємо готовність, на основі комплексу узагальнених професійно значущих знань та навичок, результативно та творчо використовувати їх у хормейстерській діяльності. Ця якість є вирішальним показником готовності учнів та студентів до подальшої роботи з хором. Оперативність, як системоутворюючий компонент, стимулює розвиток усіх інших якостей, їх гармонічне взаємозбагачення, відображає цілісні якості системи, забезпечує успішність її функціонування.

До **художньо-вербальних умінь**, за допомогою яких стає можливим здійснення вербальної характеристики змісту хорового твору, відносяться ті, що характеризують його образну сферу в необхідному психологічному аспекті, виявляють виражальні засоби втілення змісту хорового твору, визначають диригентсько-виконавську драматургію, семантику усіх елементів хорової фактури, реалізують багатоваріантність загальної трактовки.

Для успішного проведення роботи вокально-хорового ансамблю доцільно визначати деякі аспекти теоретичної та практичної

підготовки студента, що сприятимуть оперативності його хормейстерських умінь. Для систематизації матеріалу, його необхідно викласти в конструктивній формі, що обумовлено змістом стрижневих умінь.

Багаторічний досвід авторів у проведенні практикуму роботи з хором показав недостатній рівень психологічної свободи студентів під час вербальної інтерпретації, що спричиняється відсутністю художньо-вербальних умінь. Для формування **художньо-вербальних умінь** необхідно засвоєння певного мовно-художнього апарату, за допомогою якого стає можливим здійснення вербальної трактовки змісту, технології та втілення хорового твору. Для повноцінного та всебічного розкриття художнього образу пропонуємо використання таблиці характеристик художнього образу.

Конструктивні уміння обумовлюють успішність добору та конструювання різноманітного змісту вербальної музичної інформації, необхідної для здійснення майбутньої диригентсько-хорової діяльності.

При здійсненні музично-теоретичного аналізу хорового твору та у ході роботи з хором над втіленням засобів музичної виразності студенту необхідно запропонувати вивчення спеціальної таблиці, яка в наочній формі систематизує додаткові мовні моделі, що об'єктивізують роботу мислення і використовуються як знаряддя спілкування з виконавським колективом, а також розширюють можливості конструктивних умінь.

У ході тривалого спостереження за перебігом роботи з хором студентів з'ясувалось, що відсутність вільного володіння спеціальною методикою структурування хорової фактури спричиняє психологічну скутість, яка суттєво впливає на рівень конструктивних умінь. Тому на етапі, що передує роботі з хором, студенту бажано запропонувати аналіз фактури хорового твору за допомогою спеціальної таблиці прийомів хорового письма залежно від їхнього функціонального значення та відбір необхідних термінів з метою осмисленого використання їх в репетиційному процесі.

Аналітико-проекувальні уміння – це вміння прогнозувати варіанти здійснення майбутньої диригентсько-хорової діяльності. Володіння аналітико-проекувальними уміннями дає можливість студенту визначити форму організації та проведення репетиційної роботи з хором; намітити перспективний та тематичний план вивчення хорового твору, конкретні етапи заняття; розробити декілька можливих сценаріїв реалізації задуманого плану; коректувати при необхідності намічений проект; продумувати програму дій, методи

та прийоми педагогічного та психологічного впливу; прогнозувати можливі недоліки в хоровому звучанні та визначати методи їх усунення. Готуючись до роботи з вокально-хоровим ансамблем класу диригування, студент повинен заздалегідь під контролем викладача організувати самостійну роботу за перспективним планом, який включає:

- програвання партитури на фортепіано або прослуховування його в запису з метою створення первинного естетичного враження;
- вивчення історії створення хорового зразка та його стилістичних особливостей, правильного розуміння специфіки контексту в історичному аспекті;
- здійснення комплексного аналізу хорової партитури за загальновідомим планом, що сприятиме створенню оптимальної моделі художньо-доцільної вербальної та диригентсько-хорової інтерпретації: історико-стилістичний та естетичний аналіз; музично-теоретичний аналіз; вокально-хоровий аналіз; виконавський аналіз;
- індивідуально-вокальне вивчення та засвоєння студентом хорової партитури по горизонталі, вертикалі та діагоналі;
- спів партій, акордів, позачергових вступів голосів та переходів з голосу на голос;
- створення диригентської інтерпретації твору за двома напрямками згідно з функціональним призначенням жестів: робоча форма та художньо довершена форма;
- складання прогностичного плану розучування твору з вокально-хоровим ансамблем з урахування кількісного та якісного складу виконавців та об'єктивних властивостей хорового твору за апробованої в педагогічно-хоровій практиці структурою: вступна бесіда; власна ілюстрація; настроювання хорового ансамблю в тональності твору, що розучується; вокально-технічний етап; художній етап; узагальнюючий заключний етап.

План проведення хорової репетиції повинен складатися з урахуванням професійної специфіки хормейстерської діяльності:

- стратегічної;
- вербально-художньої;
- індивідуально-вокальної;
- вокально-технологічної;
- слухово-аналітичної;
- коректувальної;
- психологічної;

- комунікативної;
- імпровізаційної;
- поліверсійної.

Одним з важливих аспектів хормейстерської діяльності є її поліверсійність, яка обумовлена феноменальною неповторною особливістю кожного репетиційного заняття та проектувальними вміннями диригента. У роботі студентів та учнів із вокально-хоровим ансамблем виникає необхідність моделювання різних версій побудови репетиції з розучування хорового твору, що спричиняє необхідність формування проектувальних умінь практиканта. Важливим засобом впливу на формування та розвиток проектувальних умінь є, на нашу думку, використання в роботі зі студентами **систематизованої інформації стосовно залежності елементів хорового звучання від різноманітних художньо-технологічних чинників**, яка надасть можливість зробити професійно-оптимальний відбір методів для створення кількох варіантів перебігу роботи з хором.

1. Чинники, зумовлені засобами музичної виразності:

- лад – мажор, мінор та їх різновиди, закони внутрішньолодого тяжіння;
 - тональний план – модуляції, відхилення, енгармонізми, еліптичні звороти, співставлення;
 - гармонія – співвідношення функцій та розташування звуків в акордах, використання правил роботи над гармонічним строєм;
 - інтервальний зміст мелодичних ліній: лінійність, пощабельність, стрибкоподібність, хвилеподібність, використання правил роботи над мелодичним строєм;
 - характер голосоведення: гетерофонний, хоральний, акордовий, гомофонно-гармонічний, поліфонічний, народно-підголосковий склади;
 - метричні особливості: прості, складні, змішані – симетричні та несиметричні, перемінні метричні побудови, характер внутрішньодольової пульсації;
 - простота або ускладненість ритмічного малюнку партій, гоморитмічний або поліритмічний виклад, домінуючі ритмоструктури, мелізматика;
 - статичні, контрастні або рухливі динамічні показники, можливості нюансування;
 - постійні темпи, зіставлення темпів, поступова зміна швидкості виконання, агогічні відхилення;

- однорідність або відмінність теситурних умов;
- цезури, їх взаємозв'язок з логікою музичного контексту та смисловою сферою твору.

2. Чинники, що зумовлені прийомами вокальної техніки:

- правильна співацька постава;
- свобода м'язів голосового апарату;
- правильний тип співацького дихання – узгодження роботи нижньореберно-діафрагматичного комплексу;
 - єдина манера звукоутворення у співаків хору;
 - правильні швидкість, об'єм та структура вдиху, уміння рівномірного видиху, міра його інтенсивності;
 - висока або низька співацька позиція;
 - правильна робота резонаторів, необхідність використання окремих механізмів;
 - резонування (фальцет, грудний) або змішаної манери (мікст), співацька форманта;
 - координація роботи голосових м'язів та дихання для відтворення м'якої або твердої атаки звуку;
 - взаємообумовленість співацької атаки та засобів артикуляції;
 - вплив примарних та перехідних звуків на якість звучання;
 - теситурні умови;
 - злагоджена робота активних складових артикуляційного апарату;
 - фонетична ясність голосних та приголосних звуків;
 - фонетична асиміляція звуків як естетичний прийом;
 - володіння прийомами прикриття та округлення звуку.

3. Чинники, що зумовлені художньо-виконавськими завданнями:

- розуміння співаками образно-художнього змісту твору;
- хорові тембри, їх модифікаційні можливості в створенні виразного художнього образу хорового твору;
 - орфоепічні особливості та їх правила в різних мовах;
 - осмисленість вимови поетичного тексту, розподіл смислових наголосів залежно від поетичних та суто музичних побудов;
 - артистизм та міміка як показники адекватного емоційного співпереживання;
 - художньо-доцільна система жестів диригента.

4. Психологічні чинники:

- творча комунікабельність студента-практиканта (контакт з колективом, ставлення колективу до диригента);
- зацікавленість виконавців на всіх етапах заняття;
- робочий настрій студента-практиканта;
- позитивний або негативний настрій у групі;
- особистісний емоційний стан кожного учасника;
- сугестивні здібності практиканта щодо уміння утримувати, перерозподіляти, переключати увагу співаків;
- здібність до активного темпу ведення роботи протягом усього заняття незалежно від його результативності;
- оперативне реагування диригента на недоліки хорового звучання;
- вимогливість студента щодо результативності виконання його зауважень.

Завданнями навчання є не лише засвоєння та застосування знань, а й уміння здобувати знання. У світлі цього завдання великого значення набуває формування цілого спектру **інтелектуальних умінь**: уміння концентрувати свою увагу на головному, згортати та систематизувати знання, порівнювати і аналізувати явища, узагальнювати їх, порівнювати свою роботу із зразком, перевіряти і оцінювати якість своєї роботи та роботи інших студентів.

Оцінювальна діяльність є чинником підвищення навчально-пізнавальної активності студентів у процесі їхньої професійної підготовки, але недостатня методична розробленість цієї проблеми саме в галузі становлення хормейстерських умінь потребує впровадження спеціальних методичних прийомів. З метою формування у студентів та учнів інтелектуальних умінь, у ході проведення роботи з вокально-хоровим ансамблем, рекомендується використання аналітично-оцінної системи. Така система надасть можливість аналізувати та оцінювати результативність своїх хормейстерських умінь (або умінь інших студентів) за допомогою точно визначених критеріїв, а конструктивне оформлення інформації полегшить візуальне, а згодом і практичне її оволодіння користувачем. З урахуванням моделі диригентсько-хорової діяльності студента таблиця розподілена на три блоки згідно з визначеними напрямками хормейстерської діяльності.

Після проведення кожного заняття з хоровим ансамблем у ході колективного обговорення необхідно запроваджувати аналіз часткової психологічної підготовки студента та порівняльний психологічний

аналіз роботи різних практикантів, що є важливим чинником впливу на формування управлінсько-сугестивних навичок. Хід обговорення скеровується викладачем і потребує висвітлення наступних проблем:

- знання навчального хорового колективу, його особливостей, можливостей кожної партії, деяких співаків;
- визначення цілей та завдань заняття з ансамблем;
- чи були завдання конкретними та осмисленими, чи правильні шляхи їхнього виконання в ході репетиційного процесу;
- чи підтвердилась вірогіднісна оцінка запланованої роботи з хором;
- чи співпали змодельовані хормейстерські проблемні ситуації (як позитивні, так і негативні) при відхиленнях від плану роботи;
- причини виявлення несприятливих психологічних станів: невпевненості, хвилювання, страху тощо та можливі шляхи реорганізації підготовчого процесу для досягнення оптимальної комфортності в роботі з хором;
- творча активність в проведенні кожного заняття з хором;
- присутність тактовного ставлення до колективу з урахуванням меж вимогливості та доброзичливості.

Т. Богданова **ОСНОВИ ХОРОЗНАВСТВА**

Визначальним напрямком у підвищенні загальної й музичної культури народу є хоровий спів. Він виступає також як провідна діяльність учнів на уроці музики в школі. Навчити дітей правильно й красиво співати, приносячи при цьому радість собі й навколишнім, – одне із завдань майбутнього вчителя-музиканта. З вищевикладеного випливає, що велике значення в професійній підготовці вчителя музики мають предмети диригентсько-хорового циклу.

Предмети диригентсько-хорового циклу, що вивчаються студентами на музично-педагогічному факультеті, включають шість основних навчальних лекційних і практичних курсів: хорознавство, диригування, хоровий клас і практикум роботи з хором, методика роботи з дитячим хором, хорове аранжування, хормейстерську практику з навчальними й дитячими хоровими колективами. Даний вибір перерахованих навчальних дисциплін обумовлений завданнями всебічної вокально-хорової підготовки майбутніх учителів музики й полягає в системності й послідовності вивчення теоретичних

і практичних знань, формуванні професійних умінь спілкування й керування хоровими колективами різних складів і віків. Відповідаючи загальній меті професійної підготовки вчителя музики, керівника дитячого хорового колективу, кожному із предметів належить у цій системі строго визначене місце й розв'язує цілком конкретні завдання.

Так, у процесі роботи у хоровому класі студенти набувають навичок спілкування з хоровим колективом у двох якостях – співака і диригента, здобувають професійні вміння співати в хорі, досягають суспільну й особисту значущість хорового співу як засобу виховання духовної культури.

У класі диригування студенти здобувають знання про історію становлення й розвитку диригентського мистецтва. На практичних заняттях вчать опановувати прийоми власної диригентської техніки. Під керівництвом викладача проводиться робота з вивчення, осмислення й відтворення на інструменті прийомів виконання хорових партитур, складання й оформлення усних і письмових анотацій та аналізів курсових і дипломних хорових творів.

У курсі хорового аранжування студенти вчать прийомів і засобів перекладання хорових творів з одного складу хору на інший. На практичних заняттях з хорового аранжування студентами осмислюються й закріплюються знання про художні можливості й специфіку звучання кожного типу й виду хору.

Змістом хормейстерської практики є жива практична робота студентів з дитячими хоровими колективами середніх загальноосвітніх шкіл і навчальними курсовими хорами факультету. У процесі практики студентам надається *можливість спробувати себе у ролі керівника хору*, побачити й відчути свої організаторські, педагогічні й музично-виконавські можливості.

Під час самостійної роботи з дитячим або навчальним курсовим хором вони зможуть оцінити весь музично-педагогічний багаж, накопичений ними у ході попередньої вокально-хорової підготовки, спрогнозувати можливості його застосування в наступній практичній діяльності.

Курсу "Хорознавство" належить особливе місце у циклі диригентсько-хорових дисциплін. Сучасний стан предмета розглядається в єдності трьох його складових: *по-перше*, вивчення історії хорового виконавства з погляду аналізу розвитку хорового мистецтва різних епох, жанрів, форм і стилів; *по-друге*, розуміння теоретичних основ хорового мистецтва, психофізіологічного механізму співочого процесу, розвитку вокально-хорової культури співаків хору,

характеристики засобів музичної виразності хорового твору; *по-третє*, оволодіння методикою й практикою роботи з хором.

... Теоретичні знання, отримані студентами в курсі "Хорознавство", реалізуються згодом на практичних заняттях з диригування, хорового класу, хорової і педагогічної практики. Ефективність методики проведення репетиційної роботи з хором, що проявляється в умінні спілкуватися з хоровим колективом на заняттях і концертних виступах, багато в чому обумовлена рівнем сформованості знань студентів із цієї навчальної дисципліни.

Вивчення курсу "Хорознавство" здійснюється на лекційних, семінарських і практичних заняттях. У зміст лекційних занять включені найбільш складні й об'ємні історико-теоретичні та методичні питання, що становлять основу курсу. Завдання семінарських занять – закріпити отримані в ході лекцій знання, демонструючи рівень їх закріплення при проведенні аналізу хорової партитури, методи самостійної роботи диригента при підготовці фрагментів хорової репетиції. На практичних заняттях, при відвідуванні репетицій хорових колективів студенти ознайомлюються з досвідом провідних хормейстерів..., а також викладачів – керівників студентських хорів, переробляючи й засвоюючи кращі їхні методичні й педагогічні прийоми.

Завершується вивчення даної дисципліни усним іспитом. В екзаменаційні білети включаються теоретичні питання, завдання з аналізу фрагментів хорової партитури й демонстрації системи вокально-хорових вправ і фрагментів розучування творів з хором.

В. Доронюк, Ж. Зваричук
ШКІЛЬНЕ ХОРОЗНАВСТВО

**Дитячий хоровий спів
та його основні напрями розвитку**

В Україні найбільш улюбленим видом мистецтва є хоровий спів. Ні одне громадське дійство, ні суспільні переміни, ні родинні, ні сімейні, особисті події не обходяться без пісні. Важко знайти у світі ще один такий народ, як українці, що має такі великі пласти народної пісенної культури. Споконвічно традиційний спів передавався українській школі, де немає жодного учнівського колективу, у якому був би відсутній хор. Така традиційно сформована народом потреба співати передається нашим дітям, що дає благородний ґрунт для учителя музики творити в кожній школі хорові колективи.

"Спів – це могутній педагогічний засіб, який організує, об'єднує школярів, виховує їхні почуття. Він оживляє дітей, вносить бадьорість, яскравість у шкільне життя", – відзначав учений-педагог К. Д. Ушинський. Тому вирішення цих завдань – основна турбота сучасної національної школи.

Питання, як організувати хор у школі, постає перед кожним учителем музики у зв'язку з тим, що там навчаються діти різного віку від 6–7 років до 17–18. Маючи достатню диригентську підготовку, учитель музики реалізує себе у школі в якості вчителя-диригента. Класифікуючи школярів за віком, він стає перед проблемою дослідження музичних інтересів школярів у різній дитячий вік. Тому фізичні й фізіологічні особливості школярів будуть диктувати якісний склад хорового колективу. Поєднання учнів-співаків за віковими категоріями у хорові колективи вирішує завдання формування музично-естетичних запитів і смаків школярів. Адже згідно з їх віковим цензом буде проявлятися інтерес до музичної творчості, де спів є найбільш доступним засобом музикування.

У загальноприйнятій педагогікою класифікації школярів за віком ми спостерігаємо такий їх поділ: молодші школярі – 1–4 класи; середній вік – 5–8 класи; юнацький вік – 9–12 класи. Відповідно до такого умовного вікового поділу музично-хорова практика розробила у школі формування хорових колективів: хор молодших класів; хор середніх і підліткових класів; хор старших класів або юнацький.

Шкільні хорові колективи стосовно своєї організації існують як самодіяльні. Це пов'язано з тим, що вік школяра-співака змінюється згідно з його віковою категорією і психолого-фізичним дозріванням. У таких хорових колективах проходить постійна щорічна ротація. Зважаючи на дані обставини, шкільні хорові колективи піддаються природному оновленню і кожен учень-співак може брати участь у колективі 3–4 роки, що, у свою чергу, дає можливість учителю-диригенту достатньо підготувати учня до виконавської діяльності. Згідно з віковою категорією учень-співак може перейти у другу вікову категорію і продовжити свою музичну освіту. Наприклад: молодший школяр переходить у хор середнього віку, зі середнього – до старшого, що дає можливість учителю-диригенту постійно вдосконалювати хорову звучність колективів.

Існують різні форми сучасного шкільного хорового виконавства: хори молодших класів; хори середніх класів; хори старших класів або юнацькі; хори хлопчиків; хори дівчат різних вікових категорій; народні фольклорні хори; ансамблі пісні й танцю; вокально-хореографічні колективи. Усі перераховані різновиди хорових

колективів дістають свою характеристику ще й за складом хорових партій: одноголосний; двоголосний; триголосний; чотириголосний; хор, що співає без інструментального супроводу (а капела); хор з інструментальним супроводом; хорові колективи з додатком хореографічного мистецтва.

Постає питання: як організувати шкільний хор? Відповідь на нього необхідно дати з погляду на кількісний і якісний склад та вікові категорії хору. Досвід у питанні організації шкільних хорів, накопичений і розроблений учителями-диригентами, може створити ту теоретичну й методичну базу, яка сприятиме масовості в музичному вихованні підрастаючого покоління. Ця проблема дуже важлива, бо від того, наскільки продумана й серйозно поставлена організація роботи хорових колективів школи, залежать результати музично-естетичного виховання в ній.

Організаційна робота у школі з питань створення хорових колективів розпочинається з узгодження цього питання з адміністрацією школи. Якщо адміністрація школи не надає підтримки вчителю-диригенту, його намагання створити хорові колективи сумнівні.

Отже, для організації шкільних хорів необхідне адміністративне рішення. Тільки після такого рішення учитель-диригент розпочинає створення творчих колективів учнів.

Найперше до цієї роботи залучаються заступник директора з виховної роботи, класні керівники, вчителі музики та вчителі, які можуть надати практичну допомогу в системі організації колективів. У залежності від кількісного складу молодших, середніх та старших класів вирішується кількісний склад таких колективів. Одночасно вирішується, які типи цих колективів.

Досвід засвідчує, що найбільш практичною для якісної роботи хору молодших класів є кількість 40–50 учнів; середніх – 50–60 учнів; хор старших класів – 40–60 учнів; хор хлопчиків – 30–50 учнів; ансамбль пісні й танцю: хор – 40 співаків, оркестр – 10 музикантів, хореографічна група – 16–18 танцюристів. З такими складами колективів можна добитися якісного результату праці. Необхідно врахувати спадковість переходу хористів з одної вікової групи в іншу у зв'язку з віковими особливостями співаків. Тому таке планування особливо важливе для безперервного поповнення хорових колективів щорічно, враховуючи кількісний склад співаків.

Не менш важливе значення надається матеріальній базі хорових колективів. Створення її – важливе завдання для адміністрації, учителів музики, заступника директора з виховної роботи, батьківської громадськості та класних керівників.

Найперше необхідно визначитися з приміщенням, де будуть займатися хоромі колективи, яке називається хоровий клас. У ньому повинні бути наявні підставки, на яких розміщені стільці, підставка для диригента з електроорганом, фортепіано або іншими необхідними музичними інструментами. Для хористів і музикантів треба мати пюпітри, добре освітлене і провітрюване приміщення. У приміщенні повинна бути хорова бібліотека, звукозаписуюча та звуковідтворювальна апаратура. Для утримання такої матеріальної бази необхідна добра організація її використання. З цією метою визначаються відповідальні за дотримання режиму використання цього приміщення та відповідного розкладу занять у ньому.

Виникає необхідність ведення певної документації. Це, насамперед, "Журнал обліку відвідування та роботи хору". Зразок цього документа може бути довільний, але в ньому мають бути облік відвідування хористами занять згідно з хоровими партіями, зміст роботи і бюджет затраченого часу на цю роботу. Окремим розділом указується на репертуар колективу та його приблизні терміни виконання. Таке планування музично-освітньої й виховної роботи дає можливість учителю-диригенту скласти перспективний план концертної діяльності, без якої хоровий колектив існувати не може.

Немаловажну увагу необхідно приділити створенню музичної бібліотеки колективів. У ній повинні бути клавіри хорових творів, поголосники, вправи для розспівування хору та наочні приладдя, таблиці нотної грамоти, малий музичний інструментарій (сопілки, щипкові інструменти, кутник, малі барабани й т. д.), нотна дошка.

Для такої масштабної роботи при заступнику директора з виховної роботи створюється "Художня рада", яка вирішує всю музичну діяльність даної школи. До неї входять учителі музики, хореографії, художнього слова, образотворчого мистецтва, представники батьківської та учнівської громадськості.

Для успішного функціонування творчих колективів необхідно спланувати виховні заходи школи, де будуть задіяні хори. Відповідно до цього буде формуватися репертуар, будуть плануватися концертні виступи.

Украй необхідно планувати звіти-концерти перед батьківською та учнівською громадськістю, які створюють у колективі певний психолого-моральний клімат, надають вагомості музично-естетичному вихованню школярів.

Продовження організаційної роботи відбувається у процесі прийняття учнів до хору, яке проводиться кожного навчального року. Про нього подається інформація на уроках музики, годинах

класного керівника, письмових оголошеннях, по шкільному радіомовленню, через минулорічних хористів. Учитель-диригент здійснює переведення з хору молодшого в хор старший відповідно до вікового цензу. На місце хористів, що звільнилися, учитель набирає співаків молодшого віку.

Прийом хористів здійснюється згідно з прослуховуванням. Прослуховування відбувається на уроках музики та в позаурочний час. Проводить його вчитель-диригент, який керує цим хором. Майбутні хористи повинні володіти певними музичними якостями, а саме:

- наявністю музичного слуху;
- голосовими даними;
- музичною пам'яттю;
- ритмічними відчуттями.

Слід зауважити, що деякі з вищеперерахованих якісних даних у школярів, особливо молодшого віку, можуть бути не яскраво виражені. Необхідно пам'ятати, що задатки можуть розвиватися, тому треба окремих дітей приймати до хору. Після прослуховування бажаних стати співаками вчитель-диригент разом зі своїм концертмейстером ще раз організовує прослуховування прийнятих у хор із метою розподілення їх по хорових партіях і визначення їм постійного місця у хорі.

Крім відбору хористів, учитель-диригент визначає учнів, здатних виконувати сольні партії, брати участь у малих вокальних формах. Керівник хору вивчає їх навчальне навантаження й узгоджує з ними додатковий розклад заняття.

Отже, організації хорових колективів учитель-диригент, адміністрація школи приділяють виняткову увагу, закладають майбутній фундамент музично-естетичного виховання та творчої активності школярів.

Б. Рачіна **СПІВАТИ У ХОРІ МОЖЕ КОЖЕН**

Перші кроки навчання співу

Людина 6–7 років відкрита для світу, для будь-якої діяльності. Вона вбирає в себе усе цікаве, нове, вона ще повністю довіряє дорослим і хоче у них вчитися всього на світі. Потрібно тільки зуміти використати цю готовність. У роботі з малюками є два взаємопов'язані шляхи – гра і казка. Про це вже багато сказано і написано. Є прекрасна книга Д. Б. Ельконіна "Психологія гри".

Але ж важко учителеві реально, практично грати з дітьми щодня, кожен урок, зберігаючи невимушеність, захопленість і радість! Адже кожна зустріч з музикою повинна приносити дітям радість.

Я розпочинаю перше зайняття з простої казки про фею Музики і велетня Шума. На основі багатьох казок, кожного разу трохи імпровізуючи, розповідаю дітям про те, як Музика потрібна людям, як вона несе красу, добро, щастя і дружбу, про те, як Музиці заважає велетень Шум, вселяючи в людей страх і ненависть, позбавляючи їх радощів, і люди, об'єднані Музикою, перемагають страшного ворога. Символом нашого хору є гном Музикант. У класі висять аплікації на тканині – два гноми, що грають на дудочках. Ці аплікації зроблені руками моїх хористів. Це два помічники феї Музики – Танець і Марш. Вони допомагають нам увійти до світу музичної гри, стаючи її учасниками: охороняють клас від велетня Шуму, слухають нас, допомагають вирішити наші музичні проблеми, а іноді гніваються на недбалих.

Перше в житті музичне завдання – вчимося слухати тишу. Виявляється, цього треба вчитися! Щоб вчитися було цікаво, граємо в гру "Хто довше чує звук". Граю на роялі один звук, прошу слухати і підняти руку тоді, коли діти перестануть його чути. Спочатку виходить не у всіх, потім все краще, краще... І ось вже у класі стоїть та дивовижно напружена тиша, яка необхідна для сприйняття музики. Цікаво? Так! Очі малюків горять. Ще раз слухаємо, а тепер тихенько, разом зі мною спробуємо проспівати цей звук ("а"), ніби продовжуючи звучання рояля. Красиво вийшло не у всіх – це помітили діти. Значить, треба повчитися. Починаємо із засвоєння співацької постави. Сіли на стілець так, щоб ноги, зігнуті у колінах, стояли прямо, на повній стопі. Сидимо ніби на половині стільця. Спина пряма, руки м'яко і спокійно лежать на колінах. Голова не опущена і не піднята угору. Зазвичай я сідаю перед класом, все показую, потім йду по класу, виправляючи помилки у поставі. Важливо, щоб діти не перенапружувались від старання сидіти прямо. Корисно зробити два-три м'які, плавні рухи руками. Пояснюю значення диригентського жесту, необхідність уваги до руки учителя. Розімкнути зубки, опустити підборіддя, перевірити вказівними пальчиками обох рук, чи є дірочки в щічках між зубами, ледь-ледь відкрити губи. Далі гра. Уявімо, що в руках у кожного з нас троянда. Раптом на наших очах троянда розкривається і стає пишною і великою. Ми дивуємося разом з помахом моєї руки і тихо говоримо: "Ах!" Разом з початком ауфтакта ми "дивуємося", потім миттєва затримка дихання від здивування і краси і... співаємо звуки

фа, *соль першої* октави на голосний "а". Потрібно ретельно стежити, щоб учні не перенапружувалися, не набирали багато повітря, адже троянда дуже ніжна. Можна запропонувати тримати уявну троянду в руці. Чому ми дивуємося? Тому що у момент здивування або переляку людина інстинктивно забезпечує себе фізіологічно необхідним запасом кисню, крім того, у цей момент піднімається м'яке піднебіння, а це – основа співу. У фізіологічні надра я вдаватися не буду, скажу тільки, що прийом цей використовувати у практиці можна і треба для організації одноразового, природного вдиху. Лякати малюків небезпечно, але трохи старшим дітям можна показати, як при несподіваному плесканні, стуку ми, лякаючись, говоримо "Ах! Ох!" і при цьому робимо необхідний і обов'язковий вдих.

Навчання співу розпочинаю завжди з невеликих наспівок-інтонацій, що складаються з двох-трьох різновисотних звуків. Поспівки будуються на низхідному русі, це дозволяє, по-перше, зберегти головне резонування, по-друге, високий звук краще відбивається у свідомості, отже, чистіше інтонується. Прагну до того, щоб звук при співі був м'який, неголосний, динаміка мецо-форте; закликаю дітей увесь час уважно себе слухати.

Підводячи деякі підсумки сказаному, хочеться підкреслити, що на першому етапі навчання співу перед учителем і дітьми стоять три головні завдання: 1) засвоєння співацької постави; 2) засвоєння навички одночасного початку співу (сюди входить і момент організації одноразового вдиху, і момент початку фонації) й одночасного закінчення співу; 3) засвоєння навички кантиленного співу, оскільки саме наявність кантилени у першу чергу свідчить про міру оволодіння співацьким процесом.

Про співацьку установку я розповіла досить детально, оскільки надаю цій проблемі серйозне значення. Природно, що про співацьку поставу мало розповісти один раз, її потрібно закріплювати постійно, поки не виробиться стійка навичка. Тепер декілька слів про спів стоячи. Стоячи співати зручніше. Діти, до речі, це досить швидко розуміють і часто самі просять дозволу поспівати стоячи. Стояти потрібно трохи розставивши ноги для кращої опори; плечі вільні, м'які; руки вільно висять уздовж тіла. Словом, важливо бути підтягнутим, але не затиснутим. Стояти діти можуть 5–10 хвилин, потім краще сісти або порухатися.

Про дихання більше, ніж я розповіла, я не говорю. Надалі ми стежимо, щоб музична фраза починалася і закінчувалася одночасно, засвоюємо дихальні навички, спираючись на виразне виконання фрази.

Усі співацькі навички засвоюються у процесі музикування, тобто прагнення виразити яскраво та правдиво характер і зміст музики примушує мене та дітей домагатися необхідної якості співацького звуку, а значить, засвоювати технічні основи співацького процесу.

Дуже важливим моментом я вважаю вироблення свідомого і критичного ставлення дітей до свого співу. З найпершого заняття я запитую у дітей, що і як у них вийшло, чи правильно вони заспівали, чи сподобалося їм виконання пісні, якість виконання інших завдань. Свідоме і активне ставлення дітей до музичної роботи на уроках і в хорі створює атмосферу загальної справи, загальної праці, об'єднує учителя й учнів. Саме тут у повному розумінні слова здійснюється співпраця учителя і дітей. Ми відчуваємо себе щасливими через те, що своєю спільною працею творили музику, і в цьому процесі ми рівні (учитель веде, підказує, спрямовує, але не давить). Я намагаюся якомога більше "відкриттів" залишити дітям і радію цим "відкриттям" та удачам разом з ними і разом з ними переживаю невдачі, ніколи не приховуючи їх.

У вокальній роботі з дітьми я дотримуюся наступних принципів:

1. Розвивати голос з примарних тонів, поступово, неспішно, розширюючи діапазон. Корисний тільки той звук, який при повторенні не викликає напруги.

2. Головним методом вокальної роботи є усне пояснення і спів учителя та кращих учнів. Їх спів часто є найбільш ефективним показом правильного звучання. Важливо ніколи не передражнювати дітей, завжди демонструвати їм правильний спів. Усю роботу вести в спокійній і доброзичливій обстановці. Не повторювати фразу, що погано прозвучала, до того, як буде точно сформульовано завдання.

3. Головним критерієм на занятті є якість звуку і свобода при співі.

4. Уся співацька робота має бути тісно пов'язана з розвитком музичного слуху і музичним розвитком особистості дитини.

5. На початковому етапі навчання роль вокальних вправ виконують народні поспівки і пісеньки.

6. Працювати без квапливості; критерій – це не кількість, а якість вивченого. Діти із задоволенням співають невеликі поспівки, пісеньки, які ними вивчені і виходять.

7. На кожному занятті, особливо з малюками, необхідно повторити вивчене. Повторення вивченого, з одного боку, є фундаментом для подальшої роботи, з іншого – дозволяє дітям вже на перших етапах навчання співу отримувати задоволення від процесу співу.

8. По можливості використовувати в роботі показ видимих рухів артикуляційного апарату – губ, щелеп, язика.

Відомо, що одним із найпоширеніших недоліків у дітей є скутість нижньої щелепи. Запропонуйте дітям підставити до підборіддя кисть руки і стежити, чи опускаємо підборіддя при співі, особливо при співі голосних "о", "а", "у". Дуже корисна така вправа: прикласти кисть руки до вуха або закрити слуховий прохід вказівним пальцем, щоб краще почути себе. Це прекрасний спосіб контролю, і діти, що погано інтонують, можуть співати, прикривши вухо. Потрібно уважно стежити за тим, щоб хлопці не задирали і не опускали низько підборіддя, оскільки і те й інше свідчить про неправильне положення гортані, про порушення фізіології співацького процесу. Необхідно також стежити, щоб учні під час співу не нахиляли голови в різні боки, оскільки важливо зберігати вертикальне положення гортані.

У моїй роботі визначальним методом вокальної роботи є фонетичний. ... Фонетичний метод передбачає хороше знання механізму звуковидобування; знання якості впливу окремих фонем ... мови на гортань, дихальні органи, ротоглотковий канал; знання акустичних властивостей, положень, будови артикуляційних органів при звучанні певних фонем. Фонетичний метод пропонує шляхи вдосконалення співацького процесу шляхом певного підбору фонем ... у вправах.

... Як відомо, для співу найбільш зручні три фонем: "а", "о", "у". Чому? Голосний "а" забезпечує ротоглотковому каналу рупоподібну форму, допомагає звільнити артикуляційний апарат, виявити природну роботу зв'язок, індивідуальний тембр голосу.

Голосний "о" сприяє підняттю м'якого піднебіння, наводить на відчуття зівка, допомагає зняти горловий призвук при співі і ліквідувати скутість.

Голосний "у" більш за усі піднімає м'яке піднебіння, дуже добре організовує вдих, активізує губи, голосові зв'язки, допомагає звільненню нижньої щелепи, формує у дітей головний регістр, забезпечує проточність. Проте "у" – найтемніший і глибокий голосний, і якщо хор співає глухим звуком, цим голосним зловживати не слід. Голосний "у" дуже корисний у поєднанні легато і *стакато*. *Стакато на початку* вправи дає зімкнення голосових зв'язок, активізує рух діафрагми (діти відчувають рухи передньої стінки живота – "животик стрибає"). Вправи, запропоновані А. Яковлєвим, побудовані на чергуванні голосних відповідно до їх фізіологічної значущості в співацькому процесі.

Часто мене запитують: "Які розспівування ви використовуєте"? На мій погляд, важливі не лише і не стільки розспівування, скільки розуміння закономірностей співацького процесу і дотримання певних принципів, система в роботі. Наприклад, часто співають "мі, ме, ма, мо, му", а чому?

Послідовність голосних "і, е, а, о, у" збільшує розмір ротової порожнини.

Послідовність "і, у, о, е, а" зменшує напруженість голосових м'язів.

Послідовність "а, о, е, у, і" підвищує підв'язковий тиск.

Є певні важливі якості і у приголосних, адже не випадково ми найчастіше вживаємо в співі "л", "н", "м" – вони протягуються, сприяють кантилені, а при роботі над чіткістю дикції нам не обійтися без твердих "д", "б", "р" тощо. І таких прикладів можна навести багато.

Робота над піснею

Новий твір я завжди показую цілком, усі куплети, максимально виразно, найчастіше сама, рідше у запису або у виконанні інших учнів, зазвичай старших. Можна показати пісню у різному виконанні, порівняти і визначити те, яке глибше розкриває її зміст. Добре показати твір, якщо є така можливість, у виконанні професійних співаків, хорів. Показати твір потрібно так, щоб дитина розуміла, до чого вона повинна прагнути при розучуванні і виконанні.

Після показу неодмінно обговорюю почуте з дітьми: з'ясовую, як вони зрозуміли зміст пісні, пояснюю незрозумілі слова (насправді їх значно більше, ніж нам здається); разом ми аналізуємо в найзагальніших рисах характер музики, оскільки детальніший аналіз відбувається в процесі розучування. Маленьким дітям потрібно все показувати дуже чітко і точно – і якість звуку, і необхідні штрихи, і коли брати дихання, і логіку розвитку музичної фрази. На початковому етапі навчання при показі я дещо перебільшую бажану якість співу: більш довге "здивування" – затримка, яскравіше замикання слів, а головне – більша, ніж зазвичай, протяжність голосних звуків при співі.

Я вчу дітей проспівувати, протягувати голосні звуки, вчу правильного вокального поділу на склади. Протягуючи, продовжуючи звучання голосних звуків, ми разом слухаємо, як плеться голос, вчимося власне співу. З найпершого зайняття діти повинні зрозуміти і засвоїти головне правило вокальної орфоєпії – приголосний звук, що замикає склад, відноситься при співі до наступного складу, даючи голосному свободу і час для звучання. Для наочності я виписую слова на дошці, "неправильно" ділячи їх на склади.

... При роботі з дітьми я намагаюся велику увагу приділяти роботі над орфоепією. Слухаючи багато хорів, я найчастіше чую помилки саме в цій галузі. Неправильно вимовляються приголосні, цілі склади, а це залишає враження низької вокальної культури.

Перед початком розучування будь-якого, найпростішого твору я завжди в партитурі проставляю усі вимоги до виконання; дихання, зняття; динаміку, фразування. Вважаю, що без ретельного опрацювання партитури до дітей виходити не можна, потрібно заздалегідь продумати усі складнощі твору і визначити головний шлях розучування, а це без детального знання партитури і її серйозного, усебічного аналізу неможливо. Аналізувати потрібно інтонаційно-ритмічну структуру твору, текстові складнощі, форму, а виходячи з неї – фразування, дихання, орфоепію тощо.

Головний метод розучування – метод випередження помилок. Мені розповідали, що колись А. Свешнікова запитали: "Що робити, щоб хор співав чисто?" Він відповів: "Не дозволяти співати фальшиво!" Ми усі з практики знаємо, як важко, а іноді неможливо перевчити популярні пісні, які діти співають з помилками. Це відбувається тому, що перше враження зазвичай буває найбільш яскравим і, згідно із законами людської психіки, часто особливо глибоко вкарбовується в пам'ять. Звідси впливає, що краще зайвий раз правильно показати твір дітям, заспівати його "про себе", вичленувати складну інтонацію, складний ритм, важкий з точки зору вокалу склад. Вивчити, засвоїти їх окремо – по нотах, у процесі музичної гри, вокалізуючи, – але не дозволяти неправильно співати! Вважаю категорично неправильним вивченням твору взагалі, а потім виправлення деталей.

Як же відбувається розучування пісні? Традиційно пісню вчимо частинами: фразами, реченнями, куплетами. Розпочинаємо зазвичай з 1-го куплету, але якщо фонетично текст незручний, то краще вчити куплет з найбільш зручною фонетикою. ... Іноді легше розпочати розучування з приспіву, якщо він мелодично легше запам'ятовується.

Перед першим проспівуванням учні повинні почути призначену для розучування частину не менше трьох разів, при цьому кожного разу перед прослуховуванням має бути поставлене нове завдання. Наприклад: "Заспівай про себе з учителем", "Покажи рух мелодії рукою", "Знайди головний звук фрази і покажи його рукою" тощо. Конкретних завдань може бути поставлено багато, а мета одна – вивчити правильно і грамотно. Складні фрагменти обов'язково вичленовуємо і вчимо окремо.

Можливо, комусь здасться, що я вчу дуже довго, а насправді все відбувається швидко, оскільки я максимально активізую музичні та інтелектуальні здібності дітей і під час прослуховування, і під час виконання моїх завдань дитина практично вивчає музичний матеріал. На практиці пісня вивчається швидше, а сам процес розучування стає цікавішим для дітей завдяки різноманітним завданням учителя. Цей підхід до розучування вносить в нього елементи самостійності і творчості дітей.

Розучувати пісню можна різними методами, наприклад, учити на слух, із застосуванням висотного тактування, за графічним записом, з опорою на нотний запис, сольфеджуючи, за допомогою ручних знаків, прийнятих в ладовій сольмізації. Можна використати кисть руки за Г. Струве ("рука – нотний стан") або вільне диригування, пластичне інтонування. Зазвичай я використовую усі перераховані методи як окремо, так і в різних поєднаннях, залежно від труднощів твору і від завдань навчання, що стоять на цьому етапі. Найчастіше я користуюся ручними знаками, вживаними в ладовій сольмізації, "пальцьовкою" Г. Струве і, зрозуміло, нотним записом в усіх видах і варіантах. З малюками більше використовую графічний запис, вільне диригування, елементи пластичної інтонації.

Таким чином, ми розучили за фразами увесь 1-й куплет. На закінчення потрібно обов'язково заспівати вивчений фрагмент пісні цілком, щоб у свідомості дітей залишився цілісний образ. Якщо закінчений фрагмент вивчити не вдалося, то діти виконують те, що вони вивчили, а решту доспіває учитель.

Наступний урок або позакласне заняття потрібно обов'язково розпочати із співу дітьми вивченого на попередньому занятті фрагмента цілком, не треба зупиняти їх, щоб стало ясно, як за-своєно матеріал. У куплетній пісні я потім учу 2-й куплет, вправляючи на цьому матеріалі помічені помилки. Як правило, пісня вчиться три-чотири уроки, а з хором твір залежно від його складності розучується на трьох-п'яти заняттях і неодмінно повторюється у кінці. Іноді, вивчивши твір, корисно дати йому "відлежатися", а потім знову повернутися до нього. Щоб вивчений твір звучав, його потрібно "вспівувати", працюючи над співацькою і виконавською свободою. Вспівування – процес триваліший, ніж розучування. Вспіваний твір діти співають вільно, не думаючи про технічні труднощі; виконання вспіваного твору дає можливість для виконавської імпровізації, тобто живого виконання.

У процесі роботи на одному занятті добре поєднувати різні твори і різні етапи роботи над ними. На одному занятті повинні звучати від трьох до шести, семи (у старшому хорі) творів. Завдання роботи найрізноманітніші: в одній пісні – перше ознайомлення і розучування, в іншій – робота над фразою, в третій – розучування нового куплету, у четвертій – з'єднання вивченої мелодії з акомпанементом, у п'ятій – робота над виконанням тощо. Твори можуть виконуватися не цілком, а частинами, фрагментами. Якщо музика різна і вирішуються різні навчальні завдання, то діти менше втомлюються і заняття буде продуктивнішим. На уроках музики я також завжди намагаюся одночасно працювати над двома-трьома піснями різної складності і об'єму, ставлячи різні завдання, – це дуже стимулює вокальний і музичний розвиток моїх учнів.

Я описала найбільш відомий, традиційний підхід до розучування пісні, проте є й інший шлях – від загального до часткового. Цей спосіб розучування гарний для невеликих і нескладних пісень з фразами, що повторюються або частково змінюються. Він припускає охоплення на слух усієї пісні цілком, потім детальний аналіз: кількість фраз, їх схожість і відмінність, з'ясування відмінностей. У процесі аналізу пісня проспівується кілька разів і цілком, і частинами, і учні мають можливість її запам'ятати. Після цього пісня виконується відразу цілком, деталі доробляються потім.

... Одним з важливих питань хорової роботи є робота над текстом пісень. Я завжди учу текст тільки разом з мелодією. Якщо надалі виникає потреба, то я, звичайно, виділяю складні в плані вимови фрагменти, але перше звернення до плакату з текстом для мене завжди дуже міцно пов'язане з інтонацією музичною. Практика показує, що мало знати текст окремо, потрібно кожне слово "вспівати", з'єднати його з висотністю, ушляхетнити вокально послідовність фонем. Порушення цього правила призводить до того, що ми часто чуємо, як добре звучить у дітей перший куплет, а інші – все гірше і гірше. Кожне слово вимагає уваги, кожен звук, і не варто сподіватися на те, що добре вивчена мелодія: це, на жаль, не гарантує якості вокального звучання.

Першокласникам я пишу пісню на дошці, використовую плакати, кодоскоп. II і III класи ведуть зошити для хору, в яких ми записуємо партитури творів, старший хор працює тільки по партитурах.

Головним при розучуванні будь-якого твору є, звичайно, його зміст, характер, емоційний стрій. Діти здолають будь-які складнощі тільки у тому разі, якщо вони глибоко проникли в художній образ твору. Ніколи не потрібно шкодувати час на пояснення змісту, ще і

ще раз читати текст, замислюватися над ним. Іноді потрібно і вірші прочитати, і казку розповісти; показати репродукції картин, слайди і детально розповісти про епоху створення твору, про автора. Скільки часу ми приділяємо на хоровому занятті розмовам про мистецтво, про людські долі і характери, про моральні проблеми, що стоять перед людством! Пісня "Хатинь" І. Лученка стала приводом для серйозної розмови про гуманізм, про світ і війну, про фашизм, розмова ця тривала багато занять, поки ми працювали над твором. Кантата Д. Перголезі "Stabat Mater" підштовхнула нас до розмови на вічні теми про життя і смерть, про материнську любов, про страждання. Багато дітей уперше опинилися перед великим питанням про сенс людського життя. Замислитися, співпереживати, брати участь – ось мета будь-якої музичної роботи! В ім'я цієї мети доводиться шукати асоціації в житті, в інших мистецтвах.

Ось ми учимо "В'язня" Гречанінова на вірші Пушкіна. Як добитися переходу від похмурого драматизму початку до триумфуючої картини свободи у кінці? Для нас просто – ми "знімаємо кіно". Перший "кадр" – похмура, строга картина в'язниці. Діти придумують декорації, фарби. Другий "кадр" – наростання драматизму, нова дія. Третій "кадр" – зміна усіх фарб, декорацій, сяючий простір моря, синє небо, яскраве сонце і біле вітрило вдалині як символ свободи. Побачили – і вийшло! З'явився і звук іншої якості, змінився характер виконання. Цю роботу я вважаю головною, заради неї ми збираємося в хорі. Будь-яку технічну проблему необхідно вирішувати крізь призму художнього завдання. Коли ми вчили "Ave Maria" Каччіні, ніяк не зливалися акорди, оскільки у сопрано був занадто світлий звук. Довелося "намалювати картину": темний храм, повільний, розмірений рух, приглушене полум'я свічок, чорний оксамит одягу. Оксамит – з великим ворсом... Слова "оксамит", "оксамитовий" виявилися вирішальними, діти зрозуміли, яким має бути звук. Таких прикладів можна було б навести дуже багато.

До кожного хорового заняття, до кожного уроку я завжди ретельно готуюся, підбираючи необхідний матеріал; тоді на підготовленому ґрунті можуть виникнути імпровізації, нові асоціації, які роблять атмосферу заняття творчою. Такі творчі сплески запам'ятовуються і мені, і дітям, ми цінуємо ці хвилини спільної напруженої душевної праці.

Розповідаючи про роботу над піснею, я свідомо не торкалася питань багатоголосся. Перша і головна теза, з якої я хочу почати, – багатоголосся в хорі є результатом якісного розвитку гармонічного слуху, тому усі спроби вивчити один голос, потім другий, третій, а

потім їх з'єднати механічно приречені на провал. Такий механічний спосіб роботи нічого не дає, окрім втоми та розчарування і учителя, і учнів. До багатоголосся потрібно готувати дітей, починаючи з перших кроків навчання, вже в підготовчому хорі. Робота ця тривала, розрахована на систематичність і послідовність занять. Але часто ми втрачаємо можливість, які лежать на поверхні.

З чого ж складається моя система розвитку навички багатоголосого співу у дітей?

Передусім з їх уміння чути декілька мелодійних ліній, тембрів у музиці. Для цього я використовую наступні твори: "Зайчик дратує ведмежа", "Труба і барабан" Д. Кабалевського, "Фарандола" Ж. Бізе з музики до драми "Арлезіанка", "Тема Шехиризади" М. Римського-Корсакова (звучання скрипки й арфи) та інші подібні до цих. Я спеціально наводжу приклади програми з музики для загальноосвітньої школи, тому що цей матеріал доступний кожному учителю.

Дуже важливо також, щоб діти чули кількість звуків у співзвуччі, в акорді. Для цього рекомендую гру "Скільки звуків чую я?" Учитель грає будь-які інтервали (прості і складні), акорди, а діти пальцями показують кількість почутих звуків від одного до чотирьох. Ця гра дуже подобається дітям, грати в неї, починаючи з одного-двох звуків, корисно на кожному занятті у будь-якому з молодших хорів впродовж 2–3 хвилин.

Треба, щоб діти чули консонанс і дисонанс. Розвинути це уміння можна також за допомогою гри. Діти роблять м'який, плавний рух руками, якщо чують консонансне співзвуччя, і виставляють вперед скорчені пальці, якщо чують дисонанс, при цьому називаючи вголос обидва терміни й імітуючи спокійну або роздратовану особу. Зрозуміло, терміни і явища, позначені ними, необхідно спочатку пояснити.

Ритмічне двоголосся – перший крок на шляху до багатоголосся мелодичного. Тут корисне виконання пісеньок з остинатною ритмічною фігурою в акомпанементі. ... Ритмічний супровід поширеніший. Його можна відплескати, відстукати, а можна виконувати на елементарних дитячих музичних інструментах. Поступово переходимо до ритмічного двоголосного і триголосного супроводу, до пісень, поспівок.

Усі ритмічні партитури, які діти виконують на уроках музики ("Камаринська", "Арагонська хота" та ін.), також активно сприяють розвитку відчуття "вертикалі", декількох ліній. На занятті хору я неодмінно вводжу цю роботу в тканину заняття, природно, на іншому музичному матеріалі. Дуже хороший для цього, наприклад, "Марш Чорномора" М. І. Глінки з опери "Руслан і Людмила".

Розвитку навички багатоголосся дуже сприяє спів пісень, де акомпанемент не дублює мелодію. Це "Тінь-тінь" В. Каліннікова, "Форель" Ф. Шуберта, "Куди?" Ф. Шуберта, "Колискова" і "Осінь" П. Чайковського тощо. Хочу застерегти колег від поширеної помилки. Зазвичай ми граємо на уроках і на хоровому занятті так званий робочий акомпанемент, привчаючи тим самим дітей до постійного звучання мелодії на інструменті. Це дуже шкідливо! Так, потрібно на перших порах підтримати дітей. А далі необхідно показати їм справжній акомпанемент, запропонувати вслухатися в нього і потім своїм співом влитися в гармонічну тканину твору.

Треба навчити дітей чути нижній звук з двох, що звучать. Для цього проводиться система вправ, де учні, стежачи за рукою, озвучують нижній звук з двох, що звучать, причому лінія нижнього голосу має бути яскравішою, рухливішою, ніж у верхнього голосу. Для розвитку багатоголосся корисні слухання і озвучування гармонічних інтервалів. Починати треба з квінти, секунди і терції, октави, а потім поступово вводити інші.

Першою двоголосною піснею може стати така, де двоголосся виходить за рахунок зміни ритму мелодії, наприклад, естонська народна пісня "У кожного свій музичний інструмент".

При навчанні багатоголосого співу важливо, щоб діти уміли визначити на слух основні гармонічні функції: тоніку, домінанту і субдомінанту. Малюкам можна розповідати про королеву Тоніку, у якої були дві групи придворних: одна незалежна і горда (субдомінанта), а друга залежна й улеслива (домінанта). Коли діти чують тоніку – вони сидять прямо, субдомінанту – ховають руки за спину, домінанту – простягають руки вперед. Спочатку, природно, слухаємо тоніку і домінанту, потім додаємо субдомінанту. Цю роботу можна розширити і поглибити, слухаючи акорди, їх звернення тощо.

Для розвитку навички багатоголосого співу навчіть хлопців чути середній звук з трьох. Корисно також співати з ними каданси на слух, за записом; вправи з витриманим звуком в одному голосі і русі в іншому; вправи з протилежним, самостійним рухом голосів.

... Я дуже люблю різноманітні види поліфонічного багатоголосся, тому паралельно з названими іграми та вправами з II класу розучую з дітьми безліч канонів. ... Я вчу з дітьми канони методом "снігової грудки" (так я його для себе назвала), тому що цей процес дуже нагадує процес викочування великої грудки для сніговика. Вчимо мелодію одноголосно; через два-три заняття, коли мелодія цілковито засвоєна, я запрошую двох-чотирьох найздібніших дітей і пропоную їм заспівати мелодію зі мною на два голоси, причому я

спізнаватимуся, головне – це співати наспівно, неголосно і слухати один одного. Клас слухає. Зазвичай з першого разу не виходить, але, коли діти добре вслухаються, відразу виходить. Зазвичай до третього разу вже все гаразд. Потім ми ділимося на дві групи: частина дітей, що сидять, тихенько допомагає мені, а частина – лідерам, що стоять перед класом; кількість помічників я збільшую з обох боків дуже помалу. Поступово включається увесь клас. Увесь фокус в тому, що діти спочатку чують дві лінії в каноні, а потім вже співають. Цим методом я користуюся кожного разу при розучуванні нового канону, при роботі над багатоголоссям, якщо в складних місцях необхідно почути чисте звучання.

Багато років роботи змусили мене зрозуміти, що для кожного хорового колективу необхідно по можливості робити спеціальне аранжування – писати "своє" багатоголосся. Я, звичайно, не кажу про класичні твори, де ні звуку міняти не можна. Обробки, перекладення я намагаюся робити сама і для хору, і для уроків, особливо для уроків. На уроці, в класі, де збираються різні за рівнем розвитку діти, партитура має бути зручною і доступною усім. Я не знаю, для кого пишуть багато наших композиторів свої "дитячі" пісні? Хто їх може заспівати, окрім професійних дитячих колективів? Для уроку взагалі майже неможливо щось вибрати. Доводиться переробляти, спрощувати. Я віддаю перевагу багатоголоссям, де кожен голос має свою "фізіономію", свою яскраву мелодійну лінію, свій текст, свій ритм, що не дублює ритм провідного голосу. Діти люблять співати таке багатоголосся, де вони не другий (другого сорту?) голос, а альтова партія зі своєю цікавою мелодією. Прекрасно звучать вокалізи. Вигадувати треба не лише нижній, але і верхній голос, даючи альтам поспівати основну мелодію.

Говорячи про методи роботи над багатоголоссям, я хочу зупинитися на декількох основних положеннях. Особливо уважно потрібно учить моменти вступу різних партій, переходи з унісону на багатоголосся і особливо з багатоголосся на унісон. Складні каданси, послідовності потрібно учить окремо, їх, наприклад, можна включити у розспівування – учить повільно, прослуховуючи усі співзвуччя, якщо необхідно, затримувати певні співзвуччя на ферматі. На перших етапах, вивчивши одну партію, добре заспівати її, спочатку підіграваючи партитуру, потім заспівати протилежну партію, вслухатися, злитися. Краще за все над багатоголоссям працювати по партитурі, використовуючи її як опору, як матеріал для сольмізації і сольфеджування. Впродовж усієї роботи підігравати завжди не партію, а партитуру! Розучування по партіях далеко не

завжди кращий спосіб роботи над багатоголоссям. Дуже корисне охоплення партитури в цілому як гармонічного комплексу: знаходження на слух відомих функцій, акордів, інтервалів, їх послідовностей, кадансів, потім озвучування знайомого і тільки після цього знаходження та закріплення партії як частини цілого. Дуже корисно не вчити свою партію, а знайти її внутрішнім слухом, а потім вокалізом озвучити (за принципом "нижній звук з двох"). Ще цікавіше, вслухаючись в гармонічну тканину твору, вигадати свій підголосок, голос; ну а звідси один крок до гармонійної імпровізації – улюбленої розваги моїх співаків. Матеріалом для початкової роботи може бути проста (краще народна) пісня з ясною гармонічною структурою. Я завжди розпочинаю з пісні "Степь да степь кругом". Вчимо пісню одноголосно. Потім на фортепіано показую різні варіанти звучання в межах заданої гармонії і пропоную дітям, вслухавшись у звучання акордів, вигадати свої підголоски в зручному для них діапазоні. Спочатку боязко, а потім усе сміливіше з'являються три-чотири-п'ятиголосні акорди, а потім підголоски, мелодії... Це дуже цікаво і дуже корисно, до того ж це справжня творча музична діяльність – те, до чого ми увесь час прагнемо.

Г. Стулова **ХОРОВИЙ КЛАС**

Вокальний слух у дітей і шляхи його розвитку

У співацькій практиці часто вживається термін "вокальний слух", який є більш широким поняттям, ніж просто музичний слух.

За визначенням І. І. Левідова, "вокальний слух" пов'язаний не тільки зі "здатністю розрізнати в голосах найменші відтінки, нюанси, фарби", але і з можливістю визначити, "рухами яких м'язових груп викликається та чи інша зміна в звуковому забарвленні".

... Визначаючи суть поняття вокального слуху, В. П. Морозов писав: "Вокальний слух – це перш за все не тільки слух, а складне музично-вокальне почуття, засноване на взаємодії слухових м'язових, зорових, дотикових, вібраційних, а може бути, і ще деяких інших видів чутливості. Сутність вокального слуху в умінні усвідомити принцип звукоутворення.

... Слух міцно пов'язується з м'язовими, вібраційними, зоровими та іншими почуттями не тільки в процесі формування нашого власного голосу, але зв'язок цей не порушується і при сприйнятті чужого голосу".

Таким чином, фізіологічною основою вокального слуху є умовно-рефлекторні зв'язки, що виникли у результаті усвідомлення співвідношення характеру звукового подразника і комплексу відчуттів, що отримані від наших органів чуття.

"Якщо вокальний слух оцінюється як здатність не тільки чути голос, але ясно уявити собі і відчувати роботу голосового апарату співака, то можна зробити висновок, що слух будь-якої людини певною мірою є "вокальним", оскільки сприйняття мови і співу у всіх без винятку дітей – активний слухом'язовий процес".

Таким чином, вокальний слух має пряме відношення і до сприйняття співацького голосу, і до його відтворення.

... Поступово у процесі співу за конкретними м'язовими відчуттями закріплюються певні слухові, зорові, резонаторні та інші відчуття, що виникають при цьому. Правильне звуковидобування як при власному співі, так і при сприйнятті співу іншого співака неминуче супроводжується відчуттям м'язової комфортності, зручності, свободи при оптимальній активності всього голосоутворювального комплексу.

Основне завдання вчителя при розвитку вокального слуху у дітей – зробити ці почуття і відчуття у них усвідомленими.

Що ж ми чуємо за допомогою вокального слуху? Перш за все основні вокальні якості співацького голосу: інтонацію, динаміку, тембр, дикцію.

Вокальний слух допомагає встановити не тільки якість вокальної інтонації (висока, низька або нормальна), але і зрозуміти, які саме недоліки в роботі голосового апарату є причиною її порушення. Отже, специфіка вокального слуху в оцінці якості вокальної інтонації полягає в тому, що виділення основного тону відбувається з тембру саме співацького голосу, а дитині для повноцінності звуковисотного сприйняття далеко не байдуже, яким є цей тембр.

Вокальний слух оцінює динамічний діапазон голосу, нюансування в процесі виконання вокальних творів. Він допомагає встановити межу Р або F, за яким починається форсування, що руйнує всі найцінніші якості тембру. А ця динамічна межа – для кожного співака чи співацького колективу поняття відносне.

До основної функції вокального слуху відноситься оцінка тембру співацького голосу з точки зору способу його вироблення. За допомогою вокального слуху сприймаються основні характеристики голосу, такі, як регістр (фальцетний, грудний, змішаний), плавність регістрових переходів при зміні висоти тону, дзвінкість і "політність", ступінь волі або напруженість звучання, наявність вібрато (нормального,

анормального) або його відсутність, вокальна позиція (близька або занадто глибока), засіб артикуляції (на усмішці або витягнутими округлими губами), рівне або "строкате" звучання голосних і т. п.

Таким чином, до функції вокального слуху відноситься не тільки функція музичного (звуквисотного, динамічного, тембрового тощо) слуху, але і фонетичного, теж тембрового за своєю природою.

... Оскільки у сприйнятті голосу бере участь не тільки слух людини, а й цілий комплекс органів чуття, то у процесі вокальної роботи вчителя зазвичай вдаються до певної термінології, що допомагає впливати на уяву дітей і стимулювати їх слухові, дотикові і тактильні відчуття на основі різних образних порівнянь та асоціацій.

У вокальній роботі з дітьми необхідно звертатися до їх різних відчуттів, запозичуючи характеристики якості звучання з царини зорової та дотикової, бо "при навчанні співака необхідно навчати не лише слух, а й усі інші почуття".

Поступово у дітей утворюється ціла система умовно-рефлекторних актів у відносинах між характером звуку, який вони виробляють, і специфічними відчуттями відповідних органів чуття. Усвідомлення цих співвідношень і дає можливість учням цілеспрямовано регулювати роботу голосового апарату, дозволяє певною мірою аналізувати дефекти звукоутворення в інших співаків.

Отже, в основі вокального слуху лежить рефлекторний взаємозв'язок між звуковим подразником і певним комплексом відчуттів, що супроводжують рух голосового апарату. Отже, можна сказати, що вокальний слух – це добре розвинена сенсомоторна координація.

Вокальний слух для учня – це необхідна умова навчитися співати, а для вчителя – можливість навчити.

У процесі навчання співу вокальний слух, взаємодіючи з голосом, розвивається паралельно з ним, трохи випереджаючи рівень практичних умінь учня.

Один з основних відомих у практиці методів розвитку вокального слуху та досягнення найкращого звучання голосу – спрямування уваги учня при співі на його внутрішні відчуття.

... Якщо говорити про ієрархічну структуру процесу розвитку вокального слуху та досягнення найкращого звучання власного голосу, то її можна представити таким чином:

- 1) насамперед, слухова увага (тобто слухова активність);
- 2) порівняння і зіставлення різних зразків (тобто розумові операції);
- 3) спроби відтворення (власні дії);
- 4) аналіз отриманого звучання з точки зору естетичної (чуттєве сприйняття);

- 5) внутрішній спів з опорою на зовнішнє звучання еталону, заданого вчителем (моделювання вокального руху в свідомості);
- 6) нові спроби відтворення (повторні дії);
- 7) узагальнення слухових вражень і теоретичні знання, які завжди даються після слухових вражень (осмислення);
- 8) введення поняття про явище;
- 9) пояснення його механізму за принципом наочності (слухової і зорової);
- 10) досягнення бажаної якості звучання у власному виконанні (вдосконалення навичок);
- 11) виконання на основі постійного самоконтролю.

Для розвитку вокального слуху вкрай важливе питання слухової і зорової наочності у процесі навчання співу.

Власне спів є цілісним процесом, що складається із звуковідтворення і звукосприйняття, які, у свою чергу, є результатом взаємодії цілого ряду чинників: співацького дихання, звукоутворення, резонування, формування голосних і приголосних, емоційного стану співака, якості його музичного, і в тому числі вокального, слуху.

Знання фізіологічних і акустичних основ утворення та сприйняття співацького звуку, а також наявність розвиненого вокального слуху у керівника хору дозволяють йому успішно і свідомо управляти співацьким процесом.

Про методичні напрями у вокальній роботі з дітьми

У теорії та практиці дитячого хорового співу склалися різні точки зору на методику вокального виховання, які базуються на уявленнях про регістрові можливості голосу дітей.

Багато педагогів вважають, що голоси дітей до періоду мутації повинні звучати лише у фальцетному режимі і що діти даного вікового періоду здатні тільки на таке звукоутворення.

Останнім часом широкого поширення набула й інша точка зору на методику вокального виховання дітей того ж віку, заснована на використанні переважно грудного звучання голосу.

... Але як перша, так і друга точки зору однобічні, бо у дітей від народження можна спостерігати яскраво виражені індивідуальні відмінності щодо функціонування голосового апарату. Одні діти від природи проявляють схильність до використання переважно грудного регістру, а інші – фальцетного. Тому вчити всіх дітей однакової манери звукоутворення в якомусь одному з них до періоду настання мутації немає ніяких підстав.

Практика показує, що від того, в якому режимі працює голосовий апарат дитини в домутаційному віці, залежить і весь подальший розвиток його голосу вже в дорослому віці.

Численні дослідження голосових можливостей дітей від природи і дослідно-експериментальна робота з дітьми різного віку дозволили зробити наступні висновки:

1) для найбільш повноцінного розвитку співацького голосу дітей необхідно використовувати усі голосові реєстри: фальцетний, грудний і різні змішані типи, оскільки вони притаманні їм від природи;

2) грудний голос у дітей, так само як і фальцетний, теж може звучати без напруги і форсування за умови, якщо він використовується у відповідній йому теситурі;

3) певними методами можна довільно управляти звукоутворенням у дітей в будь-якому голосовому реєстрі, а отже, розвивати тембр, звуковисотний діапазон і силу голосу у відповідному напрямку;

4) у роботі з дітьми з оволодіння різними голосовими реєстрами необхідно дотримуватися певної послідовності залежно від їх голосових природних особливостей.

Г. Струве **ШКІЛЬНИЙ ХОР**

Дитяча хорова студія

Хорова студія – це музичний навчальний заклад, що поєднує в собі навчальну, виконавську і виховну роботу. З першого ж року занять у студії діти виступають в хорі як виконавці. Ми, педагоги, намагаємося, щоб кожен виступ хору сприймався дітьми не як вихід на естраду – "для оплесків", а як просвітницька місія.

Студійність

Головні відмінні риси студійності – це поєднання виконавської + просвітницької діяльності + навчально-освітньої та виховної роботи. Обмовимося відразу, що студійність в нашому розумінні не обов'язково пов'язана з наявністю хорової студії. Студійність більшою чи меншою мірою може виявлятися і в роботі найрізноманітніших за формою і суттю дитячих хорових колективів.

Основні ознаки студійності: 1) хорові ступені; 2) хорові класи; 3) хорові табори; 4) хорові "щеплення"; 5) хорова естафета; 6) взаємозв'язок всіх музичних предметів; 7) хорова сольфеджіо...

Хорові ступені

Хорові ступені – це наявність як мінімум двох хорових колективів – молодшого та старшого. Хорові ступені – це перша

умова стабільності хорового колективу, а значить, і його творчого зростання. Наявність навіть двох ступенів створює можливість у молодшому хорі постійно готувати кадри для старшого хору. Якщо підготовча робота проводиться на належному рівні, старший хор не починає все спочатку в новому навчальному році, а отримує можливість постійно підвищувати свій творчий потенціал. Ще більші перспективи відкриваються перед колективом, що має три хорові ступені...

У той же час відсутність ступенів змушує керівника хору приймати в хор абсолютно непідготовлених в музичному відношенні дітей (зазвичай дитячі хорові колективи поповнюються щорічно), що постійно гальмує, стримує розвиток колективу в цілому.

... Перший ступінь – це підготовчий хор, в якому співають першокласники. Діти займаються 3 рази в тиждень по 1 годині. Основне завдання педагога – виховати у дітей інтерес до співу, до музики, розвинути їх музичні здібності. У студію, як і в шкільний хор, приймаються всі діти, які хочуть займатися музикою. Навіть відчайдушний "гудошник", якщо у нього є бажання займатися, наприкінці занять у першому ступені вільно інтонує, нехай і в невеликому діапазоні (кварта, квінта).

... На заняттях першого ступеня активно використовуються ігрові моменти. Сюди відноситься, наприклад, музичне вітання, коли діти вітаються з викладачем поспівками власного твору (іноді в процесі уроку питання викладача і відповіді учнів теж співаються).

Діти охоче грають в диригентів. У день народження кожному надається можливість продиригувати якою-небудь піснею. У "Піонерії" це стало традицією. Хор, яким диригує іменинник, співає завжди, точно реагуючи на його жести. Концертмейстер не "втягує" диригента, а грає за його рукою. Спочатку діти губляться, але дуже швидко починають розуміти, що від них вимагається, і вже при повторенні пісні сміливо, впевнено диригують...

На заняттях першого хорового ступеня, так само як і на заняттях наступних ступенів, велика увага приділяється сольфеджію. Урок сольфеджію в студії тісно пов'язаний з хоровим сольфеджію. Але тут всі теми музичної грамоти проходяться значно повніше і глибше. Зазвичай на першому хоровому ступені діти опановують гру на різних інструментах, рекомендованих К. Орфом. Це робиться для того, щоб підготувати студійців до занять на фортепіано, акордеоні, скрипці.

Другий ступінь (молодший хор – другокласники). Займаються вони теж тричі на тиждень по годині. Діти намагаються співати

найпростіші двоголосні пісні. Робота з виховання музичного слуху, гармонічного слуху, ритму і т. д. проводиться на заняттях з хорового сольфеджіо. Виконавські можливості молодшого хору поступово зростають. Тривають найрізноманітніші музичні ігри. Діти все частіше виступають у ролі солістів. Наше правило: солістами повинна побувати максимальна кількість дітей...

Важливо відзначити, що на другому ступені поряд з розвитком музичних здібностей і музичним навчанням дітей розпочинається і виховання характеру учасників колективу.

... На другому ступені діти розпочинають роботу на заняттях з основних музичних інструментів: фортепіано, акордеон, скрипка. З ними проводять бесіди про музику, їх вчать слухати музику і розбирати нескладні музичні твори. У кінці навчального року вони виступають перед своїми товаришами по хору, граючи на музичних інструментах. Важливо, щоб усі діти з молодшого віку звикли грати перед аудиторією.

... Третій ступінь (середній хор – учні III, IV, V класів, іноді VI, VII). Заняття – двічі на тиждень по 2 години. Основна мета занять – підготовка хористів для переходу в старший хор. У середньому хорі діти співають вже триголосні твори гармонічного і поліфонічного складу, розучують досить великий репертуар... Середній хор – самостійний колектив, активно виступає в концертах, що бере участь в записах на радіо та телебаченні. В основному його учасники займаються за полегшеною програмою старшого хору. На заняттях хору діти регулярно співають усні диктанти і активно займаються всіма іншими видами хорового сольфеджіо.

Четвертий ступінь (старший хор) – це провідний хоровий колектив, головна творча лабораторія "Піонерії". У старшому хорі займаються діти віком від 10 до 16 років (2 рази на тиждень по 2 години). Кожен з них повинен мати:

- розвинений музичний слух;
- відмінне почуття ритму;
- здоровий голосовий апарат з достатнім діапазоном, і, крім того, повинен:
 - добре сольфеджувати досить складні нотні тексти;
 - володіти розвиненим гармонічним функціональним слухом...

Хорові щеплення і хорова естафета

Під "хоровим щепленням" ми маємо на увазі спільні заняття досвідчених хористів з менш досвідченими. У більш широкому сенсі – це вплив просунутого хору на розвиток менш просунутого. Річ у тім, що певні вокально-хорові навички виховуються в

хоровому колективі досить довго. Наприклад, на розвиток навички триголосного співу в творах а cappella потрібно витратити не один рік, особливо якщо мова йде про мелодично і гармонічно розвинуте триголосся з імітаційними прийомами, можливо, з застосуванням політональних прийомів. Такі виконавські можливості хор може набути після 4–6 років роботи, та й то якщо вся діяльність колективу проходила рівномірно, поступово, а не так, як це зазвичай буває, – з творчими підйомами в кінці навчального року і спадами на його початку.

"Хорові щеплення" прискорюють процес творчого зростання колективів. Зупинимось для прикладу на двох видах "хорового щеплення".

1. "Хорове щеплення" при спільних заняттях двох хорових колективів.

У практиці "Піонерії" "хорові щеплення" такого роду проводилися неодноразово. Наприклад, в 1967 р. "Піонерія", що досягла на той час певного виконавського рівня (складний багатоголосий репертуар), зустрілася у літньому таборі, в спеціально організованій хоровій зміні зі зойно організованою дитячою хоровою студією "Дубна". Всю зміну (24 дні) кожна студія окремо і об'єднаний хор проводили щоденні репетиції. "Хорове щеплення" відбувалася і в психологічному аспекті: старші, середні та молодші загони були складені наполовину зі студійців "Піонерії", наполовину з дубнінців. Постійне спілкування дітей, спільне табірне життя – теж важлива умова ефективності "хорового щеплення". ... На закінчення табірної зміни відбувся концерт об'єданого хору. Серед виконуваних творів була досить складна триголосна хорова пісня Т. Попатенко "Весняне награвання" (слова Е. Авдієнко), з рухливим темпом, широким діапазоном хорових партій, розрахована на спів без супроводу.

В іншому випадку "Піонерія" проводила "щеплення" в спільному хоровому таборі з молодією студією "Іскра" з Ленінграда в зимові канікули 1970 р. ... Протягом восьми днів обидві студії проводили спільні хорові заняття, грали в музичні ігри, провели веселий музичний карнавал і багато інших цікавих творчих справ. У результаті цього "хорового щеплення" студія "Іскра" за короткий термін спільних занять вивчила п'ять триголосних творів середнього ступеня труднощів, набула впевненості при самостійних концертних виступах...

2. "Хорове щеплення" в зведеному хорі. У цьому разі для занять збираються різні за вокально-хоровою підготовкою та часом утворення хори. Ядро цього зведеного хору повинно складатися з

просунутого, міцного колективу ... Так "хорове щеплення" може дати ефективний результат за наявності певного тактичного плану підготовки до репетицій і на самих репетиціях. Першому репетиційному збору зведеного хору передують репетиції за зонами: а) заняття з двома-трьома хорами, серед яких один повинен бути провідним; б) заняття з хоровими партіями, яка група хору може стати ведучою.

Хорова естафета

Так називається шефська робота старших студійців з молодшими. Форма передачі досвіду – наставництво – давно вже стала в "Піонерії" звичайною справою.

... Буквально з першого року створення колективу у мене з'явилися помічники, які охоче займалися з новачками і відстаючими (в хорі відбувалося постійне поповнення і відсіювання). Спочатку шефи вивчали з підшефними слова пісень або одноголосну мелодію (в основному на слух, як кажуть, "з голосу"). Пізніше при розучуванні музичного матеріалу вже зверталася увага і на дихання, і на артикуляцію, виразність, нюансування.

У даний час в старшому хорі "Піонерії" немає жодного хориста, що не пройшов системи хорової естафети.

Хорова естафета чудова і тим, що виховує у студійця прекрасні риси: турботу про ближнього, про молодших, виробляє педагогічні навички.

Але хорова естафета – це не тільки передача музично-хорових знань і навичок, це відповідальність старших за молодших, це збереження традицій колективу...

Взаємозв'язок музичних предметів у хоровій студії

Студійність передбачає тісний взаємозв'язок між усіма предметами, що викладаються в студії: хором, сольфеджіо, грою на музичних інструментах, музичної теорією.

Створення нової форми дитячого музичного виховання і освіти – хорової студії – спричинило розробку нової методики викладання, головна мета якої – створити в студіях і в хорових школах єдиний музично-освітній комплекс, наблизити вимоги і до специфіки кожного предмета, і до загальних музичних завдань...

Для вироблення нової студійної методики, що спирається на найкраще з існуючих систем і методик музичного навчання, ми, перш за все, визначили коло основних завдань для педагогів студії.

1. Хормейстер. Оскільки хорові заняття мають визначальне значення у справі музичного розвитку дітей, необхідно, щоб хормейстери досконало знали програми усіх музичних предметів. Але

хормейстер повинен знати не тільки програму, а й методику викладання сольфеджіо та скоординувати програму своїх хорових занять з програмою хорового сольфеджіо. Хормейстер також повинен добре знати рівень музичної підготовки всіх учасників свого хору – без цього йому не вирішити конкретних виконавських завдань.

2. Викладач сольфеджіо повинен знати програми предметів, які викладаються в студії, в першу чергу хорового сольфеджіо. Між викладанням сольфеджіо та викладанням хорового сольфеджіо повинні встановитися не тільки взаємозв'язок, але і взаємопроникнення, оскільки хорове сольфеджіо покликане не підмінити собою, а закріплювати деякі важливі розділи сольфеджіо.

3. Педагог-інструменталіст, який викладає в хоровій студії, повинен перш за все осмислити відмінності між студією та іншими формами музичної освіти (музична школа, гурток) і активно використовувати специфічні переваги студії в своїх заняттях з дітьми.

4. Викладач музичної літератури повинен простежувати і підкреслювати на своїх заняттях зв'язок свого предмета з іншими предметами, що викладаються в студії.

... Визначимо тепер докладніше основні елементи взаємозв'язку між предметами і дамо деякі поради педагогам.

... Діти рідко люблять уроки сольфеджіо. На уроках сольфеджіо треба створити справді творчу атмосферу, яка завжди і скрізь повинна супроводжувати заняття музикою. Можна формально проспівувати на уроках деякі хорові партитури з репертуару хору, але не навчитися головного – використовувати метод багатоголосся для закріплення і розвитку гармонічного функціонального слуху. Необхідні постійні аналогії і закріплення тем сольфеджіо, перш за усе, прикладами з репертуару хору (можна використовувати не тільки поточний матеріал, а й репертуар минулих років, а також репертуар найближчого майбутнього). Можна залучати і приклади з програм навчання гри на інструментах. На уроках сольфеджіо слід активніше застосовувати метод індивідуального опитування в поєднанні з колективною відповіддю (спільне сольфеджування, диктант тощо).

Викладання музичної літератури

У цій царині також можливий дієвий зв'язок з усіма предметами, що викладаються в студії. На уроках музичної літератури багато прикладів, що дають поняття про форми музичних творів, беруться з репертуару хорового колективу.

... Викладач музичної літератури, що добре знає програму сольфеджіо, бере засвоєні на уроках сольфеджіо уривки з "великої

музики". Для більш "плавного" залучення дітей до музичного мистецтва в певні моменти використовуються навички, набуті студійцями при виконанні вправ, спрямованих на розвиток гармонічного функціонального слуху. Звертається увага на ті чи інші цікаві каденції, гармонічні звороти тощо.

... Вивчення музичної літератури допомагає хору в створенні "золотого" репертуарного фонду і спирається значною мірою на репертуар, накопичений студійцями на заняттях з інструмента...

К. Нікольська-Береговська **АКАДЕМІЯ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА**

Академія хорового мистецтва була створена на базі Московського хорового училища в грудні 1991 р. Очолив навчальний заклад народний артист СРСР, професор В. С. Попов.

Ідея створення академії – навчального закладу з тріступеневою системою освіти – початкова, середня і вища – виникла давно; про це думав ще О. В. Свєшніков, впритул підійшов до її втілення в життя О. О. Юрлов. Але знадобилося багато часу і сил, щоб здійснити цей задум.

Сьогодні Академія хорового мистецтва (АХМ), що пройшла складний шлях перетворення від школи-восьмирічки (Московське хорове училище ім. О. В. Свєшнікова) до повного циклу (школа, училище, ВНЗ), являє собою навчальний заклад нового типу, в якому є сім відносно самостійних хорових колективів: крім хору хлопчиків (школа) і хору юнаків (училище), існують також чоловічий та змішаний (ВНЗ), якими керують колишні вихованці училища, а нині провідні фахівці хорової справи.

Чоловічий хор післявишівського рівня організований у 1989 р. Спочатку хор створювався як виконавський колектив високого класу. Це виявилось можливим завдяки тому, що його учасники були вихованці хорового училища, які мали відмінну професійну підготовку. Оновлення та одночасно ускладнення репертуару поставило питання про якісне перетворення групи чоловічих голосів: юнаки 9–11 класів, що виконували партії тенорів і басів, не володіли ще цілком сформованими голосами в силу фізіологічних причин, а тому не могли забезпечити повноцінного звучання чоловічої групи хору.

Хор поповнився за рахунок учнівської молоді та студентів-хормейстерів. Як своєрідний виконавський еталон було вибрано

російський духовний чоловічий спів періоду "золотої доби" (кінець XIX – початок XX ст.). Відповідно й основу репертуару склали твори композиторів того часу і поряд з ними – найдавніші зразки російської церковної музики. Багато хто з учасників хору мали практику співу в храмах і змогли глибоко осягнути стиль та дух культових співів, їх суть і сенс.

Перші ж виступи хору підтвердили найкращі очікування: народився новий висококваліфікований колектив зі своїм творчим кредо і цілком сформованими манерою і стилем співу. Звучання хору – рівне, глибоке, потужне, добре збалансоване – не можна вже було сплутати ні з яким іншим. Приваблювало і досить осмислене ставлення до тексту, слова, що йде від "свєшніковських" традицій.

Хор побував у багатьох країнах: у Франції, Італії, Швейцарії, Японії; завоював I премію в класі чоловічих голосів і I премію спільно з хором хлопчиків змішаних хорів на фестивалі в Карлштайне (ФРН); випустив 4 самостійні компакт-диски з участю хору хлопчиків, записав безліч програм – від кантат П. І. Чайковського (Літургія св. Іоанна Золотоуста) і С. І. Танєєва (Іоан Дамаскін) до меси сі мінор І. С. Баха і Всенічного бдіння С. В. Рахманінова.

До виконання таких творів, як Реквієм Моцарта, IX симфонія і Урочиста меса Бетховена був залучений Дитячий хор телерадіокомпанії "Останкіно" під керівництвом В. С. Попова. Спількування хорових колективів АХМ та Держтелерадіо значно розширило виконавські рамки обох хорів за рахунок включення в репертуар складних хорових творів, написаних для мішаного складу. Ця обставина серед інших спонукала В. С. Попова поповнити вищу ланку Академії дівчатами.

Про бажання включити до складу АХМ дівчат професор Попов пише наступне: "Запрошення дівчат на навчання до вищої ланки Академії не випадково. Десятирічна практика співу в хорі (телерадіо) дуже розвиває їх гармонічний слух і дозволяє дівчатам швидко засвоювати складні музичні дисципліни ... Причому юнаки, як професійно більш підготовлені, лідирують, "підштовхують" своїх ровесниць, допомагаючи їм у навчанні".

В Академії хорового мистецтва головним предметом є хоровий клас. Саме в ньому сфокусовані знання та вміння, набуті учнями на дисциплінах музичного та загальноосвітнього циклів.

Проф. В. С. Поповим складена нова програма з хорового класу для початкової і середньої ланки АХМ, в пояснювальній записці до якої він дає наукове обґрунтування методів і прийомів роботи в

хоровому класі з урахуванням психологічних особливостей учнів, тісно пов'язаних з підбором вокально-хорових вправ і навчально-художнього репертуару.

За традицією в 1 і 2 класах хорового училища АХМ з хлопчиками проводяться індивідуальні заняття. До кінця року учні 1 класу починають співати в молодшому хорі, побудованому з урахуванням фізіологічного розвитку співацьких голосів та їх тембрових особливостей.

Як відомо, звучанню дитячого голосу хлопчиків до дев'яти років властивий фальцет. Діапазон голосу у цей період обмежений, а тому поділ у хорі на дискантів і альтів вельми умовний.

До дев'яти років у дітей з'являється грудне звучання, голоси хлопчиків міцніють, діапазон значно розширюється, виникає можливість поділу голосів на хорові партії – дискантів і альтів.

З 3 класу діти переходять в старший (концертний хор), в якому вони співають до настання мутації, тобто по 7 клас.

Надзвичайно гострою є проблема, пов'язана з мутацією, що триває у співаків-підлітків, яка в даний час настає у хлопців дещо раніше – з 11–12 років. Цей важкий для голосу період триває від 6–8 місяців до двох років, у зв'язку з чим в навчальному плані хорові заняття у 8 класі відсутні. До 9 класу мутація, як правило, завершується.

З 9 по 11 клас юнаки утворюють дорослу групу концертного хору, що складається з тенорів і басів, однак програмою передбачаються і роздільні заняття хору хлопчиків та хору юнаків.

У навчальній програмі з хорового класу В. С. Попов приділяє велику увагу формуванню хорових партій за їх тембровою подібністю і звучанням примарних тонів, від яких і починається поступове розширення діапазону голосу, а також розвитку і зміцненню верхньої та нижньої співацької форманти, що визначають летючість, дзвінкість, красу і глибину звучання голосів. "Саме діапазон, примарні тони, темброва своєрідність і теситурна витривалість дають можливість найбільш точно визначити належність голосу до тієї чи іншої групи – дисканти, альти, тенори, басы", – пояснює керівник.

Вироблення вокальних навичок в хорі починається із співацького дихання. Вказуючи на види дихання, Попов акцентує увагу учнів-практикантів на даних наукових досліджень про те, що ізольованих типів дихання практично не існує, а дорослі і діти користуються так званім мішаним диханням, тобто диханням з переважанням то грудного, то черевного типу, залежно від

характеру виконаного хорового твору. Розкриваючи фізіологічну сторону змішаного дихального процесу, Віктор Сергійович пише: "При цьому виді тією чи іншою мірою беруть участь різні відділи дихального апарату, що сприяють вільній і природній координації всіх систем голосоутворення. У налагодженні такої координації особлива роль відводиться м'язовим і слуховим відчуттям". Він дає практичну пораду молодим фахівцям: різке підняття плечей при вдиху і видиху призводить до крикливого, напруженого звучання, а звук сильний, переривчастий, пов'язаний з неправильною, напруженою роботою м'язів шиї та обличчя.

Вдих і видих органічно пов'язані один з одним, це визначає і опору звуку на дихання як результат взаємозв'язку в роботі систем голосоутворення.

Опановуючи співацьке дихання, співаки хору повинні оволодіти навичкою ланцюгового дихання, при якому короткий вдих розмірюється з диханням товариша, що стоїть поруч, створюючи безперервний хоровий звук. "Цей вид колективного дихання дозволяє успішно виконувати твори протяжні, роздольного характеру, а також співати ніби на одному диханні не тільки окремі частини, але і твори повністю, якщо того вимагають художні завдання".

Відомо, що співацьке дихання тісно пов'язане з атакою звуку – твердою, м'якою і придихальною. У програмі з хорового класу Віктор Сергійович дає науковий опис роботи голосових зв'язок в опорі на дані фізіологічних досліджень, з яких випливає, що від ступеня щільності змикання зв'язок залежить характер звучання і темброве забарвлення. При твердій атаці звук утворюється яскравий, чіткий. М'яка атака забезпечує м'яке, спокійне звучання, інтонаційну точність і найкращий тембр. Придихальна атака виникає при неповному змиканні зв'язок. Вона використовується як прийом для зняття напруги в процесі роботи над перехідними звуками діапазону голосу. Придихальна атака виконується на м'якому, "ковзному" переході від звука до звука і використовується як забарвлення тону, відповідно характеру хорового твору, в якому присутні елементи звукової зображальності.

Правильно сформована атака першого звука мелодії має вирішальне значення для збереження високої вокальної позиції звучання голосу. У комплексній взаємодії дихання, гортані, м'якого піднебіння з відповідною атакою на звук створюється база, на якій будується вокальна постановка голосу співака.

У програмі в розділах роботи над звукоутворенням, звуковеденням та дикцією Попов достатньо переконливо і науково обґрунтовано

розкриває процес вокального виховання співаків. Віктор Сергійович акцентує увагу на дуже важливому моменті перебудови роботи голосового апарату з мовної функції на співацьку і, розкриваючи своєрідність переходу, дає характеристику голосним і приголосним, підкресливши їх роль у вокальному вихованні голосу.

Розділ "звукоутворення" представлений в програмі фонетичним методом, за яким робота над звуком проводиться на голосних і приголосних в їх поєднанні. Голосні повинні формуватися в одноманітній манері, що вимагає їх округлення і співу ніби на позіху. "Добре підняте м'яке піднебіння, – пояснює професор, – перекриває вхід в носову порожнину і звільняє голос від неприємного носового призвуку. У зв'язку з цим необхідно вміло й обережно використовувати у хорі спів із закритим ротом, при якому "піднебінна завіска" сильно опускається, але виконаний на позіху спів із закритим ротом дає хороші результати у виробленні високого звучання (високої позиції) і реєстрової рівності".

Голосні звуки – основа співу. Розбірливість слів залежить від чіткості та інтенсивності приголосних, при цьому вимова їх повинна бути гранично короткою. Щоб забезпечити ясність дикції, слід чітко і навіть перебільшено вимовляти приголосні при найкоротшому їх звучанні. Особливо виразної вимови вимагають приголосні р, н, л, д. Основне правило: "У співі голосні – річка, а приголосні – береги" – повинен знати кожен співак.

В. С. Попов звертає увагу і на правила вимови приголосних у співі, наприклад: приголосні, якими закінчується склад або слово, переносяться до наступного складу або слова, що сприяє кантилені і розспівності всієї фрази; однакові голосні, що зустрічаються в кінці одного і на початку іншого слова, співаються роздільно; приголосні звуки в кінці слова вимовляються ясно і чітко; ударні слова у фразях і ударні склади в словах співаються трохи голосніше, ніж ненаголошені. Дикція при цьому залишається ясною і розбірливою.

Стрій хору – мелодичний і гармонічний, – як правило, реалізується при ансамблевому співі, коли співак підпорядковує свою індивідуальність загальним завданням хорової діяльності. "Саме в питанні строю, – пише Попов, – найбільш яскраво проявляється взаємозв'язок багатьох навчальних предметів, таких як сольфеджіо, теорія музики, гармонія, поліфонія... Стрій, у якому співає хор без музичного супроводу, називають зонним строєм, коли кожен тон може дещо змінювати свою висоту (в межах певної зони) в бік підвищення або пониження, що робить хорове виконання більш виразним і різноманітним в інтонаційному відношенні".

Віктор Сергійович радить виховувати у співаків точне інтонування інтервалів незалежно від ладу, бо багато сучасних композиторів використовують атональну систему, наприклад, дванадцятитонову. Чисте і впевнене інтонування інтервалів без опори на лад дає можливість співакам засвоювати і таку музику, досягаючи при цьому справді художнього ансамблю. Звідси йде і освоєння темперації, яка надає допомогу в інтонаційному звучанні атональної музики.

Головний напрямок у навчанні хору – це спів без супроводу, який виховується на вдосконаленні музичного слуху у всіх його видах: гармонічному, мелодичному, вокальному, внутрішньому. Особлива увага приділяється внутрішньому слуху, здатному "передчувати" звучання окремих щаблів ладу, інтервалів, акордів, що так необхідно у співі а capella.

Роботу над багатоголоссям Попов починає зі співу одноголосних творів з елементами двоголосся, а також народних пісень з підголосками і канонів.

До репертуару молодшого хору включається матеріал і з більш складним поєднанням голосів, наприклад, з елементами триголосся, яке виробляється в такому ж порядку, що і двоголосся, з урахуванням вікових особливостей дітей. Репертуар складають в основному пісні з обмеженим діапазоном, помірною динамікою і нескладні за музичною мовою. На цьому рівні розвитку дітей наголос робиться на свідомому засвоєнні музичного матеріалу з використанням знань, отриманих на заняттях з сольфеджіо.

У старшому (концертному) хорі вокально-хорові навички виробляються й удосконалюються на хоровому репертуарі, який за своїм змістом відображає програмні вимоги з усіх інших предметів музичного циклу, що забезпечує широку ерудицію учнів і знання хорової музики.

Про роль і значення художнього репертуару В. С. Попов пише наступне: "Накопичення та виховання навичок і вмій у навчально-освітній та художньо-виконавській сферах пов'язано, насамперед, з репертуаром. З одного боку, репертуар повинен забезпечити цілеспрямовану роботу із засвоєння та закріплення вокально-хорових навичок і вмій, з іншого – розкрити перед учнями віхи розвитку хорової музики".

Завдяки багатоскладеності хорів, об'єднаних у єдине ціле, і у зв'язку з появою реальних та перспективних можливостей, у вищій ланці (ВНЗ) академії створено два факультети – диригентський і вокальний, студенти яких спільно співають у хорі і займаються з предметів музичного циклу протягом чотирьох років навчання, зберігаючи при цьому й індивідуальну предметну специфіку.

При прийомі вокалістів до вишу враховується музична підготовка абітурієнтів, особливо з сольфеджіо і фортепіано.

Заняття з вокалу у диригентів проводяться двічі на тиждень, у вокалістів – тричі.

Програма вишу з диригування та сольного співу унікальна тим, що вона будується відповідно до принципу вивчення предмета за епохами і стилями, викладеними в історичній послідовності.

I курс – "Відродження". Музика цього періоду вивчається на дисциплінах "Вокальний ансамбль" і "Хоровий клас". Вокальний ансамбль" в АХМ складається з 16 чоловік. Студенти самостійно готують з цим колективом програми, доводячи до досконалості виконання кожного твору.

Дисципліни "Закон Божий" і "Теорія богослужбового співу", що увійшли до програми, дуже своєчасно знаходять місце у вивченні хорових творів православного і католицького спрямування.

Тренінг з основ елементарної акторської техніки студенти проходять на показі епізодів з п'єс, в яких вони навчаються вільної, природної поведінки на сцені і спілкування з партнером.

II курс (перше півріччя) – "бароко" (Бах, Гендель, Вівальді, Телеман та їх сучасники). У хоровому репертуарі хорів превалюють твори цієї епохи, наприклад, "Пристрасті за Іоаном" і меса сі мінор Й. Баха, Gloria A. Вівальді та ін. Студенти також ознайомлюються з хоровою творчістю А. Веделя, С. Дегтярьова, М. Березовського, Д. Бортнянського та ін.

II курс (друге півріччя) – віденські класики (Моцарт, Гайдн, Бетховен). Триває робота із засвоєння техніки акторської майстерності на матеріалі уривків з драматичних творів (сцен із п'єс, покладених в основу оперних лібрето, таких як "Кам'яний гість", "Русалка" О. Пушкіна; "Севільський цирюльник", "Весілля Фігаро" П. Бомарше; "Сон в літню ніч" В. Шекспіра). До репертуару співаків включаються пісні, романси та інша вокальна музика епохи віденських класиків.

До репертуару хору включаються "Урочиста меса" Л. Бетховена, "Реквієм" В. А. Моцарта. В оперному класі студенти беруть участь у постановці опер "Фіделіо" Л. Бетховена та "Весілля Фігаро" В. Моцарта. Ці опери у виконанні студентів АХМ були представлені на оперному фестивалі в м. Бругенц (Австрія).

Беручи участь у хорі оперного класу, студенти набувають досвіду у співі вокальної та хорової музики різними мовами; переважно вони читають з аркуша італійські і німецькі тексти, тому в них немає психологічного бар'єру у виконанні музики іноземною мовою.

Спираючись на даний природою фонетичний слух, співаки за-своюють будь-які діалекти розмовної та співацької вимови російської, німецької, італійської, латинської, французької, англійської мов.

Робота в оперному класі академії починається на **III курсі** і триває протягом двох років. У **першому півріччі** вивчаються твори епохи раннього романтизму (Шуберт, Шуман, Брамс, Мендельсон). На екзамені демонструються вокальні цикли, наприклад, "Любов поета" Р. Шумана, "Чотири суворих наспіви" Й. Брамса. У репертуарі з'являються також оперні арії, музика російських композиторів. У **другому півріччі** період пізнього романтизму (XIX ст.) представлений західною і російською музикою, а також музикою італійських майстрів. Навчальним планом АХМ передбачені заняття з дисциплін: "Акторська майстерність", "Культура мови", "Танець" і "Оперне виконавство" при спільному навчанні вокалістів та диригентів-хоровиків.

IV курс – "Музика ХХ століття". На цьому етапі закладається основа дипломної програми. Розучуються вокальні цикли М. Мясковського, Г. Свірідова, Д. Шостаковича та ін. Хор виконує музику ХХ ст., що включає і твори композиторів Е. Денисова, Г. Дмитрієва, А. Ніколаєва, Ю. Євграфова, В. Рубіна та ін.

Планомірна, продумана система навчання сольного і хорового співу в трьох ланках АХМ проводиться під суворим контролем лікарів, що дозволяє учням і студентам витримувати великі голосові навантаження і привчає їх до мобільності і працездатності.

Звичайно, не усі диригенти за своїми вокальними даними можуть виконувати оперні партії. У цьому випадку вони співають в оперному хорі, готують епізодичні ролі, беруть участь у постановочній частині спектаклю або оперного концерту...

Спільне навчання вокалістів і диригентів-хоровиків вельми благотворне і перспективне. Диригенти стимулюють музичний розвиток студентів-вокалістів, є організуючою силою творчого процесу. Взаємодія в роботі вокалістів і диригентів веде представників обох спеціальностей до найбільш повного розкриття творчої індивідуальності.

Весь процес навчання в АХМ будується на абсолютно новому підході до виховання вокальних навичок у хоровиків і вокалістів. Індивідуальне вокальне навчання студентів, одночасна участь в хоровій діяльності, зв'язок вокальних та хорових навичок строю та ансамблю створюють нову якість співацького звучання, збагаченого вокально-інтонаційною стрункністю і більш глибокою насиченістю.

Серед деяких педагогів-вокалістів існує думка про те, що у хорі співаки втрачають вокальний фокус звучання, що веде до нівелювання тембру в результаті впливу на вокальний звук хорових навичок строю та ансамблю. Тим паче, відомий факт, коли великий

Шаляпін приходив в Синодальний хор до великого Даніліна просити в нього дозволу "поправити" голос у хорі (тобто вокальне інтонування співочого звуку – К. Н.), чого можна домогтися тільки в умовах хорового співу. На жаль, традиції, що існувала в Росії до революції, коли в консерваторіях студенти вокального та музично-інструментального факультетів обов'язково співали в хорі, зараз не існує.

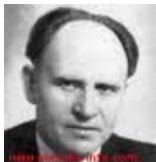
В АХМ студенти отримують прекрасну освіту багатопланового рівня, про що професор В. С. Попов пише: "Програма вищого ступеня навчання досить насичена і різноманітна... Наше завдання – виховати музикантів широкого профілю, а вибір вони нехай роблять самі. Студенти вивчають сьогодні музичне мистецтво в контексті світової культури. Вони слухають лекції з історії мистецтва, театру, з історії релігії – адже музикантові не можна, наприклад, не знати Біблії. У нас, поки факультативно, викладається курс симфонічного диригування. Життя часто змушує диригентів хору встати і перед оркестром... Потрібно зауважити, що в Академії практики отримують можливість постійно працювати з хором. Такої практики поки немає в жодному навчальному закладі... Та й оцінка з диригування у хоровиків та вокалістів складається з двох позначок: одна – за техніку диригування під рояль, інша – за практику".

І, дійсно, виховання учнів АХМ будується в руслі сучасних вимог суспільства і в цьому відношенні В. С. Попов створив Академію на рівні, що не має аналога ні у нас у Росії, ні на Заході. Сьогодні Академія – складний організм, що включає в сферу своєї діяльності навчальну, науково-методичну, концертну і просвітницьку роботу.

Реальна участь у концертній діяльності студентів АХМ слугує не тільки виконавською, але і концертною практикою. У системі навчання в академії концертна робота з епізодичної перетворюється на постійну практичну діяльність. Не випадково іспити в АХМ проводяться у формі концерту, а на Державних іспитах кожен випускник показує повноцінне концертне відділення... Після закінчення академії випускники отримують диплом зі спеціальності "Диригування" – диригент хору, викладач, соліст і артист хору; та диплом з фаху "Вокальне мистецтво" – концертно-камерний співак, соліст і артист вокально-хорового ансамблю.

У 1996 р. при Академії хорового мистецтва відкрита аспірантура зі спеціальності "Музичне мистецтво" та аспірантура-стажування зі спеціалізацією: диригування та вокальне мистецтво. Найбільш здібні з учнів за рекомендацією Державної екзаменаційної комісії можуть поєднувати навчання за двома спеціальностями з подальшим отриманням двох дипломів. Студенти, що мають схильність до композиторської освіти, можуть отримати спеціальність звукорежисера.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ



Анісімов Олександр Іванович (1905–1976) – російський хоровий диригент, громадський діяч, професор Ленінградської та Московської консерваторій, заслужений діяч мистецтв РРФСР.

У 1930 р. закінчив Ленінградську консерваторію у І. В. Нємцева, М. О. Малько, М. Г. Клімова.

Був керівником Ансамблю пісні й танцю ЛВО (1937–1939); директором Великого театру СРСР (1951–1955); художнім керівником та головним диригентом Ленінградської академічної капели ім. М. І. Глінки (1958–1965).

У 1931–1949 рр. та з 1955 викладав у Ленінградській консерваторії, а з 1948–1955 рр. викладає в Московській консерваторії.

Автор книг "Методика занять з хором" (1938; 2-ге вид., 1954), "Робота з самодіяльним хором", "Диригент-хормейстер" (1976), статей, зб. "Репертуар академічної капели ім. М. Глінки" (3 вип.).



Байда Людмила Анатоліївна – заслужений діяч мистецтв України, лауреат премії імені М. В. Лисенка, професор Інституту мистецтв Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова. Випускниця Київської консерваторії (клас канд. мистецтвознавства Г. Й. Ткаченко).

Засновник та художній керівник жіночого хору "ПАВАНА", який є володарем "Золотого диплому" міжнародного хор-фесту "Академічна Банска-Бистриця" (1989), володарем Гран-прі III Всеукраїнського хорового конкурсу імені М. Леонтовича (1997), володарем Гран-прі Всеукраїнського фестивалю вокально-хорового мистецтва (2010), постійним учасником міжнародних фестивалів сучасної та старовинної української музики "Київ-М'юзик-Фест", "Музичні прем'єри сезону", "Співочий собор", "Гоголь-

фест"; учасником міжнародного хорового фестивалю "Золотоверхий Київ" (1996–2009).

Хор "ПАВАНА" має численні фондові записи на національному та зарубіжному радіо і телебаченні.

Бартенєва Л. Б. – очолювала диригентсько-хорову секцію Московського педагогічного державного університету.

Має загально визнаний авторитет у галузі дитячого хорового виконавства; організатор, керівник, хормейстер хорових студій.

З метою підвищення рівня підготовки педагогічних кадрів на кафедрі Л. Б. Бартенєва організувала семінари для молодих викладачів. Відкриті уроки маститих педагогів переростали в майстер-класи для студентів та викладачів із різних міст Росії.

Бєлік-Золотарьова Наталія Андріївна – заслужений діяч мистецтв України, професор Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, лауреат муніципальної премії ім. І. Слатіна та рейтингу "Харків'янин-2004", декан вокально-хорового факультету (2000–2005). З 1984 до 2009 рр. – хормейстер оперної студії. Здійснила постановку хорових сцен у 25 операх. Хор оперної студії під орудою Н. А. Бєлік вперше у Харкові виконав "Te Deum" А. Брукнера, "Carmina Burana" К. Орфа, "Реквієм" А. Сальєрі. Працює над кандидатською дисертацією, яка присвячена оперно-хоровій творчості сучасних українських композиторів.

Серед її випускників заслужена артистка України М. Гончаренко, кандидат мистецтвознавства Ю. М. Іванова, кандидат мистецтвознавства О. М. Батовська, кандидат мистецтвознавства І. В. Вербицька, О. М. Полтацева, В. В. Тушева, хормейстер ХАТОБу О. Є. Чумак.



Бєнч Ольга Григорівна – диригент, педагог, народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, професор НМАУ ім. П. Чайковського, член Національної спілки композиторів України. Музичну освіту здобувала в Дрогобицькому музичному учи-

лищі (клас В. А. Гуцака та О. І. Циглика) та у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка (клас народного артиста України, професора Ю. О. Луціва). Закінчила асистентуру-стажування при кафедрі хорового диригування Київської державної консерваторії (нині НМАУ ім. П. Чайковського) у класі народного артиста України, професора Л. М. Венедиктова та аспірантуру при кафедрі теорії музики (науковий керівник – професор О. Мурзина).

З 1988 – старший викладач, доцент, професор кафедри хорового диригування НМАУ ім. П. І. Чайковського.

О. Бенч організувала та очолила камерний хор "Український спів", який мав успішні виступи у Місячнику Європейської культури у Кракові та в культурно-громадській акції "Збережемо українські церкви у Польщі" (1992), в урядовому концерті на I та II Всесвітніх форумах українців (1992, 1997). Хор озвучив художньо-документальні фільми "Подорож у втрачене минуле", "Густиня" (про музично-культурні традиції Сіверщини).

Протягом кількох років вела циклові програми з питань музичного мистецтва, культурології, духовності на українському радіо й телебаченні, на Радіо "Свобода".

О. Г. Бенч – співавтор концепції та музичний керівник Фестивалю мистецтв українського зарубіжжя "Український спів у світі". Автор понад 50 наукових, методичних і популярних праць, які висвітлюють питання теорії та історії українського хорового співу в його регіональному розмаїтті.

Автор книги "Павло Муравський: феномен одного життя" та навчального посібника "Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції".



Белявський Е. – заслужений працівник культури України.

Протягом багатьох років викладав спеціальні дисципліни на відділі хорового диригування Донецького музичного училища. Творчою лабораторією та фундаментом відділу хорового диригування був студентський хор, яким керував Е. Белявський. Неодноразово виступи хору відзначались високими нагородами та лауреатськими званнями на конкурсах та фестивалях.

Його методична робота була спрямована на підвищення професійної майстерності випускників, які працюють з хорами, вокаль-

ними ансамблями; на поповнення репертуару творчих колективів. Серед найбільш вагомих видань слід відзначити його роботу "Засвоєння сучасної музичної мови у хорі" (1984).



Богданова Тетяна Семенівна – кандидат педагогічних наук, доцент, відмінник освіти Республіки Білорусь, декан факультету естетичної освіти УО "Білоруський державний педагогічний університет імені Максима Танка".

Закінчила цільову аспірантуру НДІ Художнього виховання АПН СРСР в м. Москва і захистила наукову дисертацію (наук. кер. професор Петрушин В. І.).

Має понад 100 публікацій, значну частину з яких складають навчальні та навчально-методичні посібники для вчителів музики та керівників дитячих хорових колективів. Проводить значну роботу з підготовки наукових кадрів, керує роботою аспірантів і магістрантів.

У сферу наукових інтересів входять аспекти фахової підготовки вчителів музики, керівників дитячих хорових колективів, питання вивчення історії та теорії хорового виконавства, технології вокально-хорової роботи з дітьми різного шкільного віку.

Неодноразово була: одним з організаторів і головою виконавських конкурсів "Молоді таланти"; членом журі міських фестивалів і конкурсів хорових колективів, міського конкурсу художньої самодіяльності професійної спілки працівників установ освіти м. Мінська тощо.

Богданова Т. С. є членом редакційної колегії журналу "Музичнае і тэатральнае мастацтва: праблемы выкладання"; секретарем Науково-методичної ради з естетичної освіти Навчально-методичного об'єднання вищих навчальних закладів Республіки Білорусь з педагогічної освіти.



Болгарський Анатолій Георгійович – заслужений діяч мистецтв України, кандидат педагогічних наук, професор, перший заступник проректора-директора Інституту мистецтв Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова.

Анатолій Георгійович – віце-президент Асоціації діячів музичної освіти та виховання в Україні, автор понад 70 наукових праць, ініціатор проведення всеукраїнських, міжнародних дитячих фольклорних свят, конкурсу "Таланти твої, Україно!" Плідно працює у галузі підготовки науково-педагогічних конференцій з актуальних проблем розвитку музичного мистецтва.



Бурбан Михайло Іванович (1943–2012) – професор Дрогобицького педагогічного університету, відомий театрознавець, хорознавець та диригент, науковець і педагог, музикант та громадський діяч. Навчався у провідних навчальних закладах Львівщини: музично-педагогічному училищі ім. Ф. Колесси та Львівській консерваторії ім. М. Лисенка. Від початку свого трудового шляху поєднував педагогіку з хоровою справою, викладаючи диригування й керуючи хором.

Закінчив аспірантуру (при ІМФЕ ім. М. Рильського) і захистив дисертацію "Музичний спектакль для дітей в українському театрі" з музичного театрознавства. Працював на посаді завідувача музичної частини (диригента, 1971–1974) обласного музично-драматичного театру і як рецензент музичних спектаклів, член журі численних фестивалів та конкурсів. Керував симфонічним оркестром музично-педагогічного факультету (1975–1995).

До фундаментальних праць члена Наукового товариства ім. Т. Шевченка М. Бурбана належить монографія "Українські хори і диригенти", монографії "Музичний спектакль для дітей в українському театрі" та "Професійні театри Львівщини другої половини ХІХ – другої половини ХХ ст.". У його доробку – і навчальний посібник "Нариси історії мистецтв України" у 2-х частинах тощо. Незавершеною залишилась нова велика за обсягом праця "Оркестри Львівщини".

Виноградов Костянтин Петрович (1899–1980) – диригент, народний артист РРФСР. В 1923–1936 рр. концертмейстер, головний хормейстер, а потім головний диригент оперного театру ім. Станіславського (Москва); в 1936–1941 рр. один із засновників і керівник

Державного хору СРСР; в 1942–1946 рр. художній керівник Ансамблю пісні і танцю МПВО; в 1946–1965 рр. головний хормейстер Червонопрапорного ансамблю пісні і танцю Радянської Армії ім. Олександра Олександрова. В 1956 р. закінчив диригентсько-хоровий відділ Московського музично-педагогічного інституту ім. Гнесіних. В 1924–1953 рр. викладач Московського музичного училища ім. Гнесіних. З 1965 р. викладач, з 1967 – доцент Московського інституту культури. У 1950 р. отримав Державну премію СРСР за концертно-виконавську діяльність. Автор книги "Работа над дикцией в хоре" (1967).



Дмитревський Георгій Олександрович (1900–1953) – російський хоровий диригент, громадський діяч, професор Московської та Ленінградської консерваторій, заслужений діяч мистецтв РСФСР. Художній керівник Ленінградської академічної капели (1943–1953), багато зробив для її відновлення після Великої Вітчизняної війни. Під керівництвом Г. Дмитревського капела здійснила поїздку за кордон (НДР, 1952), підготувала багато творів російської та зарубіжної класики ("Іоанн Дамаскин" С. Танєєва, "Высокая месса" Й. Баха, "Самсон" Г. Генделя, "Времена года" Й. Гайдна, фінал 9-ї симфонії Л. Бетховена, реквієми В. Моцарта, Г. Берліоза, Дж. Верді тощо), а також радянських композиторів ("На страже мира" С. Прокоф'єва, "Песнь о лесах" Д. Шостаковича, "Кантата о Родине" О. Арутюняна).

Г. Дмитревський проводив велику організаційно-методичну роботу з професійної хорової освіти (декан факультету у Москві, завідувач кафедри у Ленінграді тощо). Його учні: С. Благообразов, Г. Виноградова, П. Левандо, І. Полтавцев, С. Попов, К. Птиця, Д. Русков (Болгарія), Л. Савва, Г. Сандлер, В. Соколов, Б. Шиндер, та ін.

Автор книг: "Хороведення та управління хором" (1948), "Хрестоматія по хоровому дирижуванню" (1953).

Доронюк Василь Дмитрович – професор Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника. Заслужений працівник культури України.

Автор посібника "Українська музична етнопедагогіка", який має практичне соціальне значення, розкриває глибокий взаємозв'язок музики з педагогікою; навчальних посібників: "Диригент шкільного хору" (у співавторстві), "Основи вокально-педагогічної творчості учителя музики" та "Шкільне хорознавство" (у співавторстві); монографії "Українська музична етнопедагогіка".

Єгоров Олександр Олександрович (1887–1959) – російський композитор, хоровий диригент, професор Ленінградської консерваторії (декан, завідувач кафедри хорового диригування); заслужений діяч мистецтв СРСР.

Автор наукових праць "Теория и практика работы с хором", "Очерки по методике преподавания хоровых дисциплин", "Основы хорового письма".

Писав твори для хору з оркестром: поеми "Россия", "Спартак"; кантати, хорову симфонію "Лес", обробки російських, українських, білоруських, казахських, татарських, башкирських пісень, віртуозні хорові твори на народні теми ("Камаринская", "Ах вы, сени", "Вдоль да по речке"); переклад для хору а capella ("Ночной смотр" М. Глінки, "Элегия" Ж. Массне, "Итальянская полька" С. Рахманінова тощо), духовні хори.

Більшість творів О. О. Єгорова розраховано на професійний хор. Вони були у репертуарі Ленінградської академічної капели та Державного академічного російського хору СРСР.



Живов Володимир Леонідович (нар. 1938 р.) – відомий хоровий диригент, педагог, кандидат педагогічних наук, заслужений працівник культури Росії, лауреат всеросійських та міжнародних конкурсів та фестивалів, заслужений діяч мистецтв Росії, професор (1992).

Закінчив диригентсько-хоровий відділ Музичного училища при Московській консерваторії та диригентсько-хоровий факультет Московської державної консерваторії імені П. І. Чайковського.

Близько 40 років працював з професійними та самодіяльними хорами. Диригент-хормейстер Державного московського хору (1976)

художній керівник та диригент студентського камерного хору "Гаудеамус" МГТУ ім. М. Е. Баумана (1968).

В. Л. Живов – член журі всеросійських та міжнародних хорових конкурсів та фестивалів, голова хорової секції Московського музичного товариства, організатор фестивалю "Московська хорова осінь".

З 1965 р. він викладає на музичному факультеті Московського педагогічного державного університету (професор кафедри співу та хорового диригування) та на диригентсько-хоровому факультеті Московської Консерваторії (1975–1986).

Автор більш ніж 150 робіт і статей про хорове мистецтво. Серед них "Исполнительский анализ хорового произведения", "Интерпретация хоровой музыки", "Теория хорового исполнительства".

У 2009 р. В. Живов дебютує як дитячий композитор і видає книгу "Уики-Вэки-Воки. Забавные истории для детей и их родителей" – збірник пісень на вірші В. Левіна та Р. Мухи.



Зваричук Жанна Йосипівна – заслужений працівник культури України, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хорового диригування Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника.

Закінчила Львівську державну консерваторію ім. М. В. Лисенка за спеціальністю хорове диригування (кл. викл. В. М. Макарової). Захистила дисертацію на тему "Богослужбове хорове виконавство Галичини ХІХ століття".

Керівник студентського навчально-академічного хору Інституту мистецтв. З 1991 року – керівник камерного хору "Кредо" при Кафедральному соборі Св. Воскресіння. Колектив є лауреатом та переможцем багатьох всеукраїнських та міжнародних конкурсів і фестивалів (Німеччина, Угорщина, Італія, Англія, Франція, Австрія, Словаччина), нагороджений багатьма грамотами, подяками та медалями.

Основні публікації: методичні рекомендації "Формування вокально-хорових навичок в дитячому хоровому колективі"; "Відродження традицій хорового церковного співу в Івано-Франківську в новітній час"; навчальний посібник "Шкільне хорознавство" (у співавт.) тощо.



Ковалик Павло Андрійович – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доцент, диригент-хормейстер Інституту мистецтв Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова.

Випускник Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського (клас народного артиста України, академіка НАМ України, професора О. С. Тимошенка).

З 1987 року художній керівник мішаного хору Інституту мистецтв Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова. Головним творчим принципом діяльності хору є вивчення та популяризація національної хорової класики, творів сучасних українських композиторів, обробок народних пісень у традиційній манері співу – а capella.

Хор виступав у кращих концертних залах Києва, співав перед слухачами Славутича, Дрогобича, Кракова, став володарем Гран-прі та лауреатом III Всеукраїнського хорового конкурсу ім. М. Леонтовича у 1997 році в номінації "хорові капели", а в 2009 році одержав Першу премію цього конкурсу в номінації "камерні хори". У 2003 р. присвоєно почесне звання лауреата Благодійного фонду підтримки оперного та балетного мистецтва "Прем'єра" ім. Івана Козловського.

Захистив кандидатську дисертацію на тему: "Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії" (з досвіду Київської хорової школи).



Казачков Семен Абрамович (1909–2005) – професор, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв Росії і Татарстану, почесний доктор Казанського університету, почесний професор Казанської консерваторії.

Випускник Ленінградської консерваторії, учасник Великої Вітчизняної війни. С. Казачков працював у Казанській консерваторії з 1947 року та очолював кафедру хорового диригування з січня 1948 до грудня 1989 року. Він був артистом-виконавцем, організатором,

музичним педагогом і вченим, надзвичайно ерудованою людиною, володів знаннями в різних галузях науки і мистецтва.

С. Казачков – автор книг "Диригентський апарат і його постановка" (1967), "Від уроку до концерту" (1990), "Диригент хору – артист і педагог" (1998), які користуються популярністю як у фахівців, так і у широкого кола любителів.

Коловський Олег Павлович (1915–1995) – російський хоровий диригент, професор Ленінградської консерваторії (поліфонія, аналіз форм, хорове аранжування), кандидат мистецтвознавства. Автор хорових обробок народних, революційних і багатьох популярних масових пісень ("Море в ярости стонало", "На горушке, на горе", "Ах, Анна-Сусанна", "Три садочка", "Псковские припевки" та ін.), статей про хорову творчість М. Глінки, М. Мусоргського, Д. Шостаковича, В. Шебаліна, Г. Свиридова, до проблеми аналізу хорових партитур.



Копитман Марк Рувимович (1929–2011) – молдавсько-ізраїльський композитор, музикознавець і педагог. Заслужений діяч мистецтв Молдавії.

Закінчив Чернівецьке музичне училище по класу фортепіано та Львівську державну консерваторію імені М. Лисенка по класу композиції та теорії музики у професора Р. А. Симовича. У 1955 році вступив до аспірантури при Московській державній консерваторії ім. П. І. Чайковського. Захистив кандидатську дисертацію з теорії композиції. Працював викладачем композиції та теорії музики в Алма-Атинській консерваторії та у Кишиневському інституті мистецтв ім. Г. Музическу. У ці роки були видані теоретичні праці М. Копитмана "О канонической имитации", "Множественные каноны и канонические последовательности", посібник "Хоровая композиция", книги "Музыкальные формы и жанры", "О полифонии", "Хоровое письмо".

У 1972 році М. Р. Копитман переїхав до Ізраїлю, де був призначений професором композиції, завідувачем кафедри теорії музики, а потім деканом і проректором в Академії музики і танцю ім. Рубіна в Єрусалимі.



Костенко Людмила Василівна – завідувач кафедри вокально-хорової майстерності Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя, заслужений діяч мистецтв України, кандидат педагогічних наук, професор. Нагороджена Почесною грамотою Президента України.

Закінчила музично-педагогічний факультет Ніжинського державного педагогічного інституту ім. М. В. Гоголя; диригентський факультет Львівської державної музичної академії імені Миколи Лисенка; захистила кандидатську дисертацію з теми: "Педагогічні умови організації навчально-пізнавальної діяльності майбутніх учителів музики (на матеріалі вивчення диригентсько-хорових дисциплін)".

У 1993 р. Л. В. Костенко (спільно з проф. Л. Ю. Шумською) створила концертний мішаний хор – "Молодіжний хор "Світич", який став авангардом молодіжного хорового руху Сіверського регіону. Лауреат восьми Міжнародних хорових конкурсів та дев'яти Міжнародних фестивалів. З хором "Світич" здійснено понад 70 записів у Фонд Національної радіокомпанії України, випущено 2 компакт-диски "Молодіжний хор "Світич" до 200-річчя Ніжинської вищої школи".

Керує магістерськими та дипломними роботами, спрямовує науково-дослідну роботу зі студентами. Опублікувала близько 16 статей, навчальні посібники: "Методика викладання хорового диригування", "Хоровий клас" (у співавторстві).

Краснощоків Віктор Іванович (нар. 1923) – російський диригент, професор Московської консерваторії, заслужений артист Росії. Керував військовими ансамблями, хором ветеранів революції (Москва); в 1957–1964 рр. – диригент Ансамблю радянської опери СОТ, в 1974–1982 рр. художній керівник та головний диригент Ансамблю радянської пісні Центрального телебачення і Всесоюзного радіо, записано в фонд радіо понад 300 пісень. Автор підручника "Вопросы хороведения" (1969), статей ("Поэтический текст в хоровом пении" та ін.).

Кузнєцов Юрій Михайлович (1955–2010). Навчався в Капелі хлопчиків В. Судакова і Музичному училищі при консерваторії (клас М. В. Корольової). У 1982 р. закінчив диригентсько-хорове відділення (клас проф. В. Ф. Балашова) Московської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського, за фахом диригент хору і викладач диригентсько-хорових дисциплін. Більше 20 років як співак хору брав участь у концертній, гастрольній і конкурсній діяльності різних відомих хорових колективів (під керівництвом О. В. Свешнікова, О. О. Юрлова, К. Б. Птиці, В. Г. Соколова, Б. Г. Тевліна та ін.).

З 1983 до 1989 р. працював у Московському державному педагогічному інституті ім. В. І. Леніна (тепер Московський державний педагогічний університет), де керував хоровими колективами, викладав "хорознавство" і "хорове диригування". У цей час написав низку праць з теорії та практики хорового виконавства та педагогіки.

З 1989 р. під керівництвом видатного сучасного вченого, творця "резонансної теорії співу" професора В. П. Морозова, працював науковим співробітником у Московській консерваторії.

У 1996 р. захистив кандидатську дисертацію "Емоційна виразність хору. Експериментально-теоретичне дослідження".

В останні роки життя викладав на кафедрі сольного співу в Православному Св.-Тихонівському гуманітарному університеті, проводив науково-дослідну роботу з вивчення аудіовізуальних засобів передачі екстралінгвістичної інформації в вокально-хоровому виконавстві.



Лащенко Анатолій Петрович (1941–2007) – мистецтвознавець, педагог, член-кореспондент Академії мистецтв України (2002), доктор мистецтвознавства (1991), професор (1993). Член Національної спілки композиторів України, Національної всеукраїнської музичної спілки.

Закінчив Київську державну консерваторію ім. П. І. Чайковського зі спеціальності "Хорове диригування".

Викладав у Ніжинському педінституті (1965–1970), Київському інституті культури (1970–1995), працював проректором з наукової роботи Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (з 1995).

У його творчому доробку близько 100 наукових розробок та досліджень з проблем музичної культури. А. П. Лащенко був одним з активних й авторитетних учасників сучасного процесу розвитку національної музичної культури у галузі хорового виконавства, музичної творчості та педагогіки.

Головний напрямок наукової діяльності – хорова культура та перспективи її розвитку.

Анатолій Петрович брав активну участь в організаційній та творчій роботі з підготовки й проведення хорових акцій всеукраїнського та міжнародного рівня.

Основні наукові праці: "Хорознавство та методика музичного виховання" (1973), "Хоровая культура: аспекты изучения и развития" (1989), "Логика хорового синтеза" (2002), "Академія музичної еліти України" (2004, у співавторстві).

Левандо Петро Петрович (1932–1993) – професор кафедри хорового диригування Ленінградської державної консерваторії ім. М. А. Римського-Корсакова.

Закінчив Ленінградське хорове училище ім. М. І. Глінки та диригентсько-хоровий факультет Ленінградської консерваторії ім. М. А. Римського-Корсакова по класу професора Г. А. Дмитревського.

У 1965 році захистив одну з перших хорознавчих дисертацій "Русская революционная песня в обработке для хора"; отримав науковий ступінь кандидата мистецтвознавства.

Всього опубліковано понад 200 робіт. Серед них: фундаментальна монографія "Проблемы хорovedения", монографічне дослідження "Хоровая фактура", книга "Певческая Капелла Санкт-Петербурга" (у співавторстві з В. Чернушенко).

Особливо широку популярність набуло підготовлене ним серійне видання "Хорова мініатюра", в 10 випусках якого увійшло близько 300 творів вітчизняної та зарубіжної музики, представляючи хорову творчість більше 100 авторів.

П. П. Левандо був одним з організаторів Всеросійського фестивалю "Невские хоровые ассамблеи".



Мартинюк Анатолій Кирилович (нар. 1953 р.) – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач

кафедри диригування факультету мистецтв та художньої освіти Мелітопольського державного педагогічного університету.

Навчався у Кам'янець-Подільському училищі культури (клас диригування – М. А. Олексійчука), Харківському державному інституті культури, Харківському інституті мистецтв ім. І. Котляревського зі спеціальності "Хорове диригування" (клас професора І. І. Гулеско).

Художній керівник мішаної хорової капели МДПУ, виконавська майстерність якої відзначена дипломами та грамотами.

А. К. Мартинюк є членом наукової ради Центру музичної україністики при НМАУ ім. П. І. Чайковського, постійним членом журі Міжнародного музичного фестивалю "Două inimigemene".

Народний художній колектив "Богемія" (м. Мелітополь) під керівництвом А. К. Мартинюка з великим успіхом представляв Україну в Республіці Чехія на I Краянському фестивалі (м. Прага).

Відомий дослідник в галузі проблем диригентсько-хорової педагогіки, теорії та історії хорової культури України. Результати наукових досліджень А. К. Мартинюка широко використовуються в навчальному процесі факультету мистецтв та художньої освіти і відображені в новітніх посібниках: "Диригування"; електронний навчально-методичний комплекс для підготовки магістрів "Музична культура України XX – початку XXI століття" (А. К. Мартинюк, В. В. Осадчий, В. В. Корнишев).



Мархлевський Анатолій Цирільович – заслужений діяч мистецтв України, професор.

Закінчив Одеську державну консерваторію ім. А. Нежданової, учень К. Пірова. З 1971 року працює на кафедрі хорового диригування КНУКіМ. Більше 20 років очолював академічний хор студентів КНУКіМ. Під його орудою вперше в Україні відбулося прем'єрне виконання хорового циклу І. Шамо "Ятранські ігри". Автор багатьох посібників у галузі хорового академічного мистецтва, зокрема навчально-методичного підручника "Практичні основи роботи в хоровому класі".



Мединьш Яків (Єкаб) (1885–1971) – композитор, диригент, методист музичної освіти. Народний артист Латвії.

Отримав освіту у Ризькому музичному інституті, де вчився на трьох спеціальностях – гра на органі,

фортепіано та скрипці, додатково займався диригуванням, співав у Ризькому чоловічому хорі. Отримав другу освіту на Вищих музичних курсах у Берліні по класу скрипки, композиції та співу.

З 1920 року викладав у Латвійській консерваторії. З 1921 року – директор та викладач Народної консерваторії міста Єлгава (у подальшому – музичне училище).

У 1944 році він переїхав до Риги і до кінця свого життя працював у Латвійській державній консерваторії (з 1947 р. – професор), з 1948 до 1951 р. – ректор, з 1948 по 1950 рр. – Голова Спілки композиторів Латвії.

Я. Мединьш був Головним диригентом 10-го (1948), 11-го (1950) та 12-го (1955) латвійського "Свята пісні у Ризі". Інтенсивно займався викладацькою і концертною діяльністю.

Я. Мединьш є автором понад 1200 творів, серед яких 18 кантат для хору, оркестру та солістів, 11 концертів для різних інструментів з симфонічним оркестром, симфонічні та хорові твори, обробки народних пісень, дитячі пісні.

Менабені Анджеліна Георгіївна – професор кафедри співу та хорового диригування музичного факультету Московського педагогічного державного університету (МГДУ). Керівник вокальної секції. Брала активну участь у становленні та розвитку нового напрямку музично-педагогічної освіти. З метою підвищення рівня підготовки педагогічних кадрів на кафедрі А. Г. Менабені організовувала семінари для молодих викладачів. Відкриті уроки маститих педагогів переростали в майстер-класи для студентів та викладачів із різних міст Росії.

У своїй науково-методичній роботі велику увагу приділяє питанням професійної підготовки студентів на музично-педагогічному факультеті. Анджеліна Георгіївна є автором навчального посібника "Методика навчання сольного співу"; статей: "Методи вокальної роботи в школі", "Самостійна робота студента при навчанні сольного співу", "Вокальні навички".

Михайлець Вікторія Вікторівна (нар. 1967 р.) – випускниця Харківського інституту мистецтв (кл. Т. М. Ісіченко-Бурцевої), асистентури-стажування (кл. доктора мистецтвознавства, професора

Н. Є. Гребенюк). На кафедрі хорового диригування працює з 1998 р., плідно займається дослідницькою діяльністю, що пов'язана з вихованням вокальних навичок студента-хормейстера. У 2004 р. захистила кандидатську дисертацію з теми: "Роль сольного співу у підготовці хормейстера".



Нікольська-Береговська Клавдія Пилипівна – видатний фахівець, музикант, педагог, професор кафедри співу та хорового диригування музичного факультету Московського педагогічного державного університету (МПДУ). Керівник диригентсько-хорової секції. Брала активну участь у становленні та розвитку нового напрямку музично-педагогічної освіти.

Провідним предметом з перших днів існування кафедри є хоровий клас. К. Ф. Нікольська була одним з керівників студентського хору МПДУ. Відомий навчальний посібник – "Русская вокально-хоровая школа. От древности до XXI века".



Осеннева Марина Степанівна – випускниця Московської державної консерваторії, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри естетичного та трудового навчання молодших школярів Московського педагогічного державного університету. Диригент, автор понад 300 публікацій з проблем музичного виховання дітей. Автор книги "Методика работы с детским хоровым коллективом" (у співавторстві з В. А. Самарінім).

Падалко Лідія Олександрівна – відомий український диригент-хормейстер, заслужена артистка УРСР.

Закінчила Київську консерваторію імені П. І. Чайковського. У 1947 році заснувала один з найстаріших студентських хорових колективів України – Народну академічну хорову капелу при Національному технічному університеті України "Київський політехнічний інститут". Протягом усього свого творчого шляху цей університетський хор посідає лідируючі позиції у хоровому русі України, а

також є одним з найтитулованіших хорових колективів України, беручи участь у найрізноманітніших конкурсах та фестивалях в Україні та далеко за її межами.

У 1954 році на Республіканському огляді, присвяченому 300-річчю возз'єднання України з Росією, капела посідає I місце в республіці. У цьому ж році капела нагороджується "Почесною грамотою президії Верховної Ради УРСР", а її керівникові Л. О. Падалко присвоєно почесне звання заслуженої артистки УРСР.

1960 рік капела – лауреат Всесоюзного конкурсу, проведеного у рамках Декади України в Москві. За великий внесок у розвиток хорового виконавства капелі було присвоєно звання народної, а її керівник Л. О. Падалко була нагороджена орденом "Знак пошани". Працювала директором Київського музичного училища імені Р. М. Глієра, керівником студентського хору. Автор посібника "Виховання ансамблю у хорі".



Пархоменко Лю (Юлія) Олександрівна (1930) – провідний науковий працівник відділу музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, доктор мистецтвознавства, професор.

Закінчила Спеціальну музичну школу ім. М. Лисенка (1949), історико-теоретичний факультет Київської консерваторії (1954), аспірантуру у цій же консерваторії (клас проф. П. Козицького), за фахом – музикознавець. Захистила кандидатську дисертацію з теми "К. Г. Стеценко. Життя і творчість"; докторську дисертацію "Українська радянська хорова музика" (концертні п'єси: поетика, типологія, жанровий фонд). Лауреат Премії ім. М. Лисенка.

Наукові зацікавлення і діяльність – галузі історії української культури, теорія, джерелознавство української музики (персоналії митців, жанри музичної композиції, хорова творчість, артистичне виконавство). Член Спілки композиторів України. Член Комісії з присудження Премій Б. Лятошинського; член Міжнародного фонду ім. К. Стеценка, член журі Хорового конкурсу "Південна Пальміра" в Одесі.

Основні наукові праці: монографія "Українська хорова п'єса", розділи у колективних монографіях: "Жанрові різновиди хорових творів", "Хорова культура в першій половині XIX ст.", "Хорове життя" (Історія української музики в шести томах), "Деякі особливості розвитку української акапельної хорової музики 1956–1961 років" тощо.



Пігров Костянтин Костянтинович (1876–1962) – видатний хормейстер, педагог, заслужений діяч мистецтв, професор.

Навчався в духовній семінарії м. Ставрополя, закінчив регентські класи Петербурзької придворної співочої капели, де він спілкувався з А. Лядовим, А. Аренським, В. Соколовим, М. Щіглевим. У 1914 році переїхав до Одеси, де продовжував суміщати роботу в церковному хорі і в навчальних закладах. У консерваторії К. К. Пігров викладав спеціальні дисципліни: хор, методику роботи з хором, сольфеджіо та керував кафедрою диригування з дня її заснування до грудня 1962 року.

У 1926 році в Одесі було створено Музичне товариство імені М. Д. Леонтовича. На базі цього товариства було організовано хор, який очолив К. К. Пігров. Протягом 1931–1939 рр. він також активно працював над організацією та створенням Молдавської національної хорової капели "Дойна".

Праці К. К. Пігорова: "Организация хорового пения в рабочем клубе" (1931 р.), "Руководство хором" (1956 р.), автобіографічний нарис "Хоровая культура и мое участие в ней", підручник "Сольфеджио" для хормейстерів (у співавторстві) – узагальнюють його величезний практичний досвід.

Крилата фраза Костянтина Костянтиновича, що звернена до його учнів: "Ви говорите, ЩО потрібно робити, щоб хор добре співав, а головне – потрібно знати, ЯК це робити".



Птиця Клавдій Борисович (1911–1983) – радянський, російський хоровий диригент, хормейстер, педагог, громадський діяч. Народний артист СРСР (1966), професор.

Закінчив Рязанський музичний технікум, Московську консерваторію класу Г. О. Дмитревського, аспірантуру.

Керував різними московськими хорами (з 1936), з 1950 до 1983 рр. художній керівник Великого хору Центрального телебачення і радіомовлення (нині Академічний Великий хор Російського державного музичного телерадіоцентру).

Професор Московської консерваторії (з 1956), з 1960 року завідував кафедрою хорового диригування. У 1946–1960 рр. одночасно

декан факультету хорового диригування Державного музично-педагогічного інституту ім. Гнесіних.

Серед учнів К. Птиці: Н. Ветлугіна, В. Балашов, Л. Григоров, Н. Добровольська, В. Живов, Л. Ісханова, В. Краснощоків, Б. Куликов, О. Осипов, Г. Різдвяна, Є. Сидорова та ін.

Опублікував книги і статті, у тому числі "Очерки по технике дирижирование хором" (1948) та "Мастера хорового искусства в Московской консерватории" (1970); у 1994 році вибрані статті та інтерв'ю К. Птиці склали збірку "О музыке и музыкантах".

Голова Хорового товариства Москви (з 1959). Заступник голови Всеросійського хорового товариства (з 1958).

Був головним хормейстером свят пісні в Москві (з 1960), членом журі московських хорових конкурсів, ініціатором створення московських дитячих хорових студій, співочих міліцейських колективів.



Пучко-Колесник Юлія Віталіївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хорового диригування НМАУ імені П. І. Чайковського, дипломант другого Національного конкурсу хорових диригентів імені М. Д. Леонтовича.

Закінчила диригентсько-хоровий відділ Київської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату імені М. В. Лисенка (клас викладача В. І. Мисько), диригентсько-хоровий факультет та асистентуру-стажування НМАУ імені П. І. Чайковського (клас професора А. С. Тимошенко). У 2009 році захистила кандидатську дисертацію на кафедрі культурології. Є членом журі міжнародних конкурсів.



Рачіна Белла Соломонівна – доцент кафедри музичного виховання і освіти РДПУ імені А. І. Герцена, заслужений учитель РФ, почесний працівник вищої школи РФ, член-кореспондент МАППО. Методист, автор програм, книг і статей з музичної педагогіки.

Белла Соломонівна – педагог яскравої індивідуальності, рідкісної ерудиції, музичності й артистизму. Педагог з сорокарічним стажем, заслужений учитель Росії – сьогодні вона передає свій досвід молодим як викладач закладу вищої освіти.



Рожок Володимир Іванович (нар. 1946 р.) – ректор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, диригент, педагог, музично-громадський діяч, доктор мистецтвознавства, професор, народний артист України.

Закінчив Харківський державний інститут культури (1969). Харківський державний інститут мистецтв ім. І. Котляревського (1974), аспірантуру Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН України (1979). Кандидат мистецтвознавства (1984), доктор мистецтвознавства (1997). Автор монографій "Стефан Турчак", "Сонячний маестро" та "Музика і сучасність".

Навесні 1981 року після завершення навчання Володимир Рожок був призначений заступником директора з творчих питань Національної опери України імені Т. Г. Шевченка. Наприкінці 80-х років працював на адміністративних посадах у державних органах влади України, вів питання музичного і театрального мистецтва. Від 1991 року – начальник управління мистецтв, заступник начальника Главку Міністерства культури України, у 1994 році В. Рожок був запрошений на роботу до адміністрації Президента України, де очолив відділ культури, з 1997 року був заступником міністра культури і мистецтв України. Перебував на дипломатичній службі в Посольстві України в Російській Федерації. У 1997 році успішно захистив докторську дисертацію, присвячену актуальним проблемам української диригентської творчості й багатогранному мистецтву С. Турчака.

В. І. Рожок – досвідчений диригент-хормейстер, був художнім керівником широковідомого хору хлопчиків Київської середньої спеціальної музичної школи-інтернату імені М. В. Лисенка. Як диригент хору співпрацював з видатними музикантами сучасності К. Пендерецьким, В. Співаковим та Б. Которовичем.



Романовський Микола Веніамінович (1910–2002) – хоровий диригент і педагог, кандидат мистецтвознавства, автор "Хорового словаря".

В 1940 р. закінчив, а з 1946 р. викладав у Ленінградській консерваторії на кафедрі хорового диригування.

В 1959 р. організував самодіяльний хор, яким керував усе життя. М. В. Романовський готував концертні програми для Великого залу філармонії та Всесоюзного радіо, виступав з лекціями, пропагуючи хорове мистецтво, працював з самодіяльними колективами. Окрім цього, він рецензував статті, наукові дисертації, очолював державні комісії у музичних вишах різних міст СРСР.

Його праці: "Хоровой словарь" – 1-ше видання; кандидатська дисертація "Проблемы хорового строя"; посібник для хорового співака – "Памятка любителю хоровой музыки"; "Русский регент (легенды и были)".

Хоровий словник по праву вважається найбільш значною працею М. В. Романовського. Він був виданий у 1968 році і відтоді неодноразово перевидавався. Незважаючи на те, що сам автор називає свою працю словником, це справжня енциклопедія хорового мистецтва. Це підсумок багатьох десятиліть копіткої роботи автора і безлічі професійних співавторів з усієї Росії.

Романовський М. В. не включив себе в друге видання "Хорового словаря" як видатного діяча хорової культури Росії, тим часом усі значущі роботи з хорознавства (від анотацій до дисертацій) з 1980 року посилаються на нього. Хоровий словник перевиданий у 2010 р. видавництвом "Музика". Видання 2005 року представлено в інтернеті.



Самарін Володимир Аркадійович – диригент, педагог, заслужений працівник культури Російської Федерації, дипломант Всеросійського конкурсу. Автор книг "Хороведение", "Хороведение и хоровая аранжировка", "Методика работы с детским хоровым коллективом" (у співавторстві з М.С. Осенневою).



Серганюк Любов Іванівна – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доктор філософії, громадський діяч, хоровий та симфонічний диригент, піаністка, педагог, професор, завідувач кафедри хорового диригування Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Закінчила Івано-Франківське державне музичне училище ім. Д. Січинського, здобувши кваліфікацію викладача фортепіано, концертмейстера, та Івано-Франківський педагогічний інститут ім. В. Стефаника. Захистила дисертацію зі спеціальності "Музичне мистецтво" в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України ("Стилістика української акапельної хорової опери" (на матеріалі творчості Л. Дичко). Керує магістерськими та дисертаційними роботами.

Л. І. Серганюк має близько 50 наукових праць: методичні рекомендації з історії хорової музики, хорового аранжування, хорового сольфеджіо; навчальний посібник "Диригент шкільного хору" (у співавторстві); статті про сучасне хорове мистецтво тощо.

Любов Серганюк зіграла визначну роль у процесі поступової кристалізації мистецького об'єднання "Елегія" (диригент хору, симфонічного оркестру, директор об'єднання). Лауреат міжнародних конкурсів (Польща, Німеччина), конкурсу ім. М. Леонтовича (Київ, 1997). Організатор "Прикарпатського м'юзік-фесту", автор проекту "Майбутні зірки Прикарпаття".



Серганюк Юрій Миколайович – хоровий диригент, громадський діяч, заслужений працівник культури України, доцент кафедри хорового диригування Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Закінчив музичне відділення Коломийського педагогічного училища та Львівську державну консерваторію ім. М. Лисенка (клас доцента І. Небожинського).

Автор наукових статей, репертуарного збірника "Наша пісня, наша дума", методичних посібників "Методика аналізу хорових творів" та "Диригент шкільного хору" (у співавторстві).

З 1993 року очолює академічний хор "Елегія", який має звання народного, є учасником престижних фестивалів та конкурсів як у своїй державі, так і за кордоном. Випущено аудіодиски "Співає хор "Елегія", "Колядки народів світу".



Соколов Владислав Геннадійович (1908–1993) – російський хоровий диригент, педагог, композитор. Народний артист СРСР. Закінчив диригентсько-хоровий факультет та аспірантуру Московської консерваторії (по класу Г. Дмитревського).

У 1936 році організував Дитячий хор при Центральному домі художнього виховання дітей. У 1946–1952 роках – хормейстер Ансамблю пісні і танцю Радянської Армії.

У 1956 році створив Державний московський хор, з яким неодноразово гастролював у Болгарії, Німеччині, КНДР, Польщі, Румунії, Франції, Чехословаччині, Швеції, Японії.

З 1936 р. викладав у Московській консерваторії, з 1951 року – професор, з 1980 року – зав. кафедри хорового диригування. Серед його учнів – І. Гейнрихс, Г. Ковальов, Є. Гордейчук, В. Ільїн, С. Казанський, К. Кіркоров, М. Кутузов, К. Литвин, Ф. Лукін, Ф. Маслов, В. Мінін, К. Нікольська, Г. Пантюков, О. Ушкарьов.

З 1958 року заступник голови, у 1974–1980 роках – голова правління Всеросійського хорового товариства. Брав участь в усіх всесвітніх фестивалях молоді та студентів (як диригент, консультант, керівник делегації, член журі).

Автор творів для хору а capella: 9 п'єс для дитячого хору "Где отдыхает день", сім хорів для мішаного складу, обр. народних пісень, духовних хорів, перекладень. Автор популярної книги "Работа с хором", статей про хорове мистецтво; упорядник хорових збірок.

Лауреат Державної премії ім. М. І. Глінки. Нагороджений медаллю К. Д. Ушинського.



Струве Георгій Олександрович (1932–2004) – композитор, хормейстер, диригент, педагог і просвітител, громадський діяч. Народний артист РРФСР, засновник студійного руху в країні, творець унікальної системи масового навчання музики і хорового співу, Президент Федерації дитячих і молодіжних хорів Росії. Голова правління хорового товариства

Московської області (1973–1983). Керівник авторського колективу соціально-освітньої програми "Возрождение и развитие традиционной российской певческой хоровой культуры". Лауреат численних російських, всесоюзних і міжнародних премій.

У 1958 році закінчив диригентсько-хорове відділення музичного училища при МДК імені П. І. Чайковського. У 1959 році на базі хору школи-семирічки сел. Вишняки створив першу в Радянському Союзі дитячу хорову студію "Пионерія".

Навчався в МДК імені П. І. Чайковського на теоретико-композиторському факультеті (клас професора М. М. Багрянського) та композиції на правах аспірантури (клас професора Д. Б. Кабалевського).

З 1962 по 1987 рік був художнім керівником і головним диригентом Московської обласної хорової капели "Народный учитель", вів постійно діючий семінар учителів музики Московської області.

Г. Струве був головним хормейстером на багатьох фестивалях і найбільших музичних форумах країни: Всесоюзного фестивалю дитячої творчості ("Орлятко", 1967), Всеросійського зльоту дитячих хорових студій ("Орлятко, 1969), Днів молодіжного музичного мистецтва СРСР у Польщі (1969), Зведеного дитячого хору на Великому хоровому Соборі біля Храму Христа Спасителя в Москві (1997 і 1999), співочих полів у Московській області (Балашиха, Дубна, Залізничний, Красногорськ) та багатьох інших.

Г. Струве автор книг з проблеми музичного виховання дітей і молоді, методичних та репертуарних збірників, виданих загальним тиражем більше 1,5 млн. екземплярів: "Музыка для всех", "Школьный хор", "Музыка для тебя", "Хоровое сольфеджио", понад 200 творів, здебільшого для дітей та юнацтва.



Стулова Галина Павлівна – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри співу та хорового диригування Московського педагогічного державного університету. Дійсний член галузевого відділення "Педагогіка і психологія музичної освіти" Міжнародної академії наук педагогічної освіти. Г. П. Стулова – загальноновизнаний авторитет у галузі дитячого хорового виконавства. Проводить велику науково-дослідну та навчально-методичну діяльність.

У 1966 році, закінчивши Московську державну консерваторію по класу диригування у професора В. Г. Соколова, Г. П. Стулова стає наступником і продовжувачем його диригентської школи і традицій вокально-хорового виховання дітей.

Галина Павлівна автор монографії "Развитие детского голоса в процессе обучения пению" та низки навчальних посібників, таких як: "Теория і практика вокальної роботи в хорі", "Дидактические основы обучения пения", "Хоровой класс", "Работа хормейстера в детском хоре", "Школа церковного пения", "Акустико-физиологические основы вокальной работы с детским хором" тощо.



Уколова Любов Іванівна – доктор педагогічних наук, професор, член-кореспондент Міжнародної академії наук педагогічної освіти. Закінчила Ленінградський державний інститут культури ім. Н. К. Крупської (м. Ленінград) та Алма-Атинську консерваторію. Захистила дисертацію зі спеціальності "Теорія та історія педагогіки" – "Самоконтроль в професійній підготовці учителя музики" і докторську "Педагогически организованная музыкальная среда как средство становления духовной культуры растущего человека". У 2001 році обрана за конкурсом на посаду професора кафедри хорового диригування Московського державного обласного педагогічного університету ім. М. Шолохова, з 2005 року – завідувач кафедри співу та хорового диригування, декан музично-педагогічного факультету МДПУ. На факультеті веде клас "хорового диригування", фольклорний ансамбль, читає лекційні курси: "музична психологія", "хорознавство", дисципліни за вибором студента. Займається керівництвом аспірантів і здобувачів. Має понад 50 опублікованих робіт з навчально-методичних та наукових тем дослідження. Видано навчальний посібник "Дирижирование", монографію "Формирование духовности подрастающего поколения средствами музыкального образования". Була членом Міжнародного журі Хорового фестивалю в Угорщині (Будапешт, 2001 р.) та головою Міжнародного хорового фестивалю в Боснії та Герцеговині (Сербія, 2005 р.).



Чесноков Павло Григорович (1877–1944) – російський композитор, хоровий диригент, автор духовних композицій, професор.

П. Г. Чесноков з відзнакою закінчив Синодне училище. Згодом брав уроки композиції у С. Танєєва,

Г. Конюса і М. Іполітова-Іванова. Після закінчення Синодного училища працював в різних московських училищах і школах: у 1895–1904 роках викладав в Синодному училищі, а в 1901–1904 роках був помічником регента Синодного хору. У 1916–1917 роках керував капелою Російського хорового товариства. У 1917 році П. Чесноков отримав диплом Московської консерваторії по класах композиції і диригування. Після революції Павло Григорович керував Державною академічною хоровою капелою, був хормейстером Великого театру. З 1920 року до кінця життя викладав диригування та хорознавство у Московській консерваторії. Після 1928 року вимушений був залишити регентство і створення духовної музики. У 1940 році опублікував монументальну працю з хорознавства "Хор и управление им". Усього композитором створено близько п'ятисот хорових п'єс: духовних творів і перекладень традиційних розспівів (серед них по декілька повних циклів "Литургии" та "Всеночное бдение", обробок народних пісень, хорів на вірші російських поетів. П. Чесноков один з найбільш видатних представників так званого "нового напрямку" в російській духовній музиці.

Шаміна Людмила Василівна – доктор педагогічних наук, заслужений діяч мистецтв РФ, професор Російської академії музики імені Гнесіних.

Професор Л. В. Шаміна працювала у Московському державному інституті музики ім. Шнітке з моменту заснування кафедри народного співу. Вона вчила народного сольного співу багатьох відомих співаків та співачок. У величезному списку її учнів Валентина Толкунова, Надія Бабкіна, доцент кафедри народного сольного співу Російської академії музики імені Гнесіних Володимир Бурлаков тощо.

Основні праці Л. В. Шаміної: "Работа с самодеятельным хором коллективом" (навчальний посібник); "Развитие певческого голоса и навыков народного пения у детей" (науково-методичний посібник); "Школа русского народного пения".

Нею був створений освітній план, заснований на використанні прихованого "етнічного слуху". Людмила Василівна відкрила, що етнічний слух дитина успадковує від батьків і потім розвиває у процесі етнічно характерного спілкування. Отже, саме через

етнографію "свої" музичної мови для дитини відкривається шлях до розуміння музики вцілому.



Шатова Ірина Олександрівна. Закінчила Одеську державну консерваторію імені А. В. Нежданової в 1993 році (клас професора І. І. Сухомлинова). З 1994 року працювала концертмейстером на кафедрі хорового диригування, викладачем, з 2007 р. й дотепер – старшим викладачем. З 1993 до 1997 р. працювала концертмейстером Народної хорової капели Південно-українського педагогічного університету імені І. І. Мечникова (керівник – професор А. П. Серебрі).

Захистила кандидатську дисертацію на тему "Стильові основи Одеської хорової школи" і отримала науковий ступінь кандидата мистецтвознавства.



Шумська Людмила Юріївна – професор кафедри вокально-хорової майстерності, завідувач секції хорового диригування. Заслужений діяч мистецтв України, відмінник освіти України. Нагороджена Почесною грамотою Президента України.

Закінчила диригентсько-хоровий відділ Черкаського державного музичного училища ім. С. Гулака-Артемовського, диригентський факультет Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (клас народного артиста України, академіка НАМ України, професора О. С. Тимошенка), аспірантуру Інституту фольклору та етнографії АН України зі спеціальності "Теорія музики".

Керувала жіночими хорами факультету: курсовий камерний хор "Ave vita" (1983–1987) та капела "Калинонька" (1989–1993). У 1993 році Л. Ю. Шумська (спільно з Л. В. Костенко) створила концертний мішаний хор – "Молодіжний хор "Світич", який став авангардом молодіжного хорового руху Сіверського регіону, лауреатом восьми Міжнародних хорових конкурсів та дев'яти Міжнародних фестивалів. З хором "Світич" здійснено понад 70 записів у Фонд Національної радіокомпанії України, випущено 2 компакт-диски "Молодіжний хор "Світич" до 200-річчя Ніжинської вищої школи".

Професор Л. Ю. Шумська – автор проекту та голова оргкомітету Всеукраїнського юніорського конкурсу вокальної, диригентської та інструментально-виконавської майстерності (з 2002 року щорічно). Засновник та художній керівник фестивалю "Ніжинський грудневий хор-фест" (2008).

Опубліковано близько 20 статей та навчальні посібники: "Хорове диригування", "Методика викладання хорового диригування", "Хоровий клас" (у співавторстві).



Юрлов Олександр Олександрович (1927–1973) – радянський хоровий диригент, музичний і громадський діяч, педагог. Кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв Башкирської АРСР, народний артист РРФСР, народний артист Азербайджанської РСР, лауреат Державної премії СРСР.

Закінчив Московське хорове училище, диригентсько-хоровий факультет Московської консерваторії (клас О. В. Свешнікова), аспірантуру. З 1958 року О. О. Юрлов – художній керівник Республіканської російської (академічної) хорової капели, що нині носить його ім'я. З 1971 р голова Всеросійського хорового товариства і професор Музично-педагогічного інституту імені Гнесіних. Був ініціатором і керівником багатьох фестивалів хорової музики.

О. О. Юрлов – автор науково-методичних робіт з питань навчально-репетиційної роботи професійного хору, навчально-методичних посібників, обробок російських народних пісень.



Юцевич Юрій Євгенович (1932–2009) – український музикознавець.

Закінчив Київський педагогічний інститут імені М. Горького. Автор близько 120 наукових публікацій, чотирьох видань українського "Словника музичних термінів" (1971, 1977, 1988, 2002), навчальних програм "Постановка голосу", "Основи вокальної методики", "Вокальний клас", "Основи наукових досліджень", науково-методичного посібника "Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу" (1998) тощо.



Ятло Леонід Петрович – доцент кафедри музичного мистецтва Інституту розвитку дитини при Уманському державному педагогічному інституті імені Павла Тичини, заслужений працівник культури України. Закінчив Національну музичну академію ім. П. І. Чайковського.

Засновник, музичний директор і диригент Уманського міського камерного хору (1986 р.). У 1996 р. йому надано статус муніципального. Хор під орудою Л. П. Ятло неодноразово ставав переможцем міжнародних конкурсів і фестивалів у Великій Британії (1998, 2004), Німеччині (1997, 2001), Італії (1995, 2003), Франції (1997, 2000), Іспанії (1992, 1993, 1994, 1995), Австрії (1995), Чехії (1993), Росії (1991), Естонії (2002), Уельсі (2004). В Україні і Німеччині вийшли у світ три компакт-диски колективу із записами національної і зарубіжної музики.

У 1995 р. Л. П. Ятло заснував дитячий хор "АЕДА" приватної дитячої вокально-хорової школи Фонду культурно-освітніх ініціатив "АЕДА". Концертний склад дитячого хору "АЕДА" налічує 50 дітей віком від 8 до 16 років. Хор є дипломантом міжнародних хорових фестивалів у Пйомбіно (Італія, 2002), Мілфорд-Хейвен (Уельс, 2004) та кількох всеукраїнських музичних фестивалів.

У 2005 році вийшов компакт-диск хору "AEDA" Children Choir" із записами національної та зарубіжної музики.

Л. П. Ятло видав навчальний посібник "Теорія та методика роботи з дитячим хором".

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Анисимов А. И. Дирижер-хормейстер / А. И. Анисимов. – Л. : Музыка, 1976. – С. 46–47.
2. Байда Л. А. Вокально-хорова робота у системі підготовки майбутнього вчителя музики : навч.-метод. посіб. / Л. А. Байда. – К. : УДПУ, 1997. – С. 15–20.
3. Бартенева Л. Б. Хоровой коллектив / Л. Б. Бартенева // Вопросы хороведения на музыкально-педагогическом факультете. – М. : МГПИ им. В. И. Ленина, 1981. – С. 49–64.
4. Белік-Золотарьова Н. А. Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 / Белік-Золотарьова Н. А. ; Харк. нац. ун-т мистец. ім. М. П. Котляревського. – Х., 2011. – 20 с.
5. Бенч О. Павло Муравський. Феномен одного життя / О. Бенч. – К. : Дніпро, 2002. – С. 519–530.
6. Бенч О. Г. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб. / О. Г. Бенч. – К. : Ред. журн. "Укр. світ", 2002. – С. 16–17, 82–90, 100.
7. Білявський Е. Засвоєння сучасної музичної мови у хорі / Е. Білявський. – К. : Музична Україна, 1989. – С. 10–30.
8. Богданова Т. С. Основы хороведения : учеб. пособие / Т. С. Богданова. – Минск : БГПУ, 2009. – С. 5–8.
9. Болгарський А. Хоровий клас і практика роботи з хором : навч. посіб. для музично-педагогічних відділень педагогічних училищ / А. Болгарський, Г. Сагайдак. – К. : Музична Україна, 1987. – С. 20–22.
10. Бурбан М. І. Українські хори та диригенти / М. І. Бурбан. – Дрогобич : Посвіт, 2007. – С. 630–639.
11. Виноградов К. П. Работа над дикцией с хоровым коллективом / К. П. Виноградов // Работа с хором. Методика, опыт : сборник. – М. : Профиздат, 1972. – С. 69–81.
12. Дмитревский Г. А. Ансамбль хора / Г. А. Дмитревский // Работа с хором. Методика, опыт : сборник. – М. : Профиздат, 1972. – С. 56–68.
13. Доронюк В. Д. Шкільне хорознавство : навч. посіб. для викладачів і студентів музичних факультетів вищих навчальних

закладів / В. Д. Доронюк, Ж. Й. Зваричук. – Івано-Франківськ : Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008. – С. 19–24, 191–198, 203–211.

14. Доронюк В. Д. Диригент шкільного хору : навч. посіб. / В. Д. Доронюк, Л. І. Серганюк, Ю. М. Серганюк. – Івано-Франківськ : ПНУ ім. В. Стефаника, 2010. – С. 61–78.

15. Єгоров О. Теорія і практика роботи з хором / О. Єгоров. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961. – С. 37–61, 136–182.

16. Живов В. Л. Методика аналізу хорової партитури / В. Л. Живов // Сборник научных трудов МГПИ им. В. И. Ленина. – М., 1981. – С. 72–86.

17. Живов В. Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. Л. Живов. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – С. 20–47, 59–70, 74–87.

18. Казачков С. А. От урока к концерту / С. А. Казачков. – Казань : Изд-во Казанского университета, 1990. – С. 226–255.

19. Ковалик П. А. Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи) : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 / Ковалик П. А. ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2002. – С. 9–13.

20. Коловский О. Анализ хоровой партитуры / О. Коловский // Хоровое искусство : сборник. – Л. : Музыка, 1967. – С. 29–41.

21. Коловский О. П. Хор. Жанры и формы хоровой музыки в опере. Драматургические функции хора в опере / О. П. Коловский // Анализ вокальных произведений : учеб. пособие. – Л. : Музыка, 1988. – С. 301–308.

22. Коломоець О. М. Хорознавство : навч. посіб. / О. М. Коломоець. – К. : Либідь, 2001. – С. 56–69.

23. Копытман М. Хоровое письмо / М. Копытман. – М. : Советский композитор, 1971. – С. 4–9.

24. Костенко Л. В. Методика викладання хорового диригування : навч. посіб. для студ. вищих навч. закладів / Л. В. Костенко, Л. Ю. Шумська. – Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2012. – С. 71–79.

25. Краснощеков В. Вопросы хороведения / В. Краснощеков. – М., 1969. – С. 161–176.

26. Кузнецов Ю. М. К вопросу об экспериментальном хороведении / Ю. М. Кузнецов // Модернизация профессиональной подготовки педагога-музыканта : сборник. – М., 2008. – Вып. 3. – С. 156–160.

27. Лащенко А. П. Хоровая культура: аспекты изучения и развития / А. П. Лащенко. – К. : Муз. Україна, 1989. – С. 118–129.

28. Левандо П. П. Хоровая фактура : монографія / П. П. Левандо. – Л. : Музыка, 1984. – С. 5–8, 20–27.
29. Люш Д. В. Развитие и сохранение певческого голоса / Д. В. Люш. – К. : Музична Україна, 1988. – С. 51–56, 82–84, 95–103.
30. Мартинюк А. К. Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : спец. 17.00.01 / Мартинюк А. К. ; Харк. держ. акад. культури. – Х., 2001. – С. 15–18.
31. Мархлевський А. Ц. Практичні основи роботи в хоровому класі / А. Ц. Мархлевський. – К. : Музична Україна, 1986. – С. 19–44.
32. Медынь Я. Г. Методика преподавания дирижерско-хоровых дисциплин / Я. Г. Медынь. – М. : Музыка, 1978. – С. 46–51.
33. Менабени А. Г. Необходимые краткие сведения о голосовом аппарате и певческом звуке / А. Г. Менабени // Вопросы хороведения на музыкально-педагогическом факультете : сборник научных трудов МГПИ им. В. И. Ленина. – М., 1981. – С. 23–37.
34. Михайлець В. В. Вокальна основа хорового мистецтва: історичний та теоретичний аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 / Михайлець В. В. ; Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. – О., 2004. – С. 6–13.
35. Никольська-Береговская К. Ф. Русская вокально-хоровая школа: от древности до ХХІ века : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / К. Ф. Никольська-Береговская. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – С. 209–222.
36. Осеннева М. С. Хоровой класс и практическая работа с хором : учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений / М. С. Осеннева, В. А. Самарин. – М. : Издательский центр "Академия", 2003. – С. 27–33.
37. Падалко Л. Виховання ансамблю в хорі : посібник / Л. Падалко. – К. : Мистецтво, 1969. – С. 7–48.
38. Пархоменко Л. О. Українська хорова пієса / Л. О. Пархоменко. – К. : Наукова думка, 1979. – С. 7–8, 17–28.
39. Пігров К. Керування хором / К. Пігров. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1962. – С. 27–53.
40. Птица К. Б. Проблемы стиля и хоровое исполнительство / К. Б. Птица // Работа с хором. Методика, опыт : сборник. – М. : Профиздат, 1972. – С. 13–19.
41. Пучко-Колесник Ю. В. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : спец. 26.00.01 / Пучко-Колесник Ю. В. ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2009. – С. 3–9.

42. Рачина Б. С. Петь в хоре может каждый / Б. С. Рачина // Воспитание музыкой : сборник. – М. : Просвещение, 1991. – С. 74–103.
43. Рожок В. Велика хорова держава / В. Рожок // Музика і сучасність. – К. : Книга пам'яті України, 2003. – С. 42–50.
44. Романовский Н. Принципы работы над строем в хоре / Н. Романовский // Хоровое искусство : сборник. – Л. : Музыка, 1967. – С. 75–96.
45. Сенченко Л. І. Формування хорового мислення диригента / Л. І. Сенченко. – Рівне : РДІК – "Ліста", 1998. – С. 79–94.
46. Соколов В. Работа с хором : учеб. пособие / В. Соколов. – 2-е изд., перераб., доп. – М. : Музыка, 1983. – С. 71–108.
47. Струве Г. А. Школьный хор : кн. для учителя / Г. А. Струве. – М. : Просвещение, 1981. – С. 69–81.
48. Стулова Г. П. Хоровой класс. Теория и практика вокальной работы в детском хоре / Г. П. Стулова. – М. : Просвещение, 1988. – С. 22–26, 41–47, 83.
49. Уколова Л. И. Дирижирование : учеб. пособие для студ. учреждений сред. проф. образования / Л. И. Уколова. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – С. 67–74.
50. Чесноков П. Г. Хор и управление им : пособие для хоровых дирижеров / П. Г. Чесноков. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1961. – С. 21–26, 50–52, 88–109, 158–173.
51. Шамина Л. Работа с самодеятельным хоровым коллективом / Л. Шамина. – М. : Музыка, 1985. – С. 90–93.
52. Шатова І. О. Сильові основи Одеської хорової школи : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 / Шатова І. О. ; Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. – О., 2005. – С. 8–9, 15.
53. Юрлов А. А. Певческое воспитание как основа совершенствования исполнительской культуры певцов хора : сборник статей, воспоминаний, материалов / А. А. Юрлов ; сост. И. Марисова. – М. : Сов. композитор, 1983. – С. 148–162.
54. Юцевич Ю. Є. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу : навч.-метод. посіб. для викладачів і студентів мистецьких навчальних закладів, учителів шкіл різного типу / Ю. Є. Юцевич. – К. : ІЗМН, 1998. – С. 53–66, 143–149.
55. Ятло Л. П. Теорія та методика роботи з дитячим хором : навч. посіб. / Л. П. Ятло. – 2-ге вид. – Умань : РВЦ "Софія", 2009. – С. 120–126.

Навчальне видання

Костенко Людмила Василівна
Шумська Людмила Юрївна

ХРЕСТОМАТІЯ З ХОРОЗНАВСТВА

Навчальний посібник

Технічний редактор – В. П. Сливко
Верстка, макетування – Н. В. Мачужак
Літературний редактор – О. М. Лісовець
Коректура – А. М. Конівненко
Дизайн обкладинки – В. М. Косяк

Підписано до друку
Гарнітура Arial
Замовлення №

Формат 60x84/16
Ум. друк. арк. 30,34
Обл.-вид. арк. 29,36

Папір офсетний
Тираж 300 пр.



Видавництво
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.
м. Ніжин, вул. Воздвиженська, 3/4
(04631) 7-19-72
E-mail: vidavn_ndu@mail.ru
www.ndu.edu.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 2137 від 29.03.05 р.