

Міністерство освіти і науки України  
Ніжинський державний університет  
імені Миколи Гоголя

# УКРАЇНСЬКЕ ХОРОЗНАВСТВО

*Хрестоматія*

Укладачі:  
*Людмила Шумська,  
Людмила Костенко*

Ніжин  
2023

УДК 78.087.68 (075.8)

У 45

Рекомендовано Вченою радою  
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя  
(НДУ ім. М. Гоголя)  
Протокол № від 9 від 31.03.2023 року

#### Рецензенти:

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

**Станславська К. І.** – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичного виховання Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого;

**Горбенко С. С.** – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри теорії та методики музичної освіти, хорового співу і диригування Українського державного університету імені Михайла Драгоманова, заслужений працівник культури України

У45 **Українське хорознавство:** хрестоматія / уклад. Шумська Л. Ю., Костенко Л. В.  
Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя. – 2023. – 450 с.  
ISBN 978-617-527-280-0

Хрестоматія «Українське хорознавство» – перший в історії сучасної вищої музичної освіти України навчальний посібник, у якому систематизовано представлені фрагменти наукових праць, навчальних та методичних видань вітчизняних музикознавців, диригентів та хормейстерів, фундаментальні праці та науково-методичні роботи яких створюють міцну теоретичну базу для розробки сучасного курсу хорознавства, як категорії загального музикознавства.

Включені до хрестоматії тексти статей, навчальних посібників та монографій, в яких висвітлено окремі аспекти історії, теорії, практики хорового мистецтва та диригентсько-хорової педагогіки, підібрані та згруповані відповідно до п'яти тематичних розділів: I. Хорова культура України; II. Технологічні засади організації хорової звучності; III. Аналіз та інтерпретація хорового твору; IV. Професійна діяльність хорового диригента; V. Диригентсько-хорова педагогіка. Ці матеріали можуть варіативно застосовуватись для форматування змісту навчальних програм з дисципліни «Хорознавство» для здобувачів різних освітніх рівнів.

Розраховано на студентів, магістрантів та викладачів мистецьких факультетів (відділень) вищих та фахових передвищих закладів музичної освіти.

УДК 78.087.68 (075.8)

ISBN 978-617-527-280-0

© Л. Ю. Шумська,  
Л. В. Костенко, укладання 2023  
© НДУ ім. М. Гоголя, 2023

## ЗМІСТ

Передмова.....	6
Дисципліна «Хорознавство» в системі сучасної диригентсько-хорової освіти...	8

### РОЗДІЛ І. ХОРОВА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ

Батовська О. Сучасне академічне хорове мистецтво а cappella .....	10
Бенч О. Український хоровий спів .....	14
Бермес І. Організаційні засади музичного фестивального руху в Україні.....	22
Бермес І. Українське хорове мистецтво як об'єкт наукових зацікавлень .....	28
Бурбан М. Українські хори та диригенти .....	37
Бутенко Л. Функція хору в драматургії сучасного оперного спектаклю .....	42
Заболотний І. Основи хорознавства .....	51
Ковалик П. Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії.....	62
Лащенко А. Хорова культура: аспекти вивчення та розвитку.....	69
Лащенко А. Шляхи удосконалення предмету «Хорознавство і методика роботи з хором» .....	75
Левшенко Т., Савчук Г. Основи хорознавства .....	83
Мартинюк А. Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини ХХ століття .....	94
Мархлевський А. Практичні основи роботи в хоровому класі.....	97
Нікітюк О. Феномен «хорова капела»: динаміка поняття.....	98
Садовенко С. Хорове мистецтво України як багаторівневий соціокультурний феномен в контексті історичного процесу .....	105

### РОЗДІЛ ІІ. ТЕХНОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ОРГАНІЗАЦІЇ ХОРОВОЇ ЗВУЧНОСТІ

Білявський Е. Засвоєння сучасної музичної мови у хорі.....	113
Доронюк В., Серганюк Л., Серганюк Ю. Диригент шкільного хору .....	120
Коломоєць О. Хорознавство .....	129
Мархлевський А. Практичні основи роботи у хоровому класі.....	136
Падалко Л. Виховання ансамблю в хорі .....	144
Пігров К. Керування хором .....	159
Сенченко Л. Формування хорового мислення диригента .....	171
Сіненко О., Остапенко Л. Проблеми дотримання ансамблевості при виконанні творів а cappella .....	180
Стефанюк М. Вокально-сценічна творчість і психотехніка співака .....	185
Юцевич Ю. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу.....	190
Ятло Л. Теорія та методика роботи з дитячим хором .....	202

### РОЗДІЛ ІІІ. АНАЛІЗ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ХОРОВОГО ТВОРУ

Заверуха О. Хорове письмо в системі категорій музикології ХХІ ст.....	216
Доронюк В., Зваричук Ж. Шкільне хорознавство .....	218
Кириленко Я. Теоретичні та практичні засади диригентської підготовки .....	229
Копитман М. Хорове письмо .....	240
Пархоменко Л. Українська хорова п'єса .....	242

<b>Серганюк Л.</b> Методика аналізу хорових творів. Фактура .....	252
<b>Ткач Ю.</b> Специфіка диригентської інтерпретації у хоровому виконавстві .....	257
<b>Шип С.</b> Музична форма від звуку до стилю .....	265
<b>Шумська Л.</b> Хорове диригування .....	274

#### **РОЗДІЛ IV. ПРОФЕСІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ ХОРОВОГО ДИРИГЕНТА**

<b>Батовська О.</b> Сучасне академічне хорове мистецтво а cappella .....	284
<b>Бенч О.</b> Павло Муравський .....	288
<b>Бондар Є.</b> Сучасне хорове виконавство та освіта: скерованість на синтетичність ....	295
<b>Каравацька Л.</b> Творча лабораторія Льва Венедиктова: школа універсального типу (пам'яті Майстра) .....	301
<b>Кириленко Я.</b> Функції творчої особистості диригента-інтерпретатора як основа хорової вистави .....	305
<b>Комаровська О.</b> Педагогічні ідеї Анатолія Авдієвського в контексті сучасних соціокультурних процесів і завдань мистецької освіти .....	311
<b>Нікітук О.</b> Диригентський простір хормейстера (до 70-річного ювілею Євгена Савчука) .....	314
<b>Пучко-Колесник Ю.</b> Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен .....	320
<b>Савельєва Г.</b> Стиль діяльності диригента-хормейстера як виразнення його музичного мислення .....	328
<b>Савельєва Г.</b> Творчі принципи професійного спілкування в класі хорового диригування В. С. Палкіна .....	334
<b>Смирнова Т.</b> Хорознавство (історія, теорія, методика) .....	340
<b>Шатова І.</b> Стильові основи Одеської хорової школи .....	346
<b>Шейко А.</b> Художньо-педагогічні принципи Олега Тимошенка як квінтесенція його світогляду .....	348

#### **РОЗДІЛ V. ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВА ПЕДАГОГІКА**

<b>Байда Л.</b> Вокально-хорова робота у системі підготовки майбутнього вчителя музики .....	354
<b>Берденніков М.</b> Про деякі методичні проблеми у класі хорового диригування .....	357
<b>Болгарський А., Сагайдак Г.</b> Хоровий клас і практика роботи з хором .....	366
<b>Василевська-Скупа Л.</b> Формування комунікативної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва .....	370
<b>Костенко Л., Шумська Л.</b> Методика викладання хорового диригування .....	379
<b>Михайлець В.</b> Аспекти формування вокально-виконавської основи хормейстерів ...	387
<b>Петренко М.</b> Формування вокально-ансамблевої майстерності майбутніх диригентів хору .....	394
<b>Світайло С.</b> Методика роботи з дитячим хоровим колективом .....	398
<b>Сенченко Л.</b> Особливості виконавської майстерності диригента-хормейстера .....	409
<b>Шумська Л., Костенко Л., Шумський М.</b> Диригентсько-хорова підготовка .....	415
<b>Шумська Л., Костенко Л., Шумський М.</b> Хоровий клас .....	432
<b>ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ</b> .....	439
<b>СПИСОК ПЕРШОДЖЕРЕЛ</b> .....	444

## ПЕРЕДМОВА

Забезпечення відповідності якості національної вищої освіти, у тому числі й музичної, завданням сталого інноваційного розвитку суспільства вимагає модернізації освітнього процесу в контексті вимог до його відкритості та прозорості, законодавчого забезпечення, ефективного співробітництва з національними та міжнародними освітніми й мистецькими інституціями.

Розроблення та затвердження Стандарту вищої освіти зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво» та його впровадження в систему професійної підготовки майбутніх виконавців та педагогів стало каталізатором динамічних змін в освітніх програмах з підготовки хорових диригентів, їхньої методологічної поліфункціональності: синтезу системного, компетентнісного, особистісного, синергетичного, інформаційного підходів, змістовна складова яких обумовлена завданнями кваліфікаційної відповідності та меті навчання.

Метою освітніх програм з хорового диригування є забезпечення підготовки високопрофесійних конкурентоспроможних фахівців, здатних здійснювати концертну, музично-просвітницьку, викладацьку, науково-методичну, організаційну діяльність в початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах, закладах фахової передвищої освіти, закладах вищої освіти та артистично-виконавську діяльність у складі професійних творчих колективів.

Різноманітні зовнішні виклики вплинули на переформатування навчального процесу з суто аудиторного на змішаний, в межах якого гнучко комбінуються дистанційні та очні форми освітньої комунікації викладачів зі здобувачами. Такі інновації передбачають значне збільшення обсягів самостійної роботи студентів з опорою на використання сучасних інформаційних технологій, індивідуалізацію навчання (зокрема, вивчення навчального матеріалу в індивідуальному темпі); зміну діяльнійсної позиції студента (ініціативність у режимі роботи над навчальним матеріалом, самостійне планування своєї роботи та відповідальність за її виконання); зміну функцій викладача (організація, керівництво, консультування, контроль). Все це, безумовно, потребує належного науково-методичного забезпечення імплементації унікальних фахових освітніх програм з підготовки майбутніх хорових диригентів.

У зв'язку з цим виникла ідея підготувати хрестоматію – навчальне видання інтегрованого типу, що містить тематично упорядковані фрагменти дослідницьких розвідок і методичних робіт українських науковців, методистів та диригентів-практиків, та підпорядковані меті ґрунтового вивчення дисципліни «Хорознавство».

«Хорознавство» – профілюючий лекційний курс із блоку диригентсько-хорових дисциплін в системі підготовки хорового диригента, змістом якого є узагальнення теорії та практики хорового виконавства та музичної педагогіки.

Дана хрестоматія укладена на основі навчальної програми з дисципліни «Хорознавство» (укл. – професор Л. Ю. Шумська).

В хрестоматії «Українське хорознавство» представлені фрагменти праць вітчизняних авторів, при відборі яких укладачі керувалися, окрім вимог змісту, бажанням ознайомити студентів з роботами, які з одного боку не завжди доступні, а з другого, є базовими при вивченні «Хорознавства» та необхідні для кращого засвоєння відповідних розділів програми. Серед включених до хрестоматії першоджерел – статті, навчальні посібники та монографії відомих музикознавців, видатних українських хорових диригентів, в яких висвітлено різні

аспекти історії, теорії та практики хорового мистецтва, а також частини деяких сучасних наукових досліджень, які відповідають змісту курсу «Хорознавство», та за стилем викладення можуть бути засвоєні студентами.

Зміст хрестоматії складається з передмови, опису навчальної дисципліни «Хорознавство», як освітнього компонента сучасної системи диригентсько-хорової освіти, п'яти розділів, довідника авторів цитованих праць і списку першоджерел: представлених в посібнику та додаткових – рекомендованих для поглибленого вивчення дисципліни «Хорознавство».

Перший розділ – «ХОРОВА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ» – репрезентований фрагментами праць, у яких представлені відомості з історії українського хорового мистецтва, висвітлюються національні особливості хорової культури та специфіка хорового виконавства, акцентується увага на функціональних особливостях хорознавства, як системоутворюючої дисципліни в царині теоретичної підготовки хорових диригентів.

Другий розділ – «ТЕХНОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ОРГАНІЗАЦІЇ ХОРОВОЇ ЗВУЧНОСТІ» представлений працями, розгляд яких дає можливість збагатитися знаннями про будову голосового апарату, ознайомитись з теоріями звукоутворення, формування та розвитку співацького голосу, особливостями вокально-хорової техніки. Тут представлені фрагменти фундаментальних праць та науково-методичних статей, в яких під різними кутами зору висвітлюються пріоритетні категорії хорової звучності – «Стрій хору» та «Ансамбль хору», визначаються технологічні засади вироблення досконалої вокально-хорової палітри звучання, її вплив на процес формування виконавської майстерності хорового колективу.

У третьому розділі – «АНАЛІЗ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ХОРОВОГО ТВОРУ» – увага приділяється розкриттю поняття «Хорова фактура», як системи з виокремленням елементів, що складають техніку хорового письма, а також жанрово-стильові засади художнього формотворення зразків хорової літератури. Вище зазначене є важливою складовою загальноінтелектуальної підготовки диригента-хормейстера, який має опанувати технології цілісного аналізу та інтерпретації хорового твору, що складає сутність роботи диригента з хоровою партитурою. В окремих роботах розглянута проблема створення інтерпретації хорових творів у контексті музикознавчих наукових досліджень на теоретичних засадах загальної теорії музичної інтерпретації з розгалуженою системою понять та сформованим термінологічним апаратом, викладені різні аспекти формування, розвитку та реалізації художньо-творчого потенціалу особистості диригента через володіння механізмами втілення авторського задуму виконуваного твору за допомогою мануальної мови жестів та вокальних ресурсів хору, вербальних та невербальних комунікаційних засобів.

У четвертому розділі посібника – «ПРОФЕСІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ ХОРОВОГО ДИРИГЕНТА» – на засадах теорій музичного виконавства, музичної психології, філософії мистецької творчості, соціокультурної діяльності, висвітлюються характерні ознаки професійної майстерності хорового диригента: музиканта-інтерпретатора, психолога, педагога, менеджера, громадського діяча. Тут же представлені дослідження, в яких узагальнені мистецькі досягнення видатних українських майстрів хорової справи, що здійснили революційний прорив у розвитку хорового мистецтва в загальнонаціональному та регіональному напрямках.

У п'ятому розділі посібника – «ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВА ПЕДАГОГІКА» – представлені роботи, в яких узагальнюються усі аспекти професійної підготовки майбутніх диригентів-хормейстерів, спрямовані на формування їхніх фахових

компетентностей: інтерпретаційної, діагностичної, управлінської, методичної, виконавської, організаційної, педагогічної, психологічної, проектної, менеджерської. В працях дослідників успішності професійної діяльності хорового диригента визначаються необхідні передумови: природні здібності, музичний таланти, якісна фахова освіта, мистецька харизма, лідерський склад мислення і поведінки.

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

Ми вважаємо, що представлена хрестоматія доповнить і розширить знання студентів, та сприятиме глибшому засвоєнню і закріпленню навчального матеріалу з дисципліни «Хорознавство».

### **Дисципліна «Хорознавство» в системі сучасної диригентсько-хорової освіти**

Дисципліна «Хорознавство» надає теоретичні знання з історії, теорії, практики хорового мистецтва, допомагає інтенсивному й осмисленому засвоєнню усіх інших навчальних компонентів блоку фахової диригентсько-хорової підготовки: хорового класу, хорового диригування, методики роботи з хором, хорового аранжування, постановки голосу, хорової літератури, хорового сольфеджіо.

**Мета** вивчення дисципліни «Хорознавство» – аналіз об'єктивної картини розвитку національної та світової хорової культури; ознайомлення з іманентними властивостями хорової органіки, елементами хорової звучності; формування аналітичних та інтерпретаторських умінь у роботі з хоровими творами; розвиток фахових компетентностей, що становлять теоретичний базис для втілення диригентських та хормейстерських завдань у ході навчальної та подальшої професійної діяльності.

**Завдання «Хорознавства»**, як науково-теоретичної дисципліни, що пов'язана з усіма новітніми дослідженнями у хоровій культурі – ознайомити студентів з різноманітною проблематикою, що складають 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-технологічна специфіка хорової творчості;
- роль особистості диригента у хоровому виконавстві;
- етапи підготовчої роботи диригента над партитурою;
- комплексний аналіз хорових партитур;
- механізми створення та втілення самобутньої виконавської інтерпретації хорового твору;
- питання методики роботи з хором;
- концертна діяльність хорового колективу.

У результаті вивчення «Хорознавства» студент повинен **знати**: історію становлення та розвитку хорового мистецтва; вітчизняні хорові колективи, видатних майстрів українського і зарубіжного хорового мистецтва та риси їхніх індивідуальних виконавських стилів; проблеми сучасного хорового виконавства та освіти; характерні властивості хорового мистецтва як синтетичного музично-поетичного явища та продукту колективного вокального інтонування; музично-

акустичні закономірності формування хорового звучання; теорію хорового вокалу; теорію хорової фактури; реєстрово-темброві можливості хорових колективів усіх існуючих виконавських складів.

У результаті вивчення «Хорознавства» студент має продемонструвати програмні результати навчання, високопрофесійний рівень яких має бути підставою для присудження йому кваліфікації «Диригент хору. Викладач хорових дисциплін. Артист хору» та повинен **уміти**: здійснювати всебічний хорознавський аналіз творів різних епох, стилів, жанрів; адаптувати теоретичні положення курсу до практичної роботи з хором; застосовувати правила хорового строю до конкретних виконавських задач в умовах часткового та загальнохорового інтонування; складати прогностичні репетиційні плани для хорового практикуму; використовувати знання з теорії хорової фактури та закономірностей хорового ансамблювання у створенні власної виконавської інтерпретації.

Курс «Хорознавство» передбачає широке **використання міждисциплінарних зв'язків**. Знання з теорії музики, сольфеджіо та гармонії, історії світової та української музики, аналізу музичних творів, диригування, постановки голосу та досвід співу у хоровому класі є необхідною базою для засвоєння інформативних матеріалів з хорознавства. Однак, не лише спеціальні музичні предмети, а й деякі з гуманітарних наук виступають 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 своєю чергою формують хормейстерські виконавські та педагогічні компетентності.

**Формами навчання** з дисципліни «Хорознавство» є лекції, практичні та індивідуальні заняття, індивідуальне навчально-дослідне завдання.

Вивчення курсу «Хорознавство» передбачає формування у студентів наступних **загальних компетентностей** відповідно до Стандарту вищої освіти:

- здатність до спілкування державною мовою як усно, так і письмово;
- знання та розуміння предметної області та розуміння професійної діяльності;
- здатність до абстрактного мислення, аналізу та синтезу;
- вміння виявляти, ставити та вирішувати проблеми;
- здатність до пошуку, оброблення та аналізу інформації з різних джерел;
- здатність застосовувати знання у практичних ситуаціях;
- звички використання інформаційних і комунікаційних технологій.

Вивчення курсу «Хорознавство» передбачає формування у студентів наступних **фахових компетентностей** відповідно до Стандарту вищої освіти:

- здатність усвідомлювати художньо-естетичну природу музичного мистецтва.
- здатність усвідомлювати взаємозв'язки та взаємозалежності між теорією та практикою музичного мистецтва.
- здатність використовувати знання про основні закономірності й сучасні досягнення у теорії, історії та методології музичного мистецтва.
- здатність розуміти основні шляхи інтерпретації художнього образу.
- здатність оперувати професійною термінологією.
- здатність збирати, аналізувати, синтезувати художню інформацію та застосовувати її в процесі практичної діяльності.
- здатність використовувати широкий спектр міждисциплінарних зв'язків.



Очікувані результати навчання з дисципліни «Хорознавство» відповідно до Стандарту вищої освіти:

- аналізувати музичні твори з виокремленням їх належності до певної доби, стилю, жанру, особливостей драматургії, форми та художнього змісту.
- володіти методами опрацювання музикознавчої літератури, узагальнення та аналізу музичного матеріалу, принципами формування наукової теми та розуміння подальших перспектив розвитку даної проблематики в різних дослідницьких жанрах.
- демонструвати володіння музично-аналітичними навичками в процесі створення виконавських, музикознавчих та педагогічних інтерпретацій.
- застосовувати теоретичні знання та навички в редакторській / менеджерській / лекторській / звукорежисерській практичній діяльності.
- володіти термінологією музичного мистецтва, його понятійно-категоріальним апаратом.

Ефективність набуття та розвитку професійних компетентностей в процесі вивчення дисципліни «Хорознавство» забезпечується шляхом використання наступних методів навчання:

- метод аналізу та синтезу (спеціальної літератури з актуальних проблем сучасного хорознавства);
- частково-пошуковий метод (конкретизації та систематизації інформації для підготовки ІНДЗ з Хорознавства);
- традуктивний метод (порівняльно-співставного спостереження за авторською методикою досвідчених викладачів хорових дисциплін та хормейстерів-практиків);
- дослідницький метод (вивчення творчо-виконавського стилю видатних українських хорових диригентів);
- дедуктивний метод (здійснення комплексного аналізу хорових партитур);
- індуктивний метод (застосування окремих компетентностей з диригентсько-хорових дисциплін для вироблення власного хормейстерського виконавсько-педагогічного професійного світогляду).

# Розділ I. ХОРОВА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ

*Олена Батовська*

## СУЧАСНЕ АКАДЕМІЧНЕ ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО A CARPELLA

### РОЗДІЛ 1. Сучасне академічне хорове мистецтво а carrella: основні поняття і межі дослідження

#### 1.2. Поняття і статус академічного хорового мистецтва а carrella

Функція хорового мистецтва – у найзагальнішому і єдиному для всіх часів сенсі – творення, захист і розвиток життя, примноження духовних, моральних багатств, що досягається в цьому мистецтві специфічними засобами, відмінними від інших сфер людської діяльності.

Досліджуючи академічне хорове мистецтво а carrella слід враховувати, що йому, як і іншим музичним мистецтвам, притаманні різноманітні соціокультурні функції: *гедоністична, експресивна, комунікативна, пізнавальна, духовно-катарсична, магічно-сугестивна, суспільно-організаційна.*

*Гедоністична функція* обумовлюється здатністю музики приносити слухачам естетичну насолоду. Аристотель вважав, що успішна тільки та діяльність, яка пов'язана із задоволенням від занять, – така його вимога обов'язкового гедоністичного ефекту в залученні до мистецтва.

*Експресивна функція* пояснюється природною потребою людини в зовнішньому (наприклад, жестикуляційному, мімічному, звуковому) вираженні сильних емоцій та почуттів.

*Комунікативна функція* музики базується на знаковому використанні звукових форм. Це дає всі підстави вважати музику особливою мовою.

*Пізнавальна функція* пов'язана з природним потягом людини до нової інформації, нового досвіду. У процесі розвитку свідомості окремої особи як соціальної істоти зростають стійкі мотиви пізнавальної діяльності. Ще з XIII століття дійшов до нас вислів Хоми Аквінського про те, що «не вміти співати соромно, як не вміти читати», адже людина стає розумною тільки тоді, коли вона підпорядковує Богу не тільки розум, але спрямовує до нього всі свої духовні сили, у першу чергу серце й почуття.

*Духовно-катарсична функція* обумовлюється її можливістю викликати могутні емоційні потрясіння. Квінт Горацій Флакк підкреслював названу суть мистецтва. Він говорив про те, що, «підкоряючись стародавній мудрості, аналогічно тому як розділяються мирське зі священним, мистецтво одночасно є для людей і прекрасним, і корисним, і розвагою душі, і відпочинком від тяжких праць, і повчанням на життєвій шляху» (переклад О.Б.).

*Магічно-сугестивна функція* полягає у здатності музики вводити людину в певний психічний стан. З цією функцією багато науковців пов'язують виникнення музичного мистецтва: «В історичні періоди античності,

еллінізму й Римської імперії видатними мислителями неодноразово відзначалися магічна сила впливу музичного мистецтва на душу людини, здатність мистецтва пробуджувати в людині прагнення до кращого і в силу цього необхідність музичного мистецтва як предмета виховання» (переклад О.Б.).

*Суспільно-організаційна* функція зумовлена фундаментальною суспільною потребою об'єднання людей у цілісні соціальні структури. Сутністю обрядового хорового співу було єднання співаків у спільному духовному прагненні при вільному самовияві індивідуальності кожного співака.

Підсумовуючи вищевикладене, ми прийшли до *висновку*, що **специфічність хорового мистецтва**, на відміну від інших музичних мистецтв, визначається тим, що вона пов'язана з різними комплексами культури (наприклад, духовна хорова музика – з релігією, масова хорова пісня – з ідеологією) і виконує багатоманітні соціальні функції.

<...> ми виділили наступні функції хорового мистецтва:

- *перетворювальну*, яка полягає у впливі на людину і включенні її в ціннісно орієнтовану діяльність;

- *пізнавальну й інформативну*, яка здійснюється за допомогою просвіти та інформування. Відомий українських композитор, організатор музичної освіти та багатьох хорових колективів початку ХХ ст. К. Стеценко вважав, що «Пісня українська розкаже народові його історію, його минувшину, пісня розкаже йому, хто він, які були в нього герої, хто такі Наливайко, Трясило, Залізник, Гонта, Хмельницький <...> він узнає й серцем своїм прийме дух вільності й свободи <...>»;

- *комунікативну*, що полягає: в колективному характері творчості, що від-різняє його від творчості виконавців-солістів; в обов'язковій присутності диригента, який відіграє центральну багатопланову комунікативну роль у музичній комунікації; у комунікаційному акті хорового виконавства виникає специфічна форма вираження музичного твору, тобто перекодування музичного твору диригентом на мову жестів: в об'єкті комунікації «музичний твір», який у хоровому виконавстві переважно має здвоєну (дуалістичну) музично-вербальну природу, завдяки якій пересічний слухач стає ближчим до виконавців, стає активним учасником комунікації, здатним до глибокого розуміння та аналізу хорових творів;

- *виховну й педагогічну*, що спрямована на створення цілісної особистості й затвердженню її самоцінного значення. Видатний майстер хорової музики М. Леонтович стверджував, що саме засобами хорової музики слід розвивати дитячу особистість, а народну пісню він вважав досконалим художнім твором, який зберігає в собі всі виховні музичні можливості. Адже саме хоровий спів є одним із найкращих способів розвитку музикальності. У давньому Китаї музика вважалась одним із кращих засобів перевиховання людей і зміцнення звичаїв. Природа музики розглядалася в філософському контексті, усвідомлювалась як єдність п'яти чеснот: людяності, справедливості, вихованості, передбачливості та щирості, які в свою чергу символізували п'ять першоелементів природи – дерево, метал, вогонь,

воду й землю. Функція музики, за уявленням Конфуція, полягала в забезпеченні гармонійного розвитку суспільства й особистості (переклад О.Б.). Не випадково переважна більшість музично-педагогічних систем світу розглядають хоровий спів як стрижневий компонент музичного виховання.

Усе вищевикладене доводить багатofункціональність академічного хорового мистецтва в соціумі.

**Хорова творчість.** На відміну від будь-якої музичної творчості, наприклад, камерно-вокальної або камерно-інструментальної, «*хорова творчість*» є колективною, з точки зору семантики її мислення – загальнолюдською. Хорове виконання як вид колективної творчості має низку особливостей: кожен учасник хору індивідуальний з позицій віку, освіти, музичних здібностей, кожен прагне до подолання, в першу чергу, вокально-технічних труднощів музичного твору, разом хористи осягають секрети ансамблевого співу, під час якого, крім індивідуальної роботи кожного, очевидна необхідність диригентського управління (координування звучання, персональна робота зі співаками, обдумування трактування твору). Під час публічного виконання, що характеризується порівняно з репетицією найбільшим ступенем виразності, остаточно формується комплекс складових музично-виконавського мистецтва, зокрема лінія «композитор – виконавець (диригент і хоровий колектив) – слухач».

Отже, специфічною рисою «*хорової творчості*» є опосередкований вид музичного акту, який здійснюється спільно (хоровим співом) і потребує творчої співдружності колективу виконавців і диригента, що має на увазі «єдність стилю, стилістичного передбачення та втілення речі».

З точки зору виконавських напрямків «*хорова творчість*» включає в себе два основних: академічний і народний спів. При цьому термін «академічний спів» охоплює як світське хорове виконавство, так і церковний (богослужбовий) спів.

Хорова творчість безпосередньо пов'язана з поняттям «*хорове виконавство*». Як і решта видів музичного виконавства, «*хорове виконавство*» є вторинною, відносно самостійною художньо-творчою діяльністю.

В основі «*хорового виконавства*» лежать закономірності, багато з яких можуть бути притаманні будь-якому іншому музично-виконавському мистецтву. Серед них: вторинність творчої діяльності, що виявляється в формі інтерпретації та матеріалізації в живому звучанні задуму композитора; вплив на слухача за допомогою звуку.

Проте «*хорове виконавство*» має й свої специфічні особливості. Ось най-більш важливі з них: колективний характер; специфіка інструмента; наявність диригента, що є творчим посередником між композитором і виконавцями, які безпосередньо впливають на слухачів; синтетичний характер (зв'язок зі словом).

У хоровому виконавстві вплив на слухача здійснюється за допомогою звуку, з використанням зміни його часових і просторових якостей: темпових, ритмічних, агогічних, інтонаційних, тембрових, динамічних, артикуляційних, різноманітних способів звуковидобування.

**Академічне хорове мистецтво.** Важливою складовою частиною поняття «академічне хорове мистецтво» є визначення «професійне». Воно використовується нами в загальноприйнятому значенні як засвоєння європейських норм музичного мислення і традицій функціонування хорового мистецтва, що склалися в західноєвропейському мистецтві XVII–XVIII століть і закріпилися в системі музичних жанрів і музично-виразних засобів <...>

Академічна хорова музика вирізняється жанровою та стильовою різноманітністю. Її основними жанрами є твори великої форми (кантати, ораторії, цикли, концерти, хорові опери тощо) і малої форми (мініатюри, обробки народних пісень тощо).

Стильові напрямки академічної хорової музики поділяють за такими вимірами: історико-стильовий (барочна, класична, романтична і сучасна); національний (українська, білоруська, російська, італійська, німецька та ін.); соціокультурний (світська, фольклорна, духовна та ін.); індивідуально-авторський.

Термін «академічне хорове виконавство» визначає напрямок у професійному музичному виконавському мистецтві, що припускає певну репертуарну політику (твори професійних композиторів), спеціальну музичну освіту співаків і особливу вокальну манеру.

Сутність функціонування й розвитку технології академічної манери хорового співу зводиться до штучного формування голосних для найкращого звучання у вкрай низьких і високих регістрах і переходу до співочої фонації на базі «маскувальної» артикуляції.

Академічний хор спирається в своїй діяльності на принципи й критерії музичної творчості та виконавства, вироблені професійною музичною культурою й традиціями багатовікового досвіду музичного жанру. Академічні хори мають єдину умову вокальної роботи – академічну манеру співу.

Вокальний словник дає наступне визначення: академічний хор – назва професійного або самодіяльного хорового колективу, що виконує класичну музику, твори сучасних композиторів оперним, прикритим і рівним на всьому протязі звуком.

Для атрибутики академічного хору до останньої чверті XX століття існували загальноприйняті умовності: фронтальне розташування хору, його статичність протягом усього виконавського процесу, обов'язкова наявність диригента.

Але з 70-90-х років XX століття загальноприйняті умовності академічного виконавства зазнали суттєвих змін. Це було пов'язано з жанрово-стильовим оновленням хорового жанру. Сценічно-виконавська інтерпретація таких творів, як хорова опера «Ятранські ігри» І. Шамо, фольк-опера «Цвіт папороті» Є. Станковича, хорового концерту «Гори мої» В. Зубицького, кантати «Пори року» Л. Дичко та багатьох інших, потребувала розширення виконавських меж співацьких традицій академічного хору, що проявилось у подоланні статичності й привнесенні елементів театралізації (рухи, жести, міміка, тощо), розширенні і привнесенні до вокальної техніки новітніх прийомів...

Отже, на підставі виявлених особливостей сучасного академічного хорового мистецтва а *caprella* ми можемо запропонувати таке трактування даної дефініції.

**Академічне хорове мистецтво а *caprella*** – вид музичного мистецтва, діяльність якого базується на виконванні професійної хорової музики а *caprella* у співацькій манері, яка прийнята в загальноєвропейській академічній вокально-хоровій традиції (округлений, рівний протягом усього діапазону, прикритий звук). Якісною характеристикою виконавської майстерності академічного хору є стабільність тембрального забарвлення звучання при дотриманні високої вокальної позиції (високий купол) та об'ємно-го звучання чистого голосу (без зайвих шумів, хрипу, без форсування звуку) <...>.

**Ольга 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 – Хормузд, 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 матриархальному 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 Ладі 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 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. <...>

Академічний хоровий спів в Україні розвинувся на основі обрядової народнописенної 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 увиразнення 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.

### **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 хоровій музиці. У писемній традиції зберігання тексту довірено нотному паперові, а основна ініціатива у відтворенні художньої цілісності належить дириґентові. 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 (звуковидобування, звуковедення, дихання, артикуляція і т.п.), ще й формо-творчими 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, І. Франко, Леся Українка, Ф. Боденштедт, Л. Куба, 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 самотутньої 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, а наспіви – 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 осягнення 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 осягнення 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 XIX ст. вбачали шлях збереження народної пісні у використанні її (зі збірників) для гармонізації або як теми для оригінального твору. <...>**

**З кінця XIX 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 ставав 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 хоро- вого 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 асоцію- ватися 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, розме- жувати академічне хорове виконавство й традиційне виконавство і розгля- дати 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, підко- рення слухача майстерністю й технологічною вивіреністю. Тут має місце «суб'єктивний централізм» (Л. Куба). Звичайно, технікою співу, якої дося- гають лише шляхом постійного тренування, академічний спів перевищує можливості фольклорного виконавства. Адже досягти технічної доскона- лості можна лише тоді, коли окремі творчі особистості цілком зливаються в єдине ціле. З цього приводу чеський учений Л. Куба казав, що академіч- ні 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'єк- тивний централізм» (Л. Куба) і співаки прагнуть не до злиття в єдине ціле, а до самовияву індивідуальності кожного співака.** Внутрішня потре- ба 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 спів- працює 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. <...>

В живому виконавському процесі конкретний (а не абстрактний) смисл завжди реалізує себе «назовні» в певній звуковій іпостасі. Тобто

інтонування виступає як «сміслові звуковиявлення». 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» 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 людини» (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, вивищуючись над звуковидобуванням, диханням, артикуляцією, які доповнюють якісну реалізацію культурної цілісності.

**У свідомості традиційних співаків завжди присутні цілі інтонаційні сполуки, свого роду «будівельні блоки» ...** 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 інтонується 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» – 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.

<...> **В академічному хорі на перше місце вноситься технологія співу**. Вихідна позиція така: якщо досконалыми будуть вокально-технологічні засоби, то зміст-смісл 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 *меха-нічного* 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 смисл існує не «взагалі», а завжди конкретний для людини й для культури. І якщо співак не здатний цей смисл 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 «етно-характерного 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.

*Ірина Бермес*

## **ОРГАНІЗАЦІЙНІ ЗАСАДИ МУЗИЧНОГО ФЕСТИВАЛЬНОГО РУХУ В УКРАЇНІ**

У сучасному українському просторі нові форми культуротворчості – музичні фестивалі – на зламі ХХ–ХХІ ст. стали однією з найдієвіших форм взаємодії між людьми. Сьогодні фести – це не тільки форма організації музичного життя, яскраві культурні події, це й потужний інструмент для поширення різних видів виконавського мистецтва, які сприяють піднесенню національної музичної культури. Рівень організації та проведення фестивальних заходів впливає на їх популярність як серед учасників форумів, так і слухачів. Тому підтримка і розвиток музичного фестивального руху в Україні – ключовий напрям діяльності організаційних комітетів, Міністерства культури, загалом небайдужих людей, які вболівають за проведення цих культурно-мистецьких акцій.

Зародження потужного фестивального руху свідчить про демократизацію громадського життя і поживлення інноваційних процесів у царині культури. Водночас проведення музичних фестивалів відкрило й іншу складову забезпечення їхнього успішного проведення – організаційно-фінансову, котра на сучасному етапі потребує вдосконалення. Форми організації музичних фестивалів в Україні як цілісного інституту за роки незалежності набули сталих форм, проте певною мірою ще перебувають у процесі формування. Це пояснюється тим, що вельми часто змінюються соціально-економічні умови їхнього функціонування, через кризу бюджетного фінансування сфери культури тощо. Більше того, національний фестивальний рух дедалі частіше спирається на самовідданий ентузіазм і авторитет його організаторів і не завжди є пріоритетом державної культурної політики, прикладом взаємодії з центральними і місцевими органами державного управління, недержавними інституціями тощо. Тому метою статті є висвітлення особливостей організаційного забезпечення музичного фестивалю як культурно-мистецького задуму <...> .

Якщо не вдаватися в тонкощі «кухні» музичних фестивалів, то може видатися, що вони розвиваються самостійно й мають внутрішню логіку, на яку не впливають соціальні процеси. Попри те, фестивальні акції мають структурні особливості (творчі, менеджерсько-маркетингові, фінансові), пов'язані з іншими культурними проектами.

Кожен музичний фестиваль має чіткі календарні терміни його проведення в певному географічному ареалі та культурному просторі. Концертні заходи влаштовуються з урахуванням таких обов'язкових елементів: регіону країни, міста з відповідною інфраструктурою, концертних залів тощо. Як культурна акція ці музичні форуми передбачають наявність власної аудиторії, на котру зорієнтована його художня концепція як модель стійкої, послідовної репертуарної політики. Власне художня ідея народжується на підґрунті вже усталених традицій, напрямів і форм музичного життя. Музичний фестиваль як специфічне для культури та мистецтва явище

вирізняється особливою творчою атмосферою, націлений на залучення найкращих виконавських колективів і солістів. Його головне завдання полягає в популяризації національного (почасти й зарубіжного) музичного продукту, водночас – внесенні свіжої барви в культурне життя держави, міста, створенні широкого діалогового поля для виконавців-професіоналів і слухацької аудиторії.

Організація музичних фестивалів в Україні – справа порівняно нова. Як масштабна подія фестиваль потребує ретельної організаційної підготовки, котра охоплює такі складові: відкриття, закриття, проведення різних заходів (прес-конференцій, майстер-класів, наукових конференцій, творчих зустрічей), забезпечення концертних майданчиків, формування концертних програм, проведення концертів, розміщення колективів тощо. Здебільшого музичні фестивалі – низка концертів, що проводяться впродовж кількох днів, об'єднаних загальною концепцією (напр., «Музичні прем'єри сезону», «Київ-Музик-Фест» репрезентують нові опуси українських авторів, Форум музики молодих – твори молодих українських і зарубіжних композиторів, «Золотоверхий Київ» дає путівку в життя хором творам українських композиторів різних епох і стилів). Музичні фестивалі функціонують як культурні акції, що відбуваються щороку чи в певному часовому проміжку (раз на два роки). Вони мають визначений статус у культурному житті (міжнародний, національний – всеукраїнський, регіональний) і змістове наповнення <...> вони класифікуються за М. Шведом – на «монографічні, присвячені творчості одного композитора...; жанрові – приділяють увагу окремому жанру (опері, симфонії, ораторії тощо); орієнтовані на той чи інший виконавський апарат – симфонічний оркестр або призначені для виконання на певному конкретному інструменті; спрямовані на показ музичної традиції якоїсь окремої епохи чи стилю». На думку М. Шведа, в Україні спостерігаємо два основні принципи організації фестивального руху: демократичний і концептуальний. «Концептуальний принцип полягає в організації та проведенні акції згідно з певною концепцією, якої дотримуються та яку намагаються втілити організатори. Суть демократичного принципу в тому, що в процесі укладення програм організатори не дотримуються особливих обмежень, обираючи довільну форму».

Музичний фестиваль можна окреслити як «мистецький проект» ...

Організаційні засади проведення музичних фестивалів прописано в нормативних актах. Виокремимо деякі положення Наказу Міністерства культури України від 26.07.2013 (№ 696) «Про внесення змін до Положення про Міжнародний фестиваль «Київ Музик Фест».

### ***1. Загальні положення***

1. Це Положення визначає порядок організації та проведення Міжнародного фестивалю «Київ Музик Фест» (далі – фестиваль).

2. Співзасновниками фестивалю є Міністерство культури України та Національна спілка композиторів України.

3. До участі в організації і проведенні фестивалю можуть залучатися державні, громадські, приватні підприємства й організації та інші юридичні особи (за згодою).

4. Фестиваль проводиться з метою пропаганди та популяризації найкращих зразків сучасного професійного музичного мистецтва, розширення обміну духовними цінностями між країнами, зміцнення міжнародних контактів і культурних зв'язків.

5. *Основними завданнями фестивалю є:* розвиток і популяризація кращих зразків сучасного українського музичного мистецтва; прем'єрне виконання творів музичного мистецтва; сприяння зростанню виконавської майстерності творчої молоді; обмін творчими здобутками; піднесення іміджу українських композиторів та виконавців; введення кращих здобутків національного музичного мистецтва у широкий світовий мистецький простір.

## **II. Порядок проведення фестивалю**

1. Фестиваль проводиться у М. Києві щороку у вересні – жовтні.

2. У концертних програмах фестивалю виконуються твори українських та зарубіжних композиторів.

3. Участь у фестивалі можуть брати професійні українські і зарубіжні виконавці, а саме: симфонічні, камерні оркестри та ансамблі; хорові, фольклорні, джазові колективи; окремі виконавці; композитори та музикознавці.

4. Проведення фестивалю передбачає урочисте відкриття і закриття фестивалю, проведення концертів.

5. У рамках фестивалю можуть проводитися прес-конференції, «круглі столи», наукові конференції, творчі лабораторії, майстер-класи композиторів і виконавців, презентації нових друкованих видань, компакт-дисків, відео- та аудіозаписів нових творів, творчі зустрічі з діячами мистецтва.

## **III. Організаційні засади проведення фестивалю**

1. Організаційне забезпечення проведення фестивалю здійснює Організаційний комітет (далі – Оргкомітет). Персональний склад Оргкомітету затверджується наказом Міністерства культури України раз на три роки, до якого в разі необхідності вносяться зміни. До участі в роботі Оргкомітету залучаються представники Міністерства культури України, провідні діячі музичного мистецтва, керівники творчих спілок, підприємств, установ, організацій сфери культури (за згодою).

2. Для формування складу учасників та концертних програм створюється художня комісія. Склад художньої комісії в кількості не менше п'яти осіб затверджується головою Оргкомітету. До участі у роботі художньої комісії залучаються професійні митці: композитори, мистецтвознавці, виконавці (за згодою).

3. Оргкомітет та художня комісія працюють на громадських засадах та самостійно визначають порядок своєї роботи.

4. *Оргкомітет:* 1) визначає: загальну творчу концепцію фестивалю; підприємство, установу, організацію, що буде здійснювати організаційне проведення фестивалю; строки та умови проведення фестивалю; строки подання заявок на участь у фестивалі;

2) затверджує: план-графік проведення фестивалю; зразки інформаційно-рекламної продукції;



3) взаємодіє з організаційних питань з художньою комісією та учасниками фестивалю; проводить роботу із залучення спонсорів; оприлюднює на офіційних веб-сайтах Міністерства культури України, Національної спілки композиторів України та у засобах масової інформації інформацію про проведення фестивалю; виконує інші функції, пов'язані з організацією та проведенням фестивалю.

5. Художня комісія: розглядає заявки на участь у фестивалі; затверджує склад учасників фестивалю за результатами розгляду поданих заявок; формує та затверджує концертні програми фестивальних заходів.

#### ***IV. Фінансове забезпечення фестивалю.***

1. Фінансування фестивалю здійснюється за рахунок: асигнувань, передбачених Міністерству культури України у Державному бюджеті України на відповідний рік; видатків, передбачених Національній спілці композиторів України на виконання статутних завдань; інших джерел та надходжень, не заборонених чинним законодавством.

2. Громадські та інші організації мають право за власний рахунок установлювати спеціальні призи, нагороди та премії учасникам фестивалю за погодженням із Оргкомітетом.

Такі нормативні документи передбачені для всіх музичних фестивалів, із обов'язковим акцентуванням на організаційні заходи. Наведемо ще один приклад.

Положення про Міжнародний фестиваль сучасної академічної музики «Житомирська музична весна» імені Олександра Стецюка:

#### ***I. Загальні положення***

1.1. Міжнародний фестиваль сучасної академічної музики «Житомирська музична весна» (далі – Фестиваль) проводиться раз на рік.

1.2. Організатори Фестивалю:

- управління культури і туризму Житомирської ОДА;
- Житомирська міська рада;
- Житомирська обласна Спілка поляків України;
- Житомирська обласна громадська організація «Асоціація об'єднаних мистецтв».

1.3. До участі у проведенні Фестивалю можуть залучатися (за згодою) державні, громадські, приватні підприємства й організації, інші юридичні особи.

1.4. Метою Фестивалю є:

- популяризація сучасної академічної музики, розвиток кращих зразків українського та світового музичного мистецтва;
- уведення кращих здобутків національного музичного мистецтва у світовий мистецький простір;
- зміцнення культурних зв'язків й обмін досвідом з провідними культурними центрами України та зарубіжжя.

1.5. Завданнями Фестивалю є:

- формування власного мистецького потенціалу міста;
- виховання виконавської та слухацької музичної культури мешканців міста;

- сприяння зростанню виконавської майстерності творчої молоді;
- розвиток музичних здібностей та підтримка молодих талантів;
- залучення підростаючого покоління до участі у мистецьких заходах міста;
- піднесення культурного іміджу міста.

## **II. Порядок проведення фестивалю.**

<...>

2.2. Наказом управління культури і туризму облдержадміністрації затверджується склад оргкомітету з підготовки та проведення Фестивалю (далі – Оргкомітет), який:

- розробляє програму Фестивалю;
- забезпечує рекламну кампанію Фестивалю;
- організовує висвітлення у засобах масової інформації концертно-мистецьких заходів, які проходять у рамках Фестивалю;
- всебічно сприяє реалізації та проведенню фестивальних заходів;
- розглядає пропозиції обласних організацій та осередків Національної спілки композиторів України щодо завершального етапу Фестивалю;
- розглядає індивідуальні заявки від виконавців та окремих авторів на участь у завершальному етапі Фестивалю.

## **III. Умови участі у фестивалі**

3.1. Фестиваль проводиться раз на рік у місті Житомирі.

3.2. У Фестивалі можуть брати участь українські та зарубіжні академічні колективи, окремі виконавці, композитори та музикознавці.

3.3. <...> Тривалість фестивальних концертів має становити від 50 до 75 хвилин.

3.4. Концертна програма учасників включає класичну та сучасну академічну музику.

3.5. Проведення Фестивалю передбачає:

- урочисте відкриття та закриття Фестивалю;
- проведення концертів;
- прес-конференцій, круглих столів та наукових конференцій;
- творчих лабораторій;
- майстер-класів композиторів та виконавців;
- презентацій нових друкованих видань, компакт-дисків, відео- та аудіозаписів нових творів;
- творчих зустрічей з діячами мистецтва <...>.

## **V. Фінансування фестивалю**

Фінансування заходу здійснюється за рахунок коштів, передбачених управлінню культури і туризму облдержадміністрації на проведення мистецьких заходів, а також виділених коштів Житомирської міської ради, спонсорів, благодійних внесків, зацікавлених громадських організацій».

Хоча організаційні заходи – справа нелегка і потребує певних зусиль, «механізм» їх налагодження дозволяє успішно втілити фестивальний проект. І в цьому сенсі вони якнайкраще забезпечують доступність культурних запитів і послуг. Адже фестивальні концертні програми дають мож-

ливість «поласувати» музичним ексклюзивом, почути виконавські версії солістів (інструменталістів і вокалістів), музичних колективів (оркестрів, хорів, ансамблів). Їхні ж організатори отримують шанс зануритися в проблеми музичної індустрії, менеджменту музичних фестивалів, вдосконалити свої знання в цій царині, зрештою – зробити проект успішним. Кращими серед фестивалівських менеджерів вважають тих, хто здобувається на повагу у вимогливих діячів культури, слухачів, виявляє широту художнього бачення проекту. Винахідливі менеджери нерідко доводять, що за короткий час, навіть за байдужості органів влади, можна виявити й задіяти такі ресурси, як нові учасники, віддана публіка, щедрі спонсори.

Важливим в організації музичних фестивалів є фінансування. Як складна система воно має різні види підтримки задуму, зокрема спонсорство, меценатство, гранти, діяльність фондів та ін. Складні економічні умови, в яких перебуває українське суспільство, позначалися й на фестивалях, насамперед у сфері їхнього матеріального забезпечення. І хоча музичні фести сьогодні є «ярмарком» талантів і джерелом інформації, своєрідним майданчиком для генерування ідей і творчого змагання, їхня підготовка та проведення потребують ретельного маркетингового опрацювання, котре зводиться до створення й організації базових умов оптимізації музичної пропозиції, правильного управління процесом її використання слухачською аудиторією.<...>

Якщо в світі питання організації музичних форумів стають предметом обговорень на спеціальних конференціях event-менеджменту, то в Україні – сферою діяльності організаторів, здебільшого маститих композиторів, які беруть на свої плечі «ношу», пов'язану з проведенням фестивалю.

Творчі ідеї, музичний репертуар фестивалів сміливо експериментують із просторовими та часовими рубежами, поєднуючи демократичність, святковість і творчу свободу. Колоритним штрихом у фестивалівському дійстві є те, що воно стає монолітним концертним подіумом, територією творчої комунікації, своєрідним дискусійним клубом для музикантів.

Фестивалі – важлива форма концертної діяльності, що дозволяє привернути увагу до академічного (народного) музичного мистецтва з боку широкої слухачької аудиторії, держави, засобів масової інформації, професійної критики, навіть бізнесу. Більше того, музичні фестивалі можуть згуртувати кращі виконавські сили для задоволення запитів слухачької аудиторії, також сприяти розвитку музичної інфраструктури міста чи регіону.

Музика, що звучить на фестивалях, завжди пов'язується з певними враженнями, отриманими від музичних артефактів як «продуктів» високої якості, в поширенні яких найбільшого значення надається ефективній організації концертних заходів. Прикметною рисою функціонування фестивалів є домінування своєрідної атмосфери одухотвореності, піднесеності, творчого спілкування з однодумцями. Вельми важливою складовою фестивалю є подієвість, адже він привертає увагу музикознавців і культурологів, музичних критиків і професійних виконавців, поціновувачів музики різних соціальних груп. Концерти, включені в програмні заходи, впливають на

соціокультурну ситуацію в містах, де вони проводяться. <...> мобільність фестивалів зростає і змушує художників і їх твори подорожувати в пошуках нової аудиторії, міцність фестивалів перевіряється рівнем гостинності, духом щедрості, мікрокліматом для публіки, учасників, журналістів. У цьому сенсі фестивалі могли б розглядатися як експериментальні зони соціалізації, а не додаткові можливості для вжитку. Художні досягнення підсилюють цивільні атрибути території, перевіряють її відкритість, динамізм, здатність формувати цінності та колективну самосвідомість, дух допитливості та критики.

<...> Фестиваль як універсальна форма культуро-творчого процесу, «...включає в себе як ознаки результату (культурного продукту), так і технології його досягнення». Музичні фестивалі – публічні масштабні заходи, які популяризують національні музично-виконавські традиції й у цьому сенсі вони є своєрідною захисною реакцією на світові глобалізаційні процеси. Їх важливою складовою є концепція проекту, що відображена у фестивальних програмах.

**Висновки.** Фестиваль – це подія в музичному житті держави, він є апріорним мірилом рівня виконавського професіоналізму. На сучасному етапі музичні фестивалі – це складний шлях пошуку новаторських і творчих ідей, реалізації нетрадиційних рішень, розвитку інноваційних форм їх проведення, залучення нового слухача. Це зобов'язує організаторів до конкретного вивчення потреб музичного «ринку», концептуальних розробок, постійного моніторингу фестивальних процесів і вироблення на цій основі нових маркетингових технологій. Статистика засвідчує, що в XXI ст. фестивальний рух, із одного боку, стає потужнішим, з іншого – переживає новий етап розвитку. Він демонструє високопрофесійну творчість композиторів, виконавців і музичних колективів, їхню взаємодію як нову систему комунікації, нову модель культурного життя, якою є музичний фестиваль. Фестивалі, незважаючи на труднощі організації, які успішно долають директори й організаційні комітети, мають важливе значення для збереження культурної спадщини Української держави. Великі фестивальні проекти позитивно впливають на піднесення авторитету України в світі як держави, котра свято шанує свої традиції задля піднесення національної культури.

*Ірина Бермес*

## **УКРАЇНСЬКЕ ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВИХ ЗАЦІКАВЛЕНЬ**

Всеосяжна інформатизація суспільного життя загострює проблему відродження української національної культури, яку можна розв'язати шляхом вивчення та збереження самотутніх художніх традицій як «лікв» від сучасних глобалізаційних процесів. Одне з чільних місць у цьому процесі належить хоровому мистецтву (хорова музика, хоровий спів, хоровий

рух, хорові колективи, хорові фестивалі та конкурси, діячі хорової культури). В українському культурному просторі саме цей вид мистецтва завжди займав домінуюче місце, через нього українців пізнавав світ, оскільки саме у хоровому співі вони виявляли свою національну сутність. Ймовірно, це спричинило підвищений інтерес науковців до хорового мистецтва, його витоків, історії розвитку, питань теорії та практики, визначення значущості хорового мистецтва у національній музичній культурі тощо.

Хорове мистецтво займає особливе місце завдяки своїй демократичності, високій місії об'єднання людей у лоні культурних традицій. Ба більше, діяльність хору ґрунтується на принципах єдності думки та почуттів, які виражаються у гаслі «всі як один».

Українське хорове мистецтво було і залишається сьогодні вельми важливою творчо-виконавською цариною української культури, котра у своїх витоках була виключно інтонаційно-пісенною. Як вид художньої діяльності воно задовольняє індивідуальні, соціальні й естетичні потреби співаків, відображаючи дійсність у художніх образах хорових творів.

Сьогодні в умовах інтеграції України в європейський культурний простір особливо актуальним є збереження високого рівня хорового мистецтва – «візитівки» держави. Оскільки музикальність і співучість – ментальні риси українців, то саме цей вид виконавства є найбільш природним для вираження їхніх потреб і почуттів. <...>

Незважаючи на те, що українське хорове мистецтво є предметом уваги науковців, ще й сьогодні залишаються невирішеними окремі питання термінології, значущості і місця цього виду мистецтва у музичній культурі. Тому вельми актуальним є виокремлення досліджень про українське хорове мистецтво в усіх його складових.

З хоровою музикою пов'язується виникнення багатоголосся, передусім народного, що корелює з самобутньою багатоголосою пісенністю українців. Однією з перших праць, в якій здійснено теоретичний розбір структурних різновидів і виконавських особливостей українського народного багатоголосся, розкрито його етногенез та взаємозв'язки з професійним пісенно-хоровим мистецтвом є монографія Л. Яценка «Українське народне багатоголосся», що побачила світ 1962 року. На деякі особливості українського народного багатоголосся акцентовано у статті В. Матвієнка з однойменною назвою, надрукованій у другому випуску щорічника «Українське музикознавство» (1967). У дослідженні М. Молдавина «Народний підголосковий спів» (1980) увагу присвячено цьому різновиду поліфонії, прикметам народного підголоскового співу, зокрема у регіональному вимірі.

Констатуючи факт послаблення уваги до народного хорового співу, народного стилю виконання у період незалежності Української держави, О. Коломоець наголошує на необхідності звернення до характерних особливостей звучання українського народного хору як складової національної культури. Про це йдеться у статті «Український народний спів як

синтез національної традиційності та академічного хорового виконавства» (журнал «Проблеми сучасної педагогічної освіти», 2012).

Значну наукову цінність має навчальний посібник О. Бенч «Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції» (2002). У ньому авторка глибоко осягає процес зародження хорового співу українців, зокрема його етнокультурні витoki, засади формування виконавських сфер крізь призму регіональних пісенних традицій. О. Бенч акцентує: «У цьому посібнику вперше розглядаються форми засвоєння *живого етнотрадиційного інтонування* у творчій діяльності різних бхорових колективів, які функціонують як у професійній, так і непрофесійній сферах... і які отримали назву *виконавський фольклоризм*».

Зміни, що відбулися в українському культурному житті періоду незалежності, сприяли поживленню інтересу до національної хорової культури, зокрема регіональної, як складової загальноісторичного культуротворчого процесу. Йдеться про такі дисертаційні дослідження: «Становлення хорового мистецтва на Волині (20–30 рр. ХХ ст.)» Н. Чернецької, «Хорова культура Вінниччини другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття» Н. Сізової, «Хорове мистецтво Хмельниччини в контексті історичного процесу (друга половина ХІХ – початок ХХІ ст.)» Р. Римар, «Хорове життя Дрогобиччини першої половини ХХ ст. в контексті духовного розвитку Галичини» І. Бермес, «Диригентсько-хорове мистецтво Галичини другої половини ХІХ – першої третини ХХ ст.» Л. Мороз, «Хорова культура Прикарпаття кінця ХІХ – першої третини ХХ століття» Р. Дудик, «Хорова культура Слобожанщини другої половини ХІХ – початку ХХ століть» І. Герасимової, «Хорове мистецтво Дніпропетровщини в контексті української культури другої половини ХХ – початку ХХІ століть» О. Леонтьєвої, «Хорова культура Чернігівщини в соціокультурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століть» О. Бадалова та ін. У них зосереджено увагу на особливостях становлення хорового мистецтва регіону, його унікальності, пов'язаної з суспільно-історичними, географічними, економічними умовами розвитку, виявлено специфіку концертного життя, репертуарну палітру провідних хорів, їх комунікативні зв'язки з композиторами і виконавськими колективами. Підкреслено, що саме у концертній практиці хорових колективів найбільш повно і різнобічно проявилися творчі ініціативи та потреба в художньому самовираженні українців. Наголошено на домінуванні українського сегменту в репертуарному списку хорів.

У монографії авторки статті «Український хоровий спів як соціокультурне явище» (2013) розкрито культурно-історичні передумови його становлення та розвитку як невід'ємної складової, важливого явища національної музичної культури, визначено чинники, які вплинули на піднесення хорового співу в різні історичні періоди. І. Бермес висновує: «Хоровий спів як одна з найбільш доступних форм художньої практики є тією сферою музичного мистецтва, в якій глибокі кореневі зв'язки з українською культурою та спадкоємність традицій виражені найбільш яскраво та виpromінують сенсожиттєвий характер» (Бермес, 2013: 365). Невіддільною

часткою хорового мистецтва України є хоровий рух, як затребувана форма взаємодії між людьми у сучасній культурі, розвідки про який з'явилися, головню, на порубіжжі ХХ–ХХІ століть. Це дисертація І. Бермес «Український хоровий рух у контексті соціокультурних процесів ХХ – початку ХХІ століть (2014), в якій комплексно досліджено сутнісні прикмети хорового руху як соціокультурного явища, виокремлено спільні та відмінні риси його розгортання на сході та заході України, запропоновано авторську періодизацію хорового руху у ХХ ст. У роботі сформульовано дефініцію «хоровий рух»: «це форма культурної самоідентифікації нації, яка виникає та розвивається відповідно до соціо-історичних, політичних, економічних процесів національного суспільства і відображає його провідні засади та цінності. Хоровий рух – це форма мистецького самовираження, в якій відображається «образ» життя суспільства через хорові артефакти, культуру співу, спілкування виконавців і слухачів, добре налагоджений хоровий менеджмент» (Бермес, 2014: 383). Перу авторки належить також стаття «Хоровий рух у Наддніпрянській Україні як фактор самоідентифікації українців у ХІХ столітті» (2015). У ній розкрито особливості розгортання хорового руху в умовах постійних утисків, русифікації, схарактеризовано діяльність хорових колективів, виокремлено роль провідних діячів музичного мистецтва в активізації хорового життя.

Хоровий рух включає такі складові як концерти, фестивалі, конкурси, платформи яких дають можливість хоровим колективам і диригентам обмінюватися творчим, організаційним досвідом. Актуальним напрямком піднесення української хорової культури, визначальним вектором розвитку сучасної хорової творчості є конкурсно-фестивальний рух, до розкриття сутності, інаміки та концертних платформ якого зверталось чимало дослідників. Саме у перші роки незалежності Української держави зародилися конкурси і фестивалі, незважаючи на відсутність державної підтримки. Щорічно чи спорадично відбувалися та відбуваються сьогодні фестивалі академічної музики, в яких чільне місце займає і хорова музика: «Музичні прем'єри сезону», «Київ Музик Фест», «Форум музики молодих», хоровий фестиваль «Золотоверхий Київ», «Весняна хорова самблея», «Свята Софія» (всі у М. Київ), всеукраїнський фестиваль-конкурс ім. К. Пігрова (м. Одеса), «Контрасти» (Львів), «Музичні імпрези України» (м. Черкаси), міжнародні фестивалі хорової музики ім. В. Палкіна (м. Харків), «Передзвін» (М. Івано-Франківськ), «Хорова асамблея» (м. Глухів), фестиваль хорової музики «Співоча асамблея» (м. Хмельницький), «Ніжин-хорфест» і ін. Різноманітні, різностильові хорові твори, творчі «портрети» композиторів крізь призму їхньої діяльності формували цілісне уявлення про феномен української хорової музики (адже у програмах звучать композиції від ХVІІ ст. до сьогодні).

Статті, рецензії, відгуки про ці фестивальні дійства належать перу О. Антоненка, Ю. Бенті, О. Галузевської, О. Голинської, Л. Гончаренко, Я. Гордійчука, М. Загайкевич, О. Засадної, Н. Костюк, А. Кравченко, В. Кузик, О. Кушнірук, А. Луніної, В. Муратова, Л. Пархоменко, О. Пірієва,

І. Сікорської, Б. Сюті та ін. У них здійснюється аналіз концертних програм, акцентується на виконавський рівень хорових колективів, кульмінаційні моменти у представлених програмах, творчий потенціал хормейстерів, динаміку сучасого виконавського та творчого процесів, «знахідки» і втрати фестивалів тощо.

Крім того, важливим елементом хорового руху є конкурси. Так, 1989 р. відбувся перший всеукраїнський конкурс хорових колективів ім. М. Леонтовича, один із найбільш престижних, у програмах якого до сьогодні репрезентують своє виконавське мистецтво українські хорові колективи з різних регіонів, популяризуючи, передусім, творчість геніального хорового майстра. О. Голинська стверджує, що «конкурс є потужним стимулом для хорових колективів на шляху вдосконалення творчості, навчання, обміну, можливо навіть запозичення певних особливостей, «родзинок» майстерності» (Голинська, 2019). Серед інших конкурсних проєктів – Всеукраїнський конкурс хорової музики ім. Д. Січинського (м. Івано-Франківськ), міжнародний фестиваль-конкурс «Південна Пальміра» (м. Одеса), міжнародний хоровий конкурс ім. П. Муравського (с. Дмитрашківська, Вінницька обл.), конкурс хорового мистецтва ім. Лесі Українки (м. Луцьк), всеукраїнський фестиваль-конкурс колективів народного хорового співу ім. П. Демуцького (м. Київ) і ін.

Хорові конкурси – платформа для відкриття нових хорових артефактів, нових форм хороого виконавства, комунікації диригентів, співаків хору і слухацької аудиторії, обміну досвідом, налагодження творчих контактів. Конкурси формують відкритий культурний простір для створення музично-естетичного середовища спілкування, сприятливих умов для реалізації творчого потенціалу виконавців.

Як фестивалі, так і конкурси мають спільні риси, як-от: репрезентативність, видовищність, дух творчості, емоційно-насичена атмосфера. Ці проєкти спрямовані на розвиток, поширення та популяризацію хорового співу. Вони мотивують українські хорові колективи до піднесення виконавського рівня, включення до репертуарного списку сучасних творів, розвитку талантів.

Перемоги хорових колективів на конкурсах і фестивалях різного рівня доводять, що українське хорове виконавство є конкурентоздатним як на регіональних, всеукраїнських, так і міжнародних сценах.

Новітнім явищем у музичній культурі України є фестивалі духовних піснеспівів. Їм присвячено увагу у дисертаційному дослідженні М. Антоненко «Православна музика в системі української культури кінця ХХ – початку ХХІ століття». У роботі розкриваються засади проведення Всеукраїнських фестивалів різдвяних піснеспівів «Від Різдва до Різдва», «Наддніпрянські пасхальні піснеспіви» (обидва у М. Дніпро), міжнародного Різдяного фестивалю «Коляда на Майзлях» (м. Івано-Франківськ), «Вогонь Різдва» (м. Одеса), духовної музики «Пойте Богу нашому, пойте» (м. Бердянськ), «Христос Воскресе» (м. Запоріжжя), «Співочий собор» (Святогірськ), «Глас Печерський», фестивалю-конкурсу церковно-приходських хорів



«Пентікостія», міжнародна Пасхальна асамблея (всі у М. Київ); регіональних фестивалів «Піснеспіви душі» (м. Коломия), «Глинські дзвони» (м. Глухів), «Господь посеред нас» (м. Вараш, Рівненська обл.) та ін. М. Антоненко також демонструє присутність духовної музики на світських музичних фестивалях, передусім «Золотоверхий Київ», «Київ Музик Фест», «Музичні прем'єри сезону», «Пасхальна асамблея» (м. Київ), «Передзвін» (м. Івано-Франківськ), «Кременецькі хорові вечори» (м. Кременець Тернопільської обл.).

Крім того, варто згадати про фестивалі української духовної музики різних рівнів: міжнародного – «Фестиваль духовного співу» (м. Запоріжжя), всеукраїнського «Співи Манявського Скиту» (м. Івано-Франківськ), «На хвилях Стрия» (м. Стрий), які доповнюють багатоманітну «картину» буття хорової культури порубіжжя ХХ–ХХІ століть.

Науковці присвячують увагу і регіональним хоровим фестивалям як невід'ємній складовій національного хорового руху. Так, О. Бадалов висвітлює головні етапи фестивального руху Чернігівщини на сучасному етапі («Хорові фестивалі Чернігівщини»), Ю. Москвічова – особливості конкурсно-фестивального руху на Вінниччині («Фестивально-конкурсний рух на Вінниччині: динаміка розвитку»), О. Наумкіна та О. Сіліщенко – засади регіонального фестивалю хорового виконавства «Чорнобаївський заспів» («Фестивалі Херсонщини») та ін.

Музичні фестивалі та конкурси – важливі форми збереження музичних традицій «як історичної пам'яті культури» (за М. Друскіним), презентації нових досягнень композиторської творчості, популяризації творів різних жанрів і форм, врешті, виховання нових художніх смаків і піднесення культурного рівня українського суспільства. Активне поширення фестивально-конкурсного хорового руху в українському суспільстві – одна з важливих складових загального процесу глобалізації, розширення творчої міжкультурної комунікації, розвитку музичного менеджменту.

Численні хорові фестивалі, конкурси, концерти, що відбуваються в українському ареалі вже впродовж 30 років, є універсальними комунікаційними засобами, що дають можливість встановлювати, підтримувати, стимулювати реальні художньо-творчі зв'язки колективів у різнобарвній палітрі національного культурного життя. Вони сприяють збереженню єдиного культурного простору України. Ескалація інформаційного обміну, безпосереднє спілкування хорових диригентів, учасників хорових колективів, обговорення концертних програм і виступів, проєктів, накреслення нових творчих планів складають важливу частину динамічного життя сучасних хорових фестивалів і конкурсів. Цим художнім акціям присвячено дисертаційне дослідження С. Савенка «Конкурсно-фестивальні форми хорової творчості: традиційні моделі та сучасні тенденції» (Одеса, 2021). Апелюючи до академічного хорового виконавства, автор доводить, що «конкурсно-фестивальний рух постає відображенням широких процесів в галузі музичного мистецтва та сучасної хорової творчості зокрема, зумовлюючи нові системні тенденції, як в композиторській, так і у виконавській та творчоорганізаційних сферах» (Савенко, 2021: 185).

На жаль, не так часто влаштовуються фестивалі та концерти до ювілейних дат українських композиторів, у програмах яких представлена хорова творча спадщина видатних майстрів: всеукраїнський музичний фестиваль до 250-річчя, 260-річчя від дня народження М. Березовського (1995, 2005), 250-річчя Д. Бортнянського (2001), 120-річчя К. Стеценка (2002), 110-річчя Б. Лятошинського (2005), 100-річчя А. Штогаренка (2002). Так само з нагоди ювілеїв відбулися авторські концерти з творів М. Дремлюги, Є. Станковича, М. Степаненка, Л. Колодуба, Л. Дичко, І. Карабиця, І. Щербакова, В. Губаренка, М. Скорика, В. Кирейка, В. Степурка, В. Зубицького та ін., в яких звучала хорова музика.

Хорове мистецтво функціонує у формах композиторської творчості та виконавства. Композиторська творчість у хоровому жанрі є невід'ємним елементом українського хорового мистецтва. На порубіжжі ХХ–ХХІ ст. вона відображає сучасні тенденції музичного звуково-образного простору, органічно поєднуючи інтонаційний стрій національної мелодики та наднаціональні явища музичної мови. Сьогодні композитори збагатили виражальні засоби, хорове письмо, жанровий спектр хорових творів. У їхніх композиціях співіснують різні художні напрямки, поєднуються різні стильові площини, зароджуються нові ритми, гармонічні співзвуччя, образи музичного мислення. І це привертає увагу науковців, які все більше апелюють до хорової творчості українських майстрів – своєї «енциклопедії» соціокультурного буття українців. Це дисертаційні дослідження О. Письменної «Музична мова хорових творів Лесі Дичко», О. Бабенко «Хорова творчість Валентина Бібіка: жанрова парадигма та риси індивідуального стилю», Я. Бардашевської «Образно-семантичні і стилістичні аспекти хорової творчості Віктора Степурка (на матеріалі хорів а сарелла)», Т. Маскович «Хорова творчість Г. Гаврилець в руслі тенденції «нової сакральності»», Л. Шегди «Жанрово-стилістичні особливості української пісенно-хорової музики для дітей (на матеріалі творчості Л. Дичко і Б. Фільц)», А. Каменєвої «Хорова творчість Михайла Шука як духовний універсум», Т. Сухомлінової «Хорова творчість Ганни Гаврилець у контексті новітнього відродження національного музичного мистецтва»; статті Л. Серганюк, Ю. Серганюка «Хорова творчість Лесі Дичко як оригінальний концепт мистецького новаторства», О. Василенка «Особливості хорової творчості В. Степурка 90-х років у контексті мистецьких тенденцій кінця ХХ століття», А. Ладного, А. Кедіса, А. Лев-ченка «Хорова творчість Ігоря Щербакова в контексті історії української музичної культури», Г. Степанченко «Композитор Ігор Щербаков у сучасному музичному просторі», Н. Перцовой, Є. Дубінченко «Хорові твори Ігоря Шамо та їхній методологічний потенціал», О. Батовської «Риси хорового стилю Ігоря Шамо (на матеріалі циклу «Летять журавлі»)», О. Майчика «Індивідуальні риси хорової творчості Мирослава Скорика крізь призму жанрово-тембральної семантики» та ін.

Хорове мистецтво України тісно пов'язується з поліфункціональною діяльністю хорових диригентів, які уособлюють «симбіоз «внутрішніх

професій» – диригента, музиканта, педагога, організатора, психолога, артиста» (Шкварун, 2014).

Диригенти володіють «секретами» ремесла, організаторськими здібностями. Впродовж тривалого історичного відтинку вони сприяли і сприяють сьогодні піднесенню хорового мистецтва, його популяризації не тільки на теренах України, а й у світі. Диригентам, специфіці їхньої публічної художньої діяльності, методиці роботи з хором, творчій взаємодії зі співаками і слухачами, їхньому багатогранному мистецтву і досягненням очолюваних ними колективів, внеску хорових майстрів у розвиток національної музичної культури присвячено чимало уваги у монографіях, наукових дослідженнях, як-от: дисертаціях І. Ярошенко «Музично-просвітницька діяльність Андрія Кушніренка в контексті розвитку професійно-хорового виконавства на Буковині», О. Драгомирецької «Творчість Анатолія Авдієвського в контексті української хорової культури», Т. Кметюка «Мистецька діяльність диригента Дмитра Котка в контексті хорової культури Західної України (20–70-ті роки ХХ століття)», Л. Каравацької «Творчість Льва Венедиктова як стильовий феномен в контексті українського оперно-хорового мистецтва», В. Чучмана «Творча спадщина Євгена Вахняка в хоровій традиції Галичини», монографіях О. Бенч «Павло Муравський. Феномен одного життя», В. Рожка «Сонячний маестро» (про С. Турчака – І. Бермес), Т. Кметюка «Дмитро Котко: феномен диригента», працях М. Головащенко «Феномен Олександра Кошиця», Є. Вахняка «Олександр Сорока», статтях Г. Карась «Олександр Кошиць та Нестор Городовенко: мистецько-виконавські паралелі», Н. Бєлік-Золотарьової «Майстри харківської диригентсько-хорової школи (до 90-річчя Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського)», О. Макаренка «Феномен С. В. Фоміних» і ін. Щоразу науковці апелюють до професійних, лідерських, менеджерських якостей диригента вельми необхідних в успішній практиці керованих ними хорових колективів.

Оскільки хорове мистецтво України успішно розвивалося й у лоні церкви, тому і духовна музика, і форми церковної літургії, і регентська, і виконавська практики стали предметом зацікавлення науковців, якнайбільше на порубіжжі Х М. XI ст. У цей період чимало композиторів і виконавців звернулися саме до цього пласту української музики і це спонукало вчених до виокремлення широкого спектру проблем, пов'язаних із їх теоретичним осмисленням. Прикладом є дисертаційні дослідження Л. Дорохіної «Богослужбовий спів у музичній культурі Чернігівщини на початку ХХ століття», Ж. Зваричук «Богослужбове хорове виконавство Галичини ХІХ ст.», І. Кондратенко «Творча діяльність Михайла Семеновича Литвиненка в контексті української православної хорової культури другої половини ХХ – початку ХХІ століть», А. Патер «Виконавські виміри української сакральної музики», А. Ткаченко «Українська сакральна монодія в сучасній композиторській творчості», С. Гуральної «Духовна творчість галицьких композиторів кінця ХІХ – першої половини ХХ століть в контексті літургійно-хорової практики регіону», статті О. Зосім «Духовна пісня в

жанровій системі сакральної музики: питання термінології», Л. Мороз «Духовна хорова культура церковних осередків Галичини», М. Гобдича «Духовна музика Валентина Сильвестрова», Т. Андрієвської «Missa movere» В. Степурка в контексті сучасних тенденцій оновлення духовної музики (особливості жанрово-стильового синтезу)» та ін.

Важливим аспектом успішної діяльності хорового колективу є комунікаційна складова, яку розглядає у дисертаційному дослідженні Т. Коробка «Комунікативні аспекти хорового виконавства (на прикладі діяльності Академічного хору імені П. Майбороди Національної радіокомпанії України)».

Сьогодні хорове мистецтво розвивається у руслі сучасних вимог, традицій і новацій, відповідаючи на суспільні запити. Домінуюча академічна спрямованість хорового виконавства активно впроваджує нові форми, широкий спектр технічних засобів, театралізацію тощо. Відповідно, компендіум праць про хорове мистецтво поповнюється все новими дослідженнями у контексті змін соціокультурного середовища та запитів слухацької аудиторії. Це праці Є. Бондар «Надекспресивне інтонування в контексті сучасної хорової творчості», Н. Гречухи «Неоміфологічні тенденції в хоровому мистецтві України 80–90-х років ХХ століття», Ю. Мостової «Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації», О. Батовської «Сучасне академічне хорове мистецтво а cappella як системний музично-виконавський феномен», О. Заверухи «Сучасне хорове письмо: генеза та функціонування (на матеріалі творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть)», статті О. Батовської «Новітні форми виконавської презентації сучасної академічної хорової музики а cappella», «Інноваційні форми виконавської презентації сучасної академічної хорової музики а cappella (на прикладі «Прощай, ХХ век» В. Мужчиля)» та ін.

Хорове виконавство розвивається у двох провідних напрямках: академічному і народному. Так, у трьох розділах колективної монографії «Академічне хорове мистецтво України (історія, теорія, практика, освіта)» (ред.-упоряд. О. Лігус), що містить статті хорознавців (теоретиків і практиків), розкриваються традиції українського хорового мистецтва в історичному аспекті, особливості академічного хорового виконавства (на прикладі діяльності хорових колективів і їхніх диригентів), актуальні питання хорової педагогіки.

Проблеми народного хорового виконавства досліджено у дисертаціях О. Скопцової «Становлення та особливості розвитку народного хорового виконавства в Україні (кінець ХІХ–ХХ ст.)», Л. Дорогих «Аматорське мистецтво як історично-культурне явище (на матеріалах України другої половини ХІХ ст.)». Шляхи професіоналізації хорового виконавства в Україні, теоретичні аспекти, тенденції його розвитку висвітлюються у низці статей Ю. Іванової.

Сутність хорового мистецтва як духовного феномену української культури визначають акустична й інтонаційна природа музичного звуку, вокальна основа звукоутворення, взаємодія музичного та поетичного текстів, колективний характер виконання хорових творів. Ці аспекти ще потребують докладного вивчення.

У період незалежності Української держави значно пожвавилася увага науковців до хорового мистецтва. Про це свідчить поява численних монографічних і дисертаційних досліджень, навчальних посібників, статей, які окреслюють широке коло питань, пов'язаних із складовими хорового мистецтва (хоровим співом, хоровим виконавством, композиторською творчістю у хоровому жанрі, діяльністю хорових колективів і диригентів, конкурсно-фестивальним хоровим рухом). І якщо у 40-х роках ХХ ст. хорознавча наука обмежувалася питаннями практики роботи з хором, то через півстоліття, завдяки потужному піднесенню хорової справи, інтерес до неї, загалом хорового мистецтва, значно зріс. Збільшення частки хорової складової в українському культурному просторі зумовило необхідність вирішення значно складніших питань, як-от формування морально-етичних орієнтирів соціуму, музично-естетичних смаків слухацької аудиторії, функціонування хорової культури у сучасних умовах, хорового менеджменту тощо.

У статті представлено не повний список праць про українське хорове мистецтво, бо щороку він поповнюється новими напрацюваннями, які розкривають досі невідомі грані цього виду виконавства. Перспективним напрямком дослідження є професійна хорова освіта як важливий фактор збереження і передачі традицій, найвищих досягнень у галузі хорового мистецтва.

***Михайло 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. В 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. Солевицький, 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 <...>.

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), перекручень 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. Яцине-

вича, 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 хоровики 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. Загорецький, 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 рубежем, 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. Соневецький, 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 центральній Україні було професійнішим. Вплив професійного мистецтва, <...> 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.

Всі 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 рубежом.

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 апіорно 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», «Мукачеве-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 любителських, аматорських, відродилися професійні хорові 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 хоровий спів ХХ ст. чудово репрезентують капели «Думка», «Трембіта», хор Дмитра Котка, чоловіча хорова капела ім. Л. Ревуцького, 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-хорові полотна М. Вербицького, М. Лисенка, К. Стеценка, Д. Січинського, С. Людкевича, Л. Ревуцького, А. Штогаренка, М. Скорика, Є. Станковича, Л. Дичко. Їм композитори довіряють першопрочитання своїх творів.

Український хоровий 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 накладками. Засновано низку приватних музичних видавництв, які спільно з видавництвом «Музична Україна» створюють мережу видавництв, що може задовольнити запити колективів, керівників хорів, студентів-хоровиків, аматорів хорового співу. <...>

Українська пісня – це функціонування професійних хорів з народною чи близькою до неї манерою співу, які репрезентують регіональну хорову 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 поживлення 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 загальом 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 рубежом 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.

**Леонід Бутенко**

## **ФУНКЦІЯ ХОРУ В ДРАМАТУРГІЇ СУЧАСНОГО ОПЕРНОГО СПЕКТАКЛЮ**

### **Загальна характеристика роботи**

В кінці ХХ століття особливої актуальності набули питання синтезу мистецтв, характерним і досконалим вираженням якого є оперна вистава. Як пере-хрестя найважливіших показників культури даного часу вона нерідко стає ареною зіткнення різних світоглядів, ідеологічних, морально-етичних, художньо-естетичних позицій, а виконавське вирішення її втілює пошуки й досягнення культурних надбань соціуму. Хор, один з головних компонентів оперного синтезу, набирає великої виконавської активності у побудові сучасної вистави. <...>

**Актуальність дослідження** полягає в комплексно-системному аналізі функціонування хорового колективу й хормейстера в оперному жанрі та осмисленні хорової драматургії – істотного моменту виконавського втілення композиторського тексту. Драматургічні функції оперного хору у виставі як складова предмету дослідження простежуються в різнобічній взаємодії з усіма компонентами сценічного синтезу, що закладаються загальнокультурними процесами й життєдіяльністю театру як художньої установи.

Становлення оперного хормейстера – складний, довготривалий процес, що має традиційно емпіричний характер. Перебуваючи в контексті культурних перехресть надфахового змісту, робота оперного хормейстера вимагає ґрунтовної професійної підготовки, високого естетико-культурного рівня та вільної орієнтації в сумісних видах мистецтв, синтезованих оперним жанром. <...>

**Наукова новизна дослідження.** У дисертаційній роботі *вперше* у вітчизняному мистецтвознавстві здійснено комплексний аналіз виконавського функціонування оперного хору й роботи хормейстера в оперному театрі та синтезі вистави, що втілює основні чинники буття культури свого часу і, тонко корелюючи з нею, реагує на її зміни. Широкий спектр взаємодії, взаємовпливів, дифузії і трансформації різних видів мистецтв та компонентів, що є складовими оперного синтезу, розглядається з позиції *специфіки оперного хорового виконавства*, в динаміці етапів підготовки та функціонування оперної вистави. Аналізуються драматургічні функції хору в синтезі оперної вистави, докладно висвітлюється *специфіка* оперного хорового співу, виражальні можливості сценічних та закулісних хорів згідно з їхньою роллю в постановочній концепції вистави. Розглядаються питання впливу артикуляційно-мовних показників на створення сценічних хорових образів.

**Уперше в музикознавстві досліджуються:**

- оперна вистава як концентроване втілення етичних надбань мистецтва в сучасній культурі;
- темпо-ритм як стрижнева побудова оперної вистави, об'єднувальна засада усіх її компонентів у взаємодії зі слухацьким інтонаційним досвідом;
- художньо-технічна досконалість оперного хору як складова інтонаційної культури та шляхи її досягнення.

А також:

- дається класифікація драматургічних функцій хору у виставі;
- визначено хорову оперну сцену як *константну виразність* постановочно-сценічного аспекту опери, через який виявляється як її жанрова умовність, так і специфічні драматургічні функції різних компонентів даного синтезу;
- подається диференціація текстологічних засад хорових сцен відповідно до їхнього впливу на темпо-ритм вистави. <...>

**Теоретичне та практичне значення** дисертації полягає в поглибленні та розширенні існуючих у сучасному мистецтвознавстві уявлень про виразові засоби оперного синтезу, зокрема про темпо-ритмічні чинники оперної вистави як основи її цілісності. Робота містить ряд конкретних спостережень оперного хормейстера щодо художньо-переконливих рішень хорових сцен у виставах оперної класики та сучасних авторів.

Працю адресовано викладачам та студентам диригентсько-хорових відділів музичних вузів, вузів мистецтв, педагогічних інститутів та культурологічних відділень у гуманітарних учбових закладах. Її матеріали

можуть використовуватись як науково-методична література в курсах: історія культури». <...>

### **Основний зміст дисертації**

У **першому розділі** «Оперний спектакль як явище культури. Роль хорових сцен у визначенні виконавського темпо-ритму» висвітлюється генезис оперного жанру, розглядається проблема створення сучасного оперного спектаклю і роль та функціонування в ньому хорового компоненту, аналізуються шляхи та способи вироблення темпо-ритму вистави як

У **підрозділі 1.1.** «Опера як синтетичний жанр мистецтва: темпо-ритм вистави у взаємодії засобів художньої виразності» подається історичний огляд розвитку опери, зокрема хорового аспекту оперного дійства, обґрунтовується доцільність розгляду ансамблево-хорового компоненту оперного синтезу в загальнокультурному контексті із врахуванням сучасного сприйняття слухачем-глядачем театралізованих дійств.

Аналізується проблема автентичності оперної вистави оперній партитурі, задуму композитора. Автор доводить лише відносну можливість абсолютно вірного відтворення авторського задуму. Постановники втілюють на сцені *власне уявлення* про оперний твір, бо талановита партитура є завжди об'ємнішою, глибшою від будь-якого особистісного її сприйняття.

Оперна вистава – складний перетин акумульованих у ній мистецтв, і аріадниною ниткою стає тут художньо-естетична орієнтація постановника, а також принципове узгодження ідей часу композиторської творчості, наступних художніх надбань, що склали традицію сценічної реалізації вистави і, нарешті, того сьогоденного, актуального, що вносить нове, породжене часом відтворення змісту і форми.

В оперній виставі автор розрізняє «стрижневі» та поєднані з ними форми–сенси, відповідно до уявлень про співвідношення «основного – допоміжного», «рельєфного – фонового», «експозиційного – розвиваючого» тощо. Універсалізація розуміння їхньої взаємодії природно охоплює всі параметри оперного синтезу, де стрижневим є музичне вираження і нерозривно поєднані з ним змістовість сценічних положень, сценографія та світлове оформлення дії, пластика рухів тощо. Цю єдність усіх засобів виражальності на рівні опери як жанрової цілісності коригують показники культури часу й місця реалізації твору і детермінують перевагу чинників музичного та відеоряду, співвідносних з авторськими вимогами або такими, що вуалюють це співвідношення. Все це і складає змістово-стильове рово-часових факторів, які прийнято визначати як темпо-ритм вистави.

Темпо-ритм – це домінуюча ознака сприйняття художнього часу в опері (паралель до ритму кадрового монтажу в кінематографі). Темпо-ритм задається змістом різновиду жанру, запропонованого композитором та постановником-режисером, який спирається на суто драматургічні чинники вистави. Диригенти оркестру та хору також активно творять концепцію

темпо-ритму, як і виконавці головних партій, на голоси та сценічні дані яких розраховують і автор, і постановники. Темпо-ритм – це об'єктивна реальність естетичного буття твору мистецтва, що забезпечує координованість його з мистецькими, предметними та стилістичними прикметами щоразу нового загальнокультурного контексту. Участь хормейстера у формуванні естетично-художнього стрижня вистави і пошуки вирішення її художніх завдань зумовлені насамперед композиторським текстом і задумом постановників.

Оперний синтез як органічна взаємодія усіх складових масштабного цілого і його виконання-реалізація, реальне буття твору визначає соціально-історична усвідомленість рішення вистави режисерами–диригентами–постановниками з огляду на принципову публічність оперного мистецтва. <...>

У **підрозділі 1.2.** «Хор у драматургії оперної вистави. Взаємодія постановочних традицій та сучасних засобів вираження» зосереджується увага на теоретичних підходах дослідження ролі хору в оперному синтезі. Хор як важливий компонент оперної вистави повністю підпорядкований її драматургії, а це означає, що хоровий художній образ у виставі не може бути абстрагованим, диференційованим навіть у тому випадку, коли хорові сцени чи окремі хори мають цілком самостійну закінчену форму й по суті є вставними номерами. Спроба «автономного» підходу хормейстера до вирішення цих завдань призводить до порушення темпо-ритму вистави, що є основою її цілісності.

Народження *цілісного організму* вистави є можливим тільки за наявності *єдиної художньої концепції* та загального для всіх різномірних компонентів вистави об'єднувального елемента – *ритму* – в усіх його проявах: як живого пульсу вистави (темпо-ритм), як гармонійного узгодження «дихання» сценографії і пластики, як технології виявлення жанрових шарів музики, як органічно-синхронної роботи всіх служб, що беруть участь у виставі (один з видів зовнішнього темпо-ритму), тощо.

Одним з проявів сучасного бачення оперної вистави є принцип застосування купюр. Саме купюри виступають як чинник визначення темпо-ритмічної організації вистави, активно впливаючи на її ідейно-концепційну побудову. Ця проблема розглядається в кількох аспектах: теоретичному, практичному, історичному, ідеологічному. Автор наголошує, що купюри детермінуються як художньо-творчими причинами, так і об'єктивним буттям оперних театрів (приміром, неспроможністю штатним складом хору відтворити авторську партитуру). Серед інших видів купюр розглядаються купюри ідеологічно-цензурного типу, що руйнують ідейно-змістову цілісність опери й далекі від художніх завдань.

У дослідженні значну увагу приділено *образно-смысловій інтонації*. Позиція автора тут не збігається з усталеною театрознавчою, що відводить останній другорядну роль і близька до поглядів видатних практиків оперного мистецтва. <...> автор виводить *типологію* звукостанів хору, класифікуючи *шість типів* його драматургічних функцій (як специфічний

Виходячи зі сказаного вище, робимо такі висновки:

– хор складає суттєву виражальну лінію оперної дії, функція якої тяжіє до ствердження змістових позицій цілого;

– виконавська роль хору несе вагоме смислове навантаження, що суттєво коригує музичну і сценічну дії, надаючи їм стрижневого значення у логіці змістового розвитку вистави;

– ретельність репетиційної роботи з хором забезпечує не тільки технічний рівень колективу, а й ансамблево-систематизуючу функцію хорového співу у художньому синтезі роботи сценографів, режисерів, співаків-солістів і диригента як «соліста номер один».

Сказане дозволяє віднести хорові оперні сцени до категорій тів та диригентсько-режисерської роботи, на зразок співдії «педальних» та «мелодійно-динамічних» груп в оркестрі.

**Підрозділ 1.3.** «Темпо-ритм вистави та його вирішальне значення у вибудові хорових сцен». Темпо-ритм як опорний стрижень часової організації складових спектаклю та об'єднувальна їх засада має внутрішній і зовнішній прояви. Співдія музичного (внутрішнього) темпо-ритму із зовнішнім (візуально-пластичним) спостерігається насамперед у чітко визначених жанрах (танець, марш). Їх невідповідність призводить до руйнації багатьох видів хорового ансамблю. З іншого боку, зовнішній темпо-ритм (пластика) досить часто є режисерським контрапунктом до внутрішнього. Це один з типових прийомів сучасного «режисерського театру», який шукає нові постановочні ідеї на шляху не *гармонізації* різновекторних оперних компонентів, а їх свідомо-демонстративного *роз'єднання*.

Узагальнення спостережень за роботою оперного хору в контексті загально-теоретичних підходів дозволяє визначити такі позиції:

– у композиційних взаємозв'язках виражальних засобів вистави оперний хор має стрижневу роль і, окрім змістового навантаження, активно впливає на встановлення темпо-ритму вистави;

– вирішення хорових сцен залежить від художніх узагальнень, властивих загалом культурній ситуації конкретного історичного періоду;

– позасценічний спів хору щодо базових змістових показників вистави, в тім числі й темпо-ритму, має комплементарний характер;

– привнесення до оперного хору інших показників «зовнішнього» темпо-ритму вистави не порушує показників його внутрішнього виявлення. <...>

Драматургічні функції хору виходять з історично усталеної змістовості хорового мистецтва: антична драма-епос запліднила оперну виражальність хоровою дією, що склало історично-змістовний *initium* сенсу оперної вистави.

Реальність буття сучасного оперного мистецтва в оточенні ансамблевої специфіки мас-культурної продукції вирізняє сприйняття публікою оперних хорових сцен як «констант» музичної свідомості слухачів. Розрізнення «внутрішнього» та «зовнішнього» темпо-ритмів здійснюємо

через визначення «середньої лінії» темпо-ритмічних взаємодій сцен опери, зокрема хорових, як таких, що втілюють «внутрішній», іманентно-музичний показник темпо-ритму; той, що походить від взаємодії музично-звукових та візуальних асоціацій, вважатимемо «зовнішнім».

Розглядаючи драматургічні функції хору в композиції опери та драматургічно-«стрижневе» значення останніх у виставі, висуваємо положення, що становлять предмет аналітичної апробації:

- хорові сцени є носієм «внутрішнього» темпо-ритму вистави й суттєвим показником «зовнішнього» його виявлення;

- закулісний спів у виконавській цілісності опери має естетично-комплементарну суть;

- хорові сцени виконують музично-узагальнюючу функцію у драматургічному розгортанні оперної вистави. <...>

У **другому розділі** «Виконання хорових сцен у їх зв'язку з темпо-ритмом вистави» здійснюються аналітичні апробації висунутих у першому розділі положень про ґрунтовні драматургічні чинники оперної вистави, породжені певними методичними виходами головної ідеї дослідження: темпо-ритм як чинник драматургічної єдності оперної вистави значною мірою зумовлений змістовістю хорових сцен. Відповідно у виконавських аналізах розглядаються засоби виражальності, притаманні хоровому співу. Базовим моментом виступає логіка темпо-ритмічних факторів. Одночасно приділено увагу тембро-фактурним особливостям тематичних змін в їх ритмізації-узгодженні з композиційними чинниками позамузичного плану. Тобто береться до уваги «зовнішній» прояв темпо-ритмічної стратегії виконавської гри. Культурологічний аспект виражальності хорового оперного співу осмислюється на рівні «внутрішніх» і «зовнішніх» проявів темпо-ритміки виконання.

Матеріалом аналізу є вистави Одеського державного академічного театру опери та балету 1970–1990-х років.

**Підрозділ 2.1.** «Виконавське рішення хорових сцен у визначенні темпо-ритму вистави» містить аналіз виконання творів Дж. Верді, українських класиків і сучасних авторів на предмет темпо-ритмічної визначеності хорових номерів в процесі виконавської практики <...>.

У другому розділі аналізуються також закулісні хори як змістовий контрапункт оперної дії й опосередковане «комплементарне» подання її темпо-ритму.

Підсумовуючи роль виконавського рішення хорових сцен у визначенні темпо-ритмічних чинників вистави наголосимо, що вказані хори є темпо-ритмічним началом, яке пронизує і організує весь виражальний комплекс вистави. Так, вихідну сцену бурі, якою розпочинається опера «Отелло» Дж. Верді, її «настановну» суть утверджено елементами монотематизму (хід по тонах септакорду), що зумовлює подальший звукоряд провідних тематичних побудов (тема кохання на закінчення I дії, тема плачу Дездемони, фінал III акту, тема пісні Дездемони з IV дії). Ідея катастрофічності буття, задана хормейстером у трактуванні першої сцени, так чи інакше детермінує

головні змістові моменти опери. Формальне ж вирішення «сцени бурі» знижує трагедійний пафос твору. Аналогічна ситуація виникає при роботі з хорами в операх «Кармен» Ж. Бізе, «Аїда» Дж. Верді та ін. <...>

**Підрозділ 2.2.** «Закулісні хори як опосередковане «комплементарне» подання темпо-ритму вистави» акцентує змістову поліфонію звучання оперних хорових сцен в їх темпо-ритмічній суті. Закулісний хоровий спів – специфічний драматургічний прийом створення багатопланової дії, акустичної організації сценічного та позасценічного простору, засіб ущільнення музичної структури твору, збільшення інформативності матеріалу, створення невізуальних образів. Розглядаються механізми взаємодії закулісного співу з іншими планами драматургічної дії, аналізується технологія виконання закулісних хорів.

З наведеного аналізу випливає, що закулісні хори як важливий драматургічний прийом та дійовий засіб розширення слухової перспективи комплементарно-опосередковано формують «генералізуючий» темпо-ритм вистави.

**Підрозділ 2.3.** «Технологічні особливості оперно-хорового виконання та їх вплив на темпо-ритм вистави» втілює досвід оперного хормейстера у вибудові «внутрішнього» темпо-ритму через детальність штрихово-артикуляційної роботи. Систематизуючи використання найбільш уживаного динамічного акценту, зводимо його до 4-х основних типів: це а) акцент як інтонаційно-сміслова виразовість слова, складу, фонемі; б) акцент метро-ритмічної дії (за його допомогою змінюється наголошення долей у такті); в) акцент як характерна лінія звуковедення; г) акцент як засіб створення художньо-образної ситуації. Аналізується технологія вокально-хорового виконання найбільш уживаних прийомів звуковедення: *legato*,

Значна увага приділяється типологізації різновидів оперного ансамблю та відмінностей його в порівнянні з їх аналогами в інших хорових колективах.

Підводячи підсумки щодо інтонаційно-артикуляційних знахідок постановочно-творчої роботи, відзначаємо:

- мовно-інтонаційну активність штрихової роботи артистів хору в освоєнні класики при виконанні музики минулого і сьогодення;
- залежність агогічно-мовного наробку хормейстера від широти культурних узагальнень його фахових зусиль;
- функцію оперних хорів в акумуляції актуальної «мовної експансії» співу, що відповідає суттєвим ознакам сучасного музичного буття.

**Підрозділ 2.4.** «Темпо-ритм вистави у визначенні методики і змісту хормейстерської діяльності в оперному синтезі» розкриває діалектику проявів «внутрішнього» та «зовнішнього» темпо-ритмів в оперно-хоровому співі. Сприйняття темпо-ритмічних показників через іманентно-музичні ознаки ритміки хорового ансамблю стає для хормейстера «точкою відштовхування» для опанування ритмізацією-узгодженням хорової роботи із сценічно-візуальною та сольо-виконавською діяльністю в цілому.



Сценографія вистави істотно впливає на ґрунтовні засади хорового виконавства: ансамбль, стрій, динаміку, ритм, виразність співу. Розглядаються шляхи подолання її негативного впливу на хорове звучання, подаються методи збереження синтетичної єдності музики, розгорнутої в часі, та просторового мистецтва, яким є сценографія.

Підсумовуючи розгляд функцій оперного хору в синтезі вистави, зазначаємо багатозначність темпо-ритмічних узгоджень: від ансамблевої злагодженості окремих сцен до планування репетиційно-виконавського процесу та майбутніх постановок. Темпо-ритмічні розгалуження утворюють сталий шар інтонаційно-конструктивних пріоритетів, що формуються через «художнє віддзеркалення» суттєвих закономірностей буття, внутрішнього світу людини. Таким чином, усвідомлення темпо-ритмічних показників ансамблевого виявлення вистави в цілому складає «ідеальну модель» ритмічної конкретики виступу хору. Сценічна пластика рухів, уявлення про мізансценічні розташування учасників хорових виходів, запропоновані артистам хору чи вибудовані в уяві хормейстера, від початку коригують ритмо-агогічні, тембрально-характеристичні узгодження фахових показників хорового ансамблю. Досвід оперних театрів світового рівня доводить творчу дедукцію мислення ансамблевого виконання: від цілого вистави до цілісності хорово-жанрового вирішення номерів. <...>

Підводячи підсумки аналітичних розглядів узагальнень-спостережень хормейстерської роботи в музичному театрі, відзначаємо:

- базовість ритмовідчуття загальної темпо-ритмічної заданості вистави у розбудові ансамблево-хорового звучання;
- концентрацію ритмо-моторних показників оперного співу в хорових сценах сучасних вистав;
- вирішальне значення сприйняття оперної вистави як художньо-доцільної та естетично позитивно оціненої слухачами-глядачами, драматургічно точного втілення хорових номерів як носіїв культурних уподобань публіки. <...>

**Висновки.** Зазначені положення щодо музично-художньої значущості темпоритмічних узгоджень в оперній виставі, зокрема її хорових сцен як функціонально-базових в оперному синтезі дозволяють зробити певні висновки.

*По-перше.* Драматургічне буття оперної вистави виявляє певну автономність відносно драматургії опери-композиції. Сформульовані автором шість типів хорових сцен, що віддзеркалюють драматургічні функції хору в опері-композиції в конкретиці сюжетно-сценічних розкладів і реальному звучанні дійства, «поглинаються» панівним драматургічним призначенням оперного хору – бути стрижневим вектором «внутрішніх» та «зовнішніх» темпо-ритмічних показників. Орієнтація виконавського рішення вистави, її живого звучання-подання на хоровий спів-танець «оголює» етимологічне коріння музично-ритмічного витоку ансамблевого узгодження та оперного й театрального дійства взагалі. В умовах мас-культурного

раціоналістичного підходу в мисленні Нового часу змінилася феноменологічним поєднанням різних розумових систем в онтології світобачення, сольний оперний спів, носій саме оперної специфіки висловлення, асоціюється з ностальгічним естетизмом понадсьогоденних цінностей. І понадіндивідуальна психологія ансамблевого типового вираження, притаманна музичній мас-культурі, закономірно тяжіє до слухового музичному буденному вжитку.

Виживання театрів опери та балету, позбавлених столичного «підживлення» матеріальними й організаційними привілеями, зобов'язане, як то свідчить художня практика Одеського театру, артистичній гнучкості вирішення оперного синтезу вистави, залученню актуальних ідей художнього мислення сьогодення, динаміці візуального ряду. Саме насичення танцювальною ритмо-пластикою та хоровим співом «рятує» постановки оперної класики, наближаючи їх до широкого глядача як за «вітчизняних» умов, так і у виступах за межами України.

*По-друге*, оперний синтез, що впродовж ХХ століття впевнено тяжів до ораторіально-кантатного трактування його суті, так званого «епічного», музичного в широкому розумінні театру Брехта – Орфа, наділяв постановників інтуїтивно й свідомо сповіданою довірою до хорового «наголосу» в драматургічній стратегії цілого. В дисертації простежено формування механізму поєднання «внутрішнього», специфічно-музичного, пов'язаного із фаховою технологією ритму-дикції, ритму-артикуляційної майстерності артистів хору, зайнятих в мізансценах, та «зовнішнього» темпо-ритмічного ансамблевого узгодження музичного й видовищного. Оскільки багаточисельні утворення цього синтезу, навіть у звуженому до хорової специфіки вираження проявів темпо-ритмічних узгоджень в оперній виставі частин і цілого, охоплюють величезну й різноманітну проблематику, то в полі зору опинилися саме зразки їхньої взаємодії у виставах Одеського театру опери та балету, що демонстрували художні здобутки (для контрасту – втрати) у постановочній роботі колективу.

*По-третє*, культурологічні виміри виконавської стратегії і тактики звучать абстрактно-теоретично для композиторського й музикознавчого уявлення про оперний твір і складають актуальне сьогодення артистичного буття й фахового виживання у протистоянні академічної та мас-культурної творчості <...>.

## ОСНОВИ ХОРОЗНАВСТВА

### Розділ 1. ІСТОРИЧНІ ДЖЕРЕЛА УКРАЇНСЬКОЇ ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ

#### 1.1. Впровадження багатоголосного співу в Україні у XV–XVI ст. Братські школи

Хорова культура України має глибоке коріння і міцні історичні традиції. З давніх часів гуртовий спів є невід'ємною складовою духовного життя українського народу.

Історично так склалося, що розвиток музичної культури відбувався в основному за рахунок гуртового (ансамблевого) співу, який ішов у двох напрямках: у побуті (народний гуртовий спів) і церковний – професійний (з прийняттям християнства в кінці X ст.). Ці напрямки, розвиваючись паралельно, в той же час взаємозбагачували одне одного.

З X століття головним центром церковного співу Київської Русі стає Києво-Печерський монастир, де існувала відома школа церковного співу. Викладали в цій школі *доместики* (співаки) та *уставники* (керівники). Як у побуті, так і в церкві існував у той час одноголосний спів.

Відомі нам види церковного співу того часу – кондакарний і стихирарний. Вони мали відповідну нотацію.

*Кондакарний наспів* (кондак – вірш на честь святого) викладався двома рядками знаків, що розміщувались над текстом.

*Стихирарний спів* (стихира – хвалебна релігійна пісня строфічної побудови з приспівом) – найдавніша форма церковного співу, проіснував майже сімсот років (М. VII ст.) В Україні найбільш поширеним був його різновид – *київський знаменний розспів*. Знаменами, або крюками, називали знаки, які використовували для запису наспівів. В Україні також були поширені болгарський, грецький та сербський розспіви, а також широке коло місцевих наспівів. Київський знаменний спів під впливом народного хорового багатоголосся поступово перетворився на *багатоголосний строчний спів*.

Слід зауважити, що розвиток хорового мистецтва потрібно розглядати на тлі загального розвитку всього суспільного життя, науки, освіти, культури, оскільки спів у невеликому ансамблі або хорі, навіть сольний, є невід'ємною, традиційною складовою існування кожного українця. Саме так, не відокремлюючи розвитку хорового мистецтва від усіх інших сфер життя нашого народу, цю проблему висвітлює в своїй монографії «Музично-естетичне виховання дітей та молоді в Україні» О. В. Михайличенко.

Появу багатоголосного (хорового, партесного) співу в Україні відносять до XV–XVI ст. Його поширенню сприяв інтенсивний розвиток шкільної освіти. Початкову освіту в той час можна було здобути в церковно-парафіяльних школах, де дяки навчали читання, церковно-слов'янського письма та богослужбового співу. Одночасно на українських землях

почали з'являтися школи нового зразка, що поєднували початкову освіту з освітою вищого ступеня.

Першою з них була Острозька слов'яно-греко-латинська колегія (академія), заснована у 1576 р. В цьому навчальному закладі, створеному за зразком західноєвропейських, викладали освічені гуманісти свого часу. Першим її ректором став Герасим Смотрицький. За кілька десятиліть існування з Острозької колегії вийшло багато відомих політичних, культурних й освітніх діячів, як-от: Мелетій Смотрицький, майбутній гетьман Петро Сагайдачний та ін.

Острог виховав педагогічні кадри, які відіграли важливу роль у процесі подальшого розвитку освіти і педагогічної думки в Україні. Тут діяла друкарня, в якій побачили світ видатні пам'ятки вітчизняного письменства. Острог уславився і як центр традиційної музичної культури, звідки поширився на терени України та Білорусі відомий «острозький наспів». Музика культивувалася саме при колегії і входила до шкільної програми.

Значного поширення набули також братські школи, які мали на меті виховання дітей у дусі православної віри і народності. Таким способом прогресивне міщанство й духовенство намагалось боротися із засиллям католицизму, що почав загрожувати релігійним та національним засадам українства.

Таку важливу діяльність розпочало Львівське Успенське братство, заснувавши у 1586 р. школу, яка утримувалась на кошти братчиків. Організаторами Львівської школи були освічені городяни: брати Юрій та Іван Рогатинці, Іван Красовський, брати Стефан та Лаврентій Зизанії.

У другій половині XVI ст. братства та їхні школи швидко поширилися у містах Львівської, Перемишльської, Холмської єпархій, а на початку XVII ст. почали з'являтися в інших місцевостях України. Новостворені навчальні заклади засновувалися переважно випускниками Львівської братської школи, тому були організовані за її зразком, отримували від неї підручники.

Документально підтверджено, що в братських школах поруч з основними науками велику увагу приділяли музичному вихованню учнів. «Братства, закладаючи школи, відразу ж запровадили в них церковний спів як самостійний та один з обов'язкових предметів викладання», – писав невідомий автор <...>. У Львівській, Київській, Луцькій та інших школах «мусика», як тоді називали вокальний спів, була одним з головних предметів. Її викладання запроваджувалось уже з першого року навчання. <...> Передусім учні вивчали необхідні для відправ церковні наспіви, а за навчальні посібники їм правили спеціальні півчі книги ірмологіони (ірмолої), які часто містили ще й коротку музичну азбуку.

На початку існування братських шкіл в ужитку був переважно знаменний спів, відтак поступово почав запроваджуватися і партесний.

Українське православне духовенство добре розуміло, що пишному католицькому богослужінню необхідно протиставити щось рівноцінне за емоційним впливом, як, наприклад, вокальна багатоголосна музика.

«Краса «мусикійних согласій», що лунали в католицьких храмах, примушували чуйних православних співаків відчувати вбогість неоздобленої одноголосної мелодії й примушувала їхні серця трепетно прагнути тієї хвилини, коли на криласах їхніх храмів залунає солодка «мусикія», але не чужої віри, а православна» (П. Козицький). Тому Львівське братство звернулося до патріарха Мілетія Пігаса з проханням дозволити в православній церкві гармонічний спів, на що отримало згоду.

Поширенню партесного співу в Україні сприяло й те, що з XVI ст. сини заможних шляхтичів й міщан почали виїжджати на навчання за кордон. Повертаючись в Україну, вони активно пропагували тут кращі надбаня західної культури, у тому числі і багатоголосний спів.

Поступово партесний спів залунав у православних церквах Львова, Луцька, Києва, де хори під керівництвом освічених диригентів виконували 4-5-6-ти і навіть 8-миголосні композиції. Коли у січні 1591 року Львівське братство відвідав київський митрополит Михайло Рогоза, то місцеві школярі вітали його «потрійним», тобто дванадцятиголосним хором. А Луцька школа поставила свій братський церковний спів так високо, що він став предметом заздрості місцевої єзуїтської колегії.

Викладання співу зазвичай доручалося вчителю, який одночасно керував хором. Інструкція Львівського братства 1586 року, наприклад, зобов'язувала вчителя Ф. Рузкевича підбирати півчих і дбати про їх матеріальне забезпечення, керувати хором під час відправ, наглядати за порядком у школі та в церкві. Учні, які були співаками хору, отримували певну платню, харчі, одяг. У Луцьку хор і його регент перебували на повному утриманні братства. В Київській та Луцькій школах щосуботи проводилися додаткові заняття зі співів, що було своєрідною підготовкою до недільної Служби Божої (Кудрик Б.).

Крім співу, у братських школах, викладалась нотна грамота.

## **1.2. Освоєння п'ятилінійного нотного письма**

Упровадження партесного співу проходило одночасно з освоєнням нового п'ятилінійного, письма, відомого під назвою «київського знамені». З кінця XVI – початку XVII ст. в Україні поширюються лінійні півчі книги, які поступово витісняють знаменні рукописи. Київське лінійне письмо виступає як цілком сформований східнослов'янський, варіант латинської мензуральної системи і протягом двох наступних століть не зазнає суттєвих змін.

У 1700 р. у Львові Йосип Городецький видав перший в Україні друкований нотний ірмологіон. У 1709 р. з'явилось нове його видання в кращому поліграфічному оформленні. Текст, ноти і гравюри було видруковано чорною фарбою, заголовки розділів і пісень – червоною. Частина гравюр не підписані, 8 позначено ініціалами Н. З. (Никодим Зубрицький), одна робота належить Діонісію Синкевичу, колишньому ігумену Юрського монастиря.

За нотними ірмологіонами братських школах вчилися співу з нот. Відомо також про використання в процесі навчання музично-теоретичних

праць. Каталог бібліотеки Львівського Ставропігійського братства 1601 р. з-поміж інших книг подає музично-теоретичний твір Йоганна Шпангенберга «Питання музики для вжитку Нордгаузенської школи, або Як легко і правильно навчати молодь співів» (Віттенберг, 1542). Не виключено, що були в ужитку й інші підручники західноєвропейських авторів.

Коли з'явилися перші в Україні посібники для навчання «музики» невідомо. Найдавніші існуючі пам'ятки вітчизняної музично-теоретичної та естетичної думки дослідники датують першою половиною XVII ст. Найдавнішою з них вважається праця невідомого автора «Что есть мусикия?». Підручник, побудований у формі запитань і відповідей, був призначений для освоєння простих форм акордового хорового співу. Автор знайомить читача з основними правилами релятивної нотації, пристосованої до багатоголосся.

Ще один твір, теж анонімний, мав назву «Наука всея мусикиї, аще хочеш, чоловіче, розуміти київське знамя і пеніє чинно сочиненное». Це фундаментальний посібник із музичної грамоти, сольмізації і початкової композиції багатоголосся, що зберіг зразки змішаної системи запису і читання нот. Праця відбивала перехідний етап поступового відмирання релятивної нотації і використання нової, абсолютної, при збереженні давньої практики релятивного читання музичного тексту. В кінці автор подає на десяти сторінках вправи для практичного освоєння техніки сольмізації, починаючи від найпростіших гам і до значно складніших композицій, побудованих здебільшого на інтонаціях українських дум та історичних пісень. Крім теми сольмізації, в підручнику викладаються основи гармонії. Схеми, таблиці, нотні приклади знайомлять із колом вживаних тональностей, з побудовою акордів у вузькому та широкому розміщенні, наявна велика кількість зразків побудови розгорнутих каденцій, де послідовно застосовується альтерація ввідного тону.

Діяльність М. Дилецького як теоретика, педагога й композитора була тісно пов'язана з життям України, Литви, Польщі. Народився він близько 1630 р. в Україні. <...> Закінчив єзуїтську колегію у Вільнюсі, де навчався у польських композиторів Замаревича і Мальчевського, вивчав праці західноєвропейських дослідників музики.

Найвідомішим твором М. Дилецького є «Грамматика мусикійська», що вийшла у 1677 р. Існує чотири її видання і понад 20 редакцій. У ній викладено основи теорії музики, контрапункту, правила композиції ілюстровані фрагментами з творів самого Дилецького і його сучасників – композиторів Давидовича, Замаревича, Зюзьки, Коляди, Мильчевського, Рожицького.

Праця складається з шести розділів. Перші розділи призначені для навчання співу з партесних поголосників і партитур, останні – це хрестоматія тогочасної композиторської техніки. Особливу увагу автор приділив прийомам імітації та освоєння каденцій. Отже, «Грамматику мусикійську» можна вважати теоретичним трактатом і музичним практикумом одночасно. У ній автор порушив ряд естетичних питань, зокрема вказав на велику виховну роль музики, називаючи її другою філософією. Жива музична

практика, слуховий досвід і художньо-естетичні відчуття були для М. Дилецького керівними критеріями у методах виховання композитора. Він постійно орієнтував майбутніх композиторів на непотиставлення «високого» стилю професійної музики «простому» стилю музики побуту. В музичних творах самого М. Дилецького простежується жива народно-пісенна основа, характерна для творчості багатьох українських композиторів.

Свою працю автор «Граматики мусикійської» адресував молоді, тому намагався подавати матеріал у доступній формі. Як у праці «Что есть мусикия», визначенню дуже часто передують питальне речення, за яким іде відповідь у формі стверджувально-розповідного речення. Нерідко автор звертається безпосередньо до читача, використовуючи форму дієслова у другій особі або форму наказового способу.

У «Граматиці мусикійській», як і в «Науці всея мусикиї», багато спеціальних музичних термінів іншомовного походження. Одночасно деякі іншомовні вирази М. Дилецький намагався передати засобами рідної мови, чим значно збагатив вітчизняний музичний словник. Аналіз мови цього твору свідчить про те, що його автором була людина з ґрунтовною спеціальною освітою, ерудована, з виразними дидактичними навичками, яка, попри всю свою близькість до книги і книжної мови не втратила контакту з народно-розмовною мовою.

Заслуговує на увагу ще одна праця М. Дилецького – «Спосіб до заправи дітей». Викладена тут система навчання була спрямована на розвиток внутрішнього слуху учнів, на збереження їхніх голосів, досягнення чистої інтонації. На підставі власного педагогічного досвіду М. Дилецький давав поради, як навчати співу з нот, як працювати над диханням. Перед учителем ставилося завдання розширення діапазону дитячого голосу, зміни його тембру звучання залежно від музичного тексту. Композитор вважав професію вчителя дуже відповідальною і постійно дбав про якість навчання. Своїх учнів М. Дилецький закликав розповсюджувати музику безкорисливо і невтомно.

Попри досить позитивні оцінки, творчість М. Дилецького піддавалась і критичним зауваженням з боку музикознавців. Так, Микола Грінченко вважав, що М. Дилецький у «Граматиці мусикійській» недостатньо виклав теорію контрапункту, «який в ті часи на Заході був вже дуже поширений, але повного знання котрого бракувало нашому музиці-вченому». Але особливо гострою була критика Б. Кудрика, котрий характеризував «Граматику мусикійську» як «дивовижну мішанину поступовості й доморослого примітиву». Її ж автора він вважав позером, «що пишався цитатами з неперетравленої як слід польської поліфонічної музики». Таке судження, на наш погляд, занадто категоричне і ніяк не може бути об'єктивним. Зовсім іншою є, наприклад, думка сучасної дослідниці української музики М. Дитиняк із Канади: «Грамматика» була визнана всіма музикознавцями Європи як видатний музично-теоретичний

трактат свого часу, що науково обґрунтував і підсумував майже сторічну практику партесного співу».

Завдяки історичним та бібліографічним джерелам до нас дійшли імена інших українських композиторів того часу. Зокрема, цікаві відомості знаходимо в «Реєстрі нотних зошитів, що належали Львівському Ставропігальному братству» з 1697 року. Тут зафіксовано 372 багатоголосних хорових творів на 3–12 голосів, що згруповані в різнокольорові палітурки з шкіри, пергаменту чи паперу. У списку розкриті жанрові назви творів: служби звичайні і погребальні, причасники, концерти, канони, вечерні, стихарі, величання, тропарі. В ряді випадків зазначені назви творів, а подекуди й прізвища композиторів: Гавалевич, Завадовський, Лаконенко, Колядчин, Чернушин, Бишовський, Мазурик, Пікулицький, Шаваровський, Яжевський. Однак оцінити їхню творчість неможливо, оскільки нічого з цього доробку не збереглося. Так само через брак відомостей лише гіпотезою залишається досить цікаве припущення П. Козицького про ймовірність викладання у братських школах теорії композиції.

Таким чином, можна стверджувати, що братства зробили істотний внесок у справу розвитку української хорової культури кінця XVI–XVIII ст. Навчання хорового співу й нотної грамоти було обов'язковим у братських школах і провадилося з використанням півчих книг та підручників. Школярі також брали участь у церковному хорі; крім того, музика і спів були поширені в їх побуті. Недостатнє матеріальне забезпечення змушувало бідніших дітей заробляти на життя, виспівуючи по святах вірші й пісні. Для цього вони об'єднувались у півчі артілі, що складалися переважно з п'яти осіб. Не виключено, що на дозвіллі деякі з учнів приватно навчалися грі на музичних інструментах, оскільки шкільна програма інструментальної підготовки не передбачала.

У другій половині XVII ст. доба козацтва стала вершиною української культури, створила багату духовність, у якій зреалізувалися творчі сили народу. Провідні ідеї козацького руху – свобода і незалежність України, непорушність прав людини, свобода особистості – були найважливішими в національній системі освіти і виховання. Багатовіковий козацький рух в Україні викликав до життя унікальне явище – козацьку педагогіку, яка формувала в підростаючих поколіннях українців синівську вірність рідній Вітчизні. Основною її метою було формування через сім'ю, школу і громадське життя козака-лицаря, мужнього громадянина з яскраво вираженою українською національною свідомістю і самосвідомістю.

За часів козацтва помітно зріс загальний рівень грамотності населення. У містах і багатьох селах Лівобережної і Слобідської України існували церковно-парафіяльні школи, де початкову освіту мали можливість отримати діти старшини, духовенства, міщан, заможних козаків і селян. Школярів навчали не тільки читати, писати і рахувати, але й співати. Сирійський диякон Павло Алепський, який мандрував Україною у часи Б. Хмельницького, був дуже вражений культурою та освіченістю нашого народу. Він писав: «По всій Козацькій землі ми відзначили прегарну рису, що нас дуже тішила: всі вони, з малими винятками, навіть їх жінки та дочки вміють читати та знають порядок відправи і церковний спів» (Борисенко П. А., Борисенко Н. С.).



Важливе місце в музичній культурі того часу посідала творчість лірників, бандуристів, кобзарів. Вони мандрували містами і селами, виконуючи думи і пісні, в яких оспівували військові походи і героїв визвольної війни. На цих самобутніх перлинах творчості, що була близькою і зрозумілою народу, виховувалось це одне покоління українських дітей.

### **1.3. Зародження фахової музичної освіти в Україні**

У XVIII ст. в Україні починає зароджуватися фахова музична освіта, що свідчить про високий рівень тогочасної педагогічної думки, яка визнавала важливість музично-естетичного виховання дітей і молоді. <...>

Відомостей про діяльність Глухівської школи вкрай мало, їх можна почерпнути з деяких офіційних документів того часу. <...> Глухівська школа мала свої традиції, там було відпрацьовано методи добору хлопчиків і методи нетривалого навчання співаків, які потім могли бути зараховані і до професійного хору. Завдяки цьому розвинувся талант багатьох здібних українських юнаків, які здобули собі славу не тільки в Україні, а й за її межами.

Подальшого розвитку у другій половині XVIII ст. набули елементи музичного виховання в системі освіти Запорізької Січі. Відомо, що, крім загальноосвітніх шкіл, тут існували спеціальні школи, де готували співаків і музикантів. Найвизначніший дослідник українського козацтва Д. Яворницький, описуючи запорізькі школи, зазначав, що деякі з них називались «школами вокальної музики й церковного співу». У 1770 р. одну з таких шкіл перевели до слободи Орловщини на лівому березі річки Орелі. У 1754–1768 р.р. діяла Головна Січова школа, яка за змістом і характером навчання прирівнювалася до кращих братських шкіл. Спочатку при Січовій школі був особливий відділ для співаків, який згодом виділився в окрему школу. Слава про неї розійшлася далеко, і вчитись сюди приїжджали з усієї України та Польщі.

Музичну хорову підготовку дітей здійснювала також школа, що функціонувала з 1768 р. при Київській капелі (оркестрі). Спочатку в школі навчалось усього шестеро хлопчиків-сиріт, але поступово кількість учнів зросла до 10, а згодом і до 20 осіб. Заняття з дітьми, які проводив учитель-капельмейстер, відбувались щоденно, крім вихідних і святкових днів. У різний час учителями київської школи були Яків Станкевич, Готліб Фрідріх Фіхтер, Матвій Вигорницький.

Навчання мало практичний характер, кожен з вихованців, окрім хорового співу, вчився грати на кількох інструментах. Згідно з описом майна, що проводився в 1823 р., у школі були такі музичні інструменти: скрипки, віолончелі, флейти, фаготи, кларнети, труби, валторни, литаври, тромбони, альт, контрабас, толумбас. Після закінчення навчання, яке тривало в середньому 5 років, випускники отримували два атестати. Музичну підготовку випускника підтверджував атестат від капельмейстера. Атестат від адміністратора давав право на вступ до капели.

Важливим осередком музично-хорової культури України була Києво-Могилянська Академія, створена на основі братської Богоявленської школи і реформована, митрополитом Петром Могилою в колегію на зразок західноєвропейських університетів. У різні роки колегію, яка в 1701 р. отримала почесний титул Академії, очолювали такі відомі українські вчені та, діячі, як Лазар Баранович, Йоаникій Галятовський, Варлаам Ясинський, Йосаф Кроковський.

Академія довгий час була єдиним вищим навчальним закладом в Україні, де виховувалася нова суспільна еліта. В ній навчались майбутні гетьмани України Ю. Хмельницький, І. Виговський, І. Мазепа, І. Самойлович, П. Орлик, П. Полуботок. В стінах Академії здобували освіту діти української старшини: Горленків, Милорадовичів, Апостолів, Ханенків, Лизогубів, Марковичів. Одночасно тут мали можливість навчатися, представники інших станів – міщан, духовенства, козаків, селян.

Академія служила інтересам української козацької держави, виконуючи роль центру науки і освіти для всіх українських земель, що було особливо важливо в умовах їх територіальної роз'єднаності. В ній навчались вихідці не тільки з Лівобережжя, Слобожанщини, Запоріжжя, Київщини, а й з Волині, Поділля, Галичини, Закарпаття, які, незважаючи на політичні кордони, релігійні утиски і матеріальні труднощі, знаходили можливість потрапити до Києва. Закінчивши навчання, вони поверталися на батьківщину і поширювали там ідеї просвіти та єднання українських земель.

Розквіт Києво-Могилянської Академії припадає на кінець XVIII – початок XIX ст. Саме в цей час запроваджується професійна музична підготовка студентів. У 1799 р. було відкрито нотний клас при Братському монастирі, а в наступному році – клас ірмологічного співу в Академії. Тут вивчали правила нотного співу і богослужбовий спів, а у 1816 р. було введено також вправи з нотного письма. Першим учителем призначено регента академічного студентського хору Георгія Барановича (1799–1804). Працюючи на цій посаді, він склав «Правила нотного та ірмологічного співу», які використовувались як навчальний посібник. Наступниками Г. Барановича були В. Сербжинський (1804–1808), Г. Авустинович (1809–1811), С. Лободовський (1811–1817).

За пропозицією митрополита Гавриїла на початку XIX ст. в Академії було відкрито клас інструментальної музики. У 1808 р на посаду капельмейстера призначено С. Цесарського, якому доручили вчити учнів музики кілька разів на тиждень, організувати оркестр і працювати з ним над музичним репертуаром. Після звільнення С. Цесарського у 1814 р. заняття проводили студенти, які вже мали відповідну музичну підготовку. На жаль, класи нотного співу та інструментальної музики проіснували тільки до 1819 р., після реформи Академії їх було ліквідовано.

Справжньою окрасою Академії був студентський хор, який за своїм, складом (дисканти, альти, тенори, басы), якістю виконавців та характером репертуару не мав собі рівних у Києві. До відкриття нотних класів хор виконував роль своєрідної школи, де студенти практичним шляхом

навчались нотного співу. Хор брив участь у відправах братського храму, при цьому виконувався як простий гласовий, так і партесний спів. Відвідування богослужінь було обов'язковим для всіх студентів Академії, професори щодня ходили на криласи співати. Із студентів набирали півчих не тільки до головного академічного хору, а й до інших, зокрема до митрополичого, та хору конгрегаційної церкви. Існували також студентські хори при парафіяльних церквах Києва.

Керівництво хором доручалося кращим студентам-регентам. У свою працю керівники академічної капели вносили запал молодості, фанатичну старанність та гарячу любов до справи. Керування хором – то було горіння їхніх молодих душ у творчому пориві.

Поза церковним співом академічний хор брав активну участь у різних урочистостях, що влаштовувались Академією. <...> Дуже урочисто Академія вшанувала прибуття до Києва новопризначених архієпископів та митрополитів, при цьому, звичайно, був задіяний хор.

Особливо велику роль відігравала музика, коли відбувались публічні диспути. У залі, де вони проходили, були присутні хор і оркестр Академії, які почергово співали молитви й привітальні пісні, грали інструментальні твори. Поміж номерами та частинами диспуту на одних хорах півчі співали концерти й канти, спеціально складені на цей випадок, на інших грав оркестр.

Відомо, що регенти студентських хорів отримували за свою працю матеріальну винагороду. Певні пільги мали й півчі, зокрема для них було відведено спеціальний гуртожиток, що мав назву «Братство співацьке». Але студенти, які походили з бідніших родин, потерпали від матеріальних нестатків. Тому ще з XVII ст. поширилась практика розміщення вбогих студентів по церковно-парафіяльних школах Подолу. За харчі і помешкання вони навчали дітей грамоти, їх обов'язком був також спів під час відправ.

Щоб заробити на прожиття, студенти просили милостиню, співаючи кантів і пісень. Відомий мандрівник Лук'янов, котрий був у Києві у 1701 р., бачив, як студенти ходили по хатах, виконуючи псалми, а жалісливі господарі подавали їм милостиню хлібом та грішми. Під час літніх канікул бідніші вихованці Академії вирушали по містах і селах у пошуках можливого заробітку, поширюючи і популяризуючи музичну культуру по цілому краю. Їхній репертуар складався, головним чином, із псалмів і кантів, які поступово входили в народну пісенну практику.

Наприкінці XVII ст., крім Києва, значну роль у розвитку культури в Україні відігравав Харків. З 1726 р. велику освітньо-педагогічну діяльність тут провадила Харківська колегія, при якій існували хор і спеціальний нотний клас. Головну увагу тут приділяли вивченню церковного співу та партесних концертів. Під керівництвом учителів, нотного класу регентів П. Карманського та М. Морського учні вивчали хорові твори українських композиторів, зокрема А. Веделя. Навчальна й виконавська практика давала можливість випускникам, стати і гарними фахівцями й керівниками хорових колективів.

З 1773 р. почав функціонувати клас вокальної та інструментальної музики при Харківському казенному училищі. Подібно до Глухівської школи, сюди набирали хлопців з добрими голосами з усієї Слобідської України. Навчання тривало від одного до трьох років залежно від попередньої підготовки і рівня знань учнів. <...>

На початку 80-х р.р. учителем класу вокальної й інструментальної музики було призначено українського композитора Максима Концевича. Завдяки його організаторським здібностям та професіоналізмові значно зріс рівень музично-естетичного виховання майбутніх співаків та інструменталістів. У 1796-98 р.р. музичну підготовку учнів здійснював відомий український композитор Артемій Ведель.

У програмі навчання переважала світська й військова музика, вивчався також церковний спів. При училищі був хор і оркестр, які за традицією виступали на обідах, балах, парадах, що їх влаштовував губернатор. Оркестр грав на всіх виставах, які показували в місцевому театрі. Таким чином, вихованці училища брали участь у музичному житті міста.

Важливим осередком музичної освіти був Харківський університет, заснований у 1805 р. Хоч тут і не готували професійних музикантів, проте музично-естетичному вихованню студентів приділяли велику увагу. Протягом 50-ти років тут безперервно діяв музичний клас. На кінець 1820-х років кількість учнів які в ньому навчались, сягала 80. З їх числа було створено симфонічний оркестр, репертуар якого складався переважно з творів західноєвропейських композиторів: Бетховена, Вебера, Керубіні, Моцарта, Россіні, Мендельсона. Музичне навчання здійснювали відомі артисти й педагоги І. Вітковський, І. Лозинський, Я. Зенкевич, В. Андреев, Ф. Шульц. <...>

Внаслідок переходу Галичини під панування Австрії у 1772 р. виникли сприятливі умови для розвитку західноукраїнського шкільництва й освіти. Але музична культура краю перебувала в занепаді. Єдиним місцем, де культивувалися музика і спів, була церква. Не випадково галицьке музичне відродження проходило під знаком церковно-хорової музики, а головна роль у ньому належала духовенству.

У Львові при соборі св. Юра у кінці XVIII – на початку IX ст. існувала митрополича капела, до репертуару якої входили твори церковної і світської музики. Наявність хору й оркестру може свідчити, що при кафедральному соборі існувала й музична школа, яка забезпечувала необхідну підготовку членів хорової та інструментальної капел.

Значний внесок у розвиток музичної культури Галичини зробив перемишльський єпископ Іван Снігурський. «Його ім'я в історії не лиш української Церкви, але й світської культури, остане на віки записане великими золотими буквами», – писав дослідник української церковної музики Б. Кудрик. У 1818 р. І. Снігурський заснував у Перемишлі дяковчительський інститут, головне завдання якого полягало в підготовці нових музично освічених кадрів. Педагогічний персонал не мав «належної фахової підготовки, і навчання музики обмежувалось релігійно-культовими потребами.

До програми входили катехизм, біблійна історія, граматики церковно-слов'янської мови, географія, церковний спів.

У 1828 р. за ініціативою єпископа при Перемишльському соборі було створено постійний хор, першим диригентом і вчителем якого призначено В. Курянського. «Старенький органіст, що і сам небагато розумів хорального співу (але умів на скрипках), – писав П. Бажанський, – найспосібнішого в той час учителя більше в Перемишлі ніхто не знав». Деякий час хором керував музично обдарований студент філософії Яків Неронович. Але згодом стало зрозуміло, що для цієї важливої справи потрібний більш досвідчений спеціаліст, тому з Чехії було запрошено диригента і композитора Алоїза Нанке. Навчання нотного хорового співу пішло досить успішно, дуже швидко А. Нанке «поставив хор так чистий, же больше и желати не било возможно» – писав П. Бажанський. Помічником і наступником А. Нанке був В. Серсаві, оперний співак із Брно.

Основу репертуару хору складали церковні твори Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, які поступово поширились по всій Західній Україні. Хор виконував також світські твори італійських і німецьких композиторів. Блискучі успіхи хору привернули увагу не тільки українського населення Перемишля, до кафедральної церкви, мов на концерти, ходили місцеві польські й німецькі пани.

Одночасно з хором І. Снігурський організував у Перемишлі за допомогою Й. Левицького музичну школу, яка готувала співаків для хору. Навчання тривало спочатку рік, а згодом 2 роки, заняття проводили керівники хору. Відомо, що «у школі вчили основ музики, співу, гри на різних інструментах, а найталановитіших учнів і гармонії». Перемишльська музична школа виховала цілу плеяду молодих енергійних співаків і музикантів, які сприяли поширенню музичної культури по всій Західній Україні. Найвідоміші з них – композитори Михайло Вербицький та Іван Лаврівський, які справляли значний вплив на розвиток західноукраїнської церковної музики. М. Вербицький відомий також як автор музики до національного Гімну України «Ще не вмерла Україна», до «Заповіту» на слова Т. Г. Шевченка.

У Львові в 30-х роках ХІХ ст. головними осередками, де культивувався нотний церковний стиль, були греко-католицька духовна семінарія та Львівська Ставропігія. Створені тут за участю Г. Шашкевича, Я. Нероновича, І. Сінкевича хори, незважаючи на протидію церковної влади, виборили право на існування прогресивним нововведенням у музиці.

Отже, духовенство відіграло вирішальну роль у музичному відродженні Галичини. Перемишль, з його високим професійним рівнем музики і співу, став «неначе розсадником музичного життя Русинів» на всіх західноукраїнських землях.

Таким чином, музично-хорове виховання в Україні своїм корінням сягає глибокої давнини і є невід'ємною складовою національної культури.

**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 ХІХ–ХХ 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 результативною 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 формувалася 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 хором та композиторським колом, але його вихолостила 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. владою помітно підтримувався останній. Але певна корпоративність музикантів та музичних педагогів забезпечила тісніший зв'язок між цими осередками музичної освіти, адже викладачів 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 вузько прикладних установок на шлях підготовки фахівця широкого профілю.

Особливої потужності ідея універсалізації в вихованні спеціаліста набула у період, коли музично-драматичний інститут і консерваторія об'єдналися у єдиний учбовий заклад (1928-34рр.). 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 за-сіб 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 окремовзятого професора кафедри, що функціонує у множинності форм його спілкування з учнем, неминуче «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 інтерпретаторські 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». Спостерігаючи 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.

... 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 стосунки, що виникають у процесі взаємодії педагога та студента, набувають з часом самостійного характеру і нерідко продовжуються після навчання.

У Київській хорovій 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 – хорovий 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 хорovими колективами, наприклад: Л. Венедиктов, І. Шилова – з хором Національної опери; О. Тимошенко, О. Комісаров – з хорovою капелю Південно-Західної залізниці; Е. Виноградова – з хором хлопчиків Київської середньої спеціальної музичної школи ім. М. Лисенка; Є. Савчук – з Національною заслуженою академічною хорovою капелю «Думка»; В. Дженков з аматорськими хорovими колективами Києва; Ю. Курач та В. Курач – з чоловічою хорovою капелю 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 хорovій 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), неминує 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 домінуючими 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.

***Анатолій Лащенко***

## **ХОРОВА КУЛЬТУРА: АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ТА РОЗВИТКУ**

<...> хорова культура являє собою складну систему громадських, художньо-творчих, організаційних і вокально-хорових сил. У всіх спробах сформуванню теорії хорової культури недооцінювалося співвідношення цих сил, їх взаємозумовленість. Одна справа підходити до предмету дослідження, заздалегідь представляючи його як суму частин (таких як хорова творчість, хорове управління, хоровий колектив, хоровий репертуар, хорова звучність, хорова фактура). І 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. Іншими словами, 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 «усуспільнення» 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 (будь-то композиторська творчість, історична спадщина, досвід організації масового руху або просто технологія вокалу). Функціональний підхід як би долає фрагментарність в 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 «усуспільнення» може стати історія хорової культури. <...>

Для сучасної хорової практики надзвичайно актуально 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, якби повсюди усвідомлювався розвиток кожного напрямку щодо історичного ходу розвитку хорової культури в цілому. Наприклад, народнопісенна творчість в 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 являє собою результат нескінченного процесу діалектичного співвідношення співочо-побутового та співочо-професійного. В 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 сторону академічного універсалізму і в сторону регіональної самобутності. <...>

Окремим «блоком» підсистеми «усуспільнення» повинна стати соціологія хорової культури. Зазначимо, що соціологічні аспекти періодично висвітлювалися в хорознавстві, але, як правило, в 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 осягнути індивідуально людський сенс хорової діяльності. Тому друга підсистема знань названа нами «гуманізацією» і представляє погляд на культуру як би зсередини, з позиції її особистісного інтересу. В такому ракурсі в центр уваги потрапляють естетика, творчість, мислення. Словом, все, що безпосередньо пов'язано з художністю.

Формування хорової естетики (в 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 загально-естетичних положень системи знань про прекрасне в співі, визначення місця хорового мистецтва в справі формування духовності. Нарешті, розробка теорії хорової естетики дозволить реалізувати наукові знання в площині проблем жанрової комунікації, узгодити композиторські пошуки зі слухацьким досвідом.

Хорове мистецтво має повні 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 (Шевченко, Франко, Рильський, Сосюра, Тичина, Різдвяний та ін.). <...>

Поряд з цим провідними лініями в 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 в пізнанні стилю того чи іншого напрямку хорової музики та забезпечення виходу на широкі узагальнення. У такому ході досліджень можливе формування естетичних ідеалів в 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 всіх видів хорової діяльності, тоді й наука про творчість повинна містити в собі цю об'ємність. В такому разі з'явиться можливість вирішувати питання співвідношення хорового письма (як виду композиторської творчості) з вокально-виконавськими особливостями стилів, з хормейстерською методикою, зі 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 в 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 область 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 в звукових знаках. У технічному плані це звукові компоненти: тембр, інтервали, мелодія, гармонія, які в хоровому співі є також особливими самотніми позначеннями певного художнього сенсу.

В цілому слід пам'ятати, що спосіб хорового мислення суперечливий. Досить розглянути хорову музику з позицій міфології, релігії, матеріалізму або в класифікації первіснообщинної, рабовласницької, 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 перспективно. На основі незмінних в 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. Однак 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» як би з боку зворотного зв'язку досвіду сприйняття і здатності осягнення. <...>

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 хорова діяльність. У зв'язку з цим йому повинно відводитися особливе місце в науці. Сьогодні важливо усвідомити, що виконавство не просто виконує якусь загальну, припустимо, просвітницьку функцію, а має ряд локальних, але життєво необхідних функцій. Наприклад, репродуктивна функція, що має реалізувати потребу повторювати все створене співочо-хоровою культурою в минулому; реадаптивна, що актуалізує для того чи іншого середовища, часу або випадку певну сторону художнього досвіду цієї культури; адаптивна, що формує пристосованість засобів хорового виконавства та ін. Теоретична класифікація цільових і локальних функцій допоможе практиці зорієнтуватися в питаннях репертуарної політики, в 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 односторонність, 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 область 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. В них укладені основні змістовні та комунікативні

ресурси жанру. Теорія звуку повинна базуватися на загальних основах вокальної школи. Людський голос і багатоголосся (в технологічному і музичному сенсах) – це двоєдина природа хору. Вона передбачає дослідження групової фонації і співвідношення її з індивідуальною.

I, нарешті, третій «блок» підсистеми «реалізація», як вже говорилося, пов'язаний з питаннями організації та управління хором діяльністю. Повторимо, що цю область знань умовно можна розглядати в 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 визначити форми дій по керівництву хором культурою в цілому. Тут передбачається вихід на рекомендації по матеріальній базі, моральним стимулам, структурі керівного апарату, системі підготовки кадрів і, в цілому, з питань дитячої, самодіяльної, професійної освіти.

Третій аспект пов'язаний з діяльністю по 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	<b>Торжество</b>	Ресурси
	Соціологія	Мислення	Організація

Сутність пропонованої схеми теоретичного хорознавства в 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 зуміють фахівці скористатися закладеним в 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. Все 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 в цій галузі. Мистецтво конструювати і оптимізувати розвиток колективного співу в нашій країні є новим, але надзвичайно важливим розділом хорovedення. В 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 не розкритих резервів інтенсифікації хорового руху. Іншими словами, хорознавство має стати способом актуалізації хорової культури.

***Анатолій Лащенко***

### **ШЛЯХИ УДОСКОНАЛЕННЯ ПРЕДМЕТА «ХОРОЗНАВСТВО ТА МЕТОДИКА РОБОТИ З ХОРОМ»**

В системі спеціальної підготовки курс «Хорознавство» найбільшою мірою повинен висвітлювати історико-теоретичні питання, які на сучасному етапі набувають для фахівця особливо важливе 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, профільюючих предметів. Треба вважати, що в умовах подальшого удосконалення навчального процесу, спрямованого на активізацію творчого мислення студентів, «Хорознавство» як теоретичний предмет буде набувати все більш актуальний характер.

Однак 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 междредметних зв'язків.

Віддаючи належне засновникам вітчизняного хорознавства, сучасна теоретична думка, природно, рухається далі.

Дійсно, в навчальній хорознавській літературі відсутня потрібна широта підходу до явищ хорової культури, слабо 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 вузів є глибоке і послідовне застосування принципу історизму, що в повній мірі можна віднести і до курсу «Хорознавство». <...>

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

В даний час інтенсивно освоюються широкі пласти історії вітчизняної хорової культури. Однак 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. <...>

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, в дожовтневий період з'явився ряд 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. ... В цей же період піднімаються питання про можливі «пороги» сприйняття музичної інтонації в умовах вільного інтонування. Проблема слуху досі не зайняла належного місця в курсі «Хорознавства» (навіть після відомих в 50–60-ті роки досліджень в лабораторіях музичної акустики). Разом з тим питання співвідношення інтонування і біофізичних можливостей людського слуху мають принципове значення в 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, композиторського спадщини, формування масового музичного смаку і багато інших, що вимагають розробки в навчальному курсі «хорознавства».

До теперішнього моменту вже, можна сказати, сформувалися передумови для використання принципу історизму в якості 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 вузі треба посилено формувати правильну професійну позицію молодого хоровика. «Хорознавство» як науково-теоретична дисципліна, пов'язана з усіма новітніми дослідженнями з хорової культури, повинно знайомити студента з багатообразною 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, в хорознавстві слід узагальнити хорову творчість в 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 міжпредметних зв'язків, що охоплюють не тільки спеціальні музичні дисципліни, але і ряд гуманітарних і точних наук. 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 сьогоднішнього 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 ратують за більший «зв'язок зі сферами вокальної майстерності», за доброякісну організацію спеціальних занять з вокального мистецтва, культуру співацького звуку в хорах.

Питання співацької культури займають значне місце в курсі хорознавства, при цьому вони освітлюються 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) необхідно. 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 в 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 завдає непоправної шкоди розвиткові хорової культури. І народний, і академічний спів служать одним ідейно-художнім цілям. Сучасний хормейстер повинен бути обізнаний в 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 в свій склад академічні голоси ... 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 необхідності доводити, що в посібниках з хорознавства тема «Ансамбль» включає такий схоластичний матеріал, як наприклад, громіздка схема поетапного досягнення ансамблювання, яка розвалюється як картковий будиночок в 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.

Визначення «рівноваженість», «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; яка 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 по музичній акустиці та загальній теорії виконавства.

У зв'язку зі специфікою часткового ансамблю необхідно ознайомити студентів з двоїстою якістю звуку – як фізичним явищем і відчуттям. Перша – об'єктивна, має ряд закономірностей, що визначають неповторну реєстрово-акустичну характерність хорової звучності. Друга – суб'єктивна, формує художньо-оціночні критерії слухачів і індивідуальну технологію співака в умовах групового виконання. Тут велику роль відіграє рефлексорна 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, і динаміку, і інші якості хорового звучання. У цьому зв'язку в темі «Ансамбль» бажано використовувати результати досліджень експериментальних лабораторій по музичній акустиці. <...> Розробка цієї теми припускає 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 вміти скорегувати динаміку прояву обертонів в різних умовах: на рівні зміни реєстрів окремих партій (по горизонталі) і реєстрових 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 в тому, що спектральні складові у чоловіків набагато ширше, так як основний тон у них нижчий. У жінок спектри вужчі й простіші, ніж у чоловіків, значить і ступінь концентрації обертонів вища.

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 менше участь ВСФ в процесі ансамблювання. У цьому випадку 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 співпадаючих в груповому співі основних тонів 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 в культовій музиці і надавав їй аскетичний характер 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.

Невірно 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 в 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 приходить сама собою». На жаль, навчально-методичні програми та посібники в основному обмежуються інформацією про гармонічний і мелодичному 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 не досконала, 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 в методичній літературі з хорознавства.

Виняткове значення інтонування в музичному виконавстві дало поштовх численним дослідженням в цій галузі. У хоровому мистецтві з'явився цілий ряд нових цікавих робіт з хорової інтонації, у яких зіставляються емпіричні відомості, накопичені в вокально-хоровій практиці, і результати музично-акустичних експериментів. Цей ракурс викликає 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'явилася гостра необхідність у подальшому теоретичному вивченні цього мистецького явища. В музикознавстві та естетиці інтонація вивчалася як одна з форм суспільної свідомості <...>; як естетичний феномен <...>; з точки зору драматургії. <...>

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 в роботі хормейстера з колективом.

У темі про вокально-хорове інтонування можуть бути використані результати експериментальних досліджень. В галузі музичної акустики розроблена концепція про зонну природу слуху й варіантної сутності чистої інтонації в умовах художнього виконання музичного твору. Виконавці повинні користуватися зонним строєм, 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, а також проблема емоційно-сміслових чинників музичного інтонування, розроблена в музичній психології 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 метроритмичним пульсом». Метод «мотивної інтонації» не може бути універсальним, але він охоплює широке коло хорової творчості і в якійсь мірі відображає в хормейстерській технології об'єктивну тенденцію лінейного мислення в сучасній хоровій 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, особливо 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 ряду нетемперованому музичних систем, тому він не може претендувати на винятковість чистого або вільного інтонування. Аналогічні закономірності є і в грі на інструментах з нефіксованим висотою звуків. Тому краще користуватися терміном «хорове інтонування», так як він охоплює більш широке коло виконавських проблем у хоровому жанрі.

Термін «інтонація» характеризує більш часткові технологічні поняття. В цілому ж розглянутий розділ хорознавства правильніше буде назвати – «культура інтонування».

В курсі хорознавства майже не відбивається історія хорової творчості, очевидно, задля уникнення дублювання курсу хорової літератури. Хоча хорознавський підхід у вивченні цієї галузі музичного мистецтва був би, думається, переважнішим. <...>

Вивчення хорової музики повинно бути диференційоване 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 в практичній діяльності. Так, дослідження семантичної основи призводить 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 рішення. Хорова творчість з її традиційними і сучасними проблемами в межах даної навчальної дисципліни отримає інший зміст для студента-хормейстера.

Удосконалення курсу «Хорознавство» продиктоване часом і повинно розглядатися як один із шляхів розвитку всієї системи хорового освіти в нашій країні. Цей процес повинен здійснюватися паралельно з вдосконаленням 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.

*Тетяна Левшенко, Галина Савчук*

## **ОСНОВИ ХОРОЗНАВСТВА**

### **Хорове мистецтво Стародавнього світу**

Хоровий спів – один з найдавніших видів музичного мистецтва. Впродовж тривалого історичного розвитку він більше за інших був широко та безпосередньо вплетений в процес людського життя. Дані етнографічної науки, наскельні малюнки, збережені пам'ятки тієї епохи дають змогу припустити, що хоровий спів існував ще в первісному суспільстві у вигляді суто утилітарного призначення щодо функцій трудових процесів. Можна уявити, що прості та невігядливі наспіви, так само як і перші зразки наскельного живопису, були першими кроками в стародавньому естетичному осмисленні людиною навколишнього світу. Людина вміла застосовувати свій голос, як «музичний інструмент» і цей інструмент завжди був у його розпорядженні. Поступово, разом з еволюційним прогресом, хоровий спів набуває звуковисотної та ритмічної організації, інтонаційної визначеності, ладової структури, виразного мелодизму. Він вже не тільки супроводжує трудові процеси, а й стає важливим компонентом людського життя, побуту, календарно-обрядових містерій, народних ігор, танців. Виникають пісні з їх характерними ознаками – календарні, історичні, побутові, військові, любовні та інші.

Поява професійного хорового мистецтва пов'язана з участю в релігійних храмових ритуалах Єгипту, Вавілону, Індії, Китаю. Професійними ознаками хорового співу було підпорядкування певним законам і правилам. Хоровий спів жреців супроводжував культові дійства пристрастей-містерій на честь незліченного сонму грізних і жахливих у своїй карі язичницьких богів, серед яких верховні володарі світу та потойбіччя Озіріс та Ізіда, Гор та Анубіс, Астарт, Молох, Мардук та багато інших. Розшифровані історичні документальні дані свідчать, що в Єгипті епохи Стародавнього царства (2800-2250 до н.е.) виникає *хейрономія* – засіб управління співом за допомогою умовних рухів рук, пальців, міміки, рухів голови. Професія хейрономії (попередників нинішніх диригентів) набула поширення та користувалася високим авторитетом.

Про пісні, танці та релігійні процесії з хоровим співом і грою на інструментах Стародавньої Палестини згадується в книгах Старого Завіту». Пісенність давньої Індії також супроводжувалась танцями та інструментальною музикою. Професійні жіночі хори індійських царів та раджив досягли високої художньої досконалості.

Епоха класичної давнини античності пов'язана з розквітом цивілізації в *Стародавній Греції* (Елладі) VI–IV століть до н. е., що визначило основи розвитку всієї європейської культури наступних часів. Художники Ренесансу та класицизму знов і знов поверталися до образів античності, знаходячи в них ідеал служіння мистецтва.

В античній літературі Стародавньої Еллади народилися та утвердились основні її жанри: епос, лірика, драма, трагедія, комедія. Література й музика розвивалися паралельно. Імена великих представників давньогрецької літератури – Гомер, Есхіл, Софокл, Евріпід пов'язані також і з історією музики. Твори епічного та ліричного жанрів виконувалися наспівне мандрівними співаками, яких називали *рапсодами* (*рапсод* – укладач пісень) або *аедами*, (*аед* – співак). Так формувалася традиція *монодії* – одноголосного співу.

У VI–V століттях до н.е. в Афінах – центрі Еллади – народжується перша в історії людства демократія як форма народовладдя. Важливі державні питання вирішувалися загальним голосуванням представників усіх верств суспільства. На відміну від войовничої Спарти (Спарта – головне місто незалежної від Афін області Греції), де найважливішим у вихованні молоді вважалось формування фізично розвиненого та загартованого бійця, в Афінах процвітав культ гармонійного й всебічного розвитку особистості. Фізична досконалість мала поєднуватися з широкою обізнаністю у сферах науки та мистецтва. Хоровому співу надавалося провідного значення, як важливому засобу виховання молоді. Хор вважався одним із основних елементів освіти та, не випадково, поняття «неосвічений» Знаменитий грецький філософ *Платон*, автор поняття «музика», трактував його як «мистецтво керування хором».

З давніх часів хоровий спів був невід'ємною частиною народних гулянь, свят, пов'язаних з земельними роботами. В їх програму включалися

публічні конкурсні змагання хорових ансамблів різних полісів – міст – держав. В Греції культивувався унісонний спів хорів різних за типами: чоловічих, жіночих, юнацьких; кожному була відведена самостійна сфера діяльності та свій репертуар. Значною популярністю користувалися веселі, танцювальні, життєрадісні пісні з пантомімічною грою – *зіпорхеми*.

Хори брали участь під час проведення Олімпійських та Піфійських ігор (Олімпійські ігри – спортивно-військові змагання; Піфійські ігри – мистецькі змагання поетів, співаків, музикантів на честь бога Аполлона). Найпоширенішим жанром були пісні-гімни, що прославляли героїв, переможців Олімпійських ігор. Високі зразки хорової лірики пов'язані з іменами *Алкмана, Піндара, Сапфо* – представниці монодичної пісенної лірики. Персонажі музикантів зустрічаються в міфології, епічних поемах. Унікальні античні вази зберегли зображення музикантів, що співають і грають на музичних інструментах - арфі, кіфарі, лірі.

Традиція хорового співу була пов'язана з розвитком театральних вистав. Найбільше досягнення в галузі театру - давньогрецька *трагедія*. Як жанр, вона склалася в кінці VI століття до н.е. та найвищого розквіту досягла в Афінах у V сторіччі. Важливе місце в трагедії посідав хор. Дія розгорталася на особливому майданчику – *сцене* (прообраз сучасної сцени). Хор розташовувався на спеціальному помості, що називався *оркестрою* (поняття «хор», «сцена», «оркестр», «театр» – грецького походження). Складався хор з 12-15 осіб (грали та співали тільки чоловіки). Унісонний спів звучав під супровід *авлоса* – духового музичного інструмента, попередника сучасного гобоя. У стародавній Греції склалася класифікація співацьких голосів за тембрами: високі голоси характерні для віртуозів, середні – типові для хору, низькі голоси – в акторів-трагіків. Вступаючи в певні моменти дії, хор коментував події, що відбувалися на сцені, висловлював схвалення, підтримку, засуджував, закликав до помсти або милості, тобто був своєрідним активним тлумачем драматичного дійства.

Давньогрецька філософія донесла до нас вчення про виховну роль хорового співу в системі виховання молоді, теоретичні дослідження про акустичні, гармонічні та ладові закономірності в музиці (*Ліфагор, Платон, Аристотель, Сократ*).

Вокальне мистецтво Стародавньої Греції мало визначальний вплив на становлення та розвиток християнської церковної музики ряду країн, насамперед Візантії та Римо-Католицької Церкви.

### **Хоровий спів Середньовіччя**

На початку першого століття в Іудеї, що входила до складу східних провінцій Римської імперії зароджується християнство. Нова релігія проповідувала ідею загальної рівності людей перед Богом, виступала як протиборство злу та насильству. Проповідь добра й справедливості була протиставлена варварським та жорстоким нормам суспільства, де найпоширенішою стратою було розп'яття. Ідея всепрощення несла розраду стражденним і пригнобленим. Найсвятішим ідеалом для християнина

став образ Ісуса Христа. Внаслідок історичних факторів християнська церква була розподілена на католицизм та православ'я. Католики опанували Рим, а осередком православ'я стала Візантія.

Хорове мистецтво *Візантії* набуло високого рівня розвитку в епоху Середньовіччя. Його розквіт припадає на VI–VIII століття.

У специфічних умовах державного устрою Візантії, де імператор (василевс) був не тільки головою держави, а й головою церкви, професійне хорове мистецтво розвивалося у виконанні подвійної функції – церковної та світської. Імператорський хор був обов'язковим учасником численних прийомів, царських бенкетів. Хвалебні *пісні-гімни* прославляли василевса та виконувалися між співом псалмів-молитов. Своїми витокami гімни походили від народної пісенності, визначалися яскравою мелодичністю, чіткою метро-ритмічною організацією, орнаментальною барвистістю. У візантійській традиції гімни, представлені вокальними жанрами *тропарів, кондаків, канонів*, пізніше – *стихирами*.

Імператорський хор виконував також і церковну функцію. Візантійському богослужінню була притаманна особлива розкіш. Склади хорів сягали півтора-двохсот співаків, що співали на два кліроси. Церковні піснеспіви вирізнялися співучістю, імпровізаційною свободою, широким діапазоном динаміки: від голосного, що доходив (словами записів мандрівника-очевидця) «аж до крику» і найтихішого «до шепоту». Мелодії не мали тактових рисок, ритмічна організація визначалась структурою текстового змісту псалмів, запис здійснювався так званими «*невмами*».

Історія донесла до нас імена славнозвісних співців-музикантів, творців гімнів тих часів – святих Романа Сладкоспівця (Сладкопевця) та Андрія Критського. В трудах засновника канону, святого Іоанна Дамаскіна, теоретично була осмислена та впорядкована система *осьмогласія* (система літургійних піснеспівів, кваліфікованих восьми тижневим циклом за ладовими особливостями, на яких будувалися православні церковні піснеспіви).

Професійне хорове мистецтво в західноєвропейських країнах було безпо-середньо пов'язано з релігією та повністю монополізовано католицькою церквою. Готичні собори своєю спрямованістю вгору символізували прагнення духу до осягнення ідеї Бога. Суворість і краса архітектурних ліній відповідала стриманій красі церковних піснеспівів. Давньою формою григоріанського наспіву була *псалмодія* – співуча речитація молитов латинською мовою у вузькому діапазоні мелодичного руху. Богослужіння в храмах супроводжувалися унісонним співом чоловічого хору.

Починаючи з перших століть християнства в кожній єпархії існували свої варіанти текстів і церковних співів. В наслідок довгої уніфікації та відбору, за ініціативи голови Римської католицької церкви Папи Григорія Великого (роки правління 590–604), був створений єдиний звід церковних піснеспівів, який отримав назву *Григоріанський хорал*, або *григоріанський Антифонарій*. Псалмодії суворо підпорядковувались регламентації церковного року, будувалися на основі так званих «середньовічних ладів»,

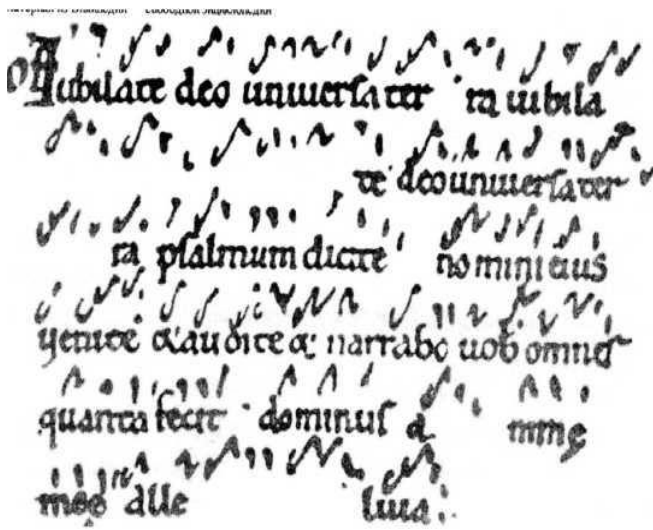
відрізнялись послідовною по ступеневою плавністю мелодійної будови, зосередженою діатонікою звучання та були єдиними для всіх богослужінь.

Більшою свободою мелодичного розвитку визначались григоріанські співи, що називалися *юбіляціями*. Прикрашені пишною мелізматикою, вони виконувалися під час святкових богослужінь. Ритмічна свобода, імпровізаційний характер юбіляцій виходили з їх мінімальної підтекстівки та великої кількості складових розспівів. Багато орнаментована мелодія розспівувалася на одне єдине слово. Прикладом може слугувати юбіляція - да, повторюється переважно тричі перед читанням Євангелія).

Запис пісень здійснювався специфічними знаками – *невмами*.

Невми – своєрідні знаки над рядком тексту молитви, давали лише приблизну суть про мелодію наспіву, допомагали співакам згадати мелодію, але зовсім не відображали його ритму.

Деталі виконання та манера співу передавалися виключно в усній формі. Приблизність невменного запису давала можливість існування багатьох варіантів наспівів, які мали при загальній подібності значні відмінності. Тісно пов'язана з текстом молитви, мелодія григоріанського хоралу була підкреслено суворою, стриманою та, водночас, вирізнялась значною мелодійною красою.



Невменний запис

Візантійська музична культура мала великий вплив на розвиток як східної так і західної музики християнського богослужіння. Розробленою у Візантії невменною нотацією тривалий час користувалися і в західній Європі, а система *осьмогласія* стала основою формування *знаменного співу* на Русі.

У IX столітті з'являється ще один різновид григоріанського співу – *секвенція* (лат. *sequentia* – «*послідовність*»). Спочатку секвенція була додатком до юбіляцій *Alleluia*.

Пізніше, для кращого запам'ятовування мелодій, до секвенцій почали підставляти текст, і вони отримали другу назву – *прози*. Є припущення, що літературний термін «проза» веде своє походження від традиції підтекстовки старовинних григоріанських співів. Ставши самостійними церковними наспівами, найбільш відомі секвенції були популярні й в повсякденному побуті. Дві середньовічні секвенції зайняли стійке місце у творчості європейських композиторів аж до XX століття: це секвенція «*Dies irae*» (Судний день) та секвенція на «Сім скорбот Марії»-«*Stabat Mater*».

З початку X століття в церковній музиці зароджується багатоголосся. Його першою формою були церковні піснеспіви, що виконувалися на два

голоси: до основного наспіву григоріанського хоралу, який отримав назву теноровому (*teneo* – тримати), зверху дописувався або імпровізувався другий, а пізніше й третій голос. Тип раннього двоголосся називався *стрічковим*, тобто обидва голоси звучали в паралельному русі чистими квартами та квінтами. З точки зору законів середньовічної музики такий паралельний рух був нормою звучання (на відміну від правил пізнішої класичної гармонії). Опора на досконалі консонанси пояснювалася тим, що будучи першими в обертоновому ряду, ці інтервали легше й зручніше будуються у вокальному виконанні.

Розвиток і ускладнення багатоголосних форм церковних піснеспівів вимагав удосконалення форм музичного запису. В XI ст. *Гвідо Аретинський* (з міста Ареццо) – відомий музичний теоретик-реформатор, винайшов спосіб запису музики на чотирьох горизонтальних лінійках та ввів в практику звукоряд з шести ступенів. Цікавим видається факт, що їх складові позначення *ut, re, mi, fa, sol, la* були запозичені з початкових складів перших шести рядків латинського гімну Святому Іоанну – покровителю співаків.

З часом григоріанські хорали почали записувати в *хоральній* або *квадратній* (форма написання нот – квадрат) нотації. Цей запис давав конкретну вказівку на висоту звуку, але ще не відображалася ритмічна сторона музики. Поява *мензуральної* (мензура – міра) нотації дала можливість зафіксувати також і тривалість кожного звуку.

Розвиток Григоріанського хоралу пройшов шлях від одноголосних (монодії) до складних 2-, 3-, 4-х голосних форм.

Вже до XI століття в церковному побуті склалася циклічна форма, яка й донині є найважливішою частиною католицького богослужіння – *меса*. *Меса* стала невід’ємною частиною як повсякденної, так і святкової служби, правилася латинською мовою та мала ряд обов’язкових співів. *Канонічними* (канон – лат. правило; канонічний – незмінний, раз і на завжди установлений) стали п’ять наступних священних піснеспівів:

1. *Kyrie eleison* – Господи, помилуй.
2. *Gloria in excelsis Deo* – Слава в вишніх Богу.
3. *Credo in unum Deum* – Вірую в єдиного Бога.
4. *Sanctus Dominus Deus Sabaoth* – Свят Господь Бог Саваоф та *Benedictus qui venit in nomine Domini* – Благословен грядущий в ім’я Бога.
5. *Agnus Dei qui tollis peccata mundi* – Агнець Божий, який взяв на себе гріхи світу.

Виникнення вокального багатоголосся пов’язано з класифікацією співацьких голосів. Специфіка їх назв відображала звуковисотне положення голосів щодо *тенора* – основного голосу. Крім тенора був голос – *контратенор*. В триголосному викладі, в залежності від свого положення, цей голос називався або *контратенор* – *altus* (голос вище тенора), або *контратенор-bassus* (голос нижче тенора). В чотирьохголосному – найвищий голос мав назву дисканти – *diskantus*. З цих назв з часом



сформувалися звичні позначення голосів хорової партитури: дискант (пізніше – сопрано), альт, тенор, бас.

На відміну від церковної музики середньовіччя, в якій зародилася традиція хорового співу *a'capella*, жанри світської музики являли собою сольну вокальну лірику. Найпоширенішим був жанр пісні, що виник в середовищі лицарів-аристократів та городян-ремісників. У Франції світські музиканти називалися *трубадурами* або *труверами*, у Німеччині – *майстерзингерами* та *мінезингерами*, в Англії - *менестрелями* й *бардами*.

Поширенню світського хорового багатоголосся сприяли університети. Саме в університетському музичному середовищі виникли три – або чотириголосні *мотети*, в яких церковні мелодії та тексти з'єднувалися зі світськими. Найбільш популярним залишився відомий студентський

До виконання мотетів поряд із чоловічими голосами вперше стали залучати голоси хлопчиків.

Центрами професійної хорової культури в середні віки були монастирі та собори Риму, Мілану, Парижу, Руану та ін. В їх осередку створювались та утримувались співацькі школи, що розвивали нові форми церковного хорового співу, готували співаків та регентів. Так, у XII столітті вершин досконалості досягла вокальна школа та капела собору Паризької Богоматері.

### **Хорова музика епохи Відродження**

Починаючи з XIII століття в Італії, а пізніше і в інших країнах Західної Європи (XIV–XVI ст.) формується нова художня епоха – Відродження або Ренесанс.

Термін «відродження» пов'язаний зі зверненням до культурної спадщини античності, з відродженням ідеї гуманізму. На відміну від світогляду середньовіччя, в центрі уваги гуманістів Ренесансу постає окрема особистість, людина з притаманними тільки їй індивідуальними якостями, віра в безмежні можливості її волі, розуму, утвердження ідеалу гармонічно розвиненої творчої особистості.

Епоха Відродження подарувала світові геніально обдарованих постатей практично в усіх сферах людської діяльності, серед них: *Данте Алсґ'срі, Франческо Петрарка, Леонардо да Вінчі, Рафаель Санті, Мікеланджело Буанаротті, Христофор Колумб, Васко да Гама, Паоло Веронезе, Вечелліо Тіціан, Вільям Шекспір, Джованні П'єрлуїджі да Палестрина, Орландо ді Лассо* та багато інших.

Релігія не втрачає свого значення в епоху Відродження. Церковне мистецтво наповнюється новими, земними образами. Текст Святого Письма вже не носить відбитка середньовічної умовності та відчуженості, воно відображає реальні земні риси, набуваючи при цьому ще більшої одухотвореності.

Музична культура часів Відродження ознаменувалась розквітом вокально-хорової *поліфонії*. Ґрунт для цього був підготовлений розвитком багатоголосся протягом попередніх років. У церковній музиці триває

процес удосконалення законів поліфонічної фактури викладу. Через велику кількість правил і обмежень в голосоведенні та контрапунктичних з'єднаннях голосів, хорове багатоголосся отримує назву *поліфонії строгого стилю*. Крім об'єднуючої ролі молитовного тексту з'являється чисто музичний прийом – *імітація*, як передача мелодійної побудови з голосу в голос. Імітація могла бути точною або варійованою.

Центральними жанрами професійної церковної музики залишалися *меси* та *мотети*, з їх широким узагальненням і заглибленим філософським змістом. Основною визначальною характеристикою звучання меси була технічна досконалість поліфонічного викладу, прагнення до пишності, насиченості звукових форм. Наприклад, Йоганнес Окегем, представник Нідерландської школи, здивував своїх сучасників, створивши мотет на 36 самостійних хорових голосів, що демонструвало високий професійний рівень майстерності композиторів.

Відшліфовані часом, одухотворено піднесені образи величної церковної музики знайшли своє ідеальне втілення у звучанні хору

а *'cappella* як еталоні краси та пропорційності вокального музичного звучання. Виконувати музику такого рівня складності були взмозі лише хори з високою музичною культурою та професійною підготовкою.

На базі римської спеціальної співацької школи (Schola Cantorum), що водночас була і хором, і навчальним закладом, засновується *Сікстинська хорова капела* задля обслуговування богослужінь Ватиканського палацу. Назвою хорова капела зобов'язана її засновнику Папі Сіксту IV (1471-1484) із того часу стала персональним хором Папи Римського. Складався хор з 24 – 30 осіб співаків, ретельно відібраних з усіх європейських країн. Папський хор співав *а'cappella*, відповідав естетичним нормам католицького ритуалу та був еталоном церковного співу того часу.

Суттєво відрізнялася від римської хорова культура Венеції. Під урочисто грандіозними склепіннями собору Святого Марка, який Дж. Байрон назвав «Музикою, застиглою у камені», вперше церковний хоро-вий спів був підтриманий інструментальним супроводом. Соковитість емоційно-відкритого, динамічно-яскравого співу підсилювалася величними та потужними звуками органу, що сприяло подальшому прогресу хорового мистецтва. Крім того, в стінах собору з XVI століття культивувався *антифонний спів* у вигляді так званих «розділених хорів» (італ. *cogi spezzati*), двома або кількома хорами поперемінно. З XVII століття цей стиль поширився з Венеції по всій Європі.

Значно зросла роль хорового співу в побуті. Увагу композиторів все більше привертає світська музика, яка стає невід'ємною частиною творчості. Світська музика, так само як і живопис, віддзеркалювала гуманістичні ідеї епохи – захоплення внутрішнім світом людини та її особистості в умовах повсякденного життя. Суть ренесансного гуманізму знайшла відображення в різноманітних формах багатоголосної музики. В Італії розповсюджуються ліричні гімни – *лауди*, хорові твори в стилі *фроттоли* (з італійської – вигадка, балачки) і *віланелли* (сільська пісня), у Франції –

*шансон, мотет*, в Англії – *мадригал* (цей жанр з часом набув популярності та рис вишуканої аристократичної витонченості). Цікаво, що університети Кембриджа та Оксфорда вже з середини XV ст. своїм випускникам почали присвоювати звання «бакалавр музики». Провідне, почесне місце музика займала й у побуті англійців. В заможних будинках, за заведеної в той час традиції, гостям після частування пропонували ноти мадригалу для імпровізованого виконання. За свідченням очевидця «...ніхто не міг вважатися добре освіченим, якщо не був так обізнаний в музиці, щоб заспівати свою партію з листа».

Хорове мистецтво часів Відродження представлено іменами видатних музикантів різних композиторських шкіл. Серед них провідною вважалася Англійська школа, де традиція вокального багатоголосся мала найдавнішу історію (В. Берд, Т. Морлі, Г. Перселл). Цікавим та яскравим явищем була вокально-хорова та інструментальна музика Римської (Дж. Палестрина, Ф. Анеріо), Венеціанської (А. Віларт, Д. Габріелі) та Нідерландської (Г. Дюфаї, Й. Окегем, Я. Обрехт, Жоскен де Пре) композиторських шкіл.

Творча спадщина *Орландо ді Лассо* (ок. 1532-1594), якого дослідники музики строго стилю назвали «універсальним генієм», включає як культові жанри (600 мес, пасіони, Магніфікат), так і жанри світської музики (віланелли, мадригали, пісні). Особливе місце в його творчості займає мотет (більше ніж 1200 мотетів). Неперевершений, як в церковній, так і у світській музиці, композитор асимілював національні риси європейської музики, тому його музику не можна вважати лише італійською, німецькою чи французькою. Про твори, що стали вищим досягненням в музиці строгого стилю – «Сім покаянних псалмів», – відомий музичний історик А. В. Амброс писав: «Псалми пронизані надзвичайною духовною висотою, небаченим благородством, величчю та понад усім цим панує аромат чудової краси». Принцип функціонально усвідомленої гармонічної вертикалі на основі ладів мажору та мінору почав своє формування саме в музиці О. Лассо, створивши базу для подальшого розвитку. І в нинішній час твори Орландо ді Лассо є популярними та служать прикрасою концертних програм кращих хорових колективів. Серед них «Магніфікат», віланелли

На надгробній плиті генія викарбовано слова: «Він заповнив своєю музикою весь світ».

Еволюція розвитку європейської музики в епоху Відродження вибухнула неперевершеною за величчю подією, що визначила подальший шлях всієї світової музичної культури – народження *опери*. Автором першої опери (т. зв. *drama per musica*) «Орфей» (1607) став один з основоположників жанру, італійський композитор Клаудіо Монтеверді (1567–1643 р.).

Одночасно з оперою виникають нові музичні форми – *ораторія*, а де-що пізніше *кантата*, в яких знайшло відображення подальше вдосконалення вокальної техніки, формування та розвиток гомофонно-гармонічного складу в умовах становлення нової музичної естетики.

## Хорове мистецтво в XVII – XX століттях

На початку XVII століття широкого розповсюдження набувають нові форми музикування – *духовні концерти*. На відміну від світського мистецтва, духовні концерти зберігали зв'язок з релігійно-споглядальною образною сферою. Хорові твори складали основу цих концертів. Широко представлена була також й інструментальна музика. В соборах Італії, Франції, Англії до участі в духовних концертах залучались кращі хори, інструментальні ансамблі, солісти-співаки та віртуози-інструменталісти.

При церквах створювалися спеціальні навчальні заклади закритого типу – *консерваторії*-притулки для музичної підготовки обдарованих сиріт і дітей бідних городян. Там вони навчалися музичній грамоті, співу, грі на музичних інструментах, співали в церковних хорах, грали в оркестрах. Навчання співу проводилося тільки «з голосу», бо вважалося, що під час занять з інструментальним супроводом знижується слухова активність учня, тому такі заняття є малоефективними. Консерваторії були чоловічими та жіночими. Останні готували співачок для церков при жіночих монастирях. В інших церквах жіночий спів не допускався, вважався гріховним. Хорові та сольні партії сопрано і альтів виконувалися хлопчи-ками або співаками-кастратами. В Італії, в папській Сікстинській капелі та в інших церковних хорах спів кастратів практикувалася досить широко.

На початку XVIII століття монументальні ораторії **Георга Фрідріха Генделя** (творив у так званому «галантному» стилі, що був перехідним від бароко до класицизму) відкрили нову еру в історії хорової культури та мали визначальний вплив на творчість композиторів наступних поколінь.

Принципово новим явищем, що визначив подальший шлях розвитку світового хорового мистецтва, були кантати, пасіони, меси, мотети неперевершеного майстра хорового письма **Іоганна Себастьяна Баха** (понад тисячу композицій). Більшість творів геніального німецького музиканта було виконано при його житті в лейпцизькій Томаскірхе. Невеликий склад хору хлопчиків (20-24 особи) щонеділі та в інші святкові дні церковного календаря співав нову бахівську кантату. Хор при монастирі св. Фоми був заснований в 1212 році. З 1723 по 1750 рік його очолював І. С. Бах. Багато сторінок творчої біографії геніального композитора пов'язані з хором Томаскірхе. Цей чудовий колектив зберігся до наших днів.

Новий художній напрям в європейській музичній культурі другої половини XVIII – початку XIX ст. визначили шедеври композиторів Віденської класичної школи – Йозефа Гайдна, Вольфганга Амадея Моцарта та Людвіга ван Бетховена, творчість яких належить до вершин світової художньої культури. Викристалізовувався монументальний жанр *меси*, що складався з сольних, вокальних, хорових і оркестрових номерів. Серед авторів – І. С. Бах, В. А. Моцарт, Ф. Шуберт, Й. Брамс, Д. Верді, Ф. Ліст, Б. Бріттен та багато інших

Різновидом жанру меси став *реквієм* (заупокійна меса), що мав деякі структурні відмінності: виключення традиційних урочистих частин (*Gloria*, шим за текстом, тому, розділяється на декілька фрагментів. В Реквіємі

В. А. Моцарта, наприклад, їх 6: *Dies irae – Tuba mirum – Rex Tremendae – Recordare – Confutatis – Lacrimosa*. Структура реквієму включала 7 основних частин:

1. Requiem aeternam («Вічний спокій»).
2. Kyrie eleison («Господи, помилуй»).
3. Dies Irae («День гніву»).
4. Domine Iesu Christe («Господи Ісусе»).
5. Sanctus («Свят»).
6. Agnus Dei («Агнець Божий»).
7. Lux aeterna («Світло вічне»).

Переклад тексту всіх частин див. у додатку.

Наприкінці XVIII століття хорова культура Європи зазнала різких змін. Величезний вплив на всі сфери суспільного життя справила *Велика французька революція*. Хоровий спів у дні революції набув нових громадянських рис, перетворився в потужну силу, де брали участь десятки тисяч людей. Пісні майданів і вулиць відзеркалювали політичні події дня, закликали до патріотизму, ставали могутньою зброєю революції. В Парижі відбувалися масові святкування, процесії, театралізовані вистави за участю оркестрів і хорів. Великі зведені хори налічували до 2000 осіб. Твори, що входили до програми виступів, розучувалися заздалегідь. Споруджувалися живописні декорації, для виконавців виготовлялись барвисті костюми, застосовувалися різноманітні світлозвуккові ефекти від палаючих смолоскипів до дзвонів та гарматних залпів. Акомпанував хору великий зведений духовий оркестр.

Французька революція створила багато чудових *пісень-гімнів*, театралізованих *апофеозів*, од, що відрізнялися монументальним і динамічним стилем, лапідарністю мелодій, зосередженою енергією ритмів. У паризьких театралізованих виставах революційних років яскраво проявилися суспільно-організаційні риси хорового мистецтва: величезні маси людей не тільки спостерігали за художнім дійством, але й самі активно брали в ньому участь.

В багатьох країнах Європи XIX століття виникають масові хорові об'єднання, пов'язані з пролетарськими рухами. Пісні, створені учасниками об'єднань, стають широко популярними в народі. Серед них найвідоміша пісня Великої французької революції «Марсельєза» (покладена в основу державного гімну Франції) та гімн світового пролетаріату «Інтернаціонал» (автори Ежен Потьє та П'єр Дегейтер були членами французького хорового товариства «Орфеон», що налічував більше ніж 60000 осіб).

Масові події Французької революції вплинули на подальший розвиток всього музичного мистецтва. Хорова культура вже не могла залишатися в колишніх рамках. Народжені революцією нові жанри та стилі, були пройняті громадянським, високим пафосом боротьби і знайшли продовження в подальшій композиторській практиці.

Відображенням гуманістичних ідей Великої французької революції стала творчість Людвіга ван Бетховена. Композитор синтезував досягнення

світової музичної культури, передбачив подальший розвиток хорової музики не тільки XIX але й XX століття, першим ввів хор в симфонію (фінал 9-ї симфонії).

Найсильніший вплив на розвиток хорової музики XIX століття мав напрямок *романтизму*. Згладжуються стилістичні межі між духовною й світською хоровою музикою, відчувається зацікавлення композиторів народною піснею, виникають нові форми хорової мініатюри та романтичного хорового циклу. Помітна тенденція жанрового синтезу, що демонструє не тільки взаємодію хорової музики з іншими музичними жанрами, але й вплив на хорову музику театру, живопису, літератури, поезії.

У Німеччині хорова музика представлена операми К. Вебера і Р. Вагнера. В переліку найбільш значних творів кантатно-ораторіального жанру – «Німецький реквієм» Й. Брамса, ораторії, кантати та меси Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ф. Ліста, Й. Брамса.

Не менш важливим був представлений в Австрії жанр хорової пісні у творчості Ф. Шуберта, традицію церковних хорових жанрів продовжував А. Брукнер, бетховенську ідею використання хору в симфонії розвинув та довів до грандіозних масштабів Г. Малер (2-а, 3-я, 8-а симфонії).

В Італії хорова музика розвивалася головним чином в оперному жанрі композиторами Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті, Дж. Верді. Вплив оперної музики позначився навіть у творах духовних жанрів, таких як меси, кантати, градуали, духовні піснеспіви (прикладом є «*Реквієм*» Дж. Верді).

У Франції тенденція романтичного жанрового синтезу проявилася в більшості творів Г. Берліоза. Важливу роль займали хори в романтичних операх Ф. Обера, Дж. Мейєрбера, в ліричних операх Ж. Бізе, Ш. Гуно, К. Сен-Санса, Ж. Масне, Л. Деліба.

Найбільш відомими представниками в області хорової музики того часу були: в Норвегії – Е. Гріг, в Польщі – С. Монюшка, в Чехії – Б. Сметана, А. Дворжак та багато інших.

***Анатолій Мартинюк***

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

**В третьому розділі «КОНЦЕПЦІЯ ХОРОЗНАВСТВА В МУЗИЧНІЙ ОСВІТІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX 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. В 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.

В цілісній системі становлення музичного мислення хорового диригента значне місце осідає 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, навчальні посібники «Національний хоровий стиль», «Хорова література», «Музично-художня типологія реквієму в європейському культурному контексті», «Хорові твори крупної форми сучасних композиторів», програми курсів «Хорова література», «Українська хорова література», «Інтоніційно-стильовий аналіз», «Теорія хорового виконавства», статті: «Більше уваги методологічним проблемам», «Актуальні питання методології сучасної музичної освіти», <...>, «Актуальні питання методології сучасної вузівської хорознавчої освіти (з досвіду викладання авторського курсу «Інтоніційно-стильовий аналіз»)».

В 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 вагомі здобутки 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. Загорецький, 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. Бриллiант, 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.

***Анатолій 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 хорового мистецтва. Тільки дотримуючись суворої систематичності та поступовості в заняттях, можна добитися повного і всебічного засвоєння студентами предмета. При цьому особливу увагу треба звернути 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 репетиціях 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 репер-

туару навчального хору, відшукування 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, розбірливо, акуратно, з нотними прикладами. До неї автор має додати партитуру твору, що аналізується, з розставленими цифровими зазначеннями тактів. Аналіз слід представити перш за все *хорознавчий*, тобто направлений на виявлення специфічних вокально-хорових, фактурних особливостей, мелодичного та гармонічного строю, характеру інтонування інтервалів, співзвуч, акордів у хоровому ансамблі. Студентові належить також розробити свій диригентсько-виконавський план твору і т. ін. Відомості про композитора та автора поетичного тексту необхідно подати стисло. Обсяг письмової роботи визначається головним чином розмірами та складністю твору, що аналізується.

**Оксана Нікітюк**

## **ФЕНОМЕН «ХОРОВА КАПЕЛА»: ДИНАМІКА ПОНЯТТЯ**

Історія України ХХ–ХХІ ст. насичена драматичними й доленосними подіями. Зміни державного устрою, Голодомор, війни, репресії, панування радянського режиму минулого століття негативно вплинули на формування й розвиток національної культури. Водночас важкі часи історії українського народу активізували творчу діяльність митців, а іноді й цілих мистецьких колективів. Національна заслужена академічна капела України «ДУМКА» – хоровий колектив, створений ще за часів УНР, майже століття є провідним вітчизняним колективом, що гідно презентує українську культуру світові. Концертна діяльність державної капели по містах України з програмами сучасної академічної української музики є важливою для процесів національного самоствердження. Отже, наше завдання – зрозуміти, у чому ж полягає феномен цього колективу. Усвідомлення сутності поняття «хорова капела» в українській музичній культурі можливе лише за умови його аналізу в контексті світової музичної культури. Відтак у коло наукових зацікавлень потрапили такі виконавські формації: церковна хорова європейська капела, придворна європейська і придворна російська капели, гуцульська капела, капела бандуристів, хорова капела радянських часів та хорова капела сучасної України. У вітчизняній музикознавчій літературі феномен капели як окремої групи виконавських колективів висвітлено досить обмежено...

Аналіз передумов появи хорової капели в Україні актуалізував питання взаємозв'язку історичного розвитку цього виду виконавства в контексті європейської, російської та української культур. Певна прогалина існує також у теоретичному осмисленні капели, а саме її національних форм (хорова капела, гуцульська капела, капела бандуристів). Своєю чергою це

призвело до відсутності чітких музикознавчих означень, окреслених виконавських особливостей цих груп виконавців, порівняно з хором або ансамблем (зокрема, хорова капела – хор, інструментальний ансамбль – інструментальна капела, ансамбль бандуристів – капела бандуристів тощо). <...>

У сучасному музикознавстві виокремлюють три види колективів-капел: інструментальні, хорові та вокально-інструментальні. Визнаною найдавнішою формацією капели в європейській культурі є церковна хорова капела, натомість в Україні – це інструментальна (гуцульська) капела.

Розвиток українського музичного виконавства відбувався паралельно з аналогічними європейськими процесами (з урахуванням впливу історичних подій в Україні та Європі)

Виконавська практика XXI ст. свідчить про структурування капели й уніфікацію цього поняття в Україні та Європі.

Музична культура України	Музична культура Європи
<b>Капелла XIII ст.</b>	
Інструментальна (гуцульська)	Хорова
<b>Капелла XX–XXI ст.</b>	
Вокально-інструментальна Інструментальна Хорова	Вокально-інструментальна Інструментальна Хорова

Проаналізувати феномен капели в історичній прогресії можна на прикладі знакових колективів-представників цієї виконавської групи. Осередком створення й функціонування перших капел співаків були церкви (каплиці) та двори Західної Європи XIII–XV ст. Так, історія хору Сікстинської капели в Римі, також відомої як Папська капела, одного з найстаріших хорів світу, що й донині функціонує при Сікстинській капелі у Ватикані, розпочалася 1471 року завдяки Сіксту IV. Її створення було задумано як продовження середньовічної традиції папської *Schola cantorum*, що складалася із семи співаків (*prior*, *secundus*, *tertius*, *archiparaphonista* та трьох дітей). Уже на цьому етапі можемо зафіксувати прототип майбутнього українського партесного церковного хору з розподілом на хорові партії в поєднанні з голосами хлопчиків-дискантів. Римська *Schola cantorum* припинила існування на початку XIV ст. у зв'язку з перенесенням папської кафедри до Авіньйона.

У XV ст. ця ватиканська інституція відродилася як *Collegio dei Cappellani cantori*, а з XIX ст. – як Сікстинська хорова капела (Хор Сікстинської капели). Колектив існує донині й складається з 20 дорослих співаків та 30 хлопчиків, є учасником святкових папських богослужінь. У репертуарі капели – не тільки твори композиторів римської школи, але й сучасна європейська музика.

Перша європейська церковна капела – прототип майбутніх українських церковних хорів і хорових капел. Вітчизняна церковна хорова культура зазнала впливу європейської (у складі хору, репертуарі, особливостях виконавства), однак назва «капела» в церковному середовищі не прижилася. Натомість розвиток вітчизняної церковно-співацької культури поро-

див власні назви хорових колективів православної церкви: великий та кліросний (верхній і нижній) хори. Справедливим видається твердження Л. Пархоменко, що капела в музичній культурі Західної Європи була презентована ще й малими подорожуючими вокально-інструментальними виконавськими групами, репертуар яких складався із церковної та світської музики. Імовірно, така виконавська формація і стала прототипом майбутніх українських мандрівних капел ХХ ст.

У музикознавстві сталою є думка про те, що церковні хорові капели Західної Європи в певний час стали підґрунтям для виникнення європейських вокально-інструментальних придворних капел. Так, придворна капела у Відні при дворі Габсбургів існувала вже від 1296 року як хор співаків. Наказом Максиміліана I в липні 1498 року було створено придворні оркестр і хор хлопчиків. Тоді ж до Відня було запрошено музикантів із Фландрії, Валлонії, пізніше – Італії, які ставали придворними капельмейстерами (керівниками капел), розвивали виконавські й репертуарні межі придворної капели аж до виконання у Відні опери (XVII ст.). Розквіту придворна капела зазнала під орудою австрійців у ХІХ ст. (Йозеф Ейблер, Йоган Хербек, Ганс Ріхтер та ін.), а у ХХ ст. трансформувалась у великий виконавський склад: Віденський хор хлопчиків (близько 100 осіб), Віденський філармонійний оркестр (близько 120 осіб) та чоловічий хор Віденської опери (близько 40 осіб). <...>

Діяльність диригентів-хормейстерів і регентів ХХІ ст., спрямована на пошуки автентичності виконавства, започаткувала тенденцію «очищення» виконавського стилю великих хорових колективів (репертуар, манера співу тощо) від чужорідних для неї елементів італійської, російської та радянської культур.

<...> Під впливом історико-культурних умов європейська традиція церковної капели в Україні трансформувалася у світську капелу ХХ ст. (із жанровими розгалуженнями).

<...> Абсолютно автономно в Україні розвивалося музикування інструментальних фольклорних капел. Найімовірніше, взаємодія обох традицій – церковно-світського й фольклорного виконавства – виявилася в діяльності світських хорових, вокально-інструментальних, інструментальних колективів-капел (у репертуарі, складі, манері виконання тощо), що діяли в Україні у ХХ ст.

Сучасні світські капели можемо поділити на такі групи:

а) фольклорні автентичні капели (інструментальні, вокально-інструментальні, гуцульські капели);

б) академічні капели (хорова капела, капела бандуристів).

Таким чином, поняття «капела» об'єднує в собі кілька значень: інструментальний колектив Західної України, колектив співаків-бандуристів та великий хоровий колектив (іноді з можливістю поділу на менші виконавські групи в межах одного колективу). Детальніше розглянемо різновиди капел на теренах України.

В Україні здавна в народному середовищі побутували інструментальні капели, на відміну від європейської культури, де осередком створення

музичної капели була церква. Народно-інструментальна традиція українців становить значний інтерес для сучасних музикознавців. Найкраще збереженою донині є гуцульська інструментальна музика, що у ХХІ ст. представлена ансамблями інструменталістів, знаними як «гуцульські» капели або ансамблі. До їх складу входять: скрипка, скрипка-втора, ліра, цимбали, басоля (бас), сопілка, бубон, бухало, решітка тощо. Одним з найяскравіших представників музикування інструментальних капел сьогодні є капела «Надобридєнь». Гурт постав у річищі реконструктивного руху фольклорної автентики в Україні в 1980–1990-х роках з ініціативи Михайла Хая як капела інструментальної музики при кафедрі музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Капела репрезентує винятково традиційний інструментальний репертуар із багатьох регіонів України, нагромаджений учасниками у фольклорних експедиціях (ладканки й марші-коломийки з Бойківщини, «гуцулки» з Гуцульщини, «паходи» з Волині, марші й марші-«козачки» з Полісся, подільські «вівати», «Каперуш» тощо). Отже, завдяки реконструкції автентичного музикування капели «Надобридєнь» можна скласти уявлення про загальний образ первинної української інструментальної (вокально-інструментальної) капели.

Незважаючи на неоціненне значення відтворених інструментальних капел та побутування гуцульської в Західній Україні, найпопулярнішим з вокально-інструментальної групи капел нині є оригінальний, унікальний у світі колектив – капела бандуристів. Форма колективу – академічна, але вона також увібрала деякі ознаки автентичних інструментальних капел. <...>

Однак стремління до масовості мистецтва й культурної асиміляції призвели до нівелювання оригінального, неповторного тембру української бандури в поєднанні з голосом (додавання до бандурного складу домр, балалайок, баяна, гітари тощо). Наразі чисельні капели бандуристів перебувають у стані творчої (репертуарної, стильової тощо) адаптації до сучасних культурних вимог. З'являються «чисті» вокально-бандурні виконавські склади або капели бандуристів, підсилені українськими народними інструментами (цимбали, сопілка тощо), у репертуарі яких достойне місце займають твори сучасних українських композиторів. Виконавські особливості різновидів сучасних українських капел щільно переплетені. Відтак вивчивши історичний досвід, убачаємо витoki академічної й народної вокально-інструментальної капели ХХ ст. в автентичних інструментальних ансамблях.

На початку ХХ ст. виникла українська хорова капела, що поєднала ознаки церковної, фольклорної та світської капел і увібрала в себе найяскравіші особливості кожного зі своїх попередників. Музикознавча термінологічна практика одночасно й автономно використовує поняття «хорова капела» й «хор». У статтях, присвячених першим хоровим капе-лам (М. Гордійчука, А. Лашенка, Л. Пархоменко), водночас трапляються обидві назви, утім, визначення «хорова капела» використовують для підкреслення

масштабності й багатофункціональності колективу (з акцентом на гастрольну концертну діяльність).

1918–1921 роки – часи активного запровадження великих за складом хорових колективів на території України, що стали знаковими в історії української культури, заклали підвалини майбутнього хорового руху України. Музикознавча думка з питань української хорової музики того періоду представлена дослідженнями Г. Камінської, О. Кудлай, В. Кубійовича, А. Лашенка, Л. Пархоменко, П. Тичини, А. Харченко-Мініна, Г. Шибанова та інших і присвячена кільком основним напрямкам: а) історія діяльності Дніпросоюзу; б) творча діяльність хорової капели під орудою О. Кошиця; в) історія виникнення хорової капели «Думка». Усі ці дослідження прямо або опосередковано торкаються часів виникнення (формування) феномену української хорової капели.

Узагальнюючи опрацьований фактологічний матеріал, зазначимо, що політична й культурна ситуація в Україні того часу вимагала від творчих організацій та товариств включитися в процес творення й розвитку української музичної культури і, зокрема, хорового мистецтва. Активну участь у ході культурної державної розбудови взяли відомі композитори й диригенти (О. Кошиць, М. Леонтович, С. Людкевич, К. Стеценко, Я. Степовий та ін.). Осередком національного культурно-мистецького прогресу на початку ХХ ст. стало об'єднання споживчих кооперативів на українських землях Дніпросоюз (1917–1920) із центром управління в Києві. В активі Дніпросоюзу було створення знакових хорових колективів України, одним з яких є «ДУМКА», що, за висловом Ю. Чекана, «нині знаходиться на хоровому Олімпі». Хорові колективи при Дніпросоюзі з'являлися завдяки діяльності музично-хорової секції культурно-освітнього відділу. На меценатські кошти організації в березні 1919 року під керівництвом Полікарпа Бігдаша-Богдашева було створено хоровий колектив, який 1920 року реформували в Першу мандрівну капелу Дніпросоюзу під керівництвом хормейстера Нестора Городовенка. З метою поширення й популяризації української музики на Правобережжі та Півдні України було засновано ще один хоровий колектив – Другу мандрівну капелу Дніпросоюзу (1920) під керівництвом Кирила Стеценка. Капела популяризувала нові твори українських композиторів, що публікувалися видавничою секцією Дніпросоюзу, проте через політичні умови того самого року припинила свою гастрольну діяльність. Реорганізація Першої та Другої мандрівних капел привела до виникнення Державної української мандрівної капели «ДУМКА» яка мала своєю метою – шляхом зразкового виконання культувувати хорове мистецтво на Україні. Всі свої художні здобутки нести робітникам і селянам в село, завод, шахту.

У 1919 році з метою популяризації української музики за кордоном у Києві було створено Українську республіканську капелу під керівництвом О. Кошиця й К. Стеценка. Від лютого 1919-го до кінця липня 1920 року в складі 80 осіб під головуванням О. Кошиця капела концертувала з великим успіхом у країнах Європи – у Чехословаччині, Австрії, Швейцарії,

Франції, Бельгії, Голландії, Англії та Німеччині. Через певний час на базі Української республіканської капели було утворено три окремі хори, з яких група з 18 осіб на чолі з О. Приходьком (адміністратор капели) переїхала на Закарпаття, осіла в Ужгороді й там заснувала товариство «Кобзар», а згодом і театр. Інша група капели концертувала в Іспанії, а основна частина під проводом О. Кошиця, переїхавши через ЧСР до Польщі, створила у Варшаві Український національний хор і взимку 1921 року розпочала турне Іспанією, Францією, Бельгією, Німеччиною та США, де й залишилася. Тут від жовтня 1922 року до березня 1923 року дала 138 концертів, а згодом у Бразилії, Аргентині, Уругваї, на Кубі – близько 900 концертів. Український національний хор, виховавши десятки музичних діячів і диригентів, перестав існувати 1924 року, однак розпочата ним справа мандрівного концертування була відтворена хором «ДУМКА», яка є постійним репрезентантом української культури світові та взірцевим виконавцем кращих зразків європейської музики.

Глибинне дослідження діяльності капели О. Кошиця є вагомим частинкою наукового доробку музикознавиці Л. Пархоменко. На її думку, продовжувачем славетної капели О. Кошиця став Муніципальний камерний хор «Київ», основною спрямованістю репертуарної політики якого є відродження музики українського бароко, класицизму, виконання сучасної української музики, активна концертна й гастрольна діяльність (аудіозаписи, концертна презентація, нотні редакції та видання, музикознавчі статті). Безперечно, така думка небезпідставна – диригент хору «Київ» М. Гобдич є дієвою, харизматичною творчою особистістю, його внесок у розвиток сучасної хорової справи, безсумнівно, – відголосок діяльності диригента О. Кошиця. Однак єдиним колективом-продовжувачем виконавства Республіканської капели вважаємо хорову капелу «ДУМКА» (за кількісним складом співаків, технічними можливостями хору, діапазоном, залученням до складу хору більше 9 нижніх басів, універсальністю репертуару, територією гастрольної діяльності тощо), адже саме цей хоровий колектив – репрезентант української музичної культури світові.

Одночасне існування у вітчизняному виконавстві хору й хорової капели актуалізує питання порівняння їх структури та виконавських особливостей. Хорова капела має аналогічні хору типи (дитячий, жіночий, чоловічий), види (одно-, дво-, три-, чотириголосний тощо) та елементи хорової звучності (інтонація, ансамбль, тембр тощо). Однією з найголовніших відмінностей хорової капели від хору є кількість її співаків. Ураховуючи цей факт, порівняльна характеристика зводиться до зіставлення виконавських можливостей малого й великого хорових складів.

Підсумовуючи вищезазначене, зауважимо, що майже в кожній області України існують хорові капели двох типів: професійні й аматорські (останні переважають). Наведемо короткі статистичні відомості про хорові капели в Україні станом на 2018 рік.

Хорова професійна капела: Національна заслужена академічна капела України «ДУМКА» (м. Київ), Державна заслужена хорова капела України

«Трембіта» (м. Львів), Муніципальна академічна чоловіча хорова капела ім. Л. Ревуцького (м. Київ), Муніципальна хорова капела «Орея» (м. Житомир), Львівська державна академічна чоловіча хорова капела «Дударик» (м. Львів) тощо.

Хорова аматорська капела: Народна академічна хорова капела «Почайна» при Києво-Могилянській академії (м. Київ), Народна академічна хорова капела «Дніпро» Київського національного університету імені Тараса Шевченка (м. Київ), Хорова капела «Gaudeamus» Дрогобицького ДПУ ім. І. Франка (м. Дрогобич), Заслужена хорова капела України «Боян» ім. Є. Вахняка Львівського національного університету імені Івана Франка (м. Львів), Народна хорова капела «КПІ ім. І. Сікорського» (м. Київ), Народна хорова капела «Золоті ворота» Київського будинку вчених НАН України (м. Київ) тощо. Таким чином, під впливом європейської церковної хорової та придворної вокально-інструментальної капел була сформована вітчизняна церковно-світська хорова капела (XVI–XVIII ст.), а згодом хорова капела (XX ст.). <...> Поєднання елементів різних культур призвело до одночасно позитивних і негативних наслідків функціонування цього типу колективу у XXI ст. Потужний кількісний склад хорової капели, широкий репертуарний спектр, спрямованість на гастрольну, культурно-репрезентативну діяльність відіграють позитивну роль для розвитку української музичної культури й національної самосвідомості. Така виконавська формація на території України пройшла майже 100-літній шлях розвитку й удосконалення (репертуарного, виконавсько-хорового, диригентсько-хормейстерського). Масовість співу великих виконавських складів поступово втрачає свою актуальність, і більших обертів набирає камерне виконавство. Сучасна музична культура висуває на перший план індивідуальність співака. Підібрати якісно рівні голоси для великого хорового складу (60–70 артистів) фактично неможливо. Подібним колективам стає дедалі важче утримуватися на професійному рівні мобільних малих виконавських складів, здатних швидко реагувати й відповідати вимогам сучасної хорової музики. Великі хорові капели, сформовані на початку XX ст. (наприклад, «ДУМКА», «Трембіта»), плідно й творчо працюють у сфері вокально-симфонічних творів великої форми українських та європейських композиторів.

Стрімкий розвиток хорового мистецтва у XXI ст. актуалізував використання в музикознавчій термінології назв: «хор», «хоровий» ансамбль та «ансамбль солістів». Традиційне визначення «хорова капела» й досі використовують у назвах знакових державних колективів України, частіше – аматорських колективів, однак його вживають також професійні виконавці, наприклад, хор Українського радіо. У хоровому співі XXI ст. переважають камерні хори, однак «ДУМКА» як потужна державна капела – репрезентант нашої країни в Європі та світі, що професійно виконує як малі, так і масштабні хорові музичні форми світової, української класики та сучасної музики, є актуальною і необхідною для сучасної України.



## **ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ ЯК БАГАТОРІВНЕВИЙ СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН В КОНТЕКСТІ ІСТОРИЧНОГО ПРОЦЕСУ**

Українське хорове виконавство на теренах України має давні традиції. Витоки хорового мистецтва на території, яку займає сучасна Україна, сягають сивої давнини і розвиток його не переривався. Встановлення тривалих контактів із завойовниками спочатку монголо-татарами, а пізніше поляками та росіянами, дало імпульс щодо розвитку різноманітних мотивів у народній пісенності.

Істотним чинником фольклоротворення була загальна зміна культурної орієнтації вздовж кордону степової частини. Занепад великих східних держав зменшив приплив східного елемента, посилюючи контакти з Півднем і Заходом. Зв'язки з балканськими слов'янами викликали зацікавлення сербськими піснями, зокрема епічними, а також болгарськими і молдово-волооськими. Певна взаємодія у пісенному фольклорі відбувалася і між українцями та осілими в Україні вірменами, євреями, уграми, волохами, татарами, пізніше – поляками і німцями.

Піднесення культури країн Західної Європи та пошвавлення зв'язків з ними з XV ст. посилило західний потік – через лицарську пісенність, мандрівних музик-ваґантів, нові інструменти та інструментальні жанри і танці, освітню систему.

Хоровий жанр на теренах України існував до початку XVI ст. Так звані вищі верстви суспільства під впливом польського шляхетства в Україні тяжіли до польської шляхетної культури та її інтересів. Основним провідником українського співочого/хорового виконавства було селянство, міщани, духовенство. Його форма була незмінною у слов'янських народів протягом декількох століть у вигляді обрядів, пов'язаних із календарним циклом: проводи зими, зустріч весни, гаївки, свято Івана Купала, іншими культурними феноменами минулого. В прадавні часи у народних обрядах знаходили відображення господарські роботи, в яких оспівувалися трудові процеси – сіяння проса, льону, маку тощо («А ми просо сіяли», «Мак» та ін.). Пісенним змістом були позначені народні ігрища, співи-хороводи, танці. Всі ці епізоди і закладають основу народного хорового виконавства. Таким чином, українське селянство було цілком відмежоване від світових мистецьких досягнень, проте у середині етносу культивувалася самотутня, оригінальна селянська культура. Вокально-хорове начало відіграло вирішальну роль у мистецтві талановитих співаків із народу. Співочий феномен активно розвивався, удосконалюючись у різних формах хорового звучання.

Прийняття християнства надало українському фольклорно-хоровому мистецтву іншого змісту. Поступово язичницькі обрядові співи переплелися з християнськими віруваннями й історичними ремінісценціями з княжої доби. Магічно-обрядові та міфологічні елементи в обрядових піснях втрачають

своє культове призначення, наповнюються новим історичним змістом і вливаються у фольклорну практику. Героїчний епос попередньої доби поступово згасає і перетворюється, з одного боку, на нові епічні жанри – історичні думи та пісні, а з іншого – на побутові фольклорні жанри (балади).

З прийняттям християнства автентичний характер обрядового хорового співу було підтягнуто до канонів церковного співу. Де творча індивідуальність співаків підпорядковувалася волі регента, а живе колективне звучання хору стало допоміжним засобом емоційної виразності богослужіння. Разом із тим, прийнявши канон візантійського обряду, українці трансформували його відповідно до власної співочої традиції: канонічні тексти осмислювалися суто індивідуально. Великою опорою служила українська церква та освітня система. Хоровий спів лунав у духовних установах, а згодом із побудовою шкіл – і в них. У школах організовувались хорові гуртки, здебільшого чоловічого складу, які співали українські народні пісні. Міцно закарбувався у свідомості українського народу монодійний репертуар, який використовувала Українська Церква, ще від часів прийняття християнського обряду. Церковний спів, адаптований до церковнослов'янської мови, відчутно зберігає грецьку мелодику і ритміку, наповнюється локальними пісенними рисами та розширює середовище побутування. Посилюється зацікавлення святковими та урочистими жанрами, виникають піснеспіви на честь місцевих святих. Вдосконалюється безлінійний (неіменний чи знаменний) нотний запис, який в українських джерелах іменується кулізм'яним. Відбувається взаємопроникнення жанрів усної пісенної творчості та церковного співу, з'являються яскраві індивідуальні постаті. У нових умовах посилюється увага до поетики та мистецьких засобів. Стильовий діапазон музичного мистецтва скорочується, зокрема, за рахунок звуження зони дії орієнтального мелізматичного стилю. А це істотно змінило стильову рівновагу на кордоні Схід – Захід на користь античної синкретичної мелопеї, тобто властивого давнім грекам тісного зв'язку слова і музики, що міцно зв'язало українське музичне мистецтво з середземноморською цивілізацією.

Початок пробудження національної і соціальної свідомості українського народу припадає на першу половину XIX століття. Воно ознаменувалося впровадженням у світську культуру народної тематики і мови. П. Сокальський висловлює свою думку таким чином: «Очевидно, епоха наївної самотньої народної творчості завершила у нас свій повний цикл і <...> дійшла до природного кінця. Тепер настав час для наших культурних верств по спадковій лінії перейняти музичну спадщину від народу і продовжити розвиток її творчості у формах культурного національного мистецтва. А для цього, насамперед, необхідно усні традиції перекласти на писемні, а наспіви – в наші ноти і такти». Так і було зроблено. Звичайно фольклорні збірники з їх писемною нотацією значно зрушили з місця справу збирання і вивчення народної пісні, але водночас стали на заваді осягнення 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 осягнення 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.

Становлення національного стилю народного співу відбувалося на основі тих характеристик пісенного виконавства, що виникли у центральному регіоні України. Збільшувалася кількість аматорських хорових колективів у сільській місцевості та у великих містах, у всіх регіонах України. У той складний період не було хормейстерських шкіл. Майже самодіяльний рівень виконання відбивався на манері звучання народного хору. Зміни історичних реалій і форм суспільного життя на початку ХХ століття зумовлювали появу в музиці нових елементів. Аматорські хорові гурти починали функціонувати не тільки заради задоволення естетичних потреб. Народний спів починає активний шлях до професіоналізації – удосконалюється виконавська техніка, репертуар, організуються публічні виступи, а також гастрольна діяльність; налагоджується зв'язок з центральними музичними осередками. У 20-ті роки ХХ ст. засновується Державна Українська Мандрівна Капела – «ДУМКА». Капелою «ДУМКА» здійснюється запис музичних платівок. Таким чином, у діяльності українських хорів прослідковується бажання досягти вищого мистецького рівня. Саме тоді закладено міцні підвалини розвитку національної поезії і прози, які були необхідними для розвитку музичного мистецтва.

Вагому роль у становленні українського хорового мистецтва відіграли пасіонарії-диригенти, відкрили Україну для світу – А. Авдієвський, М. Антонович, Л. Венедиктов, В. Верховинець, Г. Верьовка, О. Гнатишин, Н. Городовенко, Є. Дольний, В. Іконник, Н. Колесса, Д. Котко, О. Кошиць, М. Леонтович, М. Лисенко, П. Муравський, К. Стеценко, К. Пігров та ін. Також митці, що працювали у діаспорах – О. Кошиць, І. Соневицький, Я. Бабуняк, В. Климків, Л. Туркевич та ін. Значного успіху на початку ХХ ст. досяг Охматівський хор під керівництвом П. Демуцького. Враховуючи те, що локальні традиції співу не були відомі широкому загалу, саме звучання Охматівського хору визнавалося еталонним виконавським стилем, основою народного пісенного виконавства. П. Демуцький був одним із засновників музичного товариства імені М. Леонтовича (ТМЛ), яке було створене в Києві у 1921 р. Працюючи у ТМЛ, він мав змогу репрезентувати власні творчі здобутки: як фольклорист – поширюючи нотні збірки хоровим колективам у різних регіонах України, що входили до філії ТМЛ, як диригент – керуючи творчою діяльністю провідних хорових колективів.

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 більш професійним.

У революційні часи і 1930-ті р. музичне життя України помітно завмерло. У 1939 році всі національно-патріотичні громадські організації почали ліквідовувати. Проте хоровому мистецтву дивом вдалось уникнути репресій, і хори продовжували плідно працювати. З'явилося багато аматорських хорів високого професійного ґатунку, які гідно репрезентували вітчизняну хорову культуру. Літом 1942 року в умовах німецької окупації відбувався Перший крайовий конкурс хорів. Конкурс був присвячений 100-річчю від дня народження Миколи Лисенка.

Музичне життя України поживалось вже після війни. Хорова культура стає частиною культурної політики. Специфіка комунітарного суспільства робить цей зв'язок особливо помітним. Вперше в історії України розвиток хорового виконання став одним із напрямків державної політики, отримав фінансову підтримку. Разом із тим, з хорового репертуару було цілковито виключено церковний спів, що не могло не залишити негативного відбитку на культурі народу. Отже, у 30-40 рр. соціокультурна сутність хорового виконавства набуває принципово нових якостей – великі державні хори задумані як потужний голос офіційної ідеології.

У післявоєнні роки хорове мистецтво України розвивалось у загальному річищі ідеологічної доктрини, що формувалась і контролювалась партійними і державними структурами. Протягом 40–50-х років композиторами було створено дуже багато хорової масової пісні. Громадсько-політична атмосфера тих років вимагала широкого репертуару: від агітаційних – до так званих масових пісень, де поряд з традиційними фольклорними мотивами втілюються теми революційної боротьби, творчої праці, народності, інтернаціоналізму. Це пов'язано із соціокультурними зрушеннями того часу. Революція та війна вимагала згуртування мас.

Дбаючи про розвиток найбільш демократичної форми масового музичування народу, держава гостро поставила проблему кадрового забезпечення. Біля витоків формування вітчизняного хорознавства стояли видатні хормейстери-практики.

Виконавські проблеми щодо народнопісенного матеріалу диригенти-практики реалізовували 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 асоціюватись 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.

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

Вплив професійного мистецтва, 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.

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 сотень 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 за 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.

У радянські часи були створені хори при клубах, але вони проіснували недовго, бо були організовані за вказівкою. В усіх установах був заступник директора з виховної роботи, котрий здійснював ідеологічний контроль, існувала сувора цензура, за якою вимагалось аранжування народних пісень і міських романсів з їх лірикою і сердечні інтонації пісні Репертуар був заідеологізований і часто змінювався. На репертуарному списку обов'язково мала стояти печатка «Дозволено до виконання».

Хоровий спів як чутливий барометр може фіксувати ступінь збігу та розбіжностей офіційно-державної ідеологічної спрямованості з індивідуальними очікуваннями. Тому вже наприкінці 70-х років самодіяльні колективи, створені за вказівкою влади, перестали існувати. У 1973 році закінчилася «епоха великого хору» – хору громадянського звучання.

Добробут і політичний спокій 1970-х років стимулював «камерний хоровий ренесанс». Поряд з популярною камерною музикою, характерною

своєю внутрішньою тонкістю, гнучкістю, виразністю, в країні існувало багато нових, порівняно невеликих аматорських гуртків «західного» типу. Не втрачаючи традицій вітчизняної хорової школи, ці хори прагнули не стільки потужності звуку, скільки різнобарв'я його тонів, максимальну єдність звуковідтворення. Хоровий репертуар знову повернувся до Західної Європи, а потім духовна музика. Поряд з художньою прозою, поезія і драматургія тих років самодіяльного співу зверталися до теми «внутрішньої людини» з усією різноманітністю людської почуття і переживання. Місце масштабних хорів громадянського звучання займали витончено-філігранні хорові мініатюри.

Хорова капела управління Південно-Західної залізниці під керуванням нині народного артиста України, академіка О. С. Тимошенка у Києві, капела столичного Палацу культури заводу «Більшовик» під орудою професора Г. З. Петровського, знаний 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 керуванням О. О. Вацека і Миколаївський жіночий хор (керівник – С. М. Фоміних), відомий Київський хор хлопчиків «Дзвіночок» (керівник – З. О. Виноградова, нині – Р. Толмачов) і Львівський хор хлопчиків і чоловіків «Дударик» (керівник – М. Кацал) – це назви лише декількох найбільш визначних хорових колективів, чие мистецтво залишило дорогоцінний слід в історії хорової культури України.

Політичні зміни в країні у 80-х роках, зміна керівництва, проголошення незалежності України стали могутнім стимулом для розвитку музичного життя і організації нових хорових колективів. Здобута на початку 90-х років незалежність України надала мистецтву нової якості. Починається криза хорового мистецтва. Колективи втратили колишню державну підтримку; хоровий спів став асоціюватися з чимось державно-офіційним. Водночас хорові колективи продовжували розвивати культурно-просвітницькі традиції, які набули яскраво національного характеру. Як колись, хорове мистецтво стало засобом вираження суспільних настроїв, способом вираження національної ідентичності.

Потужним об'єднуючим фактором стало православ'я. Відбувається переосмислення ролі і функцій церковної музики, чиниться зустрічний рух світських і літургійних форм, що виявляється у появі ефектних філософських інтонацій-ланок, інтонацій-мотивів, інтонацій-символів, інтонацій-заставок – у горизонтальній і у вертикальній площинах хорового мистецтва. Особливо цінним є повернення до практичного обігу кантів, хорових концертів в оригіналі великої групи композиторів, у тому числі, церковно-літургійних творів.

Репертуарний вибух, «бум» у діяльності хорів 90-х років ХХ століття 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. Ці твори з дуже широким спектром звучання, змістовні, насичені, популярні як при написанні, так і при функціонуванні у часи Другої світової війни. Те саме варто сказати про твори стрілецької, патріотичної тематики.

У реаліях сьогодення українська пісня живе в професійних хорах з народною чи близькою до неї манерою співу, які репрезентують регіональну хорову культуру, спів, танець. Діяльність цих хорів має підтримку керівників урядів, центральних органів (Міністерства культури і мистецтв України), філармоній та ін. Продовжується інтенсивний процес розвитку професійних колективів: з академічною та народною манерами співу. Український хоровий спів ХХ ст. репрезентують капели «Думка»,

«Трембіта», хор Дмитра Котка, чоловіча хорова капела ім. Л. Ревуцького, камерні хори імені Б. Лятошинського, «Київ». В Україні, регіонах, окремих містах діють 58 хорових колективів, які мають своє творче обличчя, представляють регіональну культуру. Серед них – 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. Пожвавлюється рух жіночих капел бандуристів.

Серед останніх тенденцій хорового виконання ХХ ст. – певна автономність щодо центральних органів влади. 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 кордоном продовжують існувати при певною мірою меншій активності співаків старшого віку, зменшенні питомої ваги співаків молодшого та середнього віку.

Хорове мистецтво завжди підтримувало тісні зв'язки з українськими композиторами. Нині покликання хорових митців України (керівники, диригенти, співаки, концертмейстери, організатори, меценати та ін.) зберегти українську хорову культуру, хорове мистецтво України від впливу комерційного мистецтва, деградованих у соціальному, духовному, освітньому плані зразків теле- та радіопередач, що здійснюють руйнівний вплив на ціннісну структуру особистості. Живе виконання творів, глибокі національні традиції покликані оберігати хорове мистецтво України.

Історична ретроспектива виявила суттєві факти і дозволила зробити висновки, серед яких, зокрема, те, що хорове мистецтво України являє собою динамічне художнє явище, яке успішно розвивається, посідаючи все більш вагоме місце в національній культурі. Хорове мистецтво України формує емоційно-ціннісні основи, ідеали, моральні принципи, спосіб життя. Хорове мистецтво України як невід'ємна складова художньої культури здатне відображати динаміку культури, всі суспільно-політичні й моральні погляди суспільства в конкретний історичний період, на тому чи іншому етапі існування суспільства. Хорове мистецтво України є динамічною системою, що не є статичною, має тяжіння до постійного розвитку, являє собою художнє явище, здатне видозмінюватися як у бік академічного універсалізму, так і в сторону регіональної самобутності.

Специфіка розвитку українського хорового виконавства на теренах України свідчить про те, що соціальні умови вирішальним чином впливають на розвиток музичного мистецтва. Періоди становлення нових суспільних відносин відкривають шлях руху мистецтва, а періоди громадського занепаду й історичної депресії гальмують творчі потяги. Втім, творчій особистості завжди притаманний особливий психологічний стан піднесення, пошуку нового та незвіданого. Жага до творчості, особлива «мова почуттів» завжди незгасима і є тим живим коренем етносу, через який віками струмує генетичний код духовності українського суспільства. Цей лад почуттів не може зникнути з життя навіть у періоди значних соціальних потрясінь. У цьому цілісному ставленні до природного світу іде формування духовно-моральної сутності художньої культури України. Світ пізнається таким, як його переживає кожна окрема людина.

Хорове мистецтво України завжди розкриває єдність людського й природного, висловлюючи з безпосередністю й простотою народну мудрість, в основі якої лежать одвічні закони людського буття.



## Розділ II. ТЕХНОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ОРГАНІЗАЦІЇ ХОРОВОЇ ЗВУЧНОСТІ

*Еммануїл Білявський*

### ЗАСВОЄННЯ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ МОВИ У ХОРІ

#### Методика і практика роботи над сучасною хоровою партитурою Освоєння інтонаційних труднощів

Хоровий спів завжди базувався на незаперечній чистоті інтонації, чітко вивіреній хоровій органіці. Лише на базі відмінної інтонації, виробленої на основі строю на класичному народнопісенному матеріалі, можна переходити до вирішення проблеми інтонації в сучасних полотнох.

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 тетраходів. Наведена вище група вправ готувала вухо співака до різноманітних ладових варіантів. Інтонування різних за своїм складом тетраходів 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 тетраходу.

<...> 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-бекар тощо) інтонується загострено, з тенденцією ввіднотоновості до наступного звука. При цьому ж русі вгору діатонічний півтон (до – ре-бемоль, сі-бекар – до і т. д.) інтонується більш спокійно, менш загострено. Хроматичний рух вниз (ля – ля-бемоль, до-дієз – до-бекар 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 топа – до-дієз, до-дієз + 1/4 то на – 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. Розглядуваному 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 гама 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, басы – 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 тетрахордів.

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 хорovій 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 сирено-подібність, 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 па художньому матеріалі. Відпрацьовується вона на співі методом нашарування діатонічних або хроматичних відрізків чи цілих звукорядів, тетраходів.

### **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 – в 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.

Все 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, ІІДР 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 ряді хорових творів З. Кодаї, М. Парцхаладзе та інших потрібне уміння співати **вібрато**. Це нова вокальна навичка, яку необхідно відпрацювати.

... Вібрато застосовується для вираження почуття тривоги (В. Бібік, «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 в 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 портаментом, 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 на 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 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 усєї 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 («Дзвонять дзвони у Ризи 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 – всі ці різні прийоми переконують нас у безмежному розширенні сфери вокально-хорової виразності.

Значно ускладнюється виконання, якщо під час співу треба прикладувати 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.

***Василь Доронюк, Любов Серганюк, Юрій Серганюк***

## **ДИРИГЕНТ ШКІЛЬНОГО ХОРУ**

### **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 оберегати школяра від усього, що може викликати порушення, подразнення в ротовій порожнині, гортані й узагалі в організмі. Тому сформувався закономірність, що захворювання будь-якого органу діє на



загальний стан придатності до навчання, у зв'язку із цим учитель-диригент повинен розказати хорошому 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 співом, менше їсти гострі страви, не вживати багато рідини, не вживати надто гарячу й надто холодну їжу);
- слідкувати 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).

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 сидючи. 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 хором колективом у малих вокальних формах, сольним виконавством необхідно проводити на 3-4 уроках і в дообідній час. Саме в цей період голосовий апарат молодшого школяра частково здійснив 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 неперевертністю 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 в 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, урахувавши 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 в 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 зупиняти 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 дійовим 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. *mutatio* – 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 в хлопчиків, і в 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 ... Зміни голосу під час мутації як для хлопчиків, так і для дівчаток надзвичайно важливі для подальшого його формування в дорослому віці. <...>

Тому вчитель-диригент зобов'язаний слідкувати за змінами в голосі кожного хориста, кожного учня, щоб вчасно встановити разом із лікарем-фоніатором режим заняття співом. Зміни, які відбуваються в гортані, значно менші в дівчаток, ніж у хлопчиків, а саме: у дівчаток голос різко переформується 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 зазначаємо, 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. ... необхідно врахувати розвиток нервової та ендокринної систем, розвиток усєї 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.

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 легеневиx міхурців. Бронхи разом із легеневиx 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 вдиху відіграє важливу роль, бо від нього залежить звукоутворення. Співочий вдих береться достатньо активно, безшумно, глибоко з відчуттям легкого напівпозиу. 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 в 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 вміння співати - це вміння 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, сформулювати «дихальну навичку».



**Олена Коломоєць**

## **ХОРОЗНАВСТВО**

Робота над звукоутворенням і прийомами звуковедення переплітаються 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 вирізняється 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 – повне 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 і 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, є, у, і** більшої активності, твердості і близькості в мить звукоутворення, порівняно з відкритими, повними голосними **а, є, 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, є, у, і**.

У вокальному мовленні вирізняється утворення й артикуляція голосних **а, є, 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, є, 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, є, и**.

Розглянемо голосні в такій послідовності: **і – ї; є – 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 в хорі може утворитися звук, схожий на гудіння.

Голосний **а** в 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 високо 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 губні, глоткові та язикові (передньоязикові, середньоязикові, задньоязикові):

– губні – **б, в, м, п, ф**;

– глоткова – **г**;

– язикові – всі інші:

а) передньоязикові – **д, ж, з, л, н, р, с, т, ц, ч, ш**;

б) середньоязиковий – **й**;

в) задньоязикові – **ґ, 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, ґ, 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 з участю 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 в 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 зливо й роздільно. У середині музичної фрази в будь-якому темпі однакові пригосні між словами співаються зливо, 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. В 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. Всі вони у співі вимовляються виразно, чітко, не скорочуються в ненаголошених складах і не заступаються іншими звуками. В українському розмовному мовленні редукція 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 з 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 в 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 (ісстріх) 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 (пісьню) 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<sup>в</sup>**: у сорочці (сороц<sup>в</sup>ц'і), у шапочці (шапоц<sup>в</sup>ц'і). Під час співу звук **ч** асимілюється частково.

3. Приголосний **ж** перед пом'якшеними **с, ц** вимовляється як **з<sup>в</sup>**: зважся (звас<sup>в</sup>с'а), у книжці (книз<sup>в</sup>ц'і). 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<sup>в</sup>с'а). 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**.

*Анатолій 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 в свою чергу дозволяє ставити нові, більш складні художньої 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 відводять трохи назад, не хитаючись, дивитися прямо перед собою, не піднімати дуже високо голову і не нахилити її набік. М'язи лиця 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 недовідченого учасника хору, якому доводиться багато співати, часто незабаром після початку співу перестає слухатись, підкоряється 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 будується 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.

На останньому зупинимось докладніше. Суть його 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. 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'язка-ми зараз же зменшується, і вони знову змикаються, що в 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, зрозуміло, 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.

Що ж таке тембр? *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 строкатому 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 звуку 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.

б) тверда (перед моментом початку звуку 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. В даному разі форсування звуку, звичайно, повинно бути виключене. Хоча даний спосіб атаки зменшує рухливість голосу, він може служити 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 звуку прохід повітря крізь голосову щіль випереджає перехід зв'язок до їх голосового положення). У співацькій практиці цей вид атаки застосовується менше. Однак для вивільнення затиснутого звуку 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 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 тено-рів 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 вокалізуванні 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 відзначатися 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 помірною 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 невпинного 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.

<...> *Non legato* (іт. – не зв'язно, не злито) є музичним штрихом також протилежним *legato*. *Non legato* характеризується розмежованістю кожного звука мелодії при збереженні її безперервності. Працюючи над *non legato* у хорі треба слідкувати за тим, щоб постійне підкреслювання звуків не переходило у навмисні акценти.

**Лідія Падалко**

## **ВИХОВАННЯ АНСАМБЛЮ В ХОРІ**

### **Вокально-інтонаційно основа хорового ансамблю**

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

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

Висотне співвідношення двох звуків зветься інтервалом. Висотне співвідношення звуків музичної фрази або мелодії зветься *інтонацією*.

Інтонування – 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 мається на увазі при вихованні ладовослухової основи інтонування.

Напруження створюється різноманітними засобами, серед яких значне місце посідають співвідношення стійких і нестійких звуків. Закономірності



розвитку мелодичного руху полягають в ладовому тяжінні, тобто такому співвідношенні стійких і нестійких звуків, коли нестійкі звуки тяжіють до розв'язання у стійкі звуки ладу. Тому в інтонуванні мелодій головне – це виховання слухового відчуття ладових закономірностей мажору чи мінору. Стійкі ж звуки являють собою ладотональну опору будь-якого мелодичного руху (звукоряду гами, фрази, мелодії тощо).

Розглянемо приклад:

Повільно

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 відчули тональну опорність нижнього основного тону і співали його як звук, що є основою всього звукоряду певної мажорної тональності.

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

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

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

Якщо основний тон визначається тональним відчуттям, терція – ладовим, то квінта безпосередньо не визначає ні 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 співати 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**

Проспівемо 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 мінорної гами від VI ступеня мажору, а цей ступінь при відтворенні потребує більш 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-тяжіюче звучання. Зважаючи на труднощі при від-

творенні 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:

8  
Пі - ють пів - ні, пі - ють дру - гі

Moderato  
Ой і-за то - ри ка - м'я - но - ї

Andante

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. 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.

Перший інтонаційно-слуховий момент – спів ступенів звукоряду з опорою на стійкі звуки ладу – необхідно пов'язати з другим слуховим моментом – співом мелодичного руху звукоряду як певних ладових співвідношень тонів і півтонів. Важливо зосередити увагу співаків на розташуванні обох півтонів відносно стійких звуків: перший – вище терції, другий – нижче основного тону. Відчуття конкретного ладового місця обох півтонів допоможе більш впевнено співати тонові співвідношення звукоряду гами...

Слід «розтягнуто-високо» співати тонові тяжіння (II і I та VI–V ступені) і «загострено-близько» – півтонові, але інтонаційне відтворення голосом

першого півтону (IV–III ступенів) вимагає загостреного «осідання» вниз, а спів другого (VII–VIII ступенів) – висотного «підтягування» вгору.

Також необхідно звернути увагу хористів на звучання тону, утвореного V і VI ступенями гама з тим, щоб при співі вони підкреслили його високе мажорне звучання над квінтою. Відчуття високого тонового звучання над квінтою в мажорі допоможе співакам відчути контраст ладового звучання в мажорному звукоряді.

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



Лі- ле- ля-льо-лю, Лі- ле-ля-льо-лю, Лі-ле-ля-льо-лю,  
Хай дзвенять піс-ні! Хай дзвенять піс-ні! Хай дзвенять піс-ні!

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

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

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

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

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

**Повільно**

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

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

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



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

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

Співаючи збільшену секунду (*ля-бемоль – сі-бекар<sup>1</sup>; сі-бекар – ля-бемоль<sup>1</sup>*), радимо сприймати і на слух як відстань між двома тяжіючими півтонами (*соль<sup>1</sup>–ля-бемоль<sup>1</sup>; сі-бекар<sup>1</sup> – до<sup>2</sup>*).

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

Абсолютно аналогічний принцип побудови дорійського і фрігійського ладів відповідно до основного натурального (іонійського) 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, і інтонування звукоряду слід опирати спочатку на малу терцію (ре) і від неї співати звукоряд мінорного тризвуку з приєднанням тонового звучання. Таке подвійне інтонаційне настроювання допоможе подолати ці труднощі.

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

### **Інтонування тетрахордів**

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

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

Пропонуємо співати тетрахорди з розв'язанням їх у тризвук мажору чи мінору.

Особливо доречно розв'язувати у тризвук нижній тетрахорд, оскільки ладова незавершеність руху нижнього тетрахорду 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.

Тетрахорди 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 тетрахорди від одного й того ж звука. Це розширить тональне сприймання хористів і загострить самостійне ладово-інтервальне відчуття кожного тетрахорду. Наступна вправа також надзвичайно важлива, оскільки спів тетрахордів від одного звука дається самостійно, без опори на ладові тризвуки: 1. Мажорний, 2. Мінорний, 3. Натуральний, 4. Гармонічний, 5. Лідійський. П'ятий тетрахорд з підвищеним IV ступенем (нижній тетрахорд лідійського ладу) незвичний для співаків. Відсутність чистої кварта мажору ускладнює його слухове сприймання і відтворення голосом. Проте спів лідійського нижнього тетрахорду буде корисним для тренування хроматично-загостреного відчуття IV ступеня.

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

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



Слухові відчуття стійких звуків ладу і точне відтворення їх висоти голосом, інтонування звукоряду гама, тетракордів 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.

### **Хоровий гармонічний ансамбль**

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

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

Виховання гармонічного ансамблю доцільно провадити у та-кому порядку:

найпростіший акорд – тризвук;

гармонічні сполучення основних ступенів (I–IV, I–V, до-мінантсептакорд);  
гармонічні сполучення побічних ступенів.

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

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

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

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

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

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

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

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

Таким чином, гармонічна наспівність, «зв'язність» акордових поєднань повинна виходити з усього розвитку музичної і поетичної думки художнього образу.

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

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

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

Художня виразність творів вимагає поєднання гармонічного ансамблю з іншими засобами виконання – з характером вокально-тембрового звучання, мелодичною і ритмічною виразністю співу, з динамічною емоційністю поетичної думки тощо. Та найважливішим виражальним засобом у творах гармонійної фактури є багатство гармонічних фарб. Благозвучність гармонічних поєднань вимагає бездоганної інтонаційної чистоти і злагодженості акордів. Найважливішим в інтонаційному відтворенні всіх

гармонічних сполучень є відчуття співаками загострено-тяжючого звучання домінантових з'єднань, що є рушійною силою всього безперервного гармонічного руху.

### **Хоровий поліфонічний ансамбль**

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

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

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

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

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

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

### **Хоровий ансамбль підголосочної поліфонії**

Підголосочна структура поліфонічного складу багатоголосся – найхарактерніша риса українського народного хорового виконання. Рух голосів у такому ансамблі залежить від специфіки підголосочної фактури, в якій усі голоси, незважаючи на свою мелодичну самостійність проходять переважно в одному характері й ритмі з основною мелодією, що підкреслює відносну мелодичну самостійність підголосочної поліфонії.

Але тут можна зустріти найрізноманітніші види поліфонічного поєднання голосів. Наприклад, паралельний рух голосів або відхід від основної мелодії, коли рівноправні з нею голоси то рухаються вгору і вниз, то перехрещуються, то зливаються з нею в унісон. Буває, що побічні верхні голоси протистоять головній мелодії нижнього голосу (у прямому, протилежному і зустрічному рухах). Трапляється також, коли побічні витримані звуки (верхніх чи нижніх голосів) протистоять решті хорових голосів. Усі ці побудови поліфонічної підголосочної фактури збагачують вокально-художні можливості хорового виконання.

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

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

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

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

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

Характер канонічних імітацій (повне реальне і тональне утримання теми з суворим дотриманням ритмічного чергування) – викликає труднощі хорового ансамблю з точки зору інтонаційної чистоти.

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

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

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

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

**Поліфонічний ансамбль у фугах.** Фуга – вища форма імітаційної поліфонії, проте сувора класичність в імітаційних чергуваннях, ритмічна

рівномірність проведення тем сприяють тому, що fuga у певній мірі доступна для виконання більш-менш кваліфікованому хоровому колективу.

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

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

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

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

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

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

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

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

Імітаційная поліфонічність, як вже говорилося, визначає мелодичную самостійність голосів, що ведуть по чергово (імітують) одну тему, зберігаючи в основному її інтонаційне зерно, ритм, характер. Через це імітаційний ансамбль являє собою чергування однієї і тієї ж теми різними

голосами. Труднощі імітаційної поліфонії полягають у всіляких інтонаційних і ладотональних відхиленнях. Цей ансамбль зберігає в першу чергу єдиний ритм і виразний характер почергового імітування голосів.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## ***Костянтин 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 хорового 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.

...Всякий 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 відініти 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:



Проспівано 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 гаму – 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.

... 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 Wolfgang Amadeus Mozart. It is in 12/8 time and B-flat major. The melody consists of two phrases: 'iu - di - can - dus' and 'ho - mo re - us'. The notes are: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5 for the first phrase; and G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6 for the second phrase. The lyrics are written below the notes.

У даному прикладі ми маємо в сопрановій партії висхідні хроматичні півтони (мі-бемоль<sup>2</sup> – мі<sup>2</sup>, фа<sup>2</sup> – фа-діез<sup>2</sup>, соль<sup>2</sup> – соль-діез<sup>2</sup>), а в баса – низхідні (сі – сі-бемоль). Всі хроматичні зміни збігаються із зміною гармонічних сполучень. Виконання кожної окремої партії без підтримки гармонії становить для молодосвідчених співаків значні труднощі. Загальний спів цілого хору в 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 Wolfgang Amadeus Mozart. It is in 12/8 time and B-flat major. The melody consists of two phrases: 'iu - di - can - dus' and 'ho - mo re - us'. The notes are: G4, F4, E4, D4, C4, Bb3, Ab3, Gb3 for the first phrase; and G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, Ab2, Gb2 for the second phrase. The lyrics are written below the notes.

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-бемоль<sup>2</sup> – фа<sup>2</sup>, фа-діез<sup>2</sup> – соль<sup>2</sup>, соль-діез<sup>2</sup> – ля<sup>2</sup>).

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 інтонування 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 інтонування.

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 інтонування, «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, без «під'їзду», немовби на поріжок східців.

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 інтонування, 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 інтуїції 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 гама 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 в контрапунктичних творах як у поліфоністів XVII і XVIII століть, так і в 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 вдаватись 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 виконувати, якомога нижче, «тупіше».

Цілковито природно вважати, що друге місце щодо труднощі 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 малих (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 труднощі 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, інтонуючи 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 інтонування 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 інтонування;
- г) необхідно розвивати музичну інтуїцію, 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 за значені акорди в широкому розміщенні голосів можуть бути записані і виконані з подвоєнням. Подвоєння, як показує сама назва, будуть дублювати всі 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 звучащих 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 в 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 залишаючи 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 – болюче-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 хоровій 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. В 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 (фа<sup>1</sup>–ре<sup>2</sup>). При виконанні його треба подавати басовий тон твердо, стійко, а інші інтервали – за схемами мажорного тризвуку:

Фа<sup>1</sup> треба співати, як тоніку тризвуку, ля<sup>1</sup> – як терцію мажору, «гостро», високо; до<sup>2</sup> – як квінту мажору, стійко; і, нарешті, ре<sup>2</sup> – як велику секунду від до<sup>2</sup>, «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; сеп-тиму – 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 підтягування 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. Все 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 хором 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.

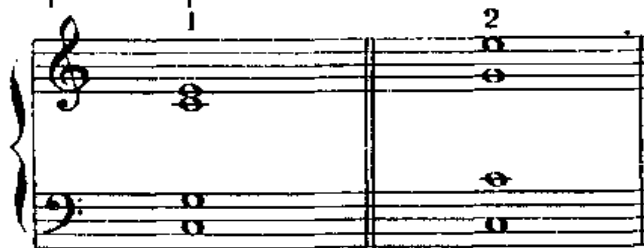
Інтервал нони у великому нонакорді, як велика терція до септими, і велика нона (велика секунда через октаву) до основи, подається – гостро», високо. У малому нонакорді нона співається як мала терція і мала нона (мала секунда через октаву) – «тупо», низько.

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 співзвуч впливають: розміщення акорду, його мелодичне положення, вид акорду, теситура, динаміка, темп, метро-ритм, дикція.

Розглянемо кожен з вищезазначених умов нарізно і з'ясуємо причини впливу їх на стрій хору.

Широке розміщення акорду утруднює настроювання звуків, що його складають. Це пояснюється порівняною віддаленістю одного звука від другого і деякою трудностю 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 – mezzo forte, низька – piano.

Добре й легко настроїти їх можна тільки з нюансами piano і mezzo piano. А якщо зробити спробу співати mezzo forte, 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 ріано 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, метроритм 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.

## **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 більш усвідомленіше 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 уміння 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 «пристосованості» 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 в 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 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 зібрано, 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.

Однак, для створення правильної художньої дикції недостатньо знати, як вимовляються голосні і яке вони мають вокально-виражальне значення.

Необхідно відпрацювати таке ж чітко і яскраве звучання приголосних. 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 дзвінкі 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. В 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 осягнути 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 злагоженості, 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 злагоженість всього хору.

Проходження цих етапів для отримання важливої технічної бази є першорядним, але початковим моментом на шляху створення злагоженого ансамблевого співу. Але 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, вміння запалюватись їх ідеями, творити в єдиному з ними виконавському стилі і душі.

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. В 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, добрий диригент завжди відчує межу можливостей хору і зуміє вчасно зупинитись, щоб підвести ризик 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 тв-о-ром 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 строєм 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. <...> 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.

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 в 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 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.

В таких випадках диригент, не володіючи тембровим слухом і творчим самоконтролем, фактично не чує хор, він посилається 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 уміння 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

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.

***Оксана Сіненко, Лариса Остапенко***

## **ПРОБЛЕМИ ДОТРИМАННЯ АНСАМБЛЕВОСТІ ПРИ ВИКОНАННІ ТВОРІВ А CARPELLA**

Багатоголосні та одноголосні (або поліфонічні та монофонічні) співочі традиції представлені на нашій планеті приблизно рівномірно. Це не означає, що хорова поліфонія й монофонія однаково представлені на кожному континенті та в окремих регіонах. Тут має значення, швидше, важливість ансамблевого співу як явища, що впливає на культурогенез. «У хоровий спів повинні бути включені всі члени суспільства. Ця особливість вельми характерна для традиційних багатоголосних культур, де учасниками колективного співу є всі члени спільноти й де, відповідно, немає формальних слухачів взагалі». Для багатьох представників багатоголосних культур тільки слухання чийогось співу не природно, оскільки необхідна ще й участь.

Що стосується теоретичної сторони цього питання, то тут не можна оминати поняття хорознавства. Це частина музикознавства, наука, що досліджує специфічні закономірності та закони хорового мистецтва й колективного виконавства, його особливості, що відрізняють його від інших видів музики, – це особливий тембр хорового унісону. Дана проблематика є актуальною не лише для хору – народного чи академічного, але й для естрадного колективу.

Колектив співаків, організований за законами ансамблю й ладу, виконує хоровий твір. Голоси співаків характеризуються вільним інтонуванням і багатими тембральними можливостями.

У хоровому мистецтві виконавцем є і диригент, і хор. Тому в теорії хорознавства два поняття завжди йдуть поруч: по-перше, вокально-хорова установка (готовність співака ансамблю до специфічної художньої діяльності), а по-друге – диригентська установка (готовність керівника хору до того ж виду діяльності). Праця з естрадним колективом має свою специфіку: тут ансамблевість може породжуватися та скеровуватися самими виконавцями, без участі диригента. Робота ж із хором – це процес форування комплексу таких установок співаків у симультанний образ твору, а виконання – «розгортання» його в часі. Перш за все, хорове мистецтво класифікується як вид музичного мистецтва, а тому воно зберігає такі властивості музики: темпоральну, ладо-гармонійну та звуковисотну організацію. Також цей вид мистецтва використовує весь комплекс музичної семантики виразних засобів.

Вищенаведені фактори актуальні також для естрадного колективу.

Ансамблеве виконавство – це творчий процес відтворення музичного твору виконавськими засобами художньої інтерпретації. Специфічні якості такого виконання, що створюють особливий тембр, що відрізняє його від інших видів музичного мистецтва, називають елементами ансамблевого звучання (звучності).

Співаки колективу повинні виконувати свої партії правильно, не фальшивлячи, а також приділяти увагу чистому інтонуванню. Уміння кожного вокаліста співати чисто забезпечує чисте інтонування всього ансамблю. Така здатність співаків гарантує лад колективу, в удосконаленні якого особливу роль відіграє акапельний спів. Принципове значення має також процес вибудовування унісону, тобто синхронізація спектральних складових.

Ансамбль, таким чином, є всеосяжним елементом колективного музичного виконання та основним поняттям хорознавства. Саме поняття ансамблю можна трактувати як спільне, в усіх відношеннях узгоджене виконання твору, що вимагає неподільності та врівноваженості всіх елементів вокально-хорового виконання.

Повертаючись до проблеми ансамблевої, відзначимо, що стрій можна ідентифікувати як вокальне інтонування у процесі, відповідно до, хорового або ж іншого виду групового співу. Необхідність акцентувати увагу на даному елементі обумовлена нетемперованою природою процесу співу. Диригент кожного разу повинен «налаштовувати» хор, задаючи тон. Вирізняють мелодійний і гармонійний лад.

Варто зазначити, що О. М. Батовська підкреслює: «Хоровий лад нерозривно пов'язаний із такими елементами хорової техніки, як ансамбль, дикція, вироблення гнучкого нюансування; інтонування залежить від теситурних умов, метро-ритмічної організації музики. Тому між усіма цими критеріями необхідно відчувати і знаходити зв'язок, який забезпечить

високохудожнє розкриття образу, закладеного у виконуваному творі». Як вважає дослідниця, для того, щоб виконувати сучасну хорову музику а *capella*, необхідно приділити особливе значення фізіологічній перебудові організму виконавців, де особливу роль відіграє саме слухова перебудова. У цьому процесі бере участь координація слухового «чуття» та відповідних м'язових відчуттів. Що стосується співу а *capella*, застосовуваного у якості методики для кращої координації вокальних зусиль співаків естрадного колективу, то тут є своя особливість: на відміну від хору, де інтенція йде, перш за все, від диригента, тут спрямованість залежить від внутрішньої узгодженості самих вокалістів групи.

Важливу думку щодо специфіки саме хорового виконавства формулює також Є. В. Шуневич: «Манера співу у хорі дещо відрізняється від сольної, має певні специфічні особливості, пов'язані з тим, що кожна хорова партія має звучати як один голос, тобто ансамблювати, незалежно від сили звуку, індивідуального забарвлення голосу, специфічних окремих недоліків певного хориста».

Що стосується самого акапельного співу, то в процесі еволюції він зазнав істотних змін. Виконання музичних творів а *capella* традиційно асоціюється з музичним супроводом церковних богослужінь, але у сучасній культурі акапельний спів є частиною багатьох видів музичного мистецтва. Спочатку спів а *capella* зародився у надрах народних пісенних традицій, а з часом отримав розвиток у церковній музиці. На походження акапельного виконавства вказує етимологія самого поняття «*capella*», яке набуло значення каплиці, яка входить до складу іншої споруди або побудованої окремо. Проте зазначимо, що переклад «*capella*» як каплиця (рос. «часовня») не завжди можна вважати коректним, оскільки каплиця – це християнська культова споруда без вітваря, у той час як «*capella*» часто має вітвар, тобто є повноцінною церквою» (Касян В.). Нині можна виокремити експериментальні напрями у музиці, що використовують спів а *capella*. Він вважається високопрофесійним і витонченим видом мистецтва. Таким чином, а *capella* можна визначити як багатоголосий хоровий спів без супроводу музичних інструментів. Існує, зокрема, низка естрадних колективів, які зосереджують свою творчість саме на розвитку техніки співу а *capella*. Відповідно, виступи таких ансамблів проходять без участі диригента.

Перша якість ансамблевого виконання, на яку слухач, перш за все, звертає увагу, – це стрункість, чистота співу. Втім, виконання буде незадовільним і в тому випадку, якщо колектив співає не в ритмі, не в темпі, без дотримання відтінків, із поганою дикцією. Повноцінним виконання є тільки тоді, коли всі якості, всі елементи ансамблевого звучання доведені до можливої досконалості. Так званий точний спів, власне як і процес конструювання чистої інтонації, є для співаків складною слуховою працею, яка потребує не лише терпіння, але й уваги до звукового відтворення. Ансамблевість у колективі залежить не тільки від точного інтонування окремих ступенів та інтервалів, а й від багатьох інших умов, кожна з яких може справити рішучий вплив на якість ладу.

Відзначимо принаймні деякі з цих умов:

1. Стрункість і злитість співу легше досягаються при виконанні твору, викладеного в середній теситурі. Позитивно впливають на лад також правильна постановка голосу, правильне дихання й звукоутворення, вміння прислухатися до співу інших і до супроводу, при однакових тембрах голосів. Вищезазначене треба врахувати при комплектуванні хору, а також при розподілі місць у хоровому колективі під час занять. Необхідно пам'ятати, що голоси, які сильно вібрують, руйнують стрункість ансамблю.

2. Вироблення чіткої інтонації, однакової постановки голосу та, відповідно, однакового звукоутворення – одне найважливіших завдань вокального виховання музичного колективу.

3. Позитивний або негативний вплив на лад може справити настрої вокалістів під час співу, а також увага, інтерес до занять, стан співоного апарату тощо.

4. Велике значення в роботі з колективом виконавців мають покази керівника, якщо вони дійсно є зразком для співаків як із боку ладу, якості звуку, так і в передачі художнього образу. Тільки хороші покази можуть викликати інтерес у вокалістів і бажання заспівати добре.

Деякі керівники з успіхом застосовують прийом тихого співу однієї, двох або трьох партій закритим ротом, у той час як інші партії (або одна з них), слабші й нестійкі, співають повним звуком зі словами. Це привчає хорові партії слухати один одного. Також продуктивно проспівувати важкі місця (дисонанси, скачки, хроматизми, складні гармонійні побудови тощо) у повільному темпі.

Щоб домогтися стрункого звучання творів, що виконуються із супроводом, дуже корисно розучувати ці твори спочатку без акомпанементу. У подальшій роботі рекомендується частіше повертатися до такого співу, так як він загострює слух виконавців і допомагає їм слухати один одного та координувати власні зусилля.

Щоб розвинути активний музичний слух (інтонаційний, гармонійний, внутрішній, вокальний) необхідно привчати виконавців співати без підтримки акомпанементу. Керівник колективу повинен проаналізувати причини поганого ладу та знайти засоби для його виправлення. Процес роботи над строем має бути для співаків хору творчим, усвідомленим, ініціативним і регулярно підкріплюваним теоретичними знаннями.

Вокальне виховання музичного колективу, так само як і виховання музичного слуху співаків, є найважливішим фактором хорового ладу. Хорознавство на рівні з методи кою роботи з хором наголошують на взаємопов'язаності інтонування співаків хору та ладу з творчим процесом, який залежить від наявності певного рівня загальної та вокальної музичної культури в колективі.

Хороший лад у музичному ансамблі – це наслідок постійної участі з боку диригента, правильного вокального розвитку співаків, створення атмосфери підвищеної слухової перевірки – не тільки інтонації, а й усіх засобів музичної виразності. Багатство й сила виконавського мистецтва,

безумовно, залежать від обдарованості диригента-виконавця і керованого ним колективу, але саме професійно і технічно вивчений твір є потужним фундаментом для створення художнього образу.

Таким чином, із вищесказаного витікають важливі особливості ансамблевого виконавства, які варто враховувати при вирішенні проблем координації дій колективу як хорового, так і естрадного. По-перше, це людський фактор, який, можливо, становить найбільшу проблему, в тому числі для впорядкування хорового строю. Колектив можна порівняти з живим організмом, органами якого є наділені суб'єктивними якостями та емоціями люди. По-друге, хор завжди пов'язаний зі словом, із готовим текстом, а тому має синтетичний характер. По-третє, специфіку ансамблю складає основний інструмент, із яким він працює, а саме людський голос, який потребує обережного ставлення та покрокової стратегії у розвитку. Нарешті, по-четверте, хоровий ансамбль передбачає наявність та участь диригента, який виступає творчим посередником між автором виконуваного колективом твору та співаками, що безпосередньо доносять цей твір до слухачів.

Однією з головних задач, що стоять перед керівником ансамблю (якщо такий існує), є узгодження та координація індивідуальних художніх устремлінь і мотивацій учасників ансамблю. Диригент спрямовує зусилля всіх співаків до спільної мети, у єдине русло.

Але окремої уваги у контексті даної проблематики заслуговує питання людського голосу. Як і будь-який інший музичний інструмент, голос теж потребує налаштування. Зазвичай розрізняють співочі голоси професійні (або поставлені) та так звані «побутові», тобто непоставлені. У інших класифікаціях є також «відкриті», «прикриті», «рухливі» та «тяжкі» голоси. Даний «інструмент» характеризується, з-поміж іншого, діапазоном, силою, тембром, рівнем виразності вібрато тощо. Для того, щоб удосконалити голос та зробити його придатним до роботи у колективі, необхідна довга, кропітка поетапна педагогічна робота. Головна складність праці з голосом полягає в тому, що управління співочим процесом і контроль за ним здійснюються виключно за допомогою якісної оцінки звучання, оскільки сам співак не може оцінити «роботу» свого власного музичного «інструменту», тобто голосу. У цьому процесі теж виявляється актуальність співу *a capella*. Хормейстер має не лише гарно знати всі тонкощі роботи з голосом вокаліста, але й сам володіти своїм голосом та бути у співочій формі для того, щоб постійно вдосконалювати власну виконавську майстерність.

Підсумовуючи, варто зазначити, що колектив – це складне явище, оскільки він складається з різних, індивідуально неповторних людей. Для того, щоб ця група людей перетворилася саме на колектив, необхідна вокальна організація виконавської діяльності, інтонаційна, динамічна і темброва єдність, а також удосконалення потрібних художньо-технічних навичок.

Відтак, успішність вирішення проблеми ансамблевості виявляє продуктивність зусиль і ступінь професіоналізму як самого колективу, так і його керівника або ж диригента. Це обумовлює підвищену увагу до даної



проблематики серед дослідників і практиків. Наголошується, що процес роботи над удосконаленням ансамблевості та подолання проблем, пов'язаних із недостатньо технічним строем, має носити творчий характер. Надання такого характеру є однією із задач керівника хору. Спів без супроводу, тобто а capella, є необхідним для розвитку активного музичного слуху, який може бути інтонаційним, вокальним, гармонійним чи внутрішнім. Виховання музичного слуху є одним із найважливіших факторів удосконалення ансамблевості.

Необхідно констатувати, що попри існування значного за своїм обсягом корпусу праць, присвячених проблемам ансамблевості, а також координації вокальних зусиль учасників колективу, методичних робіт щодо сучасної акапельної музики, все ж не вистачає. Ця лакуна може бути заповнена у процесі подальших досліджень у рамках даної теми.

### **Михайло Стефанюк**

(З колективної монографії «Голос людини та вокальна робота над ним»)

#### **ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНА ТВОРЧІСТЬ І ПСИХОТЕХНІКА СПІВАКА**

До техніки вокально-сценічної творчості належить як вокально-технічна майстерність співака, так і вся нейромоторна та психічна діяльність його в процесі фахової реалізації комплексу знань, умінь і навичок. Культура творчого перевтілення, як і вокальна вимагає повсякденної цілеспрямованої і наполегливої роботи, оскільки, спів – творча праця, пов'язана з виконанням складних виконавських завдань і роботою нервово-м'язової системи. Величезна нервова енергія, яку віддає співак під час виступу, вимагає значного емоційного збудження, що ще тривалий час зберігається після концерту (чи оперної вистави). Активна м'язова робота при співі є свідченням інтенсивної діяльності нервових центрів, що відповідають за рух, тому тривалий стан підвищеної напруги матиме руйнівний вплив на здоров'я співака. Втрата рівноваги між збудженням і гальмуванням поступово руйнує голосотвірний процес. Спочатку зникає тонке нюансування, страждають крайні звуки діапазону голосу, а згодом появляється осиплість і голос «сідає».

Серед засобів, здатних захистити нервову систему виконавця від перевтоми є емоційний чинник. Коли робота подобається, тобто, виконується емоційно, з піднесенням, то і голос менше втомлюється. Емоційний тонус виконавця підвищує працездатність і регулює взаємодію нейромоторних процесів, оскільки вельми велике значення має зворотній зв'язок, що передає нервовій системі збудження від працюючих м'язів, рецепторів слухового, вібраційного, фонаційного та інших аналізаторів. Відомо, наприклад, що подразнення, яке надходить до кори головного мозку від так званого трійничного нерва, стимулюючи скорочення мимічних м'язів обличчя, рота, носових і придаткових порожнин ротоглотки, допомагає боротися з

втомою, оскільки, збільшує резонаційні зони голосотворення. А «включення» резонаторів збагачує звукові якості голосу і полегшує, відповідно, м'язову діяльність. Величезну роль відіграє також і так звана друга сигнальна система – мовлення. Теплі слова похвали, підтримки і уваги оточуючих створюють атмосферу доброзичливості і взаєморозуміння, чим полегшують емоційну напругу і хвилювання виконавця перед виступом. Особливо сприятливим є цей метод у педагогічній роботі, бо одним з найважливіших завдань вокальної педагогіки є – цікавий і зрозумілий навчальний процес.

Сучасна вокальна педагогіка щораз більшої уваги у навчально-виховній роботі надає формуванню внутрішньої гармонії і душевної рівноваги учня, про що свідчить значна кількість навчально-методичної та пізнавальної літератури, яка появляється на прилавках магазинів, і інформаційний спектр якої торкається широкого кола суміжних наук: медицини, фізіології, психології, біофізики і акустики тощо. Процес фонації (звукоутворення) – це психофізіологічний процес, тобто, особливе налаштування психіки співаючого і всього організму для виконання відповідних творчоспівацьких завдань. Власне, таке налаштування початкуючого співака для педагога-вокаліста становитиме найважливішу ділянку роботи, щоб виявити його найкращі фізичні і людські якості, розкриваючи які педагог не тільки підвищуватиме самооцінку учня, а й сприятиме формуванню зовнішньої і внутрішньої краси його та необхідності виражати свої почуття барвами свого голосу.

### **Слуховий і внутрішній контроль фонаційного процесу**

На відміну про звукове уявлення як акустичного феномену, більш точне і правильне вокальне трактування процесу звукоутворення пов'язане з відчуттями співака. Отже, вокальний звук – це якість слухового сприйняття потоку енергії з коливаннями певного частотного діапазону. Для людського вуха цей діапазон є в межах 16–20000 Гц. В реальному житті суб'єктивне слухове сприйняття людським вухом енергетичних потоків завжди змішується з хвилями певного частотного діапазону, які самі собою не є звуком. Феномен звуку виникає тільки в момент сприйняття цих потоків органами слуху, які сприймаються і усвідомлюються не як енергетичні потоки з конкретною частотою, а як звук камертону, віолончелі чи людського голосу, або шум вітру, морського припливу тощо. Усвідомлення самого звуку, тобто утворення його в людській свідомості (в корі головного мозку), не вимагають, навіть, реально існуючих коливань у навколишньому середовищі, їх можна виразно уявити за допомогою так званої слухової пам'яті (наприклад, чути голоси з потойбіччя, реально уявити знайомий тембр голосу людини, якої немає поруч, чи нафантазувати звучання якихось казкових істот тощо). Існування феномену внутрішнього слуху давно відоме, наприклад, композиторам, музикантам, які «чують» свої твори задовго до їх викладу на папері чи виконання на інструменті. Зрештою, професійним музикантам, зокрема, диригентам чи інструменталістам, іноді достатньо уважно прочитати ноти, щоб зрозуміти

характер їх виконання. Як стверджують фізіологи і акустики, функціональна система слухового сприйняття у всіх людей є принципово однаковою, що дозволяє кожному з нас співвідносити свої слухові враження з враженнями інших і знаходити взаєморозуміння, як доказ «правильності» розуміння своїх слухових образів і свідченням «об'єктивного» існування почутого поза нами. Хоча людина має досить обмежений діапазон звукового сприйняття і не чує інфра- та ультразвукових частот, проте, навіть в межах доступного слух людини «настроєний» по-особливому, і якість слухового сприйняття залежить від функціонального стану органів слуху, адже, глухі від народження люди не знають, що таке звук.

Отже, навчання академічною манерою голосотворення полягає не в корекції учнем якості звучання власного голосу, а в зміні ним внутрішньої техніки співацької фонації. В зв'язку з цим, практичний сенс і мета навчання в процесі розвитку вокальної техніки академічної манери голосотворення повинні спиратися не на формування «еталонного» звуку і полягають не у вихованні певного, конкретного звучання голосу, а у навчанні практичних навичок співацької фонації (співу), при якому звучання голосу співака набуватиме якостей, необхідних для конкретної вокальної діяльності. Співакові необхідно не тільки знати характер еталонного звучання голосу, якого йому слід навчатися, а й чітко розуміти роботу внутрішніх прийомів для досягнення необхідних результатів. Головне для нього – знати, що йому необхідно робити і що повинно відбуватися в його співацькому інструменті для формування шляхетного і грамотного звучання голосу впродовж всього діапазону.

Мова не йде про вольову зміну співаком фізіологічного механізму голосотворення, як часто трактується вокальною педагогікою, оскільки фізіологічне голосотворення – створення звукового енергетичного потоку – належить до вродженого рефлексу, керованого на підкірковому рівні. Більшість звукотвірних функцій людини відбувається внаслідок підсвідомої рефлексорної роботи голосового апарату (мовлення, плач, стогін, емоційні вигуки тощо). Проте, з розвитком усвідомлення процесу голосотворення і наявності знань про будову і особливості роботи органів голосотвірної системи у співака появилася можливість довільної корекції внутрішньої роботи свого інструменту за допомогою інтегруючої роботи підсвідомості і рефлексорної регуляції процесу голосотворення. Хоча вокаліст не може змінити конструктивну (анатомічну) будову свого голосового апарату і його волі не піддаються особливості роботи нервової системи, а також, автоматизм фізіологічного механізму голосотворення і керівництво зворотнім зв'язком, все ж, від його уміння залежатиме створення необхідних внутрішніх умов, які б забезпечували професійну якість звучання голосу, і які б дозволили йому максимально виявити свої співацькі можливості.

### **Типи звучання співацького голосу**

Перевага у використанні того чи іншого регістру голосу і активність роботи різних ділянок голосового апарату людини сприяють формуванню у співака тої чи іншої манери голосотворення, яка, шліфуючись впродовж

його співацької діяльності, набуває технічної і виконавської овершеності. Розрізняють такі типи звучання співацького голосу (за М. Микишею):

**Флейтове звучання** – найдосконаліше високе головне (з використанням фальцетного, тобто, головного регістру голосу з яскраво вираженими високими формантами) звучання жіночого голосу на крайніх верхніх нотах, яке справляє враження відлуння справжнього звука. Ця техніка звучання використовується, переважно, лірико-колоратурним сопрано і свідчить про високий виконавський рівень.

**Вокальний флажолет** – один з найвищих головних відтінків, але тембрально соковитіше і виразніше.

**Фальцет** (від італ. *Falsetto. Falso* – фальшивий) – один з регістрів співацького голосу (здебільшого чоловічого), в якому використовується лише головний резонатор ізольовано від грудного. Спів у техніці фальцету використовує крайове змикання голосових зв'язок, коли їх внутрішні краї, натягуючись, стають тоншими і між ними утворюється невеличка веретеноподібна щілина, тому голос звучить кволо, м'яко й бідний на обертони. В жіночих голосах фальцет звучить тонко, пискляво і неприємно для вуха, а чоловічий – нагадує звучання жіночого голосу. У XVIII столітті чоловічий фальцет активно впроваджувався в оперну практику так званих співаків-кастратів, який згодом був заборонений Папою Римським. В сучасній практиці культивується стиль фальцетного звукоутворення у чоловічих голосах, які мають назву «контртенор» («Містер сопрано» чи «Містер меццо-сопрано»). Проте, такі голоси є досить рідкісними і вважаються надзвичайним подарунком природи.

**Фістула** (від лат. *fistula* – трубка, дудка) щодо тембрового звучання дуже схожа на фальцет у чоловічих голосах, але ще бідніша на обертони й відрізняється від нього більшою різкістю і крикливістю. Ця техніка при співі вимагає значного напруження голосових зв'язок, горлових м'язів і дихання, оскільки звуки є вищими за другу октаву, тобто, вищими за звичайний діапазон тенора. Фістула нагадує свисткові звучання і застосовується у виняткових випадках.

**Мікст** (від лат. *mixtus* – змішаний) – це змішаний регістр співацького голосу, перехідний між грудним і головним (фальцетним) регістрами. Мікст буває натуральним, а також, вироблений в процесі навчання співу і має свій особливий механізм роботи гортані і дихальної системи співака. За своїм звуковим колоритом мікст справляє враження відлуння натурального, основного звука, оскільки поєднує в собі обидва регістри. Цей регістр є дещо слабшим і менш «потужним» за силою звучання від грудного, зате значно міцніший, яскравіший і виразніший, аніж фальцет. Мікстове звучання є багатим на обертони і дає можливість співакові при потребі легко переходити на натуральні регістри – грудний та фальцетний (головний), що є практично неможливим при використанні натуральних, оскільки для цього необхідне спеціальне «переключення» гортані, своєрідна «ломка» у звучанні діапазону голосу.

Саме тому в сучасній практиці мікстом, або медіумом називають середню ділянку діапазону голосу, змішаний характер звучання якої

забезпечує плавний і непомітний перехід з одного регістру в інший, що дозволяє співакові демонструвати єдину і монолітну «вокальну лінію» – одну з найкращих якостей вокальної культури співака. Працюючи над мікстом (медіумом) О. Мишуга вимагав від своїх учнів брати необхідну кількість дихання і приготувати голосовий апарат до відтворення піано, тобто, «імітуючи форте, співати піано», добиваючись відчуття дещо більшого прикриття звуку з переважанням головного звучання. Педагог переконував молодих виконавців, що такий спосіб, така настроєність голосового апарату дозволяє «з мікста легко перейти на істинне звучання».

Важливого значення надавали педагоги-практики минулого і звучанню так званого носо-зубного резонансу, або «маски», як одного із кращих способів відчуття й закріплення опори дихання, власне, видихання, спрямованого в резонансний пункт, де формується висока співацька позиція. Таким чином, резонансний пункт (маска) – це постійний резонатор, до функції якого належить підсилення і збагачення співацького голосу через відбиття-вібрації твердих лицьових ділянок кістяка людини та інших резонаторних порожнин голосового апарату. Особливої звучності набуває носозубний резонанс в співі з закритим ротом (на морморандо, тобто, «мугикання»), оскільки тоді якнайповніше використовуються акустичні можливості верхніх резонаторів голосового апарату. Правильне звучання з закритим ротом досягалось через глибоке дихання, яке при закритому роті і вільно стуленими зубами, активним повітряним струменем спрямовувалося в резонансний пункт (в ділянку міжбрів'я, тобто, гайморові пазухи). Звучання в такий спосіб отримувало легкий носовий призвук, тому основна увага приділялась стеженню за якістю голосоведення, яке не повинно набувати гнусавого відтінку (в ніс).

Спів (мугикання) з відкритим ротом, мав ті ж самі завдання, тільки, ніби, на голосну «А». Важливою умовою успішного виконання даних вправ – строгий контроль за розпруженням і свободою м'язів гортані, горла та носоглотки. Вокальні вправи на формування відчуття маски (носо-зубний резонанс) успішно застосовуються і в сучасній вокальній практиці. Рекомендується починати з окремих нот середнього регістру, в інтервалах секунди-терції. Корисні як на початковому етапі навчання співу, так і в подальшій роботі над голосом. Широко використовується мугикання і в повсякденній самостійній роботі, оскільки сприяє настроюванню співака на правильну позицію звуку, а також, закріплює і розвиває дихання та забезпечує повноцінне відчуття роботи резонаційних зон голосу.

В сучасній вокальній педагогіці поняття «маски» у співі вважається не цілком вірним, оскільки це не відповідає науковій термінології акустики голосу. Так звана «маска» у співі, насправді, залежить від правильної організації дихання, пошуків імпедансу, приведеного на голосові зв'язки та формантних зон голосних фонем. Взаємодія тиску повітря (підзв'язковий тиск) і опору голосових зв'язок (надзв'язковий тиск) утворює відчуття звукового «комфорту», своєрідного «звукового тіла» в організмі, яким і належить керувати співакові, щоб забезпечити повноцінну роботу всієї голосотвірної системи

## 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 в взаємодія голосових складок і повітряного струменю.

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 піскладкового 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 з 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 Морама», 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-в, 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 завади 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 збільшує 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, яле 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, контратенор, 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 попередніх розділів 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 струменю 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 картоплиною 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 вставлення 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, ротоглоткові 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 стисканням 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 помірним 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 слабого 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 слабого 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, не сильно, 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. В гортані виникає висока співацька форманта, в 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 формианти. Саме звук цієї частоти виникав 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 відчуваються вібрації обох типів – головного і грудного, що відповідає мішаному типу голосоутворення.

## **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, сухожиль, 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 нижньою 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. В цей час у хлопців і дівчат спостерігаються

підвищення нервової збудливості, функціональна нестійкість нервової системи, відхилення в серцево-судинній діяльності, ендокринній системі, органах зору тощо. Все 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<sup>1</sup> 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 в 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. Не зважаючи 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.

Вплив акселерації на перебіг розвитку дитячого голосу зумовив необхідність запровадження нової, більш об'єктивної періодизації, яка відповідає реальному ступеню 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 реєстри – головний, або фальцетний, та грудний, який ґрунтується на трахейному механізмі фонації. Мішане мікстове звучання, що сполучає дію обох реєстрів, з'являється лише у п'ять - шість років. Саме в 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 звукується, знижується рівень ВСФ. Все 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 період 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 (спорано, 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 несеформованість 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. 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, кантилени, звучання на опорі, не прагнучи розвитку сили звуку і негайного розширення звуковисотного діапазону. Оскільки часу для систематичних індивідуальних вокальних занять учитель музики в школі не має, доцільно організовувати прослуховування співу майстрів вокального мистецтва (наприклад, для дівчат це можуть бути О. Басистюк, В. Лук'янець, Є. Мірошніченко та інші, для хлопчиків – Б. Гмиря, П. Домінго, Л. Паваротті, М. Шопша та інші).

Працюючи з дітьми різного віку, музичні вихователі та учителі музики завжди мусять пам'ятати про недзвичайну хрупкість та невелику витривалість дитячих та юнацьких голосів і дбати про їх охорону та збереження.

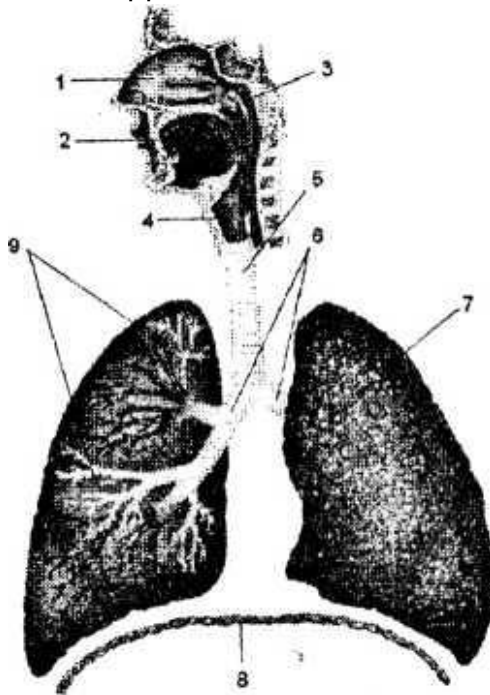
## ТЕОРІЯ ТА МЕТОДИКА РОБОТИ З ДИТЯЧИМ ХОРОМ

### Частина перша. ТЕОРІЯ

#### РОЗДІЛ I. Техніка співу

##### Короткі відомості про будову дихального і голосового апаратів та деякі особливості їх фізичного розвитку у дітей шкільного віку

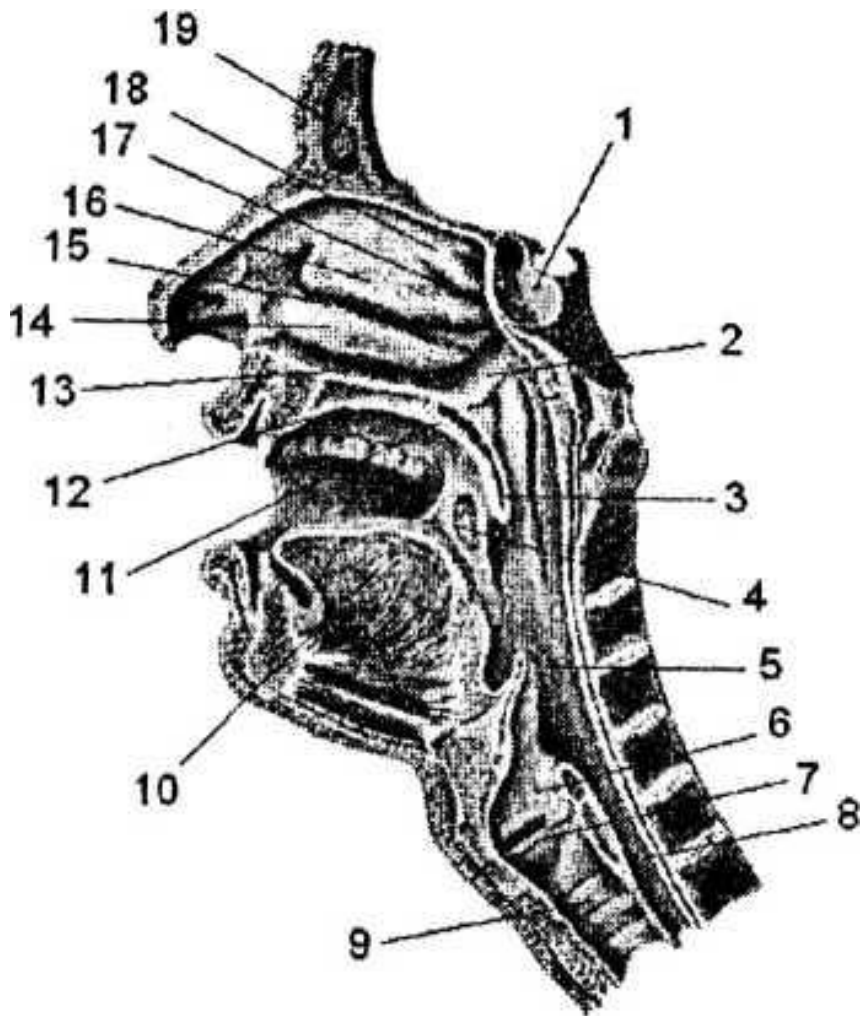
Техніка співу являє собою досить складну систему, яка поєднує в собі роботу дихального і голосового апаратів людини. До складу дихального апарату (див. мал. 1) людини входять наступні основні частини, перераховані в тому порядку, в якому проникає в наш організм повітря під час вдиху: порожнина носа, порожнина рота, носоглотка, гортань, дихальне і орло-трахея, бронхи з їх розгалуженням і легені. До дихального апарату необхідно віднести також і м'язи, які керують процесом дихання, тобто діафрагма, вдихальні і видихальні м'язи.



Мал. 1. Дихальний апарат людини.

Порожнина носа. 2. Порожнина рота. 3. Носоглотка. 4. Гортань.  
5. Дихальне горло-трахея. 6. Бронхи. 7. Легені. 8. Діафрагма. 9. Бронхіальне дерево.

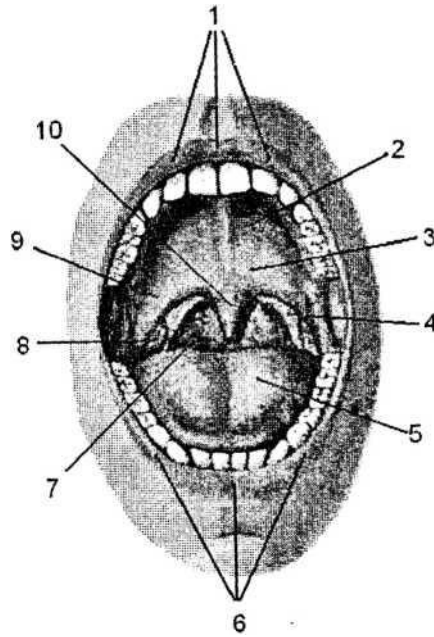
**Порожнина носа** (див. мал. 2) оточена кістковими та хрящовими стінками і розділена на дві частини носовою вертикальною перегородкою. В порожнині носа містяться верхній, середній і нижній носові ходи, та відповідно над кожним із них верхня, середня і нижня носові раковини. Із зовнішнім середовищем порожнина носа сполучається двома носовими отворами, а ззаду сполучається із носоглоткою за допомогою хоанів.



Мал. 2. Подовжній розріз голови.

1. Основна пазуха. 2. Носоглотка. 3. Піднебінний язичок. 4. Піднебінний мигдалик.
5. Глотка. 6. Гортань. 7. Справжні голосові складки. 8. Стравохід. 9. Трахея. 10. Язик.
11. М'яке піднебіння. 12. Верхня щелепа (тверде піднебіння). 13. Нижній носовий хід.
14. Нижня носова раковина. 15. Середній носовий хід. 16. Середня носова раковина.
17. Верхній носовий хід. 18. Верхня носова раковина. 19. Лобова пазуха.

**Порожнина рота** (див. мал. 3) відокремлена від порожнини носа горизонтальною перегородкою: у передній частині твердою, нерухомою (тверде піднебіння), а в задній частині м'якою і дуже рухомою (м'яке піднебіння). Піднебіння (інсрдс і м'яке) – це дах порожнини рота і одночасно дно порожнини носа. Дно порожнини рота утворюється язиком, (переду воно обмежене губами, з боків щоками, а ззаду входом в їлогку У задній частині порожнини рота є простір (зів), обмежений зверху піднебінною завіскою, яка є сполучною пінкою, свого роду воротами, між порожниною рота і глоткою, ній іу основою язика, з боків – піднебінними дужками.



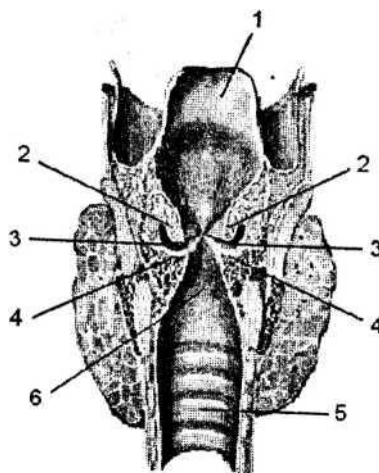
Мал 3. Порожнина рота й зів.

1. Верхня губа. 2. Тверде піднебіння. 3. М'яке піднебіння. 4. Задня піднебінна дужка.
5. Спинка язика. 6. Нижня губа. 7. Зів. 8. Піднебінний мигдалик.
9. Передня піднебінна дужка. 10. Піднебінний язичок.

**Піднебінна завіска** – м'язова пластинка, покрита слизистою оболонкою, є продовженням твердого піднебіння і відрізняється досить великою рухливістю. Посередині піднебінної завіски розташовується маленький язичок, який має свій власний м'яз, що піднімає і скорочує його. Рухливість піднебінної завіски і маленького язичка грає значну роль при співі.

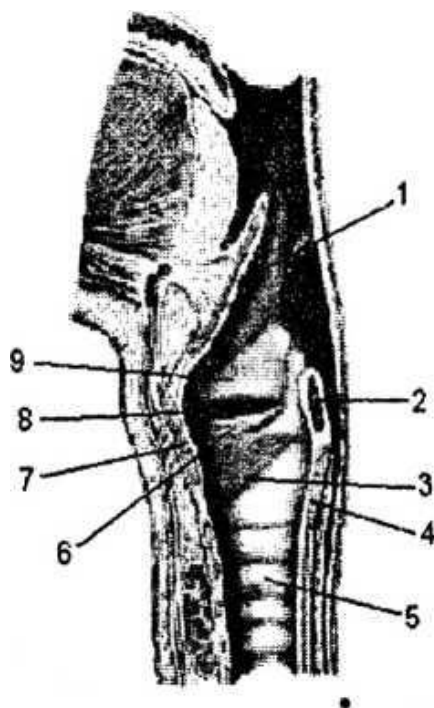
**Носоглоткою називається** простір позаду носової і ротової порожнини, який є свого роду сполучною ланкою між ними. Нижня її частина – глотка – переходить в дві трубки: передню – трахею, задню – стравохід.

**Гортань** (див. мал. 4 і 5) являє собою трубку, що сполучає дихальне горло-трахею з глоткою. Порожнина гортані нагадує форму пісочного годинника.



1. Надгортанник. 2. Несправжні голосові складки. 3. Гортанні шлуночки. 4. Справжні голосові складки. 5. Трахея. 6. Підголосникова порожнина.

Середня звужена частина гортані – власне голосовий апарат, обмежений вгорі несправжніми голосовими складками, а внизу справжніми голосовими складками (зв'язками). Саме в цій частині гортані знаходяться найважливіші м'язи та хрящі, які беруть участь у звукоутворенні, так звані вокальні черпакуваті м'язи та щитоподібний і перснеподібний хрящі, основна функція яких полягає у здійсненні внутрішнього натягування голосових зв'язок.



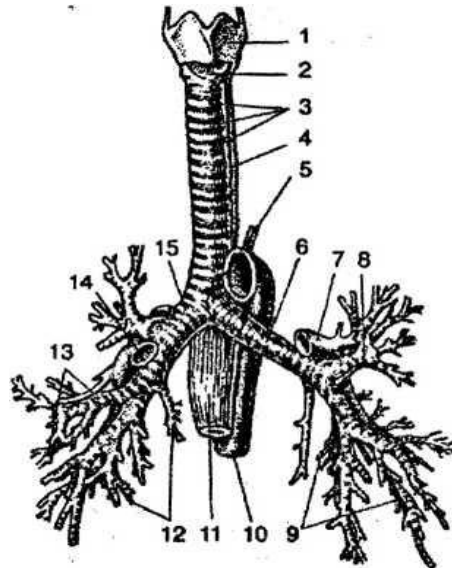
Мал 5. Подовжній розріз гортані (вид збоку).

1. Надгортанник. 2. Черпакуваті м'язи. 3. Підголосикова порожнина.
4. Перснеподібний хрящ. 5 Трахея. 6. Справжня голосова складка.
7. Щитоподібний хрящ. 8. Гортанний шлуночок. 9. Несправжня голосова складка.

Серед всіх частин голосового і дихального апаратів гортань має найбільш складну будову і виконує потрійну функцію: дихальну, голосову і захисну. Гортань дуже рухлива як вертикально, так і горизонтально, завдяки тому, що прикріплена до рухомої під'язикової кістки. Розташування гортані в процесі функціонування може змінюватися. Це особливо помітно під час зміни висоти звука: на верхніх тонах гортань піднімається, на більш низьких – опускається.

Слід також зазначити, що за величиною чоловічі і жіночі гортані значно відрізняються один від одного. Гортань чоловіка за розмірами більша» гортані жінки. Ця відмінність особливо виявляється в періоді статевого дозрівання і пізніше.

**Дихальне горло** – трахея (див. мал. 6) – порожниста циліндрова трубка, яка є продовженням гортані. У нижній частині трахея ділиться на головні правий і лівий бронхи.

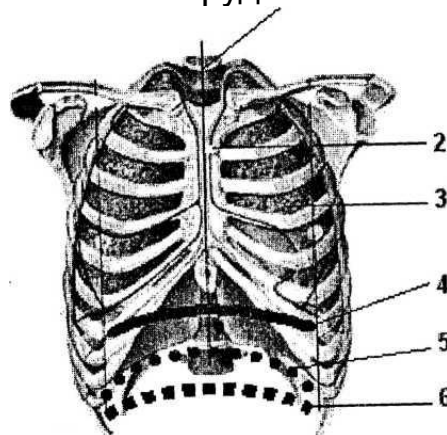


Мал. 6. Дихальне горло-трахея і повітроносні шляхи.

1. Щитоподібний хрящ гортані. 2. Перснеподібний хрящ гортані. 3. Трахея. 4,11. Стравохід.
5. Роздвоєння трахеї. 6. Головний лівий бронх. 7. Ліва легенева артерія.
- 8, 9, 12, 13. Розгалуження бронхів (бронхіоли). 10. Аорта. 14. Права легенева артерія.
15. Головний правий бронх.

Бронхи входять у легені, розгалужуються на дрібніші трубки, звані бронхіолами, утворюючи бронхіальне дерево. Бронхіоли у свою чергу переходять в альвеоли – групи легеневих бульбашок, в яких відбувається необхідний для підтримки життя людини газообмін. Легені займають велику частину грудної порожнини. Верхівка легень направлена вгору в область надключичної ямки, а основа спираються на діафрагму.

**Діафрагма** (див. мал. 1 і 7) – дихальний м'яз, який сприяє нижньо-реберно-діафрагмічному типу дихання. Окрім дихальної функції діафрагма виконує роль і грудочеревного перетину. Утворюється вона широким м'язовим пластом і розділяє організм людини на дві половини: грудну порожнину і черевну порожнину. М'язи діафрагми прикріплені до низу внутрішньої сторони кісткових стінок грудної клітки.



Мал. 7. Схематичний малюнок руху діафрагми під час дихання.

1. Трахея. 2. Грудна клітка. 3. Легеня. 4. Положення діафрагми під час видиху.
5. Діафрагма під час звичайного вдиху. 6. Кінцеве положення діафрагми під час глибокого вдиху.

До голосового апарату відносяться: гортань з голосовими зв'язками, резонатори і мовний артикуляційний апарат, весь комплекс дихального апарату.

**Голосові зв'язки** розташовані усередині гортані і є найважливішою частиною голосового апарату. Зв'язки – це дві м'язові складки, товщина і довжина яких за допомогою напруги (скорочення) м'язів можуть мінятися.

**Мовно-акустичні органи** – артикуляційний апарат до якого належать губи, зуби, язик, нижня щелепа, глотка, та акустичні – сукупність верхніх і нижніх резонаторів.

**Язик** – м'язовий орган, що складається з безлічі м'язів, волокна яких переплітаються між собою і із зовнішніми м'язами. Така складність будови додає язику надзвичайну рухливість і можливість змінювати його форму залежно від вимог артикуляції. Цьому також сприяє і те, що в нижній своїй частині язик, прикріплений до під'язикової кістки і до нижньої щелепи, які, як відомо, також відрізняються великою рухливістю.

Нижня щелепа ніби підвішена на м'язових зв'язках до кісток черепа. Завдяки цьому вона може вільно рухатися в поперечному і вертикальному напрямках.

**Глотка** є сполучною ланкою між порожнинами носа, рота і гортанню із зв'язками. Порожнину глотки ділять на три частини: верхню – носову частину (носоглотку), середню – ротову частину, і нижню – гортанню частину.

Правильне і вільне розкриття глотки і артикуляція мають вкрай велике значення у формуванні звуку (особливо голосних).

**Резонатори** утворюють акустичну систему голосового апарата людини. Всі резонатори можна розділити на верхні і нижні, тобто розташовані над голосовими зв'язками і під ними. До верхніх – головних резонаторів відносяться порожнини глотки, рота, носа і додаткові порожнини: лобова, основна і гайморові пазухи. До нижніх резонаторів відноситься грудна клітка (трахея, бронхи).

Всі перераховані резонатори можуть бути розділені також на рухомі і нерухомі. Одні з них, незмінні, мають постійну форму і об'єм, інші, завдяки рухливості стінок, можуть різним чином міняти форму і об'єм. До цих резонаторів відносяться порожнини глотки і рота. Решта резонаторів (грудні і головні), хоча змінюватися не можуть, проте впливають на силу і забарвлення (тембр) звуку.

Досить суттєвий вплив на звук має грудна клітка. Це можна прослідкувати особливо на низьких звуках, приклавши руку до грудей під час співу. На верхніх нотах вібрація грудної клітки не відчувається, оскільки резонують ці ноти, в основному, в головних резонаторах.

Вплив бронхів і трахеї на звук підтверджується ще і там, що навіть незначне захворювання їх позбавляє голос чистота тону і легкості звучання.

Головні резонатори і артикуляційний апарат є основними складовими мовно-акустичної системи, що утворює так звану надставну трубу.

Підсумовуючи вищевикладене, можна зробити висновок, що органи дихання виконують аеродинамічну і частково резонаторну функції,

гортань – звукоутворюючу, а надставна труба – резонаторну (верхні резонатори) і мовноартикуляційну. Така функціональність органів голосового апарату не виключає найскладніших зв'язків між ними, а в цілому підпорядковується регулятивній функції кори головного мозку. <...>

### Співацьке звукоутворення

<...> **Звукоутворення** – це результат сукупної взаємодії дихального і голосового апаратів під впливом вольових імпульсів, що надходять із центральної нервової системи людини.

<...> Звук у момент його утворення в гортані досить слабкий, і щоб він на-був ознак вокального ці звукові хвилі, як наслідок взаємодії повітря й голосових зв'язок, повинні бути спрямовані в резонатори голосового апарату. Це дуже складний процес, у якому задіяні кора головного мозку й нервова система, різні групи м'язів та хрящів, що створюють необхідні аеродинамічні умови в гортані для виникнення звуку, тобто фонації. <...>

**Резонатори** – це порожнини гортані, рота, бронхів, трахеї, які резонуючи посилюють звук, надають йому певне забарвлення, характерний тембр, притаманний тому чи іншому голосу.

В звукоутворенні приймають участь і впливають на тембр голосу всі резонатори, які знаходяться в організмі людини. Проте у співі і особливо в процесі навчання вирішальна роль належить резонатору, який піддається нашому керуванню, а саме: ротової порожнини і глотки, які завдяки надзвичайній рухливості нижньої щелепи, піднебінної завіски, язика і губ володіють здатністю міняти свою конфігурацію і щільність стінок.

Властивість частини резонаторів (ротової порожнини і глотки) міняти свою величину і форму, здійснює великий вплив на тембр, характер звуку. Ця властивість є вирішальною у виробленні тієї чи іншої манери подачі звуку. Наприклад, якщо недостатньо піднята піднебінна завіска, звук може стати гугнявим, і навпаки, піднесена піднебінна завіска дає закрутлений прикритий звук, погано розкритий рот може дати глухий звук, і ішшіаки, добре розкритий рот дасть вільний, просторий звук.

**Верхній резонатор** (його ще називають головним) – це порожнини глотки, рота, носа. Головне резонування відчувається як вібрація в голові (це ділянка звукової маски, зубів, тім'я) і виникає внаслідок наявності в голосі високих обертонів.

**Нижній резонатор** (грудний) – це порожнини бронхів та трахеї. Вібрація відчувається в грудях як відповідь на артикуляцію низьких звуків. Головні резонатори розташовані вище гортані, грудні - нижче.

У дітей молодшого шкільного віку переважає робота верхнього резонатора, у старших поступово з'являється грудний резонатор, який з часом набуває більш виразних ознак.

Одним із важливих понять, яке відрізняє кваліфікований вокальний спів від наспівування є опора звука. Опора звука – це взаємодія опори дихання з роботою голосового і артикуляційного апарату.



Якщо опора дихання залежить переважно від еластичності м'язів діафрагми та черевного преса, то опора звука залежить від правильності його проходження (по куполу піднебіння в напрямі носового продишу) та його упору в місце резонансу.

Опора дихання і опора звука, крім позитивного впливу на якість співацького звука, ще й знімають зайве напруження з гортані та голосових зв'язок, захищають голос від втоми і такого негативного явища, як незмикання голосових зв'язок.

Досягнення якісної опори дихання сприяє вихованню відчуття співацької опори – звука. Отже, опора дихання і звука – це гармонійна м'язова співдружність між диханням і звуком, між черевним пресом і співацькою позицією звука – місцем максимального резонансу. Чим тісніший взаємозв'язок між еластичним ущільненням м'язів черевного преса і резонансовим пунктом, тим краща опора дихання і звука.

В утворенні опори звуку величезну роль відіграє застосування прикритого голосоутворення, стійке, вільно фіксоване положення гортані і низький – глибокий тип дихання (нижньореберно-діафрагмічне). На цю обставину диригент дитячого хору має звертати суттєву увагу оскільки значна кількість юних хористів, особливо з учнів молодших класів, досить часто під час співу користується малоефективним поверховим диханням. При високому типі дихання (наприклад, верхньо-реберному або ключичному), внаслідок його поверхневого характеру, опора звука не може будуватися на опорі дихання і неминуче перероджується в м'язову опору (надмірна напруга м'язів горла), що в більшості випадків спричиняє за собою форсування, нестійкість інтонації і швидке псування голосового апарату.

На слух присутність опори звуку, заснованої на диханні, підтверджується наявністю прикритого, яскравого, сконцентрованого (пружного) звучання. Відсутність цих ознак говорить про відсутність опори.

Одним з головних моментів в процесі академічної постанови голосу є **формування високої позиції звуку** – завдання найбільш складне як для співаків хору, так і для керівника хорového колективу.

Які відмінні ознаки є у низького і високого за позицією звуку? Голос, позиційно низький, переважно звучить відкрито, плоско (ніби «горизонтально»), у ньому немає достатньої об'ємності звучання, він вузький і обмежений у фарбах. Його «опора» будується на м'язовому натиску, а це викликає неминуче форсування. В результаті цього для нього практично недоступний нюанс ріано, він не здатний прорізати оркестрову звучність.

Високий за позицією голос, як правило, звучить округлено, прикрито (на противагу позиційно низькому, плоскому звуку, ніби «вертикально»). Він легко прорізає оркестрову звучність, тобто володіє якістю, яку можна означити терміном «політність». Він достатньо об'ємний, звучить вільно (просторо), багатий фарбами і легко філірується. У атаці переважає не робота м'язів, а активність видихання. Для самого співака позиційно високий звук представляється сформованим ніби «над голосовими складками», що є результатом віддзеркалення його у верхніх – головних резонаторах.

Для вироблення високої позиції звуку треба весь час пам'ятати, що основне завдання, що стоїть перед педагогом, збереження на всьому діапазоні голосу дії головних резонаторів. Цьому сприятиме створення в голосовому апараті певних технічних умов.

**Перша умова** – глибоке, еластичне дихання з обов'язковою активізацією черевних м'язів (черевного преса). Дихання не повинне бути переобтяженим, співати треба на помірному запасі повітря. Саме ці умови дадуть можливість гнучко користуватися диханням, дадуть легкість і «політність» звуку.

**Друга умова** – достатньо широко розкрита надставна трубка (порожнини рота і глотки), що забезпечує вільну артикуляцію і безперешкодний струм повітря (звуку). Досягається це розкриття їй допомогою активного підняття під-днібінної завіски і вільної, м'яко відкинутої вниз нижньої щелепи, тобто добре, але не надмірно відкритого рота. Ступінь розкриття абсолютно індивідуальний, залежить від природної будови і встановлюється вказівкою педагога і відчуттям співака у процесі занять.

**Третя обов'язкова умова** для придбання високої позиції, без наявності якої неможливо її добитися – звук, прикритий і округлений на всьому діапазоні. Ця вимога відноситься до всіх голосів, як високих, так і низьких. Різниця полягає тільки в ступені прикриття і в різному дозуванні використання резонаторів, що встановлюється і регулюється слухом диригента хору. Більша або менша дія того або іншого резонатора на різних регістрах повинна проходити настільки органічно, щоб слух не уловлював зміну резонаторів, а лише відзначав рівне, єдине звуковедення.

**Четверта умова** – характер атаки звуку. Практика свідчить, що найкращі умови для вироблення високої позиції звуку створює м'яка атака, оскільки користуючись нею найлегше управляти своїм голосовим апаратом. Зрозуміло, можливе застосування і інших типів атаки, якщо цього вимагають індивідуальні особливості окремих співаків, але, як правило, за основу краще узяти м'яку атаку.

**П'ята умова** – спосіб, «місце» формування голосних. Тут робиться акцент на голосних, оскільки саме вони є носіями вокалу, можуть гранично гнучко міняти забарвлення і об'єм. Їх можна формувати самим різним способом: близько (яскраво), далеко (глухо), низько (важко), високо (легко), зібрано, розпливчато, тощо. Це можна спостерігати не тільки в співі, але і в розмовній мові: одні говорять так, що слова у них, здається, формуються зовсім на губах, інші, навпаки, говорять ніби «усередині себе» – глухо, гугняво.

Зі всіх вказаних способів формування голосних необхідно прагнути високого положення. Щоб зрозуміти його, треба уявити собі, що означає низьке положення голосного звуку. Такий голосний як би «посаджений» на нижню щелепу. Він звучить плоско, відкрито, абсолютно ясно відчувається його незібраність: він ніби «розмазується» по всій порожнині рота. При «низькому» положенні голосного (а), в нім чується призвук (є) або (и). Як правило, головні резонатори не задіяні, що спричиняє за собою відсутність точності, гостроти інтонації. <...>

<...> для вироблення високої позиції звуку (голосної, що високо стоїть) рекомендується наступне: проводиться глибокий вдих, відкривається рот і глотка за допомогою м'яко і досить низько опущеної нижньої щелепи і високо піднятої піднебінної завіски (у співака з'являється відчуття так званого «куполу»). Після формування таким шляхом надставної трубки, на м'якій атаці подається округлений, прикритий звук. Голосний формується максимально зібрано в «куполі» піднебінної завіски.

На будь-якій вправі, яка починається знизу, голосний звук у міру підйому мелодії вгору має представлятися співакам таким, що піднімається все вище в голову. При цьому з підйомом на вищі ноти діапазону посилюється роль головних резонаторів.

У першому ж звуці вправи повинен бути перспективно закладений весь рух вгору. Ця перспективність не тільки чисто психологічна, але і технічна. При її дотриманні готується до наступного звуку вся надставна трубка. Така підготовленість, перспективність обереже від «в'їздів» у звук, які також можуть спричинити зниження позиції, і дозволить звуку вільно імпонувати у верхніх (головних) резонаторах.

На вправах, що виконуються зверху вниз, голосний звук має зароджуватися прикрито, «високо в голові» і по мірі спуску Мелодії повинен весь час зберігати високу установку, так як інакше позиція неминуче впаде.

**Шоста і важлива умова**, сприяюча виробленню високої позиції звуку, це загальний піднесений тонус співаків, їх воляова спрямованість до досягнення поставленої мети.

Невідступне виконання співаками цього комплексу умов і дасть можливість диригентові добитися такого характеру звуку, який визначається терміном – висока позиція звуку.

## Частина друга. МЕТОДИКА

### **Деякі особливості роботи над хоровим строем та ансамблем**

<...>одним із основних елементів хорової звучності є стрій хору.

На превеликий жаль, фальшива інтонація досить часто побутує в 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 фаховим 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 інструмент, які мають темперованийий 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 недбалої роботи над інтонацією.

Для відтворення точної інтонації темперованого строю недостатньо.

В 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 практики 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 принципів 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.

Коллективність – 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. В 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 в 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. Все це вимагає від керівника хору значних зусиль у роботі над вирівнюванням реєстрів, 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 загально-хоровому звучанні.

Для відчуття колективної єдності дуже корисно виконувати твори без диригента, що примусить співаків з ще більшою увагою стежити за ритмічною і темповою точністю.

В 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 злітність 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 коленої 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. Все 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. Все це слід враховувати диригентові в практичній роботі з дитячим хоровим колективом.

## Розділ III. АНАЛІЗ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ХОРОВОГО ТВОРУ

*Олена Заверуха*

### ХОРОВЕ ПИСЬМО В СИСТЕМІ КАТЕГОРІЙ МУЗИКОЛОГІЇ ХХІ СТ.

Сутність музикології ХХІ ст. виступає як ядроутворення категорій (їхня єдність): хорова творчість, що включає діяльність композитора, виконавсько-хорова система як результативна функція і хорознавча система як фундаментальна методологічно-теоретична основа хорового співу. Хорове письмо в системі категорій музикології є підґрунтям, що поєднує композиторську творчість, хорове виконавство та хорознавство.

У специфіці даного дослідження композиторська творчість розглядається як світоглядна категорія хорового письма способу фіксації та організації його змістовного тексту (хоровий твір). Композиторське мислення проявляється в процесі побудови композиції індивідуальним підходом до жанрово-драматургічного рішення хорового твору та відбору виконавських засобів. Тому у кожного композитора складові хорового письма по-різному «трансформуються», увиразнюючи музичний зміст хорового твору, за яким розкривається осмислена духовна реальність. В цьому і полягає значення хорового письма в композиторській категорії. <...>

З точки зору наукового пізнання хорове письмо має когнітивну спрямованість, об'єднуючи композитора – виконавця – слухача під знаком духовного спілкування:

1. композитор виражає свої думки у відповідності знакової системи хорового мислення, відображуючи в творі емоційно-смісловий зміст;
2. виконавець, як співавтор композиторської творчості, розкриває музичний текст (хорове письмо) у відповідності виконавських засобів;
3. слухач осягає художню сторону Буття хорового твору (в контексті співтворчості композитора і виконавця), де хорове письмо (знакова система) трансформується у художній вимір. <...>

На нашу думку, хорове письмо є початковим етапом в розкритті «картини світу» твору, який, по-перше, – породжене композитором; по-друге – у процесі виконання розкриває задум композитора; по-третє – слухач, який підпорядкований волі виконавця, сприймає не знакову систему твору, а його художній зміст. Комунікативна функція виступає засобом передачі інформації, завдяки чому стає можливим чіткий контакт виконавця-слухача шляхом процесу сприйняття, становлення образної системи та виразу почуттів.

Процес хорового виконавства – це сфера відтворення інтерпретаційної моделі твору, яка в свою чергу є його кінцевим результатом творчості. Хорове виконавство – це спосіб буття матеріалу в інтерпретаційному відтворенні, які закріплені художньо-образною сферою, де хорове письмо – першоджерело викладення, засобом якого в континуумі виконавства створюється виконавський образ. Виконавська практика базується



на підґрунті нотного матеріалу, де художні образи початково закладені мисленням.

Прикладом цього слугують наступні узагальнення: хорове письмо є початковим процесом композиторської творчості, а виконавство – художня, другорядна категорія, в результаті якої хоровий твір розкривається у звучанні. Хоровий твір, в свою чергу, складається з внутрішніх чинників хорового письма та образно-ідейного фактору в процесі виконавської категорії.

Хорове письмо як джерело творчого мислення композитора формує цілісність хорового твору, де викладена система імперативних символів. Хорове письмо в системі виконавства є інформаційним чинником, що полягає у розумінні потенцій музики і формуванні її цілісного сприйняття, сприяючи збагаченню духовної сфери слухача. Завдання хорового виконавства є розкриття художнього змісту твору (інтерпретація), обумовлене ідейно-художнім композиторським задумом.

Розглянемо значення хорового письма у хорознавчій категорії. Хорознавство – наука про хоровий спів, що містить методологічні установки, способів та засобів пізнання необхідних для розкриття її технічних завдань (науковий об'єкт і предмет) та сукупність термінів, що спрямовані на практичну реалізацію. Хорове письмо в хорознавстві розглядається як методологічні засади у виконавській діяльності диригента. Системологія хорового письма у процесі диригування діє в умовах всебічного аналізу хорової партитури як виразника композиторського мислення.

Хорова партитура – це логіко-конструктивна модель викладення хорового твору (хорове письмо). Тобто, хорова партитура як результат письма, охоплює всі рівні організації хорового твору в їхньому нероздільному взаємозв'язку (слово-Логос, жанрова стилістика, принципи тематизму та драматургія). Важлива особливість системології хорового письма – це ієрархічність, принцип підпорядкованості її підсистем або структурних рівней складових. Таким чином, системологія партитури складається з елементів, упорядкованих певним чином та пов'язаних певним взаємо-зв'язком.

Способи та прийоми вирішення конкретних завдань хорового письма складають свою підсистему. Цей аспект хорознавства містить елементи хорового

письма, підпорядковані завданням визначення хорового стилю, хорового мислення та світоглядних засад композитора. Ці рівні системології хорової творчості починаються з усвідомлення хорового письма, що є алгоритмом виконавського процесу, полягаючи у поетапному становленні складових хорового мислення:

- аналіз хорової партитури – розкриває сутність хорового письма, де виявляється взаємозв'язок рівнів хорового твору за ланцюговим способом музичного смислоутворення;
- практична робота з хором – втілення структурних закономірностей хорового письма у відповідності побудови хорового твору;
- оволодіння хорової партитури – процес узагальнення, виконавського прочитання інтонаційного змісту (композиторського письма).

... Таким чином, хорове письмо розкриває технологічну специфіку будови хорового твору композитором, який є носієм певних історико-культурних та світоглядних традицій, хорознавство, в свою чергу, виявляє методологічні засади виконавського відтворення хорового письма композитора, що пов'язано, насамперед, з особистістю диригента. Хорове письмо в діяльності диригента – це розкриття «картини світу» композитора, інтонаційно-стильове прочитання якої втілюється засобами диригентської поетики. Хорове письмо як фіксація композиторського мислення – осмислена виконавська категорія диригента, що початково зафіксована засобами композиторського письма в творі.

Наукова новизна роботи полягає в обґрунтуванні функціонування хорового письма в системі категорій музикології: в композиторській творчості хорове письмо постає як фіксація принципів хорового мислення автора; у виконавському процесі – відтворення хорового письма; в хорознавстві хорове письмо спрямоване на методологічні основи його виконавського прочитання диригентом.

Отже, хорове письмо в системі категорій музикології XXI ст. – це механізм музичного спілкування, що приманне усім його етапам:

1) модус (процес) композиторського мислення, що спрямований на знаковий запис (символів) твору, де закріплена його художня змістовність, а разом з цим формування образності в художньо-творчому процесі;

2) «джерело» моделювання образотворчих інтенцій твору для виконавців (диригента);

3) процес впорядкованості елементів хорового мислення, що утворюють цілісну «картину світу» твору, як відбиття світоглядних настанов – для слухача.

Хорове письмо – це знакова система, яка є самовираженням та передачею суб'єктивних почуттів композитора та виконавця, що впливає на почуття та усвідомлення слухача

***Василь Доронюк, Жанна 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 в 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 в повній мірі, 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, 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 практикумі 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 кожен 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 всі елементи хорової звучності, вивчивши всі хорові партії напам'ять, диригент ще глибше проникає у стильові особливості твору, що, в свою чергу, впливає на трактування художнього образу. Проте, щоб глибше зрозуміти всі 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, відчутти 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 звуковидобування, 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 копіткої 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, меццо-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, хорових 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 хоча 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 хоролий 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 являє собою велику письмову роботу. 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 у «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 особистості 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, настрої 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 виявляє ряд деталей, які допомагають йому моделювати процес розучування його з хоровим 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 кожен 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. Інтенаційні 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. Одночасно вчитель 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. Значимість 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 в 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 вияснили, 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 ряд вимог, які дещо різняться від структури написання аналізу твору. Найперша різниця в об'ємі інформації. В анотацію включаються відомості про твір в об'ємі, 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 об'ємі, якщо вона виконується з хором колективом (20-30 хв) і зменшити в об'ємі 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 всі 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 розучування 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 хором колективом у позакласній роботі, що, в свою чергу, готує майбутнього вчителя музики до диригентської діяльності в школі».

## **ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ ЗАСАДИ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ**

### **Розділ 2. Сценічна репрезентативність хорового твору**

#### **2.1. Теоретичні основи театралізації хорового твору**

Мистецько-освітня галузь сьогодення дає можливість пізнати себе через асоціативне мислення в процесі художньо-творчого самовираження, через образотворчі, музичні та синтетичні види мистецтва в особистісній діяльності, через емоційні переживання інтерпретувати художні образи, виявляти ціннісні ставлення до мистецтва. Студентам (співакам, диригентам), щоб володіти необхідними знаннями, насичуватися духовним змістом, бути справжніми професіоналами, необхідно розвивати музикальність, розкривати свої емоції, слухати та переживати зміст в звуках, удосконалювати чуттєвий світ, відгукуватися на свої враження. Для цього й стануть у нагоді деякі, прописані у посібнику, теоретичні положення щодо театральності, сценічного подання твору.

Володіння теоретичною базою дає можливість ще більше розвинути та додати до диригентських навичок: 1) творче уявлення та акторську увагу; 2) акторське бачення; 3) сприйняття і спостережливість; 4) особливість сценічної уяви та сценічної дії, як дії в певних умовах; 5) сценічну умовність як художню вигадку; 6) цілеспрямованість, доцільність, логіку та послідовність, достовірність й оригінальність.

Практика багатьох виконавців підтверджує тяжіння до сценічної інтерпретації творів, які дають до цього підстави вже у композиторському письмі. До цього долучаються й спеціально підібрані акторські прийоми, а також диригентсько-режисерське бачення театральньо-вокальної концепції виконуваного твору.

Концертний вокальний і хоровий спів є внутрішньо театральним. Окрім того, витоки театру як виду мистецтва його представники бачать саме в хорі: «На перших порах театр обмежується голосом і хором». Це припущення, висловлене Ж.-Л. Барро, характеризує «театр з боку хору», де останній був історико-генетичною основою виникнення самого театру як виду мистецтва.

Театралізацію концертного вокально-хорового твору можна розглядати в різних аспектах, з різних точок зору: не тільки у вузькоспеціальному значенні, як таку, що має відношення до ансамблю, хору або театру та до його концертно-сценічного подання, але як таку, що різні епохи впливала на зародження, функціонування, співвідношення різних видів мистецтва, їх жанрові й стильові особливості, які постійно взаємодіяли між собою.

Видовищність не тільки властива вокальній і хоровій музиці, але й є її ознакою. Вона проявляється як у творі мовою музики, так й у зовнішніх формах концертно-виконавської практики.

З синкретичної звукопластичної мови ритуалів (звук, ритм і дійство) пізніше вирости і види мистецтва: танець, спів, декламація. І назавжди залишилися поруч. <...>

Хор як «знаряддя» музичного мислення діє через музичну інтонацію, в якій узагальнені предметно-тілесні передумови, навіть якщо вони і були в генезі. Хор як такий «не потребує декорацій і театральних костюмів, гриму і реквізитів»; не потрібна і зовнішня схожість із персонажами твору, навіть якщо вони «описані» у словесному тексті. «Потрібна лише правдива співоча інтонація, що виражає той чи інший характер. Така основна відмінність концертного хору від театру» [там само].

Відмінності хору і театру не означають відсутності спільності між ними. Ця спільність має внутрішній характер і полягає в понятті «дія». Концертний хор або ансамбль не повинні неодмінно пересуватися естрадою, тобто здійснювати зримих дій. Подієвість (оповідальність) може бути в хоровому творі, але вона не презентується, як у театрі, а про неї «розповідається»: через музику і текст передаються ставлення до подій, почуття, настрої, стани і думки.

Це можливе і в ліричних епізодах-монологів театральної вистави, коли дія як рух-пластика ніби припиняється, а увага глядачів переключається із зору на слух. Слухаючи промову театального актора, глядач уявляє, у думках моделює певні образи й асоціації. Дія розуміється як сфера зіткнення хору й театру, їх внутрішня генетична спільність, як цінність хорового виконання.

<...> Спорідненість хору і театру полягає і в тому, що обидва вони – явища колективної творчості. Вокально-хоровий колектив, як і театральна трупа, – ансамбль з усіма атрибутами, що впливають у вигляді єдності й пропорційності цілого і частин. Природно, що ансамблевість по-різному конституюється в вокальному і театральному ансамблях.

У хорі це, перш за все, злагоджений музично-звуковий ансамбль. Колективний принцип дуже яскраво проявляється в такій важливій ансамблеві якості, як синхронність звучання у всіх виконавців. Вона є результатом єдиного розуміння і відчуття партнерами дихання, вимови слова, темпу і ритмічного пульсу виконання, відчуття образності. Ці поняття є не тільки конкретно-виконавськими, а й естетичними категоріями як музичної, так і театральної дії-вираження. Ансамбль як осмислена координована дія важливий як в хорі, так і в театрі, а колективність передбачає активне включення у внутрішню дію всіх слухачів (глядачів). Існування хору, як і театру, без цього немислимо.

Одночасно сценічна репрезентативність виступає як пряме відображення дійсності в музиці, що є провідною тенденцією у вокально-хоровому жанрі новітньої музики. Це означає, в першу чергу, встановлення контакту хору і слухачів. Як спектакль у театрі, так і концертна програма по-справжньому розквітає і розвивається в публічному виконанні. Хоровий спів – фактор, який суттєво впливає на сприйняття концерту слухачами-глядачами.

... Видовищність, що укладена в самій музиці, і є театралізацією. Концертно-хоровий твір може існувати у двох версіях – академічній концертній і театралізованій сценічній. Не всі різновиди вокально-хорової музики однаковою мірою придатні для автономної театралізації. Існують деякі обмеження, пов'язані з комфортністю для виконавців, акустичними можливостями залу, ідейно-сисловою і стильовою відповідністю, вимогами вокальної постановки тощо.

У концертно-академічному варіанті твору переважає властивий авторському баченню жанрово-стильовий образ, орієнтований саме на концертне виконання, а не на масштабну театралізацію за всіма її параметрами. Однак виконавська практика українських колективів показує, що тут у досить повному обсязі можуть використовуватися додаткові ресурси і засоби, яких не було в авторській партитурі.

Неакадемічні форми твору і його виконання впливають з академічних і є багато в чому похідними від останніх. Питання в тому, що розуміється під «неакадемічними явищами» у вокально-хоровій творчості й виконавському мистецтві. Тут можна виявити досить велику амплітуду градацій: від внесення окремих елементів нетрадиційного у вокальний або хоровий твір і його виконання – до прямого акценту на неакадемічному, що може міститися як в тексті композитора, так і у формах його виконавської реалізації.

Академічний ансамбль і хор не є простим знаряддям звуковідтворення тексту, що дав композитор; він ніколи не стоїть на сцені, як істукан, вокалісти завжди демонструють певні міміку та жести, пересуваються сценою, утворюють різноскладові групи. Крім того, артисти костюмовані, причому костюми можуть змінюватися в залежності від характеру виконуваної музики, ідеї й тематики творів.

Неакадемічне начало може бути запрограмовано й у композиторському тексті твору. Передусім це проявляється через використання різноманітних видів мовного інтонування, не обов'язково пов'язаного з вокалізацією або наспівним (пісенним) вимовлянням тексту. Набір мовних інтонацій досить широкий, наприклад, вимовляння напівголосно, ораторської мови, голосінь, декламації при читанні віршів, монотонної речитації у вигляді колективного скандування тощо.

Академічний твір з мінімальним набором неакадемічних мовних засобів у стилістиці може бути трактований з акцентом на їх підкреслення в сценічній версії. І навпаки, неакадемічний за стилістикою хоровий твір, що містить максимум засобів сценізації, може бути виконаний у досить суворій академічній манері.

У загальному підсумку важливий шуканий результат інтерпретації – характер впливу на слухача, який у сприйнятті вокальної музики, як ніде в інших музичних жанрах, є співучасником інтонування, що постійно підкреслюється дослідниками хорового мистецтва.

У найширшому сенсі «неакадемічний вокально-хоровий твір» або його «неакадемічна виконавська версія» означають, що при збереженні

жанру, який інтерпретує вже сам композитор, виконавцями підкреслюється, акцентується, виноситься на перший план така складова, як сценічність. Вона може бути позначена в ремарках композиторського тексту, а може і бути продуктом інтерпретаційної роботи диригента й виконавців.

У результаті, з урахуванням цього ракурсу розгляду, твори у вокально-хоровому жанрі можна умовно поділити на дві групи: 1) твори, в яких за авторським задумом (а іноді й прямими ремарками) сценічна репрезентативність виведена за межі й постає як сценізація, – видовищно-пластичне втілення твору в дусі сценічного дійства; 2) твори, в яких автор або інтерпретатор здійснив комплексну розробку всіх засобів, які сприятимуть створенню синтетичного музично-театрального результату, – театралізація. У першому випадку зберігається музична специфіка концертно-хорового жанру з додаванням сценічних ефектів. У другому випадку жанр постає як музично-театральний. Обидва поняття й явища, що за ними стоять, – сценізація і театралізація – мають в основі видовищний компонент, який від початку пріоритетний у людському сприйнятті.

## **2.2. Елементи сценічної дії у вокально-хоровому виконавстві**

Актуалізація театральності є проявом низки тенденцій розвитку мистецтва, яка поєднує три пласти – фольклорний, академічний та розважально-побутовий. Видовищність – одна з тенденцій сучасного вокально-хорового мистецтва, яка по-різному проявляється. Елементи сценічної дії вокально-хорового твору не є чимось унікальним. Театралізація проникає в різні види мистецтва, які раніше не мали з театром точок дотику, і сьогодні поширеним явищем стали інструментальний театр, театр моди, театр пісні, театр танцю, театр на воді, театр вогню, театр-студія світла тощо.

«Режисерські» постановки в Україні останнім часом почали входити у виконавську практику. Театралізація в сучасному українському виконавстві виступає у вигляді своєрідної поступової «міграції» концертного вокально-хорового виконання в синтетичне музично-театральне дійство. Українські колективи в своїй концертній діяльності усе частіше відходять від академічного виконавства, майстерно поєднуючи класичну підготовку учасників ансамблю або хору з сучасною сценографією та різноманітними засобами новітнього перформансу при створенні сценічної вистави.

Необхідно прослідкувати розвиток театралізації на підставі законів драматичного театру та хору як традиційних явищ, звернути увагу на взаємодію, взаємопроникнення театрального та хорового.

У традиційному театрі творча група втілює художні ідеї драматургічними засобами. Театр є особливим видом мистецтва, в основі якого лежить сценічна дія, яка логічно виникає завдяки ідеї автора-драматурга та надзавдання режисера вистави. Він може приймати різні форми – від суто традиційного драматичного театру до буфонадної містерії та іншого жанрового симбіозу.

<...> У хоровому або ансамблевому колективі при сценізації хорової композиції визначення хору трактується як ансамбль солістів. Камерний вокальний колектив, який поєднує у собі спів без супроводу, індивідуальну



та колективну творчість, технічну віртуозність, тембральну яскравість, музичність, мобільність, інтонаційно-вокальну досконалість звучання голосів виконавців, емоційну та психологічну витонченість, невід'ємність від елементів сценічної дії, вміння виконавців володіти власним тілом, пересуватися сценою, виражати почуття за допомогою хореографічних рухів стає основою театралізації та сприяє пошуку нових засобів виразності в композиторській творчості й виникненню видовищних форм виконання навіть традиційних творів.

Традиційному хору властиві такі якості, як статика та нерухливість. Щодо традиційного театру, то основою існування його є динамічність. Сценічна дія, яка відбувається під час вистави, підпорядкована законам та розвитку театральної динаміки. Перш за все, це темпоритмічні особливості як окремих сцен, так і всього спектаклю в цілому. На шляху до вокального театру можна спостерігати появу вільного (нетрадиційного) розташування груп хору чи ансамблю, які пов'язані зі сценічною дією.

Сценічний рух, що впроваджується у практику вокально-хорового виконання, в порівнянні з традиційною статикою створює певні переваги, які набувають особливого значення у розкритті драматургічного задуму творів. Завдяки сценічному переміщенню, що в різних виставах одного й того ж твору можуть втілюватися за бажанням режисерів абсолютно порізного, виникає індивідуалізоване трактування змісту з перевагою тих або інших смислових акцентів. Та вже сама наявність пересування колективу сценою створює яскравий видовищний елемент і, як наслідок, стає вагомим чинником, який сприяє більш зацікавленому сприйняттю музики.

Драматичний театр використовує будь-яку зону сцени, майданчика, підмостків тощо, де відбувається вистава, згідно з певним надзавданням. Виступ традиційного вокального академічного колективу вибудовує акустичну перспективу та драматургічну динаміку твору лише завдяки задіяному сценічному простору. Показ вокально-хорових вистав може відбуватися за принципами театального мистецтва, з урахуванням вокально-акустичних особливостей конкретного місця виступу, залучення слухача до сценічної дії. Площадкою для виступу може стати не тільки сцена, але і зала для глядачів.

Сприйняття домінуючого звукового ряду традиційного концерту вимагає від глядачів більшої внутрішньої напруги, ніж театралізованого, де головними помічниками у формуванні художнього образу служать візуалізовані засоби виразності, картинність. Позамузичні елементи додають виставі цілісності, відіграють свою композиційну роль, можуть суттєво вплинути на сприйняття та оцінку твору.

Традиційний театр передбачає обов'язкове візуально-слухове сприйняття, емоційний вплив драматургічного твору на глядача, акторську майстерність задля втілення надзавдання вистави. У театралізованому вокальному колективі діє поступове зміщення акценту із слухового сприйняття на візуально-слухове. Виконання надзавдання здійснюється через музичну професійність та акторські здібності вокалістів. Вокально-хоровий колектив,

який є головним героєм сценічної вистави, намагається впливати на аудиторію вже не лише шляхом музики та слова, але й за допомогою акторського перевтілення у процесі сценічної гри. У цьому випадку концерт можна вважати справжньою виставою. Принципи існування театралізації схожі на принципи традиційного театру в жанровому аспекті: видовище, дієвий аналіз побудови сцен, дотримання законів створення вистави за схемою «надзавдання – наскрізна дія». Головною домінантою вокальної вистави є композиторське начало та вокально-хорова інтерпретація в контексті режисерського задуму.

У вокально-хоровому колективі є тільки співаки та диригент-хормейстер, у традиційному театрі – драматичні актори, режисер-постановник, постановча група. У межах нового різновиду хорового мистецтва – хор стає головним героєм «трупі» (як у давньогрецькому театрі), функціонування якого можливе завдяки спільній роботі співаків-артистів і диригента.

Інструментом вокально-хорового виконавця є співацький голос. Тому зрозуміло, що виконання залежить як від якості співочих голосів, так і від уміння кожного учасника колективу володіти голосом. <...>

До цього можна додати, що співаки сучасного колективу можуть надіятися статусом актора. Перед ними постає нове завдання – набути навичок акторської майстерності: уміти поводитися на сцені, володіти елементами хореографії, пересуватися сценою, дотримуватися чіткості у жестах і рухах (особливо у постановочних фрагментах, де необхідна синхронність), мати здатність до емоційної декламації та театрального вираження почуттів.

Професійний рівень вокально-хорових колективів, що включають у виконання елементи сценічної дії, визначається їх технічними можливостями, мобільністю, володінням різними виконавськими стилями, акторською майстерністю, сценічною постановкою, атрибутикою театрального декору тощо. У роботі над театралізованим твором є суто хормейстерський етап та режисерсько-постановочний, що починається тоді, коли виконавцями вивчено музичний матеріал, зроблено виконавський аналіз і збудовано певне постановочне цілісне уявлення твору.

У режисерській роботі необхідно враховувати не лише стиль і драматургію музичного твору, але й можливість максимального втілення таких засобів звучання, як ансамбль і стрій, на високий рівень реалізації яких впливає сценічне розташування й пересування співаків (мізансценування). У тих випадках, коли мізансцена не відповідає традиційній побудові по партіях і передбачає змішування різних тембрів, треба шукати варіанти, що мають як найяскравіше виявляти професійні якості співаків-солістів та ансамблю.

Театралізація багатьох творів, особливо фольклорної тематики, вимагає ще й копіткої роботи хореографа, але не має на меті зробити з хору танцювальний колектив. Балетмейстер повинен добитися справжньої театралізації у сценічних рухах, хореографічної стилізації, навчити артистів хору володіти власним тілом, пластикою руху та свободою пересування сценою, але стежити, щоб це не заважало якості вокально-хорової техніки.

Синтетичний характер вокального та хорового мистецтва, закладений в його витоках, присутній у будь-якому творі, але стилістично це виявлено по-різному. Практики, вдаючись до сценізації або театралізації творів, керуються почуттям міри, зумовленим проникненням у зміст конкретного твору, що виконується, а також у стиль автора, який його створив.

... Шляхи, що ведуть до перевтілення, різноманітні. Одне залишається непорушним: не можна співати різну музику у тій самій стандартній манері, оскільки кожен твір має дві складові – стиль-образ автора і свої власні індивідуальні риси, що характеризуються як «стильне виконання». Стильність і виразність є синонімами, причому ці явища виконавської творчості співіснують.

Провідним у вокально-хоровому жанрі буде власний стиль, притаманний і конкретному твору, хоча він і є похідним від авторського стилю, і диригенту, а також високопрофесійному вокальному колективу.

Виникає необхідність доповнити розуміння різновидів та складових театралізації, сценізації, запропонувавши визначення суміжних понять.

«*Театралізація*» – це особливий синтетичний різновид мистецтва, заснований на поєднанні двох начал – вокально-хорового та театральнорежисерського. Він, як окремий різновид музично-сценічного дійства, базується на специфічних особливостях камерного вокально-хорового звучання, при якому діє принцип потенційно рівномірного розподілу музичного матеріалу між всіма виконавцями. До цього долучаються спеціально підібрані акторські прийоми, а також режисерське бачення театральнovoкальної концепції виконуваного твору.

Театралізація може існувати у двох різновидах: вокально-хоровій виставі та театралізованому збірному концерті. Варто виокремити й групу творів, які мають умовну назву театральнovoхорові. Їх поділяємо на два варіанти: 1) сценізація – у творах зберігається академічна специфіка концертно-хорового жанру з додаванням сценічних ефектів; 2) театралізація – у творах автором або інтерпретаторами здійснена комплексна розробка засобів, що сприяють створенню синтетичного музично-театрального результату (неакадемічного, театральнovoкального).

## **2.5. Темброва драматургія як чинник образно-сценічного втілення хорового твору**

Тембр (франц. *timbre* – відмітний, знак) – забарвлення звуку. Залежить від різних сполучень обертонів, виділення одних і маскування інших. Слід підкреслити, що в музичній теорії «тембр» фігурує як одне з найбагатозначніших понять. Він є властивістю звуку, забарвленням джерела звучання, із ним порівнюють нові можливості музичної фактури. Музична мова, зокрема темброва можливість інструментів і голосів, еволюціонує. Вражають виконавські досягнення в оволодінні практикою роботи над тембровими характеристиками звучання.

Звук, що наповнений тембром, дихає життям. Емоційна насиченість звучання, що спирається на темброві барви голосів, є цінною спадщиною

для подальших поколінь музикантів. Вокальними педагогами, хормейстерами і співаками відвіку культивувалися глибоке розуміння поетичного тексту, художня правда та природна виправданість вокальної інтонації. І тут характерна вимога не зовнішньої ефектної виразності (пригадаємо французький театр XVIII ст.), а справжніх внутрішніх переживань, що йдуть з глибини душі та серця.

Головною відмітною ознакою ансамблевого та хорового звучання є вибудована тембральна драматургія. Красиві тембри є найціннішою властивістю, яка завжди звертається до емоційної сфери людини. За допомогою звукового саунду можна виділити той чи інший компонент музичного цілого, посилити або послабити контрасти, надати характерного звучання. Зміна тембрів – один з факторів музичної драматургії для створення сценічних образів й емоційного переживання.

Основний тембр ансамблевого звучання формується завдяки вокальній організації звучання, творчій діяльності диригента, розвитку вокально-технічних навичок та яскравих індивідуальних природних якостей співаків-солістів, їх творчій уяві й емоційному сприйняттю музики. Темброва сюжетно-образна концепція є найважливішою передумовою сценічного втілення твору, бо емоції людини перш за все відображаються через динаміку тембрової інтонації голосу.

Обов'язкова умова для майбутніх керівників ансамблю – навчитися володіти правильним темброво-вокальним слухом (м'язове почуття звуку), який підкаже відчуття яскравого тембру, що базується на сюжетоподібній основі твору та художньому образ в цілому, оцінить правильність роботи голосового апарату в формуванні колоритного звучання, дасть можливість чути одночасне звучання кількох голосів. Також найважливішим компонентом є точне уявлення про шляхи виправлення того чи іншого невдалого звучання, знаходження потрібного забарвлення для кожного голосу.

Зазначимо, що загальний емоційний настрій вокального та хорового мистецтва яскраво виражається саме в зовнішньому звуковому колориті та виконавській інтонації. У різних емоційних обставинах у співака значно змінюються не тільки всі характеристики співацького голосу (тембр, вібрато, дихання, атака, звуковидобування, артикуляція тощо), але й всі основні засоби музичної організації звука (темпоритм, звуковисотність, динаміка).

Колоритний тембр – явище багатоскладове, багатопараметрове. Тембро-барвіста характеристика є орієнтиром у творі та впливає не тільки на склад, але й на форму, тембро-інтонаційні нюанси, а динамічні градації покликані створювати різні настрої та стани. Крім того, роль тембру та динаміки, їх виразні й образотворчі можливості є особливо значимими для просторової організації звукового потоку. Створення акустичних ефектів вимагають загострених слухових відчуттів співаків і диригента, а процедура вибудовування звукового балансу повністю покладається на учасників ансамблю.

Лише злагоджена робота співаків, наявність таких навичок, як ансамблевий спів, уміння слухати один одного зможуть привести до якісного результату та повноцінного створення тембрових ефектів.

Серед найбільш значних тембрових тенденцій сьогодення – еволюція системи музичних засобів, висунення на один з провідних планів звукової барвистості (сонористика, алеаторика, конкретна музика). Завдяки залученню інструментального начала у співі цей стиль набуває рис універсальності, що суттєво розширює темброву сферу, а на її основі створює нові можливості для театралізації.

У виконавстві активно формується низка колористичних виражальних засобів. Сонорика (сонористика) – техніка, яка заснована на тембробарвистому звучанні. Вона складається з залучення шумових призвуків, ляскання, притоптування, призвуків дихання, завивання, кластерів, гомону, шепоту, звукоімітації, вокалізації на приголосних звуках, глісандо, оплесків тощо. При цьому композитори можуть замінити спів криком, свистом, шепотінням тощо. Нерідко такі прийоми спрямовані на створення звукової картини.

Досить своєрідно сучасні композитори трактують таку складову тембру, як вібрато. Значно впливає на якість тембру атака звуку. Найбільший інтерес становить виразність придихової атаки, яка в академічному виконанні не використовувалася взагалі, але ж до якої зараз удаються в пошуку більш точних засобів втілення. Активізуючи виразні властивості різних сторін тембру та звуку, композитори не тільки значно оновлюють вокально-хорову фактуру, а й передають у своїй творчості ідеї сучасного світу.

Нові тембри розширюють горизонти виразності виконавства, що збагачує сценічно-образне враження твору. Це формує у змістовній площині музики нові типи образності, народжує в музичній мові передумови до змін ієрархії її засобів на користь тембру.

Тембровий виконавський аналіз спрямований на виявлення специфічності вокального й хорового звучання, його певної характерності на основі використовуваних композитором й автором сценічного втілення виражальних засобів. Слухач характеризує феномен тембру, головним чином, за допомогою асоціативних уявлень, порівнює якість звуку із зоровими, дотиковими, смаковими враженнями тощо. Кожна мить вокального звучання, незалежно від тексту, несе в собі велику кількість невербальної інформації. Цю інформацію прекрасно сприймають слухачі свідомо чи несвідомо. <...>

Таким чином, епіцентром творчих інтересів сучасних композиторів, авторів створення музично-сценічного твору є багатогранна палітра тембрів людських голосів. Темброва драматургія постає як сюжетно-образна концепція, що реалізується через прояв драматургічного (сюжетно-подієвого) начала у тембровій палітрі, через підвищення експресивності природного тембрового забарвлення джерела звуку, виявлення виразних властивостей різних сторін тембру, акцентування індивідуального у темброво-фактурному комплексі твору.

## 2.6. Образно-емоційний аспект інтерпретації хорового твору

Питання образно-емоційного мислення є одним з найважливіших у розвитку музичної сприйнятливості студентами-диригентами у процесі навчання, що підвищує виконавську майстерність. Опора на образне уявлення, емоційну характеристику стає бажаною, необхідною, бо вона найбільш притаманна художньому сприйняттю.

Специфічною особливістю образності є поєднання того, що бачимо, з тим, що чуємо. Для однієї людини домінуючими є зорові образи, для іншої – слухові або моторні. Так, у практичних вокальних заняттях можуть допомогти порівняльні характеристики звуку, такі як «м'який», «глухий», «світлий», «польотний», «легкий». Диригентській роботі над поданням характеру твору, відпрацюванням звуковедення, динаміки, правильного вдиху чи ауфтакту сприятиме **жест** «вагомий», «протяжний», «м'язовий», «дихаючий», «рівномірний як метроном», «розмовний», «погладжуючий» тощо. При вирішенні ритмічних, внутрішньодольових, цілісно-гнучких диригентських задач або проблем з координацією рухів прийдуть на поміч образно-моторні звернення: танцювальні елементи, вправи з м'ячиками, одночасні підстрибування, присідання або ходіння в темпі твору разом з диригуванням, розтягування гумки, відштовхування від столу тощо. Під звернення до тієї чи іншої асоціації відбувається відображення сприйняття, але вже творчо втілене з емоційним відгуком.

Як у будь-якого виконавця, у диригента головною метою є досягнення правдивого розкриття образу, змістовність емоцій, щирість відображення почуттів і простота. У таких синтетичних жанрах, як вокальне та хорове мистецтво, ці настанови втілюються завдяки взаємодії мовної та музичної інтонації. Яскраві за забарвленням слова у творі повинні виспівуватися у відповідному тонусі, бути досить рухливими та гнучкими, виражати окремі стани та почуття, формувати різні голосові якості.

Напрацьовується виразне мовлення тоді, коли є емоційність, переживання, розуміння того, з яким відчуттям вимовляється кожна буква, слово чи фраза під час співу. При цьому дуже важливого значення набувають інтонації, підкреслювання окремих слів, паузи, міміка, виразність очей, сила та тембр голосу. Сприятимуть пошукам різноманітних чуттєвих відтінків поетичного та музичного інтонування стилістичні, фактурні, гармонічні, мелодичні, динамічні, темброві, темпово-агогічні, образні палітри твору.

У багаторазовому повторенні літературної фрази, особливо у піснях або творах куплетної форми, великого значення має багатство фантазії та уяви, щоб одне й теж слово можна було вимовити з різним забарвленням, не змінюючи навіть інтонації, а тільки акценти.

Вміння декламувати літературний текст є дуже цікавою знахідкою у роботі над пошуком образно-емоційної інтерпретації твору, що дуже корисно як для диригента, так і для співаків. Красномовно вголос вимовляти кожне слово, декламувати, промовляти нарозспів (співучо), репрезентувати кожну фразу, з'єднувати ораторський наголос з музичним, при цьому «вірити», «бачити», відгукуватися на враження, переживати зміст.

... Прикладом можуть бути будь-які хорові твори від сучасних пісень до складних в образно-емоційному та структурно-жанровому відношенні. Сприйняття кожного такого твору істотно відрізнятиметься від сприйняття окремо взятого тексту або музики. Так само як і трактування композицій на один і той самий поетичний вірш.

... Особистість артиста ансамблю або хору повинна характеризуватися співацько-акторським комплексом умінь, що складаються із співацько-тембрової інтонації та вокальної рельєфності, інтонації слова й інтонації жесту. На формування якостей співацької та звукословесної інтонаційності впливають усі засоби виконавської виразності, але пріоритетного значення набуває союз тембро-інтонаційних нюансів, динаміки й артикуляції.

Під акторською інтонацією (інтонації слова та жесту) можна розуміти систему акторського тренажу, що дозволяє йти від зовнішнього до внутрішнього, від точно знайденого руху та правильної інтонації до емоційної правди. Вона передбачає контроль актора над своїми фізичними та психічними діями, експресивність рухів, акторську імпровізацію, посилення уваги до пантоміми, жестів, міміки. Тіло має стати ідеальним музичним інструментом, керованим самим артистом-вокалістом <...> .

Зв'язок музики з двома типами художнього вираження – словом (література) і зображенням, представленням – відрізняється гнучкістю і багатогранністю, спільністю й взаємопроникненням. Усе це надихає на пробудження фантазії, побудову яскравих образів і колоритного видовища.

У роботі над образно-емоційною програмою твору також слід звернути увагу на точність фразування. Музична структура зазвичай стає засобом реалізації поетично-мовної фразової інтонації. У цих випадках реалізується один з найбільш оптимальних варіантів мовної інтонації: питальний, оповідний, окличний, наказовий, повчальний, стверджувальний тощо.

Пріоритетним ключовим орієнтиром образно-емоційної виконавської інтерпретації, безумовно, є і психологічний аспект. Портретна характеристика, виявлення особистості героя, що говорить або співає, закладені, зазвичай, і в тексті, і в музиці твору. Але багато важливих сторін образу додаються виконавцями ніби ззовні, тобто беруться з власного уявлення, вигадкування, а часом і підсвідомої інтуїції у кожному конкретному випадку окремо. Це обумовлюється життєвою практикою виконавців, надзавданням твору, творчою ініціативою інтерпретатора. Перед сучасним диригентом, який прагне досягти найвиразнішого виконання та змусити глядача співпереживати, відкривається велике поле для діяльності.

Іншими словами, вокально-хоровий твір розглядається як виконавський феномен, для якого композиторська складова є підставою для можливої образно-емоційної інтерпретації. А розробка сценічної версії-дії надасть твору додаткових змістів завдяки використанню засобів інших видів мистецтва.

Для реалізації виконавського тлумачення твору першочерговим є складання образно-емоційної програми, яка і буде підґрунтям для його видовищного втілення. Для досягнення цієї мети пропонуємо методику

унаочнення образно-емоційної складової у творах, де така складова є домінуючою. Алгоритм аналітичних процедур створюється з таких етапів: 1) визначення жанрового та художнього змісту твору й інтерпретаційний погляд на розкриття основної ідеї; 2) розгляд стильового змісту (мовна стилістика та її складові); 3) композиційно-драматургічне анування твору; 4) аналіз використання темброво-фактурних ресурсів; 5) обґрунтування мотивації власного трактування та побудова на цій основі образно-емоційної програми; 6) врахування можливих уявлень глядачів щодо виконання конкретного твору (епоха, місцевість, ментальність).

Загальна концепція образно-емоційного аспекту інтерпретації складається з: 1) сценічно-го втілення ідей автора з варіюванням акцентів, але без порушення задуму композитора й атмосфери поетичних текстів; 2) професійного підходу, що спирається на запропонований музичний матеріал, сценічне прочитання якого може різнитися в залежності від фантазії; 3) володіння артистами-співаками основами акторської майстерності, сценічного руху та елементів хореографії; 4) логічності, цілісності та художній виправданості сценічного задуму. Запропонований алгоритм є загальним, але по-різному втілюваним у жанрові різновиди вокального або хорового твору.

У роботі над інтерпретацією з точки зору образно-емоційного бачення, сучасним трактуванням твору вокальне перевтілення здійснюється по-особливому, що впливає на враження слухача-глядача, а в підсумку досягає найвищої мети творчості – створення відповідного афекту, а через його подолання – духовного очищення.

***Марк Копитман***

## **ХОРОВЕ ПИСЬМО**

### **Поняття хорового ансамблю. Основні функції хорових голосів: мелодійна, гармонійна, контрапунктична.**

§ 1. Хорове мистецтво – найбільш древня 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 по виразності прийоми викладення, що об'єднуються поняттям «Хорового письма», «хорової інструментовки» як сукупності численних варіантів з'єднання хорових голосів в 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 розміряло не лише в силі звуку і його тембрі, але і відносно задуму і форми виконуваного твору. Поняття хорового ансамблю виявляється, таким чином, тісно пов'язаним з певною співмірністю і відповідністю різних виконавських і композиційних компонентів (інтонація, строй, 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 і голосів у хоровій партитурі обумовлені тим значенням, тією виразною роллю, яку 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, що провідна 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, доповнюючого основну музичну думку; ця функція набуває великого значення як чинник, динамізуючий 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 супроводжуваних 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 і усередині

одного функціонального шару проявлятися окремі (природно, не переважаючи) 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 ряду народно-пісенних культур (зокрема, російській): у підголосковому складі в одному з голосів проводиться ведучий наспівав, 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 гармонійною 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 двох-, трьохголосся з супроводом.

*Лю Пархоменко*

## УКРАЇНСЬКА ХОРОВА П'ЄСА

### **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 з

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. 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 (у цьому разі виникли б свої внутрішні суперечності), 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 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 всеосяжність. 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 оповіді, 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 *типи* 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 види 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) монолози;
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-вира-

жальних 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 емоціонально-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, при-критістю 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 вібратного, емоціонально-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, тону, 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 тембровотеситурні 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 фуги І. С. Баха, вільна поліфонія І. Брамса та Ф. Ліста, підголосковість оперних творів, імітаційно-контрапунктичні форми, акордова гімнічність «Вічного революціонера» і фіналу «Радуйся, ниво неполитая» 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 фразуванню, 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. Virізняючи 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. Скажімо, 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 тотожним (або майже тотожним) для всіх партій ритмом. Асинхронна артикуляція має різні форми. Найпростіша з них – розмежування ритму провідного і супроводжуваних голосів у п'єсах гомофонного плану. Складніші форми виникають при наявності різних функцій голосів і розбіжних ритмічних малюнків – 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-контрапунктичних протиставлень).

Традиція асинхронної артикуляції тексту усталилася, очевидно, в період панування імітаційного поліфонічного стилю в європейській музиці



доби Відродження і засвідчує або загально «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 визначальній ролі засад пісенності, принципів розспіву.

Синтетичність вокально-хорових композицій ґрунтується на правдавньому 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 компонуванні 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 всі вони громіздкі, а найгірше – багатозначні, оскільки застосовуються в різному розумінні не лише в лінгвістиці, фольклористиці, а й самому музикознавстві. Тому, використовуючи ... 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-настроєвий характер і пов'язана з ним манера

поетичного вислову (оповідальна чи заклично-агітаційна, лірична, жартівлива чи інша); ритмо-темپ 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, все 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 в чому і обмежуюча або зобов'язуюча композитора (зокрема, схема метроритміки, 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 виразності, 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-сміслові нюанси, від чого інколи блякне музичне начало. Декламаційність рельєфно виявляє логічно-сміслові 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 суміжною 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 (*non legato*, *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* контрапунктує протиставлення). Такі прийоми помітно динамізують, збагачують виклад, часом конкретизують ситуацію або уособлюють неодноплановість 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 струк-

турою, 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 масштабно-образний задум хорової п'єси.

Натомість часто, як уже щойно зазначалося (тип **В**), тексти в кінці заокруглюються арко-репризними повторами початкової строфи. Це вже прояви естетичних закономірностей, традицій і нормативності «малих» форм, тенденції до замкненості, заокруглення, завершеності.

*Любов Серганюк*

## МЕТОДИКА АНАЛІЗУ ХОРОВИХ ТВОРІВ

### Фактура

Фактура є звуковою «тканиною» музичного твору. Утворена комплексом усіх звукових ліній, пластів і голосів, що виступають у різних функціональних співвідношеннях і які утворюють єдине звукове ціле, фактура виявляє здатність «сконцентруватися» і «розсіюватися», «згущуватися» і «розріджуватися», ущільнюватися і стискатися до мінімуму, розгалужуватися на окремі звукові горизонтальні лінії і зливатися в монолітну одноголосну течію. За рівнем звукового насичення фактура може бути густою, в'язкою, компактною, щільною або навпаки, прозорою, невагомою, витонченою. Лише ці якості фактурного закладу з рамках хорової багатоголосої композиції дають багатий матеріал для дослідження змісту партитури, для з'ясування важливих смислових деталей. Так, саме колористичні можливості різних фактурних викладів використав як основний чинник драматургії О. Нижанківський у хорі «Золоті зорі» на слова Ю. Федьковича.

Специфіка хорового письма вимагає також врахування такого параметру, як об'ємність звучання (амбітус, діапазон, взаємодія крайніх гори-

зонтів звукового потоку). У зв'язку з цим диригент-виконавець у процесі роботи з хором враховує регістрові віддалення, виразність виконання верхів і низів хорової партитури.

Додатковий ефект об'ємності, просторовості, звукової перспективи створює часто застосовуваний в хоровому письмі прийом регістрових перекличок, антифонності, чергування хорового tutti та соло. Згадаємо хоча б вражаюче звучання частини «Confutatis» із реквієму В. А. Моцарта, де грізна лавина басів і тенорів декількаразозо спиняється перед світлою і благальною реплікою жіночого хору «Поклич, поклич мене!». Жах, погроза і сум'яття змінюються пристрасною надією, щирою молитвою.

Величезні можливості виявляє фактура при створенні пейзажно-кolorистичних картин. Композиторські знахідки з цього відношенні різноманітні: це й дивовижна прозорість фактурного матеріалу, що асоціюється з ранковою прохолодою, сяйвом погідного дня, і м'який, заворожуючий плин звукових ліній. Пульсуючий ритм фактурних згущень і розріджень, а також диференціація звукової тканини на декілька пластів створює можливості до відтворення образів «першого» (рельєфний тематичний матеріал) та «другого» планів. Один із них планів може бути активним, а інший – статичним і малорухливим.

Музика ХХ ст. принесла численні відкриття в сферу фактурного викладу: це елементи алеаторики (впровадження випадковості, вільної імпровізації з окремих партій хору) і сонористики (сполучення тембрових пластів, звукових «плям»). Пуантилістична манера А. Веберна (своєрідна «крапкована» техніка, витончена арабеска з коротких мотивів, розділених паузами) позначалася на його камерних кантатах. Фактура творів А. Шенберга тяжіє до протилежного ефекту – максимального згущення, велетенської експресії звукових мас (заклучний фрагмент із «Пісень Гурре»).

Аналіз фактури окремого хорового твору сприяє досягненню особливостей звучання того чи іншого його фрагменту: специфіки співвідношень функцій голосів і фактурних пластів; простеження закономірностей фактурної організації як складової загальної музичної драматургії і динамічного плану; зіставляти конкретний домінуючий тип фактури із фактурою типового жанрового інваріанту для виявлення можливих відхилень від «норми», які, у свою чергу, можуть свідчити про приховані семантичні нюанси.

Фактура – яскравий показник індивідуального стилю композитора, приналежності до тієї чи іншої музично-стилістичної епохи. Недарма одне із значень терміну пов'язується із поняттям «склад письма». Стиль письма помітно модифікувалися з ході еволюції світової музичної культури. В окремі історичні періоди сформувалися такі основні типи фактур як монодична, гетерофонна, поліфонічна, гомофонно-гармонічна та гармонічна.

**Монодія** – найбільш давній за походженням тип фактури. Це – одноголосна музична тканина в унісонному викладі. Монодичною була антична та рання середньовічна музика. Традиція унісонного виконання властива григоріанським хоралам і знаменним розспівам. Існує монодія і в наші дні,

зокрема, у східних культурах, які не знають багатоголосся (на-приклад, в узбецькому і таджицькому макамі, де унісонний спів дублюється інструментальним ансамблем). Окремі монодичні фрагменти використовуються і в багатоголосих партитурах як фактор контрастності звучання, як засіб підкреслення особливо важливих елементів поетичного тексту, як вираження сконцентрованості музичної думки і, подекуди, як прийом стилізації давніх традицій.

**Гетерофонія** є проміжною ланкою між монодією і поліфонією (багатоголоссям). У ній спостерігаються епізодичне розгалуження поодиноких голосів від головної унісонної мелодії, які оживляють звукову тканину варіантними послівками. Гетерофонна фактура – характерна ознака народного ансамблевого і хорового співу. Професійні композитори доволі часто наслідують цю традицію у своїх хорових композиціях. Гетерофонія – частковий прояв більш розвиненої підголоскової поліфонії, в якій основна мелодія супроводжується додатковими підголосками, що збагачують її новими мелодичними варіантами, іноді Т. зв. второю, яка подекуди набуває рівноправного значення. Головний мелодичний наспів в умовах такої рухливої тканини часто передається з одного голосу в інший. Характерний приклад – обробка української народної пісні «Зашуміла ліщинонька» М. Леонтовича. Тут голоси хоч і рухаються в характері основної мелодії з незначним ритмічним відхиленням, але відчувається прагнення надати їм рівноправності з основною мелодією. Пояснення цих явищ криється в естетичних засадах народного хорового співу, де кожен учасник виконавського ансамблю прагне виявити свою ініціативу, збагатити своєю власною фантазією колективне виконання улюбленого наспіву.

Вищими формами європейського поліфонічного стилю є **два види поліфонії – імітаційна і контрастна**, що досягли свого розквіту в рамках професійного мистецтва. Ранні стадії її формування – органум, дискант, мотет. Вироблені багатовіковою композиторською практикою прийоми імітаційної та контрастної поліфонії мали свої прообрази у сфері народного музикування, хоча й не набули там домінуючого значення (зразок народно-поліфонічної імітації, відомий з XIII ст. – шестиголосий «Літній канон»).

Імітаційна поліфонія – часте явище з різноманітних хорових композиціях, в її основі лежить принцип імітації, тобто наслідування різними голосами хорової партитури одного і того ж мелодичного фрагменту. Прикладом є канон «Над річкою бережком» М. Леонтовича. Багаторазове повторення в різних верствах звукової тканини мелодичної побудови створює враження тематичної однорідності, іноді сприяє інтенсивному згущенню звучання і приводить до емоційного насичення. Канон, фуга, фугато, різноманітні імітаційні переклички голосів та імітаційні епізоди в межах гомофонної (неполіфонічної) композиції – усе це конкретні прояви імітаційної техніки, щедро представлені хоровим мистецтвом.

Контрастна поліфонія – одночасне поєднання різних в мелодико-ритмічному відношенні тематичних побудов, кожна з яких достатньо

самостійна і в образно-емоційному плані. Приклад контрастної поліфонії – обробка української народної пісні «Піють півні» М. Леонтовича. В цьому творі у першому куплеті яскраво протиставляються дві теми (основна і контрастна) та відбувається їх самостійний інтонаційний розвиток. Динамічний розвиток обох тем проходить напрочуд інтенсивно, і друга, контрастна, мелодія поступово переходить до верхнього голосу, ніби долаючи основну. Цей фрагмент є загальною кульмінацією твору.

В контрастній поліфонії зіставлення різних тем називаються контрапунктом. Типове місцезнаходження контрастної поліфонії в структурі музичного твору – експозиція (початок фуги «Kyrie eleison» з Реквієму В. А. Моцарта, де одразу сполучаються дві теми), іноді кульмінаційна зона, де можливе драматичне зіткнення різних образних площин, зрідка – так звана синтетична реприза сонатної або тричастинної форми, ідеї якої – гармонічне об'єднання раніше протиставлених тем-образів. ... Звичайно, в «чистому вигляді» контрастна поліфонія не виступає у творі постійно, вона може збагачуватися імітаціями або й взагалі поступатися іншому типу фактурного викладу, зокрема гомофонно-гармонічному. Також і в творах, де домінує імітаційна поліфонія (за винятком, хіба що канону), імітація є лише епізодичним явищем у фактурі твору, навіть в умовах такої деталізованої і строго регламентованої поліфонічної форми, як fuga. Таким чином можна говорити про взаємозбагачення різних типів фактур в рамках єдиної музичної композиції.

Зріла поліфонія в ході еволюції європейського музичного мислення пройшла два головні історичні етапи: це так званий строгий і вільний поліфонічний стиль. Поліфонія строгого стилю (її ще називають хоровою, акапельною) була характерною для нідерландської, італійської та інших шкіл XV–XVI ст. Вона була витіснена поліфонією вільного стилю, яка продовжує розвиватися і в сучасну епоху. Вершиною цього стилю є творчість Й. С. Баха і Г. Ф. Генделя.

Своєрідним рубежем між зазначеними стилями став історичний період кінця XVI – початку XVII століть, коли в зв'язку із зародженням опери виразно сформувалося якісно нове явище – гомофонно-гармонічний склад (гомофонія). Гомофонно-гармонічна фактура покликана виділити звучання індивідуального голосу, що підтримується інструментальним супроводом. Тому гомофонії властиві розподіл фактури на дві нерівнозначні пласти – першорядну за значенням мелодію і підпорядковану їй гармонію. Цей принцип використовується в різних жанрах. Зокрема, у обробці української жартівливої народної пісні «Женчичок-бренчичок» М. Леонтович у створенні хорової фактури наслідує традиції народного гуртового виконання українських народних пісень із розташуванням основної мелодії у верхньому голосі. Водночас композитор збагачує гомофонно-гармонічну вертикаль за рахунок мелодизації інших голосів.

Ще один тип фактури – **гармонічна або акордова**, яка переважно асоціюється з багатоголосим хоралом, у якому в синхронному (одночасному для всіх голосів) ритмі звучать акордові послідовності. На відміну від

гомофонії, такий тип фактури виражає швидше колективні емоції і духовне єднання – суворий аскетизм, молитовний екстаз або велич підесених почуттів і благородних помислів. Хоральність, що походить із надр середньовічного духовного церковного мистецтва, зберегла свою художню актуальність і до наших днів, по-таючи в різноманітних смислових нюансах багатьох хороших творів. Так, у хорі «Сонце заходить» С. Людкевича на слова Т. Шевченка акордовий виклад тематичного матеріалу початкового розділу покликаний відтворити дещо відсторонений відтінок у спогляданні вечірнього пейзажу.

Важливий аспект аналізу хорової партитури – дослідження взаємодії фактури і форми. З одного боку, фактура здатна приймати активну участь у створенні виразних контурів музичної форми, а остання, в свою чергу, може породжувати нові якості фактурного викладу в тому чи іншому розділі музичної композиції. Зв'язковою ланкою між ними є тематична драматургія. Зміни образно-тематичних елементів протягом розгортання музичного твору часто супроводжуються контрастним зіставленням різних типів фактури, що набуває значення важливого фактору членування музичної композиції на окремі фрагменти, розділи, частини.

Вибір того чи іншого фактурного складу завжди зумовлений конкретною художньою потребою. Так, «монофактурний» виклад твору, монолітний звуковий матеріал є прекрасним засобом втілення як образної монотонності, так і надзвичайно динамічного, на одному диханні, розгортання. В сучасних хороших композиціях, творці яких часто експериментують із закономірностями тематизму і формоутворення, саме фактура часто виступає на перший план, даючи необхідні орієнтири для визначення фаз розвитку, ролі звукових «полів», драматургічних зон тощо. Контраст фактурних планів можливий не лише у їх почерговому викладі, але й в одночасному з'єднанні. Цей оригінальний прийом музичної драматургії в ряді хороших композицій яскраво втілює дуалізм ідейно-художнього смислу, або й драматичне зіткнення різних за значенням образно-емоційних сфер.

Ще один момент, що пов'язує музичну форму і фактуру – це вплив на останню основних типів викладу тематичного матеріалу, а саме експозиційного, серединно-розробкового та заключного. Так, експозиційний тип викладу вимагає від фактурного рішення певної цілісності, монолітності, навіть однотипності, тоді як серединно-розробковий отримує втілення в деякій «розірваності», фрагментарності фактурного письма. Заключний тип – монополія логічного завершення, врівноваження «післямови» – часом супроводжується введенням у фактурний пласт тонічних органних пунктів. Звичайно, згадані фактурні функції охарактеризовані в найбільш узагальненому варіанті, і різниця між ними пізнається лише в порівнянні розділів конкретного музичного твору.

Отже, стилістичні властивості хорового твору, слугуючи безпосередніми засобами втілення авторського задуму, водночас виявляють певні типізовані закономірності відтворення образних, акустично-просторових,



інтонаційних, жанрових і т.п. правил, які безпосередньо «прикладаються» до того чи іншого змісту чи «ситуації». Вони однаково значимі для аранжування чи обробки і для масштабних хорових полотен, для втілення давніх жанрових закономірностей і конструювання нових художніх систем, які так прикметні для творчості кінця ХХ ст. Часто саме стилістичний засіб є причиною сумніву в авторському жанровому визначенні й протилежної ситуації – виявленні глибинних взаємозв'язків із жанрами, які не помітні при поверховому ознайомленні з твором. Мелодичні, ритмічні, фактурні і гармонічні прикмети музичної мови хорового твору відтак повинні бути предметом уважного аналізу і підґрунтям його високохудожньої інтерпретації диригентом.

*Юлія Ткач*

## **СПЕЦИФІКА ДИРИГЕНТСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ У ХОРОВОМУ ВИКОНАВСТВІ**

Наукове осмислення виконавської інтерпретації є одним з пріоритетних напрямків сучасного музикознавства. Поява ряду робіт вітчизняних та зарубіжних вчених, що охоплюють різні аспекти проблеми (зокрема, культурологічний, методологічний, соціально-культурний, філософсько-естетичний), свідчить про становлення загальної теорії виконавської інтерпретації, з розгалуженою системою понять та сформованим термінологічним апаратом. Натомість, теоретичне осмислення явища диригентської інтерпретації, яка є специфічним різновидом загальної музичної інтерпретації, відбувається із помітним відставанням. ... Метою дослідження є узгодження положень теорії загальної музичної інтерпретації зі специфікою мистецтва хорового співу, а також розробка методики аналізу індивідуального виконавського стилю диригента-хормейстера.

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

1. Теорія музичної інтерпретації визначає чотири складові інтерпретації, що узгоджуються попарно між собою – суб'єкт та об'єкт інтерпретації; процес інтерпретації та результат даного процесу. Таким чином, необхідно встановити специфіку кожної з означених складових в умовах хорового виконавства.

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

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

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

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

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

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

*Творчий метод* диригента – це сукупність світоглядних, розумових, психологічних, професійних особливостей та особистісних якостей, які визначають його підхід до творчості, в тому числі стиль спілкування з

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

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

*Індивідуальний виконавський стиль* диригента-хормейстера – це система виконавських (загальних, спеціальних, технічних) прийомів і засобів, яка визначається специфікою хорового виконавства, складовими творчого методу хормейстера і системою мобільних ресурсів виконуваного твору та реалізується в процесі виконавської інтерпретації. До загальних виконавських засобів належать темп, агогіка, динамічні відтінки, штрих, фразування, засоби досягнення і розподілення кульмінацій (збільшення напруги, темпу, динаміки тощо), спосіб початку і завершення твору, лінійний чи драматичний спосіб виконання, театральність, персоніфікованість чи наративність виконання. Спеціальні виконавські засоби – це манера звуковидобування, тембр, різні засоби використання голосу в залежності від регістру і теситури, цезури або «ланцюгове» дихання, ясна або знівельована дикція, виразна подача літературного тексту, наповнення звуку об'ємне чи плоске, міра легато при переході від одного звуку на інший тощо. Технічні виконавські засоби – відповідні до образно-змістовної сфери твору мануальні жести диригента, за допомогою яких керівник передає хору власну виконавську версію твору.

Попри унікальність індивідуального виконавського стилю кожного хорового диригента, можна встановити три основних типи виконавських стилів – раціоналістичний, емоціональний та синтетичний. *Раціоналістичний* тип характеризується об'єктивізмом, точним розрахунком інтерпретації,

логікою виконавського задуму, вмінням споруджувати з деталей монолітні конструкції. Для *емоціонального* типу властиве домінування емоційного начала, артистична свобода, яка основана на суб'єктивному відчутті, інтуїції, імпульсивності, стихійності. *Синтетичний* тип характеризується глибиною, проникливістю виконання, емоційністю без стихійності, аргументованим, логічним суб'єктивізмом, продуманою імпровізацією тощо.

Як зазначалося, в рівній мірі із диригентом-хормейстером інтерпретуючим суб'єктом в хоровому виконавстві виступає хоровий колектив. За умов відносної стабільності виконавського складу, статусу хорового колективу, наявності традицій, що існують і підтримуються в колективі тощо, можна говорити про виконавський стиль, притаманний даному хору. Отже, можна виділити наступні чинники, що впливають на виконавський стиль хору: 1) об'єктивні характеристики хорового колективу: а) склад хору (кількість і якість співаків, їхній вік, професійний статус, навички співу в хорі, особиста зацікавленість, відданість справі тощо); б) статус колективу – державний, самодіяльний, приватний тощо (від статусу залежать умови роботи в колективі, стабільність та масштаби фінансування, репетиційна база, наявність або відсутність державної чи меценатської підтримки, кількість замовлень, інтенсивність концертної діяльності, публічність тощо); 2) репертуарна спрямованість колективу (традиції) – показник його художньо-естетичної позиції; 3) сукупний вплив індивідуальних виконавських стилів диригентів-хормейстерів, що працювали з колективом. Звідси, колективним виконавським стилем можна вважати синтетичний вид традиції (виконавської, репертуарної, звукової), що склалася історично та має чітко визначену національну приналежність. В ній – багатоскладовий інтерпретаційний «макет» певного кола творів, визначених репертуарною спрямованістю колективу, спирається на особливий різновид, деякий звуковий ідеал, що функціонує в колективному виконанні на основі взаємодії таких елементів хорової звучності, як стрій, ансамбль, манера звуковидобування, динаміка, тембр хору тощо. В свою чергу, діє зворотній зв'язок – хоровий колектив з багатими традиціями стає певного роду мистецьким середовищем, яке виховує не лише артистів хору, але і диригента.

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

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

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

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

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

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

поглиблення – з'ясування особливостей функціональних зв'язків в межах твору, встановлення внутрішнього смислу твору.

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

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

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

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

Чотири компоненти диригентської інтерпретації, що розглядалися вище, – суб'єкт, об'єкт, процес і результат інтерпретації – не існують окремо, проте тісно взаємодіють. Тому, розглядаючи будь-який з них, необхідно враховувати інші. Більше того, окремі складові диригентської інтерпретації проявляють себе за допомогою інших складових.

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

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

Уявлення про індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера складається з аналізу самостійної, репетиційної та концертної стадій процесу диригентської інтерпретації. Даний аналіз ґрунтується на вивченні аудіо та відеозаписів концертів та фрагментів репетицій, спогадів учасників репетиційного процесу (в першу чергу, артистів хору), рецензій концертів тощо. Важливим матеріалом аналізу є інтерв'ю з хормейстером, виконавський стиль якого досліджується (опубліковані, або, по можливості, здійснені самим дослідником), а також особисті враження дослідника від відвідувань репетицій, концертів. В ході аналізу необхідно знайти відповіді на ряд запитань. Зокрема, чим керується диригент-хормейстер у виборі того або іншого твору до репертуару свого колективу? З чого він починає роботу над новим твором? Як готується хормейстер до

початку роботи над новим твором? Коли, на його думку, можна починати репетиційну роботу над даним твором? Яким чином хормейстер знайомить колектив з новим твором? Якими є визначальні принципи репетиційної роботи, її логіка? Які завдання ставить перед колективом та собою хормейстер перед початком репетиції? Коли, на думку хормейстера, твір можна вважати готовим до винесення на концертну естраду? Якою бачить свою роль в концерті даний диригент? Відповіді на ці та інші запитання дають підстави узагальнити особливості процесу диригентської інтерпретації, які притаманні тому чи іншому диригенту-хормейстеру.

Іншим напрямком дослідження індивідуального виконавського стилю диригента є вивчення об'єкту інтерпретації, яке здійснюється в двох аспектах, тобто встановлюється – що (які твори) і як (яким чином) інтерпретує даний диригент-хормейстер. Показовим в сенсі індивідуального виконавського стилю є вибір творів до репертуару. Зокрема, жанрова систематизація репертуару, встановлення пріоритетних для даного диригента історичних, національних та авторських стилів. Які твори переважають в репертуарі даного диригента? до яких він повертається неодноразово? що змінюється в інтерпретації таких творів? – так можна окреслити коло питань, що пов'язані із специфікою об'єкту диригентської інтерпретації. З іншого боку, важливою складовою методики дослідження індивідуального виконавського стилю диригента-хормейстера є аналіз виконуваних ним хорових творів як об'єктів інтерпретації. Даний аналіз передбачає виявлення в структурі музичного тексту стабільних та мобільних компонентів і подальший аналіз варіативного потенціалу даних творів. Матеріалом такого аналізу є нотний текст музичного твору.

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

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



## **МУЗИЧНА ФОРМА ВІД ЗВУКУ ДО СТИЛЮ**

### **Розділ IV. МУЗИЧНА ФАКУТРА**

#### **§3. Типологія музичної фактури**

##### **3.1. Визначення поняття фактури**

Однією з основних сторін організації музичної форми є фактура – звукова тканина музичного мовлення, яка складається з мелодичних ліній і співзвуч.

Розглянемо це визначення докладніше і звернемо головну увагу на поняття звукової тканини.

Послідовність музичних тонів, або іншими словами – мелодична лінія, сама по собі ще не створює музичної тканини: вона, образно кажучи, - лише одна з її можливих «ниток».

Співзвуччя складається з тонів і часом має складну будову, але й воно саме по собі не утворює фактури доти, поки не поєднається з іншим співзвуччям у часовій послідовності. З погляду фактури окреме співзвуччя можна уявити як «зріз», «перетин» розгорнутої в часі тканини. Отже, звукова тканина виникає лише в разі поєднання декількох мелодичних ліній, або кількох співзвуч, або ж мелодичних ліній і співзвуч разом. Причому об'єднання цих компонентів музичного мовлення в одне ціле не є випадковим збігом обставин, а досягається лише цілеспрямованими зусиллями музикантів.

Розглянемо для прикладу всім відому ситуацію, коли перед виконанням симфонічного твору оркестранти кілька хвилин настроюють і розігрівають свої інструменти. У суцільному звуковому потоці слухач може розрізнити голосні квінтові співзвуччя відкритих струн віолончелі, альту, скрипки, гамаподібні пасажі флейти, густий, тягучий звук валторни, яскраві репліки труби тощо. Звукова тканина, яка при цьому виникає, складається з багатьох окремих співзвуч і мелодичних ліній і буває навіть не позбавленою певної естетичної привабливості. Та вона ніким ні з якою метою не створюється, не має художньо доцільної організації: мелодичні репліки інструментів безладні, заглушують одна одну, співзвуччя дисгармонічні. Таке звучання більше нагадує переплутані нитки різного кольору, товщини й матеріалу, ніж тканину, свідомо створену яким-небудь майстром.

Проте як тільки диригент помахом руки починає виконання, замість хаотичного сплетення співзвуч і мелодій виникає їх узгоджений, стрункий фактурний порядок. Чим він забезпечується? Передусім – об'єднані в тканині мелодії і співзвуччя підкоряються єдиним інтонаційним закономірностям, принципам організації музичного мовлення. Вони мають спільні: лад; тональність, метр (зокрема розмір такту), єдине ладофункціональне забарвлення елементів, які одночасно звучать. Є ще й інші фактори об'єднання компонентів музичної тканини.

### 3.2. Фактура як засіб музичної виразності

Найважливіша художня функція фактури полягає в такому поєднанні окремих інтонаційних форм, яке сприяє підсиленню виразності кожного з них. Наприклад, мелодична лінія, поєднана у фактурі з акордами, не просто реалізує закладений у неї образний зміст, а набуває ще й нової, додаткової виразності від взаємодії з акордовими барвами. Це можна сказати і про самі акорди, які одержують ширший виражальний смисл і більшу силу художнього впливу на слухачів від поєднання з яскравою мелодичною лінією. Досить порівняти враження від окремо зіграних або про-співаних мелодичних чи гармонічних компонентів, вилучених із будь-якого фактурного цілого, з ефектом їхнього спільного звучання, щоб наочно переконалися у величезних можливостях фактури підсилювати виразність мелодичних ліній і співзвуч.

Проте здатність «примножувати» художній вплив акордів та мелодій далеко не вичерпує можливостей та завдань фактури, яка є особливим, якісно новим відносно до мелосу й акордики засобом художньо-образної виразності. Фактурна організація створює ефект просторової глибини, об'ємності розгортання музичної форми. Як він виникає? У фактурно організованому музичному мовленні одні компоненти звучання (найчастіше – мелодичні лінії) сприймаються як основні. Вони складають ніби головні фігури «звукової картини», або інакше кажучи – фактурні рельєфи. Інші компоненти служать супроводом або інтонаційним *фоном* для даних рельєфів. Ефект об'ємності виникає від того, що рельєфи фактури сприймаються слухом як більш близькі, виразно деталізовані «предмети», а фонові елементи – як більш віддалені, безтілесні, однорідні. Для рельєфного вирізнення того чи іншого компонента фактури реальні відстані до джерела звуку, як правило, не мають вирішального значення. Наприклад, у симфонічному оркестрі альти розташовані ближче до слухачів, ніж труби. Проте мелодична лінія, зіграна трубою при будь-якому супроводі, сприймається майже завжди більш опукло, рельєфно, ніж така сама мелодія у альтів. Чому так? По-перше, звук труби порівняно зі звуком альту відзначається більшою силою й щільністю тембрального спектра. По-друге, він енергійніше вимовляється (можна провести аналогію до проривних приголосних звуків мови). Щось подібне можна спостерігати в живописі, де також існують дуже тонкі прийоми диференціації фактурних елементів. Скажімо, для того, щоб «вивести» фігуру на перший просторовий план картини, її не конче потрібно виокремлювати всіма спеціальними засобами – різкістю контуру, насиченістю тону, чітко виписаними подробицями образу тощо. Іноді досить буває невеликої промовистої деталі, щоб відбулося «розшарування» фактури, з'явилася глибина, відчуття простору й руху. Отже, враження про глибину музичної фактури й рельєфність того чи іншого компонента залежить від гучності й тембру звучання, від активності артикуляції. Використання декількох інструментів, різних за тембром, динамічними й артикуляційними можливостями, дає змогу композиторові створювати найрізноманітніші за глибиною і контрастом рельєфно-фонові

відношення. При цьому виникає багатопланова фактура, що має рельєфи й фон першого, другого, третього планів. <...>

Тепер зрозуміло, чому функцію рельєфу найчастіше виконують мелодичні компоненти фактури: адже в них зазвичай концентруються найбільш виразні інтонації. Мелодія у фактурі виступає центральною фігурою музичного простору. Гармонічним елементам, як правило, відводиться роль фону, забарвлення, «світлотіні».

## **Розділ V. МУЗИЧНА КОМПОЗИЦІЯ**

### **§ 1. Основні властивості й принципи музичної композиції**

#### **1.1. Логіка та драматургія музичної форми**

Поняття композиції (від лат. *compositio* – поєднання, розміщення) з античних часів використовується в теорії всіх видів художньої творчості. В архітектурі, живописі, скульптурі, орнаменті та інших просторових мистецтвах композиція визначається як організація частин у цілому.

Звернімо увагу на те, що процес сприймання твору в цих видах мистецтва спрямований від цілого до компонентів. Наприклад, при сприйнятті живописного портрета в глядача практично миттєво виникає цілісне враження про весь твір. Охоплюючи поглядом форму повністю, глядач осягає образ людини, зображеної на портреті, її характер, емоційний стан. Потім, розглядаючи деталі обличчя, фігури, тла та інших складників композиції, він доповнює, поглиблює, а іноді й переглядає початкове цілісне художнє враження.

Композиція музичного твору сприймається інакше. Спершу в слухача складається враження про частини чи етапи розвитку форми, які змінюють один одного в часі. Ці фрагменти цілого запам'ятовуються й подумки зв'язуються в більшій за обсягом побудови. Остаточний композиційний образ твору в багатьох випадках постає у вигляді просторової фігури, створеної уявою слухача. Таким чином, «будівля» всієї форми музичного твору складається поступово, частина за частиною, етап за етапом. Лише на момент завершення процесу музично-інтонаційного мовлення у свідомості слухача складається остаточний цілісний образ твору. В цьому полягає специфіка музичної композиції, що споріднює її з динамічними формами усної словесної творчості, хореографії, кінематографа.

Враховуючи цю особливість, музичній композиції слід дати подвійне визначення. З одного боку – це результат поєднання, взаємного розташування композиційних елементів (тем, що пов'язують побудов, частин, розділів) у завершеній послідовності. Цей підхід називають архітектонічним. Із другого боку, музична композиція є процес зародження, розвитку, взаємодії, переходів і завершення композиційних елементів і всієї музичної форми в цілому. Це – процесуальний або динамічний підхід.

Обидва ці аспекти однаково важливі й нерозривно пов'язані. Вони з різних точок зору розкривають єдину структуру організації форми й доповнюють один одного не тільки в теоретичному аналізі, а й у практичній

діяльності музиканта. Так, наприклад, єдність архітектонічного й процесуального розуміння композиції дає змогу виконавцеві бути точним і ретельним в опрацюванні всіх деталей, розділів, частин форми, і водночас не випускати з-під контролю динаміку становлення форми в цілому, добиватися пропорційності частин, плинності і зв'язності всього композиційного матеріалу.

Не менш важливо пам'ятати про дві взаємопов'язані сторони композиції і вчителів музики. Слід уникати крайнощів при роз'ясненні учням будови форми творів. Особливо небажаним є суто архітектонічне, просторово-схематичне трактування проблеми. Для того, щоб цьому запобігти й наочно уявити собі динамічні особливості музичної композиції, розглянемо її в порівнянні з компонованням літературних і драматичних творів.

В оповіданнях, романах, п'єсах фундаментом композиції виступає сюжет (фр. *sujet*) – послідовність подій і вчинків дійових осіб, змін у їхніх взаєминах, душевних станах і думках, яка відображається в художньому творі. За всієї своєї різноманітності, сюжети мають певну загальну, універсальну логіку. В будь-якому з них є зав'язка, де читач (глядач) знайомиться з героями твору й де виявляється певна суперечність, конфлікт, проблема, що служить «пружиною» дальшого розвитку образної тканини. У процесі розгортання сюжету характери дійових осіб набувають більш повного й глибокого розкриття, змінюються їхні взаємини. Вершиною розвитку сюжету є кульмінація, а його підсумком служить розв'язка конфлікту й характеристика відносин між персонажами, які склалися насамкінець.

Хоча в такому вигляді побудова літературно-драматичного сюжету вкрай спрощена, вона все ж допомагає зрозуміти специфічну логіку розгортання музичної композиції. Багато музичних творів виявляє відкриту чи приховану сюжеттику, яку мистецтвознавці називають музичною драматургією.

Сюжети в музиці, як і в літературі, підлягають певній універсальній логіці. І кожному з них обов'язково є початкова стадія, аналогічна до зав'язки. Тут слухач уперше знайомиться з «персонажами» «музичної драми», з основними образами твору, втіленими в темах. Логічна функція зав'язки, як правило, реалізується у вигляді першого самостійного розділу композиції, який називається експозицією (від лат. *expositio* – виклад). Вона може містити багато тем, хоча може вичерпуватися і введенням однієї теми, одного провідного образу.

Експозиції іноді передують порівняно невеликий за обсягом розділ, який виконує роль інтродукції, підготовки до основного викладу, настроює слухачів на сприймання музично-драматургічної зав'язки. Цей розділ називається вступом. Його можна порівняти з передмовою до літературного твору.

Після представлення «головних героїв» і «конфлікту» (характеру їх взаємодії) за логікою сюжетобудови йде розвиток – центральна й найбільш динамічна стадія композиційного оформлення твору. Тут образи з'являються в нових, іноді несподіваних іпостасях, активно взаємодіють

один з одним. Тут же нерідко вводяться нові «персонажі» «музичної драми», додаткові «сюжетні зав'язки». Залежно від характеру розвитку тем-образів цей серединний розділ музичної композиції набирає характеру продовження, перетворення, розробки або епізоду.

Музично-драматичний розвиток обов'язково має кульмінаційну фазу (момент найвищого напруження) і логічне завершення, подібне до розв'язки сюжету. Кульмінація, загалом, можлива в будь-якому розділі композиції, але частіше за все вона знаменує собою настання завершальної фази форми.

Логічна функція розв'язки реалізується здебільшого в самостійному фінальному розділі композиції – коді. Роль завершення може взяти на себе також особливий розділ, що називається репризою. В останній відбувається підсумковий показ головних образів. Цей драматургічний прийом аналогічний до ремінісценції в літературних творах. У музиці він має набагато більше значення й ширше використання. Буває також, що завершення оформлюється в двох розділах – репризі й коді. Але, підкреслимо, драматургічна функція розв'язки, підсумку може бути виражена навіть найбільш скромними композиційними засобами: гармонічним кадансом, мелодичною каденцією (як це відбувається, приміром, у пісенному куплеті й інших мініатюрних композиціях).

Такою є логіка побудови сюжетної музичної композиції. У найзагальнішому вигляді вона виявляється в усіх музичних творах, незалежно від їхнього обсягу, складності, властивостей інтонаційного, синтаксичного, фактурного оформлення. Отже, підведемо підсумок: кожен музичний твір має початок, розвиток і завершення. Це основні логічні стадії процесу композиційного оформлення. Можливі додаткові моменти в розгортанні форми: вступ, побічна зав'язка, ремінісценція.

Трьом основним логічним стадіям розвитку «музичної драми» відповідають такі архітектонічні розділи форми: 1) вступ і експозиція; 2) середина (продовження, перетворення, розробка чи епізод); 3) реприза й кода.

Реалізація даних логічних функцій і побудова відповідних композиційних розділів засновується на темах-образах, на їхніх зв'язках і розвиткові. Це змушує нас спеціально розглянути питання про те, що становлять собою елементи композиційної структури.

## **1.2. Тема та інші складові елементи музичної композиції**

Музична композиція в більшості випадків ієрархічна, тобто має декілька рівнів організації. Це означає, що побудова, яка об'єднує в собі декілька найпростіших композиційних чинників, може сама виступати одиничним компонентом для більш масштабної побудови. Елементами різних рівнів музичної композиції (в порядку руху від нижчих рівнів до вищих) є: теми та ходи (нетематичні побудови), частини, партії, розділи, частини циклу.

Як ці компоненти між собою співвідносяться? Найбільші за обсягом музичні композиції, а саме – циклічні, складаються з частин циклу. Ті, своєю чергою, – з розділів. Останні скомпоновані з декількох простих частин або партій. А кожна з них будується з тем і допоміжного матеріалу.

Особливе місце серед названих елементів посідає тема. Вона є необхідною і досить часто - достатньою умовою для побудови композиції.

Музична тема – це відносно завершене, індивідуалізоване інтонаційне утворення, яке виконує дві функції: а) образно-змістового елемента, «суб'єкта», «персонажа» музично-драматургічної дії; б) основного конструктивного елемента в побудові композиції твору.

Художня образність музичного твору, зрозуміло, не вичерпується темою і не визначається повністю її характером. Проте саме тема (або теми) є концентрованим виразом образної сфери твору. Для того, щоб успішно виконувати функцію персонажа музичного сюжету, тема повинна бути багатою на смислові відтінки й легко впізнаваною в контексті композиції; вона мусить мати неординарну інтонаційну «зовнішність».

У зв'язку з цією художньою функцією теми особливо великого значення набуває її мелодичне оформлення. Невипадково більшість тем у творах музики всіх часів і народів є яскравими мелодіями, які западають у пам'ять. Ми впевнені, що читач без особливих зусиль пригадає багато подібних зразків.

Проте зустрічаються в музичній практиці й теми з маловиразною мелодикою. Їхня недостатня мелодична індивідуальність компенсується яскравою гармонією, оригінальним фактурним, тембровим, артикуляційним вирішенням. <...>

Функція вихідного будівельного матеріалу композиції вимагає від тем особливих якостей, а саме: здатності до різноманітних видозмін, трансформацій, взаємопослєднуваності. Так, наприклад, тема поліфонічного твору – інвенції, фуґи – повинна по можливості зберігати впізнавані риси й природність при траспозиціях, оберненнях, збільшеннях і зменшеннях, стретних (канонічних) проведеннях. Вирішення такого завдання потребує великої майстерності й натхнення.

До теми великого гомофонно-гармонічного твору (сонати, увертюри, симфонії) звичайно висуваються дещо інші конструктивні вимоги. Вони повинні містити інтонації, придатні для побудови різнорідного похідного матеріалу, зокрема тем нових розділів.

Теми музичних творів мають найрізноманітнішу синтаксичну структуру. Найменша з них може бути утворена одним мотивом або фразою. ...

Іншу групу складають теми, що становлять собою більш розгорнуті й завершені в синтаксичному розумінні побудови. Зазначимо, що в таких темах, як правило, всередині з'являються елементи, які самі виконують у відношенні до них функцію тематичного матеріалу. Останні, представлені одиницями рівня мотиву чи фрази, називають мікротемами. Таким чином, у деяких творах ми можемо виявити тематичні елементи декількох рівнів.

До цих питань ми ще повернемося, проте вже зараз треба чітко усвідомити, що, по-перше, не може бути твору без теми (хоча б у одному зі значень цього поняття). По-друге, не буває творів, які складаються з самої лише теми. Це з усією очевидністю впливає вже з визначення теми як елемента композиції.

Таким чином, логіка аналізу музичної композиції вимагає виявлення передусім її тематичних елементів. Навіть у найменшому за масштабом творі (такому, скажімо, як пісенний куплет) завжди є певне інтонаційне утворення, що виконує функцію головного образно-виражального й конструктивного елемента композиції.

У побудові композиційної споруди беруть участь не лише теми, а й інтонаційні утворення, позбавлені індивідуального, неповторного карбу та яскравої виразності. Вони виконують допоміжну конструктивну функцію: створюють підготовку звучання теми, пов'язують останню з її зміненими проведеннями або з новими тематичними побудовами, здійснюють тональний, темповий, регістровий перехід до нового розділу композиції. У спеціальній літературі подібний тематичний матеріал називається ходом.

Слід одразу зробити застереження, що хід проявляється лише в порівнянні з більш індивідуальним, виразним і конструктивно самостійним тематичним матеріалом. Зауважимо, що при відсутності індивідуалізованих інтонацій композиція може бути побудована з характерних допоміжних інтонацій – гам, арпеджіо, репетицій. <...> Тобто типові для ходу інтонаційні форми можуть узяти на себе роль тематичних елементів, як це дуже часто трапляється, наприклад, в етюдах, прелюдях, токатах.

Відзначимо таку закономірність: чим більше різних тем у творі, чим ширший його обсяг, тим більшого значення й масштабу набувають ходи. У мініатюрних же творах хід може бути зовсім відсутній як самостійний, відмінний від теми будівельний матеріал композиції. ...

Розглянемо тепер, що таке частина і розділ композиції. Ці поняття теорії музичної форми ми будемо застосовувати як нетотожні. Частина – це відносно завершена композиційна побудова, утворена з тематичного матеріалу (можливо – за участю ходу), яка разом з іншими структурами подібного масштабу й рівня входить до складу розділу або ж у композицію всього твору в цілому.

Так само, як і тема, частина виконує функції образно-виражального й конструктивного елемента композиції. Це особливо помітно в тих випадках, коли частина неодноразово повторюється, змінюється при повторенні, служить матеріалом для інших побудов і тим самим повертає до себе найбільшу увагу слухачів. Такі, приміром, рефрени в рондальній композиції. Вони несуть основне образно-змістове навантаження і служать вихідним, головним матеріалом композиції цілого. Такого плану частини можна назвати макротемами твору.

Розділ – це композиційно завершений фрагмент твору. Він складається з декількох частин і разом з іншими розділами утворює композицію цілого. Розділ також виконує функції компонента образно-драматургічної тканини й конструктивної одиниці композиції, але виявлення їх уже значно відрізняє його від теми й частини. Розділ не можна без певного перебільшення назвати суб'єктом «музичної драми». Це скоріше – арена подій, середовище, в якому діють «персонажі» драматургічного сюжету.

У певних особливих випадках композиція твору настільки складна, що в розділах позначаються свої сегменти, які називаються партіями. Під

цим поняттям у даному контексті мається на увазі відносно завершений елемент композиції, який разом з іншими елементами того ж рівня складає розділ форми. Самі ж партії утворюються з тем і простих частин. Прикладом форми, яка містить партії, може служити сонатна композиція.

Нарешті, найбільшою за масштабом одиницею композиції є частина циклу – завершений фрагмент твору, як правило, відділений від інших аналогічних фрагментів перервою в звучанні, який у ряді випадків має значення автономної композиції. Це, по суті, твір у творі.

Отже, коротко підсумуємо. Композиція твору становить собою ієрархію рівнів. Кожен із них представлений своїм власним елементом. Ці елементи визначаються (в порядку збільшення масштабу) як: а) тема, хід; б) частина; в) партія; г) розділ; д) частина циклу.

Усі вони виконують функції образно-виражальних і конструктивних компонентів твору. Особливо важливе й універсальне значення має тема, що пронизує і об'єднує всі рівні композиції, виступає головним «персонажем» у драматургії форми і служить вихідним матеріалом для побудови частин, партій, розділів, усієї композиції в цілому.

#### **1.4. Принципи формотворення**

Тепер нам належить з'ясувати, яким чином із тематичного й допоміжного матеріалу вибудовується конкретна композиційна структура, які принципи її створення. Остання в музикознавчій літературі називаються принципами формотворення. Беручи це поняття на озброєння, уточнимо, що воно означає принципи дій з темами (а також мікротемами, частинами, партіями), в результаті яких виникає композиція твору.

Існує п'ять основних принципів формотворення:

1. Точне повторення теми.
2. Варіювання (повторення зі зміною) теми.
3. Продовження (розростання) і скорочення теми.
4. Розробка теми.
5. Оновлення тематичного матеріалу.

Названі принципи мають по-справжньому універсальне застосування в музичній творчості. Вони втілюються в музиці всіх історичних епох, усіх етнічних і національних культур, усіх жанрів і стилів. Вони охоплюють мікро- і макротематичні рівні композиції, позначаються на взаємовідношенні найменших і найбільших її частин. Через те дуже важливо, щоб кожен музикант чітко уявляв собі їх характер, особливості, виражальний ефект.

#### **1.5. Класифікація композиційних форм**

Кожен музичний твір унікальний за своїм змістом, і через те не може існувати двох цілком однакових композицій. Водночас не буває також і музичних форм, які не мають собі подібних і не можуть бути зіставлені з іншими.

Практика показує, що будь-який твір музичного мистецтва більшою чи меншою мірою наближається до певного узагальненого зразка. Такі типи



форми – далеко не уможлядні абстракції. Вони виникають у колективній творчій практиці внаслідок відбору (іноді вельми тривалого в історичному часі) й осмислення прийомів композиційної організації. Для того, щоб орієнтуватися в усьому розмаїтті музичних форм, щоб мати змогу інтерпретувати будову конкретного твору в певному художньому контексті, необхідно скласти чітке уявлення про типи композиції. У цьому зв'язку постає проблема їхньої класифікації. Які принципи можна покласти в її основу?

У теорії музики немає єдиного підходу до вирішення цього головного питання систематики. Відома з давніх часів і прийнята в сучасному музичному навчанні класифікація композиційних форм вирізняє такі їхні властивості:

- а) кількість частин у композиції;
- б) кількість різних тем;
- в) характер співвідношення частин і цілого;
- г) спосіб викладу матеріалу;
- д) принцип формоутворення.

Усі ці параметри різною мірою враховуються при визначенні типів композиції. Як правило, музиканти-теоретики довільно вибирають із наведених властивостей яку-небудь одну й засновують на ній свою класифікацію. Як буде показано далі, кожна з таких «одновимірних» типологій має власні переваги, але виявляє також і певну обмеженість у відношенні до різноманітності композиційних форм у музичній практиці. Залежно від кількості частин у творі теорія вирізняє одночастинні, двочастинні, тричастинні, трьох-п'ятичастинні та багаточастинні композиції – всього п'ять типів. Визнавши теоретичну правомірність такої класифікації, слід, однак, припустити й можливість виокремлення чотирьох-, шести-, семи-, п'ятичастинних музичних композицій.

Наступний класифікаційний ряд заснований на критерії кількості тем, з яких складається твір (число тем і частин може збігатися, а може й значно відрізнятися). На цій підставі виділяють однотемні (2- і 3-частинні) форми, двотемні (2- і 3-частинні), багатотемні рондальні композиції. Цей ряд, звичайно, неповний і може бути в розумних рамках розширений. У шкільній теоретичній практиці принагідно, без певної системи, звертаються до цього способу класифікації.

Серед традиційних підходів є й такі, що враховують не лише кількісний бік, а й якісні властивості музичної форми. Найвідоміший із них вирізняє два типи композиції, відмінність між якими полягає у взаємовідношенні частин у межах цілого. Одні форми характеризуються координацією частин і визначаються як прості. Інші виявляють не лише координаційне, а й субординаційне співвідношення, ієрархічну структуру частин. Наприклад, чотири невеликі частини групуються у дві більші за масштабом, а ті, своєю чергою, поєднуються в загальну цілісність. Такі композиції, що мають ієрархічну структуру, класифікуються як складні. З них найвідомішими є складна двочастинна, тричастинна, рондальна та сонатна форми.

Якісні властивості композиції враховуються також у класифікації, заснованій на способі викладу тематичного матеріалу. Якщо всі частини твору подані експозиційно (скажімо, у вигляді періоду), то таку композицію можна визначити як експозиційну. Якщо ж частини виходять за рамки періоду і є результатом розвиваючого викладу тематизму, то композицію цього типу слід розглядати як розвинуту.

Нарешті, останній із поширених класифікаційних підходів спирається на принцип формотворення, що лежить в основі композиції, та на характер тематичних взаємозв'язків між її частинами. За цими ознаками вирізняють куплетну, варіаційну, репризну, рондальну сонатну та циклічну композиції. Цей спосіб класифікації дуже ефективний при аналітичному вивченні творів, тому що кожен із принципів тематичного розвитку має свій власний змістовий і конструктивний сенс, а відтак визначений за даним параметром тип композиції якоюсь мірою відбиває також і певний тип змісту, образно-виражальну спрямованість твору.

*Людмила Шумська*

## **ХОРОВЕ ДИРИГУВАННЯ**

### **III. Рекомендації до підготовки індивідуального навчально-дослідного завдання**

**ІСТОРИКО-СТИЛІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ.** Перший розділ письмової роботи присвячується авторам музики і літературного тексту. Біографія композитора подається стисло, з опорою на найзначущі факти його життя і творчості. Вельми важливим і водночас складним для студента завданням є розуміння загальнокультурного контексту епохи, в якій жив і творив композитор, розкриття основних стилістичних напрямів у музиці того часу, а також рівня й особливостей розвитку вокально-хорового виконавства.

Докладнішого висвітлення вимагає хорова творчість композитора. Студент повинен виявити його «питому вагу» у спадщині автора, вказати жанри хорової музики, яким композитор надавав перевагу. В окремих випадках студент за допомогою викладача повинен виявити і розкрити індивідуальні риси стилю даного композитора на прикладі аналізованого твору.

Розбираючи твір сучасної хорової музики, студент повинен звернути увагу на переважання у творі новаторських або традиційних музичних прийомів. При цьому необхідно пам'ятати, що їх співвідношення у музиці різних авторів виявляється суто індивідуально.

Виклад біографії автора літературного тексту хорового твору повинен бути гранично стислим або може бути відсутній зовсім. Місце біографії може посісти характеристика творчості поета, визначення його ролі в літературі, причетність до того або іншого стилістичного напрямку. Далі бажано відповісти на питання, які якості літературного першоджерела могли привернути композитора і надихнути його на створення хорового

твору: студент повинен розкрити своє розуміння ідеї і змісту літературного тексту.

Якщо аналізований твір є складовою частиною хорового циклу, то бажано охарактеризувати принцип організації його частин і визначити роль та значення даного хору у межах усього хорового циклу.

Якщо предметом аналізу є частина крупного циклічного твору – меси, ораторії, кантати, – то необхідно стисло охарактеризувати шлях розвитку цього жанру в історії музики і знайти нові, оригінальні риси його трактування у творчості даного композитора, охарактеризувати роль і значення аналізованої частини в обсязі цілого твору.

Якщо анотація присвячена хору з опери, то в характеристиці творчості композитора повинна бути висвітлена роль хорових сцен у його операх і більш деально відображено значення хору, що розбирається, у драматургії даної опери.

**МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ.** У цьому розділі необхідно визначити жанрові особливості твору у взаємозв'язку з художньою формою та естетично-образною сферою. У творах для хору жанр може бути визначений як хорова мініатюра, хорова п'єса, хорова пісня, мадригал, мотет, хорал, обробка народної пісні, духовний концерт, хоровий концерт, хорова композиція, хор великої форми тощо. Студент повинен уміти виділити тематично самостійні розділи форми і визначити їх функції в масштабі цілого.

Крім того, аналіз музичної форми припускає розгляд такого важливого компонента твору, як тип фактурної організації, що є засобом розкриття художнього образу: акордовий, гомофонно-гармонічний, поліфонічний, змішаний (детальніше див. розділ «Формування умінь фактурно-хорового аналізу»).

Необхідно зосередити увагу на особливостях тональної структури музики, що підкреслює її тональну стійкість або нестійкість. Відхилення у тональність доміанти, а також у далекі тональності, як правило, пов'язані з динамізмом, гостротою, напруженістю звучання музики. Відхилення у тональності субдомінантної сфери сприймаються менш гостро. Змінний лад, а також різновиди ладів мажору і мінору можуть бути властиві різним національним музичним традиціям, творчості сучасних композиторів, яким притаманний пошук інноваційних виражальних засобів.

Гармонічний аналіз слід почати із загальної характеристики даного хорового твору. Тут потрібно відзначити, до чого прагне автор: до простоти, ясності і прозорості гармонічного викладу чи його ускладненості. У багатьох хорових творах колористична сторона гармонії є одним із важливих засобів виразності, а деколи – і зображальності музики. У цьому розділі анотації слід звернути увагу на інтенсивність пульсу гармонічних змін і на те, наскільки гармонічна вертикаль обумовлена лінійним розвитком голосів, що її складають.

Проаналізувавши каденції, необхідно зробити висновок про їх значення в музичній формі. При цьому треба пам'ятати, що полуавтентичні, полуплагальні, перервані, вторгнені, повні недосконалі каденції є засобом

відносного розчленовування музичної форми, на відміну від повних досконалих каденцій.

У розділі «Голосоведіння» повинен бути виявлений характер мелодичного розвитку основного голосу або ряду голосів у поліфонічному викладі. Частіше студенти обмежуються констатацією інтервальної будови мелодичної горизонталі, не виявляючи при цьому її виразної суті. Мелодії як основному засобу музичної виразності повинне відповідати індивідуальне тлумачення, обумовлене образно-емоційним складом конкретного хорового твору. Наприклад, пощабельний або плавний мелодичний розвиток може відповідати образній сфері спокою або споглядальності. Зламана, стрибкоподібна мелодія, як правило, передає стан турботи, схвильованої поривчастої, емоційної загостреності тощо.

Виразність мелодії визначається не тільки її малюнком, але і структурною будовою. Так, структурне дроблення відповідає розвивальному типу музичного викладу і пов'язане з образами, позбавленими статичності. Періодичність більшою мірою відповідає образно-емоційній урівноваженості. Структурне підсумовування, як правило, є смисловим об'єднанням елементів музичної форми.

Характеризуючи метр, розмір, ритм, студент повинен знайти відповідь на питання, якою мірою вони відображають виразну суть музики. Метр і його конкретний вираз (розмір) можуть бути пов'язані з певною жанровою спрямованістю музики. Якщо у творі зустрічаються характерні ритмічні фігури (синкопи, остінатний, пунктирний ритм), то потрібно охарактеризувати їх виразне або образотворче значення. Необхідно визначити основну ритмічну одиницю – тривалість, що зустрічається найчастіше, яка є основою ритмічного руху.

У разі відсутності вказівок метронома трактування швидкого і повільного темпів та їх відтінків повинне відповідати традиціям і нормам стилю, які властиві певній епосі. Наприклад, стабільність, «моторика» темпового руху є нормою для музики бароко і класицизму, гнучкість і свобода властиві стилістиці романтизму. Міра швидкого темпу визначається повноцінністю виконання найдрібніших тривалостей. Міра повільного темпу визначається задачею збереження єдності форми. Агогіка є засобом динамізації музичної форми або, навпаки, гальмуванням у її розгортанні, зміни темпу можуть бути пов'язані з певними виразними і зображальними можливостями музичної мови.

Оскільки форма хорового твору обумовлена змістом літературного тексту, то її розгляд повинен здійснюватися у тісному взаємозв'язку з образно-змістовою стороною літературного першоджерела. Слід уникати констатацій і перерахувань засобів музичної виразності, непідкріплених висновками про їхнє образно-смислове значення.

У творах з інструментальним супроводом слід звернути увагу на наступні моменти: чи є тематичний зв'язок між вступом і наступними побудовами; який його образно-емоційний склад і якими засобами музично виразності він досягається; чи є вступ тональною і темповою настроюючою

для хору; яка роль супроводу (дублювальна, самостійна) і які особливості його фактури; аналіз гармонічних структур, що припускає повний розгляд вертикалі, має включати і інструментальний супровід.

**ВОКАЛЬНО-ХОРОВИЙ АНАЛІЗ.** У цьому розділі анотації перед студентами стоїть непроста задача з виявлення основних виконавських труднощів твору і визначення хормейстерських прийомів для їх подолання.

Визначення типу і виду хору іноді може бути розглянуте як прояв певного стилістичного напрямку або традиції в хоровому виконанні. Вибір того або іншого типу і виду хору може бути продиктований прагненням автора до розкриття певних темброво-звукових можливостей хору, відповідних ідеї і образам даного твору.

Після визначення діапазонів хорових партій і хору у цілому необхідний висновок про теситурну зручність або незручність їх викладу. З останнім може бути пов'язана низка вокально-хорових труднощів, що вимагають подолання у процесі роботи з хором. Нерівноцінність теситурних співвідношень голосів хорової партитури може спричинити завдання штучного динамічного «вирівнювання» неансамблюючих співзвуч. У таких випадках у розділі «Ансамблеві труднощі» потрібно вказати, яким чином досягається необхідна динамічна рівновага.

Характер звуковедення й атака звуку розглядаються з точки зору їх виразних можливостей, за допомогою яких розкривається образний зміст твору. Звуковедення й атака звуку нерозривно пов'язані із співацьким диханням. Його механізм розглядається як тип групового, генерального або ланцюгового дихання. Відповідно до образного змісту хорового твору або його фрагмента, характер співацького дихання може охоплювати широкий спектр проявів: активне, повне, спокійне, стрімке, легке, поверхове, дуже швидке тощо.

Вокальні труднощі у хоровому виконанні можуть бути пов'язані з особливостями мелодичного рельєфу хорових партій. Особливу увагу слід звернути на позиційну рівність у виконанні висхідних і низхідних мелодичних стрибків, що захоплюють звуки різних регістрів. Також певною вокальною складністю є довга витримка звуків високої теситури або «перехідних» звуків. Вокальні труднощі такого типу долаються у процесі «вспівування» твору. Хорове виконання неможливе без опори співацького дихання, за допомогою якого долаються не тільки вокальні труднощі, але і труднощі строю.

Аналіз основних інтонаційних труднощів повинен спиратися на закономірності зонно-темперованого строю, який лежить в основі вокального виконання. У партитурі необхідно визначити найскладніші виконавські моменти горизонтального та вертикального строю, розібрати їх із вказівкою того, як інтонується певний хроматичний хід, мелодичний стрибок або гармонічна вертикаль та її найбільш «показові» звуки. Часто інтонаційні труднощі ускладнюються такими чинниками, як особливості темпу, динаміки, регістрів, теситури. Відповідаючи на питання, як подолати ці труднощі, необхідно пам'ятати, що повільний темп не сприяє збереженню

строю, особливо у виконанні а саррелла, а швидкий темп ускладнює виконання інтонаційно незручних моментів. Тому у процесі репетиційної роботи необхідно чергувати різні темпи, а окремі мелодичні ходи або акордові з'єднання по вертикалі, відпрацьовувати поза ритмом, за рукою диригента. Удосконаленню строю сприяє виконання із закритим ротом, при якому слуховий контроль виконавців стає пильнішим. Переважання тихої звучності може спричинити ослаблення ролі дихання і втрату відчуття міцної вокальної опори у виконанні, тому доцільно чергувати проспівування твору або його фрагментів у різній динаміці та із застосуванням різних вокальних штрихів.

Ансамблеві труднощі. Студент повинен уміти виявити основні ансамблеві труднощі і шляхи їх подолання. Основними елементами ансамблевого звучання хору є ритм, темп, дикція, динаміка, тембри голосів. Темповий і ритмічний ансамбль припускає єдність відчуття і дотримання хором дольової пульсації у швидких темпах, а також внутрішньодольової пульсації в помірних і повільних темпах, єдність агогічних змін. У творах із супроводом необхідно визначити, чи допомагає хору партія супроводу у досягненні загального ритмічного і темпового ансамблю, чи її самостійна роль це завдання ускладнює. Завдання динамічного ансамблю розглядаються у зв'язку із фактурою викладу і необхідністю створення штучного ансамблю.

Розбір дикційних труднощів повинен стосуватися незручних поєднань голосних та приголосних звуків у співі. Правила вокальної вимови тексту розбираються залежно від характеру звуковедення і штрихових позначень у музичному тексті, при цьому необхідно дотримуватися орфоепічних правил, які існують у кожній мові та є показником виконавської культури.

**ВИКОНАВСЬКИЙ ПЛАН.** Цей розділ включає розкриття особливостей фразування, що відображає або гнучкість динамічного розвитку, або його монотонну статичність, або прагнення композитора до контрастних динамічних зіставлень у музиці даного хорового твору, в якому потрібно виявити всі кульмінації і продумати вибір виконавських засобів, за рахунок чого вони повинні бути здійснені. У виконанні твору повинні бути відображені особливості темпового руху і міра його агогічності.

Тембри голосів і нескінченна різноманітність їх нюансів залежать від характеру вимови тексту, його образно-сислового втілення у співі. Ця ансамблева задача є однією з найважливіших у колі виконавських засобів, що характеризують хор як єдиний у своєму роді «вимовляючий» музичний інструмент.

Студент має визначити особливості диригентської мануальної трактовки хорового твору. Гнучке комбінування параметрів диригентської постановки (позицій, планів, діапазонів) та властивостей диригентського жесту (швидкість, сила, маса, амплітуда тощо) має бути підпорядковане завданню втілення засобів музичної виразності, характеру твору з метою семантичного відтворення його художньо-образного змісту. Добір художньо доцільних прийомів техніки хорового диригування сприятиме повноцінному втіленню авторського задуму.

Кінцевою метою виконавського плану стає узагальнення усіх засобів музичної виразності та почуття естетичної міри під час їх застосування для якомога глибшого розкриття авторської концепції хорового твору у процесі виконавської інтерпретації.

## **V. Методика фактурно-хорового аналізу**

<...> Аналітичне вивчення хорової партитури будується за традиційною схемою: музично-теоретичне структурування хорової тканини, творче осмислення семантики засобів музичної виразності, специфіка вокально-хорової органіки, особливості виконавського трактування.

Анотуючи хоровий твір у музично-теоретичному аспекті, необхідно приділяти значну увагу аналізу фактури, розглядаючи її як художньо доцільну тримірну музично-просторову конфігурацію звукової тканини, що диференціює та об'єднує по вертикалі, горизонталі та глибині усю сукупність компонентів. Знання іманентних властивостей хорової тканини кожного конкретного твору відкриває шлях до створення переконливої виконавської інтерпретації.

Фактурно-аналітичні уміння є необхідною складовою комплексу професійно значущих якостей хорового диригента, оскільки їх несформованість спричинює негативні педагогічні наслідки: викладання «спрошеного мистецтва» або його «спрошене» викладання.

Під час вивчення хорового диригування актуалізується вивчення творів сучасних українських композиторів. Хорові опуси Л. Дичко, Є. Станковича, В. Степурка, Ю. Алжнева, М. Скорика, Г. Гаврилець, В. Сильвестрова, В. Зуби-цького, В. Камінського та ін. звучать у виконанні навчальних хорів, у тому числі і на державних іспитах, стають показником інноваційного підходу до змісту навчання у класі хорового диригування.

Хорові зразки сучасної композиторської творчості, що відрізняються специфічними рисами індивідуального авторського стилю саме на рівні багатомірної музично-просторової конфігурації звукової тканини – хорової фактури, під час вивчення потребують застосування синтетичної аналітичної методики, що набуває варіантності під час застосування у ролі інструмента аналізу окремих хорових творів.

Феномен хорового твору є загальносинтезувальним чинником здійснення навчального процесу на усіх рівнях диригентсько-хорової підготовки: саме музичний зразок, що належить перу певного композитора, є об'єктом конкретизації теоретичних засад хорознавства, отримує мануальну трактовку у класі диригування, озвучується на репетиціях та концертах навчального хору, втілюється у лабораторіях з хорового практикуму, перевтілюється у процесі хорового аранжування. Разом із тим, на заняттях з хорового диригування, в умовах індивідуальної форми роботи викладача зі студентом, виникають умови для здійснення комплексного аналізу хорового твору і, насамперед, його фактури, оскільки у понятті хорова фактура віддзеркалюється специфіка власне хорового викладення, особливості якого проявляються: у складі хору та виконавських можливостей

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 та стилі хорового викладення (хорового письма). Вивчення хорової фактури у цьому аспекті створює передумови для більш поглибленого дослідження конкретних хорових творів, характеристики хорового стилю тих або інших композиторів. ...

Разом із тим, педагогічний аспект аналізу фактури не має належного висвітлення у науковій літературі, у тому числі і хорознавчій, хоча уміння здійснення комплексного фактурного аналізу стають визначальним чинником у діяльності музиканта-виконавця на усіх етапах роботи над музичним твором. Уміння аналізу хорового твору, а саме його фактури як категорії, що інтегрує матеріально-знакову (нотний текст) та процесуально-часову (виконувану) структуру, мають стати системоутворювальним компонентом диригентсько-хорової підготовки. Саме через аналіз хорової фактури, що є втіленням просторово-часової організації музичного твору, можливе формування у студентів таких професійних якостей, як самостійність хорового мислення, творче уявлення, виконавське проектування.

У системі диригентсько-хорової підготовки опанування методикою фактурного аналізу апробоване під час вивчення предмета «Аналіз музичних творів» із використанням у ролі об'єктів аналізу відомих класичних та сучасних музичних творів. За умов такого підходу студенти засвоюють знання з фактурної типології та набувають умінь застосовувати набуті знання в процесі вивчення дисциплін практичного характеру, що необхідно для правильного тлумачення авторського задуму та створення власних виконавських інтерпретацій. Такий підхід до хорового фактурного аналізу спрацьовує лише під час розглядання зразків класичної музики або сучасних композиторів, чий авторський стиль корелює до традиційних засобів виразності та класифікується у теорії фактури як монофункціональний тип. Але метод типологічного аналізу хорової фактури є не результативним під час спроб застосування його до «розшифровки» авангардної музики – доробку сучасних майстрів хорового письма, чий індивідуальний авторський стиль асимілював різноманітні прийоми сучасних композиторських технік. Фактура сучасної хорової музики виходить за межі теоретичних канонів та класифікується як фактура поліфункціонального типу, що має певне розгалуження у класифікації: мішаний склад, поліфонія пластів, надбагатоголосся.

З іншого боку, під час музично-теоретичного аналізу хорової фактури студенти спираються на нотний текст, що формує уявлення про фактуру як об'єкт візуального дослідження. Графічний образ фактури, зафіксований у хоровій партитурі, безумовно, є матеріалізованим джерелом інформації про хоровий твір, що дає підстави для використання його на певних етапах фактурного аналізу. Але існує й інший підхід до тлумачення змісту аналізу хорової фактури у галузі музичної педагогіки – це виконавський її аспект, мета якого – адекватне втілення партитури у реальному звучанні, тобто створення певної процесуальної, просторової, темброво-семантичної



хорової текстури, яке розглядається як визначальний чинник у роботі з хоровими творами сучасних авторів. Таке розуміння фактурного хорового аналізу необхідно сформулювати під час вивчення хорового диригування та хорового класу. Виходячи із вищевикладеного, можна зазначити, що вирішення педагогічних та виконавських завдань у процесі створення інтерпретації хорових творів сучасних композиторів потребує використання спеціального інструменту комплексного фактурно-хорового аналізу.

Методика комплексного фактурно-хорового аналізу музичних творів базується на тлумаченні фактури як поліморфної просторово-часової та темброво-акустичної організації музичної тканини. За визначеннями музикознавців, які є наслідком аналітичних узагальнень властивостей хорової фактури у європейській музиці професійної традиції, музична фактура – це система, що організує у музиці художній простір, і разом з тим сторона музичного цілого; фактура постає у двох аспектах: фонічному (чуттєво-звуковому) та функціональному (ієрархія типів, складів, малюнків-конфігурацій); вона розкриває багатоголосну природу музичної тканини у двох формах: реальній та схованій.

Таким чином, спираючись на узагальнення теорії фактури та виконавські потреби її адекватного звукового втілення, необхідно сформулювати у студентів вміння комплексного фактурно-хорового аналізу шляхом спеціального впровадження методики аналізу хорової фактури, що має здійснюватися у два етапи: перший етап – засвоєння знань щодо ієрархії фактурної будови; другий етап – оволодіння методами аналізу хорової фактури.

На першому етапі формування умінь комплексного фактурно-хорового аналізу доречно систематизувати знання у галузі фактурної ієрархії, спираючись на принцип доступності, тобто упорядкування інформації необхідно проводити за правилом «від простого до складного»: монодія, ранній органум, гетерофонія, підголосковість, акордовий склад, гомофонія, гомофонно-поліфонічний склад, імітаційна поліфонія, різнотемна та контрастна поліфонія, поліфонія пластів, пуантилізм, надбагатоголосся. Наступним кроком може бути усвідомлення хронологічного порядку виникнення конкретних складів з відповідною ілюстрацією зразків із галузі хорової літератури.

На другому етапі пропонується оволодіння власне аналітичними методами, систематизація яких відповідає параметрам, координатам будови хорової тканини:

- 1) висотно-функціональний аналітичний метод;
- 2) горизонтально-часовий аналітичний метод;
- 3) глибинно-акустичний аналітичний метод;
- 4) метод вокально-технологічного аналізу.

Викладемо сутність кожного запропонованого методу, які є елементами системи комплексного фактурно-хорового аналізу.

Висотно-функціональний аналітичний метод дозволяє розглядати хорову тканину як вертикальну конструкцію, утворену з окремих ліній – хорових голосів, що згідно з хоровою типологією є продуктом сполучення

компонентів однорідних, неповних або мішаних типів хорової організації, а також визначати функціональність голосів у кожному конкретному типі хорової фактури. Необхідно виділити голоси, що виконують мелодичну, гармонічну, контрапунктичну, педальну функції, а також обґрунтувати використання функціональної перемінності.

Горизонтально-часовий аналітичний метод формує уявлення диригента стосовно прийомів хорового викладення таких засобів фактурної техніки, що обумовлені процесуальністю (ходом музичного розвитку) та потребують визначення їхніх семантичних властивостей. Важливим аспектом засвоєння цього методу є ототожнення фактурних прийомів з індивідуальним авторським стилем та жанрово-стильовою природою конкретних зразків хорової фактури. Складовою даного методу вважаємо також розкриття літературно-змістової сутності хорового твору, що розгортається у часі та осмислюється у процесі сприйняття закінчених структурних побудов.

Глибинно-акустичний аналітичний метод дозволяє розглянути хорову фактуру як стереофонічну субстанцію, детермінантами якої виступають як об'єктивні, так і суб'єктивні чинники.

До об'єктивних чинників слід віднести:

- 1) акустичні умови вербального ряду – фонетичні особливості звучання голосних та приголосних звуків поетичного тексту;
- 2) акустичні умови концертних приміщень та репетиційних аудиторій, що мають певні ревербераційні властивості та зумовлюють ступінь польотності звукової маси.

До суб'єктивних чинників слід віднести:

1) акустичні умови фонаційного (звукоутворювального) ряду, що обумовлені вокальними ресурсами хору, вокально-технічними можливостями кожного співака та хору в цілому;

2) просторові властивості гучносної динаміки – специфічні просторові ефекти, що утворюються внаслідок трансформацій сили звучання хорової фактури у цілому (філіровка звуку, зіставлення полярних динамічних показників тощо), а також динамічних комбінацій між хоровими партіями;

3) акустичний ефект, що виникає у результаті порядку розташування хорового колективу під час виконання та передбачає варіативність рішень з метою досягнення максимально позитивного художнього впливу.

Метод вокально-технологічного аналізу спирається на теоретичні засади хорознавства та визначення загальних характеристик хору як виконавського інструменту, що має певні художньо-технічні виражальні можливості, зумовлені вокальною природою, оскільки естетична природа хорової композиції визначається насамперед вокальним єством звучання, багатоголоссям хорового ансамблю, технікою, якістю й звукобарвами академічного звукоутворення.

Застосування вокально-технологічного методу втілюється у діагностиці вокального змісту хорової партитури та передбачає аналітичне виокремлення таких показників:

1) якість та кількість вокальних компонентів текстури конкретного музичного твору;

2) технічні засоби вокального виконавства: види звуковидобування, звуковедення, співацького дихання тощо;

3) реєстрові можливості хорових партій, зумовлені механізмами оперування мікстовим, головним та грудним режимами роботи голосового апарату;

4) темброво-виражальні властивості голосів різних типів, що визначаються як вокально-технічними, так і артикуляційними прийомами;

5) специфіка вокального інтонування в умовах зонного строю та інтонаційна варіативність виконавського втілення ладотонального та гармонічного змісту фактури конкретної авторської композиції.

Запропонована методика комплексного фактурно-хорового аналізу музичних творів спирається на загальнотеоретичні принципи дидактики, музикознавства, хорознавства, тому її запровадження у систему диригентсько-хорової підготовки сприятиме педагогічній ефективності під час формування умінь аналізу хорової фактури. Таким чином, фактурно-хоровий аналіз функціонуватиме на операційно-діяльнісному рівні, в умовах взаємодії знань та вмінь студента. Використання даної методики у ході вивчення хорового диригування, хорознавства, читання хорових партитур та хорового класу стане системоутворювальним засобом оптимізації диригентсько-хорової підготовки.

Сформованість умінь фактурно-хорового аналізу як складової комплексу хормейстерських умінь є компонентом функціональної грамотності студента та етапом сходження до ідеальної моделі професійної компетенції хорового диригента.

## Розділ IV. ПРОФЕСІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ ХОРОВОГО ДИРИГЕНТА

*Олена Батовська*

### СУЧАСНЕ АКАДЕМІЧНЕ ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО А CARPELLA

#### РОЗДІЛ 4. Новітні якості сучасного академічного хорового мистецтва а carrella: виконавський аспект

#### 4.3. Новітні форми виконавської презентації сучасної академічної хорової музики а carrella

Виконавський аспект сучасної академічної хорової музики а carrella становить значний інтерес для музикознавців і хорових диригентів. Техніки композиції хорової музики ХХ ст., такі як додекафонія, серіалізм, сонорика (сонористика), мікрополіфонія, алеаторика, формульна композиція та інша створили нові виконавські труднощі. Незважаючи на солідний корпус робіт з проблем хорознавства, хорової фактури і хорового письма, питання методики роботи над сучасною хоровою музикою а carrella практично не розкриті...

В рамках даного підрозділу нами буде розглянуто «наріжний камінь» (К. Пігров) в хоровому співі а carrella і виявлено специфіку роботи при розучуванні сучасних хорових творів а carrella.

Проблеми ладу в хоровому співі а carrella пов'язані з ускладненням гармонійної сфери музики, зокрема, застосуванням акордів нетерцової структури і поліакордів. Серед підходів роботи вибудовування ладу в хорі а carrella в процесі роботи над творами із сучасною музичною мовою можна назвати наступні: а) з позиції інтервальної структури акорду; б) з позиції тембро-фонізму.

При вивченні гармонійних співзвуч сучасної музики а carrella можна запропонувати наступний метод: спочатку вибудувати консонуючі інтервали (октаву, квінту, кварту, терції, сексти, велику секунду), а потім по мірі їх загострення дисонуючі (тритон, велику септиму, півтон).

Якщо акорди мають в основі або складаються тільки з дисонуючих інтервалів, то вибудовувати їх слід з нижнього голосу, як би «нашаровуючи» на нього «гострі» інтервали.

Робота над строем у хорових творах з ладом на тембро-фонічній основі застосовується на більш пізній стадії розучування матеріалу, коли співаки хору можуть чути не тільки свою мелодійну лінію, а й акорд в цілому, його барвистість, і тому для них не становитиме складність впевнено інтонувати свою ноту, а в разі необхідності провести її енгармонічну заміну.

Хоровий лад нерозривно пов'язаний з такими елементами хорової техніки, як ансамбль, дикція, вироблення гнучкого нюансування; інтонування залежить від теситурних умов, метроритмічної організації музики. Тому між усіма цими критеріями необхідно відчувати і знаходити зв'язок, який забезпечить високохудожнє розкриття образу, закладеного в виконуваному хоровому творі а carrella.

Сучасне академічне хорове мистецтво а *sarrella* демонструє широку різноманітність в області застосування нетрадиційних прийомів темброфонічного звучання і його багатого потенціалу виражальних можливостей.

Хоровий спів а *sarrella* як архаїчний та один із найрозвинутіших видів виконавського мистецтва за багатотисячлітню історію свого функціонування набув специфічної системи виражальних засобів, які притаманні виключно йому. Мова йде про природно-фізіологічні ознаки, на які вказують авторитетні хормейстери і вчені <...>.

Ми розкрили дефініцію «хорова природа», у якій однією з важливих сторін є темброфонічність. Аналіз сучасної хорової творчості показав, що на сьогодні саме цей бік хорового співу а *sarrella* активно розробляється композиторами.<...>

Як відомо, темброфонічність містить у собі дві якості – тембр і фонізм.

*Тембр* у перекладі з фр. (*timbre*) має декілька варіантів: «дзвіночок», «мітка», «відмінний знак». Це обертонове забарвлення звуку; одна зі специфічних характеристик музичного звуку (поряд з його висотою, гучністю й тривалістю).

У хоровому співі під тембром мається на увазі визначене забарвлення хорових партій, усього хору, співацька манера, стабільна якість звуку.

*Фонізм* (від грец. – звук) – це забарвлення, характер звучання гармонічного інтервалу, акорду (в тому числі з неакордовими звуками) самих по собі, незалежно від їх тонально-функційного значення.

Незважаючи на те, що характеристики понять подібні, у них є відмінності. Вони пов'язані з тим, що *тембр* є якістю будь-якого звуку, а *фонізм* виникає за умови сполучення звуків (наприклад, при інтервальному чи акордовому розташуванні тонів, при висотно-регістровому співвідношенні).<...>.

Як ми вже вказували, починаючи з ХХ ст. темброфонічні якості активно використовуються композиторами й виконавцями як важливий засіб музичної виразності. У порівнянні з попередніми історичними етапами розвитку музичного мистецтва, тембр підкреслюється засобами гармонії й фактури, коли композитори вводять до тканин твору всілякі кластери й гармонічні утворення. Зріст ролі тембрової сторони інтонування обумовила зміни в гармонії, – «фонічно забарвлені якості співзвуччя стали панувати над його функціональною сутністю».

Тембр стає компонентом музичного цілого, за допомогою якого посилюються чи послаблюються контрасти, він є одним з елементів музичної драматургії. А багатообразні якості тембру, такі як уміння заспокоювати, стомлювати, дратувати тощо, приводять до думки про те, що він є *якісною категорією*. Ця особливість дає певний простір композиторам для виявлення творчої ініціативи. Мова йде про такі явища, як *сонорика* і *алеаторика* <...>.

З підвищенням значущості фонізму в сучасній академічній хоровій музиці а *sarrella* акорд отримує нові специфічні характеристики: «ступінь напруженості, інтервальна щільність, обсяг».

Основними тенденціями розвитку сучасного музичного мистецтва є індивідуалізація й ускладнення композиторської мови, інтонаційно-лексичне й стилістичне різноманіття систем виразних засобів.

Таке явище в мистецтві ХХ століття, як розширення простору, спричинило «вивільнення» від традиційного панування інтервалу. Сучасний твір «стає, перш за все художньою сумою (тобто відповідно оформленою структурою) наступних елементів: 1) звукове забарвлення; 2) динаміка; 3) форма звучання в часі й просторі (його тривалість і широта, щільність і консистенція, типи плям, стрічок, ліній і арабесок з різним малюнком, їх місце у висотному регістрі); 4) рухливість і статика (різні типи руху, рух у тривимірному просторі); 5) комбінування одночасних звукових пластів і б) мінливість звукового образу в часі».

Вищеназвані тенденції у розвитку сучасного музичного мистецтва вплинули на хорову творчість а *soprano* вплинули на одну з її важливих якостей – *нотацію*, яка є втіленням творчих пошуків і проявів композиторської практики. Специфічність вимог, які пред'являються виконавцям хорової музики а *soprano*, пояснює необхідність спеціального теоретичного й практичного оволодіння навичками інтерпретації хорових творів а *soprano*.

Наприкінці ХХ ст. в хорових партитурах зустрічається небувала кількість новацій у нотному записі. На сьогоднішній день у музиці розрізняють два види «кодування»:

а) детермінована нотація: точна фіксація композиторського задуму і, як наслідок, вимога безкомпромісної точності у виконанні. У детермінованій нотації визначаються: точні висотні співвідношення, метр, ритміка, тембр звучання, динаміка; точний склад виконавців; однозначні рекомендації виконавцям;

б) недетермінована нотація: наявність і в більшості випадків переважання фактора випадковості в реалізації тексту, записаного з різним ступенем подробиць і точності».

Слід підкреслити, що робота над чистотою хорового строю в творах ХХ століття, з одного боку, продовжує традиційну лінію, широко розглянуту в працях по хорознавству, а з іншого – має низку особливостей.

<...> при освоєнні і виконанні сучасної академічної хорової музики а *soprano* потрібна фізіологічна перебудова організму самих виконавців, і в першу чергу слухова. З огляду на природно-фізіологічні особливості хорового співу а *soprano*, слід домагатися навичок закріплення м'язових відчуттів виконавців і вміння координування вірного слухового «чуття» і технічно вірного відтворення. Інтонування інтервалів в сучасній академічній хоровій музиці а *soprano* дає неминучу варіантність як у фрагментах, в яких інтонуються лади, так і в тих, в яких на перше місце висувається інтервальне інтонування, основу якого складає концентрування на елементах певного інтервального комплексу. Тому, при роботі над строем у хорі, виконавцям необхідно ґрунтуватися на широкому освоєнні дисонансу і мати своїм природним критерієм почуття центрального тону (або співзвуччя) як своєї точки відліку. Необхідно також відзначити деякі

труднощі для інтонування сучасної академічної хорової музики а *carrella*, що відображають специфіку її гармонії: елементи мовного інтонування; різні звуконаслідувальні ефекти; всі види мікрохроматики, що не були порушені в даній роботі і потребують окремого розгляду.

У сучасному хорознавстві існує ряд питань, які знаходяться у центрі наукових інтересів багатьох дослідників. Серед них – питання оновлення і розширення виконавських можливостей академічного хорового мистецтва а *carrella* кінця ХХ – поч. ХХІ ст., що відповідає сучасним мистецьким запитам.

Незважаючи на те, що існує ряд фундаментальних праць, які присвячені історії, теорії і естетиці сучасної академічної хорової музики а *carrella*, проблеми її виконання досліджені не в достатній мірі.

Новаторські устремління і відхід від узвичаєних способів висловлювання стали стимулом до пошуку і апробації радикально нових форм презентації академічної хорової музики а *carrella*. Наочними прикладами експериментальних новацій в сучасній композиторській творчості і їх успішного впровадження у виконавську практику є хорові опуси а *carrella* Ю. Алжнєва, І. Алексійчук, В. Бібіка, В. Мужчилья, Є. Станковича та багатьох інших.

Отже, хорову виконавську практику сьогодення характеризує така інноваційна площина, яка суміщення модусів різноманітних мистецьких жанрів:

- театрального, що проявляється у застосуванні акторських прийомів (міміка, тупання ногами, клацання пальцями, хлопки руками, рухи усього хору чи групи, вільне розташування хору, імпровізаційність);
- перформансу, що об'єднує можливості образотворчого і театрального мистецтва (інореальність, тактильність, символічна атрибутика, епо-тажність, наявність автора-персонажу, тощо);
- кіномистецтва, коли у музично-виконавську версію твору вводять елементи мультимедіа (світло, слайд, відео, рухи тіла, як частка виконавської дії; використання простору як сцени, так і залу, використання прийому «музичний кадр»);
- інструментального, наслідком чого є нетрадиційне використання широкої палітри колористично-звукових фарб і артикуляційно-штрихових прийомів.

Вищеназвані новітні якості сучасної академічної хорової музики а *carrella* викликали потребу пошуку композиторами відповідних засобів нотного запису. За словами О. Дубинець, потреба у нововведеннях хорового письма з'являється у тих випадках, коли музика кардинально відрізняється від загальноприйнятого уявлення і не вкладається в рамки існуючої нотації.

Сучасну академічну хорову музику а *carrella* можна охарактеризувати такою рисою, як стильова толерантність, що заключає у собі суміщення багатьох смислів, серед яких найбільш важливими є відновлення пам'яті, воскресіння давно забутого. Безумовно, що названі види «кодувань» можуть поєднуватися в різній ступені їх особливостей.

## 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 умить, 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 взірець 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 тощоП. 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 враховувати *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, кварта і квінти.*

*Спів хроматичної гами 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-*

*діез* 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-діез* 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 однаково 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 в 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 отримуємо 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. В цьому випадку легко отримати неповноцінну, скорочену фразу. Уникнути цього недоліку можна тільки тоді, коли дуже глибоко витримувати «точку», а вісімку співати удвічі швидше. В 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 всі 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 *крещендо* 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 кантиленним співом, не може вважатися професіоналом, і диригент-хормейстер, який не в змозі навчити

кантиленного співу співака або групи 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 рисою, 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 йде 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 йде на 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 кожному 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. Рационально 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 вміє красиво диригувати за схемами під рояль, але такий рівень не сприятиме піднесенню хорового мистецтва. А в концертних виступах його хор матиме успіх тільки серед непідготовлених слухачів.

***Євгенія Бондар***

### **СУЧАСНЕ ХОРОВЕ ВИКОНАВСТВО ТА ОСВІТА: СКЕРОВАНІСТЬ НА СИНТЕТИЧНІСТЬ**

Беззаперечним є той факт, що в сучасній музичній культурі все більшого значення набуває комплексний підхід: єднання аудіального та візуального факторів. Не виключенням стає й виконавська хорова практика, де велике значення приділяється творам, у яких можливим є введення засобів театралізації, інсценізації, хореографії та пластики, власної інструментальної гри, використання технічних пристроїв та реквізиту тощо. Доведено, що застосування різноманітних виразних візуальних ефектів, у тому числі засобів театралізації, можливо як за задумом композитора, так і за ініціативою виконавців (власне диригента, режисера-постановника). ...

З боку композиторської творчості тяжінню до певної візуальної виразності творів передують процес відбору тематики, літературного джерела, в котрому виписані колоритні персонажі або умови (наприклад, виконання композиції «Африка» хоровим колективом із Словенії «Perpetuum Jazzile»), втілені яскраві образи та сюжети (наприклад, виконання композиції. Алексейчук «Потойбічні ігри» жіночим хором «Оріана» або «Aglepta» А. Мельнеса дитячим хором «Solo musica» (Одеса, Україна)). Потрібно вказати на те, що сам поетичний текст має бути достатньо

«театральним», але й музична мова має бути такою, аби її можна було «підсвітити» хореографією або театралізацією, пояснити-«домовити» ілюструванням-інсценізацією, або розгорнути «пластичною поліфонією» до змісту слова. Найбільш досліджений напрям у цьому сенсі – робота з фольклорним матеріалом, адже обрядова сфера генетично передбачає синкретичну єдність співу, танцю, ритуалу; залучення певних предметів-символів (вінків, гілок, квітів, листя тощо); побутування в певний період річного кола, відтворення в певний час доби, а отже є певні «мізансценічні» рішення, освітлення та, звісно, сценарій. Як приклад роботи в неофольклорному напрямі назвемо «Цвіт папороті» Є. Станковича – синтетичний фольк-твір, у якому демонструються невичерпні ресурси фольклорно-обрядового дійства у взаємодії із досвідом світової композиторської практики та сучасним авангардним музичним мовленням. У цьому творі відбувається поєднання двох жанрово відмінних виконавських колективів – народного хору і симфонічного оркестру. В звучанні твору фольклорна «відкрита» манера співу переплітається із сонорним симфонічним звучанням, утворюючи ефект поліпластовості. Таким чином, у межах оперної композиції поєднуються музично-фольклорні, професійно-авангардні, композиційно-академічні та народно-символістські технології, породжуючи новий тип вистави – фольк-опера-балет.

Дещо іншими виявляються завдання з синтезу мистецтв у творах духовних (неосакральних) та світських. Зі сторони композиторського тексту ми стикаємось із сонористичним звукописом, артикуляційно-штриховим мовленням, складною багатоплановою фактурою, темброво-коло-ристичною персоніфікацією, взаємодією співацьких манер-символів, багаторівневою цитатністю, полістильовим інтонаційним контекстом, міжконфесійним діалогом, жанровим, стильовим, інтонаційно-художнім синтезом та ін. Такі особливості сучасної хорової композиції передбачають максимальну зосередженість у процесі слухання, і водночас вимагають певної наочності у сприйнятті, потребують уміння полімистецького мовлення у виконавському процесі.

Саме пошук нових експресивних засобів авторського висловлення та емоційного впливу на слухача призводить до виникнення нових синтетичних творів, і насамперед, на основі взаємовпливу хорової музики із музичним та драматичним театрами, кіно та медіа. Тож можемо визначити нові, характерні для ХХ–ХХІ ст., жанрові різновиди суто музичного театру (мюзікл, рок-опера) та на нові принципи синтезу мистецтв як у музично-академічній (опера-містерія «Чорна вуздечка білої кобиліці» Ю. Шерлінга, рок-мюзікл «Моцарт і Маргарита» А. Філіппа, хорові опери Л. Дичко, І. Шамо та ін., опера-балет «Вий» В. Губаренка), так і в театральній сферах ...

Зважимо також на те, що сучасна концертна практика демонструє нам не лише поєднання різних видів мистецтв, а й можливість зміщення акцентів: хоровий концерт стає повноцінною хоровою виставою (наприклад, творчість українських хорів під керівництвом Л. Бухонської, О. Вацека,



Г. Шпак, М. Гобдича). Хоровий твір, написаний до вистави, виходить за рамки цієї музичної або драматичної вистави чи кіно, і отримує самостійне життя на концертній естраді. Так виникають «Реквієм» А. Шнітке, «Мелодія» М. Скорика (в аранжуванні для хору М. Гобдича).

<...> починаючи з 70-х років ХХ ст., виникає низка театральних постановок, невід'ємною частиною яких стає хорова музика. ... музику до драматичних вистав писали... Юрій Рибчинський («Жанна Д'арк» на сцені Нового драматичного театру на Печерську), Іван Карабиць («Енеїда» за п'єсою І.П. Котляревського на сцені Київського театру ляльок), Євген Лапейко («Вій» за М. Гоголем на сцені Одеського руського драматичного театру) та ін. Введення хору у виставу стало одним із етапів у розвитку драматичного театру. «Хор, наділений важливою семантичною функцією в художній тканині вистави, виявився знахідкою не тільки в сфері чисто музичної (тембро-колеристичної), але і – ширше – театральньо-драматургічної, нововведенням, що принесло в театральну практику новий тип художнього синтезу. Більш того, в драматичному театрі з'являються такі жанрові найменування, як саунддрама, ... вистава-концерт (вистави режисера Павла Цепенюка) тощо.

Інший бік процесу інтонаційно-хорового синтезування – масові проекти-дійства, міжнародні хорові олімпіади та фестивалі, котрі відбуваються open-air, залучаючи велику кількість виконавців та слухачів, синтезуючи можливості моножанрового концерту, оперної, балетної, драматичної вистави, циркового мистецтва, часто світлового та піротехнічного шоу. Приклади цього напряму – міжнародні хорові олімпіади, котрі проводяться організацією Interkultur, міжнародний поліжанровий фестиваль фольклорного напрямку «Поліське літо з фольклором» (м. Луцьк), постановка сценічної кантати Карла Орфа «Carmina Burana» (за участю хору, оркестру, балету, використанням відеоряду та світлового шоу) на Театральній площі Одеси в рамках відкриття II Міжнародного фестивалю мистецтв та ін. Крім того, такі жанрово-стильові трансформації мистецької діяльності породжують і нові типи колективів, котрі вже в позначенні своєї назви відходять від академічно усталених. Так, у «Київ Мюзік Фест 2014» бере участь театр-хор «Gallart» (Київ, Україна), в 1996 р. почалася творча діяльність «Teatr Pieśń Kozła» (Вроцлав, Польща) та ін.

Усі зміни, як то поява нових жанрових найменувань, експерименти в композиторській та виконавській творчості, тяжіння до розгорнутого – з апелюванням до різних видів мистецтва – висловлення є «зовнішнім» проявом глибинних внутрішніх процесів, котрі, з одного боку, є новими (з огляду на академічні традиції), але все ж таки вже мають значення усталених в практичному хоровому виконавстві. Отже, сама практика вимагає того, аби до учасників хорового творчого напряму висувалися якісно нові вимоги. Так, диригент, окрім власне хормейстерської роботи – інтонаційної, ансамблевої, агогічної, стильової, звуко- та формоутворюючої тощо, має виконувати функції режисера-постановника. З власного досвіду наголосимо, така робота можлива при створенні невеликих

композицій, із «скромними» задумами по театралізації або інсценуванню. Що ж стосується великих творів, то необхідним стає залучення режисера і хореографа.

Що стосується хористів, то в процесі пошуків у галузі синтетичної взаємодії мистецтв зростають вимоги й до співаків. ... Зокрема, у роботі сучасного хориста (співака-актора) пропонується наступна ієрархія: співацька інтонація, котра вміщує особливу співацьку виразність, а також точність інтонування, строю, ансамблю тощо; інтонація звуко-слова, іншою мовою – інтонація мовлення; акторська інтонація, що трактується як синонім інтонації жесту.

Таким чином, керівник сучасного хорового колективу має виявляти себе багатогранний полі-фахівець: диригент, хормейстер, інтерпретатор, режисер, постановник, часто менеджер та директор. Крім того, враховуючи різноманітні концертні площадки та їх акустичні особливості, бажано було б аби керівник мав базові поняття та навички роботи з технічними засобами роботи зі звуком. Учасник сучасного хорового колективу має володіти навичками хорового, ансамблевого та сольного співу в кількох співацьких манерах, володіти не лише вокально-хоровою технікою, а й певною акторською майстерністю, демонструвати навички володіння пластикою тіла.

Отже, якщо сучасна виконавська практика вимагає полівмін'я на високому художньому рівні як від виконавця-хориста, так і від диригента, то, на нашу думку, доцільними постають питання про вдосконалення педагогічних методик. Хорова творчість – один із різновидів колективної творчості, а найбільш специфічною особливістю її синтетичного побутування є сценічне втілення, де власне долається статичність хору, але натомість вимагається майстерне акторське перевтілення виконавців, що за своєю суттю наближається до театральної гри, хореографічної постанови, театально-світлового хорового перформансу. Таким чином, можна дійти висновку, що перегляд навчальних програм та педагогічних методик уже є нагальною вимогою сучасного хорового виконавства, починаючи з методичних засад роботи дитячих хорових колективів.

У підручнику В. Шул'гіної «Українська музична педагогіка» розкриваються особливості мистецтвознавчого проекту «Музична Україніка» та акцентується на поліхудожньому розвитку дітей. Зокрема, із посиланням на результати творчого експерименту в дитячих музичних школах Києва та області підкреслюється важливість творчого музикування, коли діти самі беруть участь у складанні ансамблевої партитури: спочатку відібрані пісні вони співають з текстом, потім навчаються грати спершу на ударних, а потім і на інших народних інструментах, танцюють. Викликає інтерес у юних музикантів і така форма як зміна інструментів, тобто кожний учасник грає не тільки свою партію, а й другий голос або ритмічний акомпанемент...

<...> в музичній педагогіці існує теорія про те, що розвитку дитячої творчості в цілому активно сприяють музично-ритмічні рухи... Погоджуючись із цією думкою, ми можемо спиратися на власний педагогічний та виконавський досвід: дійсно, діти краще засвоюють як музичну, так і власне словесну частину твору у поєднанні із музично-ритмічною діяльністю, коли є можливість використовувати виразні рухи, котрі або ілюструють текст, або є характерними для пластики певного персонажу (персоналізованої хорової партії), відповідають певному образу.

Звертаючись до світового досвіду, знаходимо апробовані і продуктивні розробки в галузі методики музичного виховання дітей у Болгарії, де діти з першого класу співають, граються, танцюють, водять хороводи як під час уроків музики, так і під час уроків з інших дисциплін і практично пов'язані з нею кожен день. Але все ж таки більша частина часу відводиться співам та грі на музичних інструментах. Спів та гра на музичних інструментах є також провідними видами музичної діяльності в канадських та англійських школах. У японській музичній педагогіці великого значення набуває раннє навчання грі на музичних інструментах. Гру на музичних інструментах як базовий елемент, який забезпечує розвиток інших компонентів музичного виховання дітей, розглядають канадські педагоги Д. Р. Шафер та І. Плоуде. Методика останнього знайшла широку підтримку в США, Франції, Англії, оскільки передбачала також залучення дітей до роботи над мистецтвознавчими проектами, в ході яких музичне виконання комбінувалося з живописом, драмою, танцем. Перевагу співам на основі народної музики традиційно – на всіх етапах освіти – віддають в Угорщині. Широка загальна музично-просвітницька діяльність проводиться в школах Америки і ми маємо можливість бачити на інтернет-ресурсах конкурси зведених хорів та оркестрів різних штатів. Більш того, саме Америка вважається батьківщиною такого напрямку, як хор-шоу, котре передбачає поєднання хорового співу й синхронних танцювальних рухів. Проте засновником системи ритмічного виховання прийнято вважати швейцарського композитора та педагога Еміля Жак-Далькроза. Він доводив, що «...ритм здійснює возз'єднання мистецтв»; вважав, що музику потрібно сприймати не лише на слух, але й усім тілом.

З огляду на вимоги сучасності актуальними постають методики в основі яких є використання фольклору та традицій відтворення синкретичності народних свят. Послідовників цього напрямку знаходимо в Чехії (В. Мішурцева), Австрії (К. Орф), Америці (Б. Ландек), Франції (М. Арістото-Журну) та ін. Як вітчизняні, так і зарубіжні вчені, педагоги, ослідники на початку ХХ ст. почали значну увагу приділяти розвитку фантазії, індивідуальної творчості, імпровізації, використанню національних форм інструментального музикування в синтезі різних видів мистецтв (Б. Яворський, Судзукі, Су Сібатю, К. Орф та ін.). Утім, на нашу думку, найбільш до синтетичних форм у методиці музикування наблизився К. Орф. Його методика, продовжуючи напрямок Е. Жак-Далькроза, провідним засобом синтезу різних мистецтв акцентує ритм. Найкращим засобом музичного

розвитку дитини Орф вважав залучення її до світу «елементарної музики» – музики, що народжена з простих звуків (плескання, тупотіння тощо), музики, що пов'язана з рухом, з танцем, котру потрібно створювати, а не лише слухати; мовленнєвою основою такої музики вважав найпростіші лічилки та пісеньки. Його «Шульверк» включає: поєднання співу і руху, ритмізованого читання віршів і гри на музичних інструментах; музичний, поетичний та ігровий матеріал, відібраний К. Орфом, включав народні пісні, дражнилки та лічилки, ігри та вправи, театралізовані сцени, інсценівки тощо. Отже, К. Орф за основу своєї системи запропонував музично-ритмічне виховання, а й взаємодію: рух під музику, гра на простих інструментах, мелодико-інтонаційна вимова слова. Методика К. Орфа знайшла розвиток, продовження та застосування як в українській системі музичного виховання, так і в світовій. Утім, сьогодні не можна виокремити методика, яка б повністю відповідала завданню виховання майбутнього співака-хориста та хормейстера як високопрофесійного митця. Але все більше дитячих і молодіжних хорових колективів рухаються в напрямку синтезованої творчої діяльності, можливо кристалізуючи та відбираючи шляхом спроб та помилок найбільш дієві прийоми та методи.

Сучасне хорове виконавство та хорова творчість концентрують в собі широкий спектр виражальних засобів різних видів мистецтв, уміщують їх якості в особливому художньому сплаві – в інтонаційно-художньому синтезі. При цьому, розглядаючи синтез, ми підкреслюємо, що це не просте складання компонентів із різних видів мистецтв, або «компенсація» невідлого звучання візуальними ефектами, а це таке поєднання мистецтв, у результаті якого ми можемо говорити про виникнення нового мистецького явища – хорової вистави, концерту-вистави тощо. На нашу думку, сьогодні є потреба у розробці комплексної методики, можливо синтез-методики у вихованні професійного хориста і диригента – від дитячої музичної школи і до вузівської підготовки. Але професійна підготовка майбутніх співаків і диригентів до рівнозначної полімистецької творчої діяльності в хоровій творчості сьогодні є такою, що знаходиться на етапі становлення. На наш погляд, бажано було б, аби вже до вступу до спеціальних навчальних закладів – училища, інституту, музичної академії – юні хористи вже володіли певним арсеналом танцювальної лексики та пантомімічних рухів (жестами привітання, прохання, радості, суму, заперечення тощо); мали уявлення про естетику сценічного руху. Що ж стосується вищої школи, то наразі є необхідність до впровадження нових предметів, котрі дали б у руки випускників кафедр хорового диригування «інструменти», що дозволили б виконувати різноманітні складні постановочні завдання в складі театральних хорів, окремих професійних хорових колективів та у викладацькій діяльності.

## **ТВОРЧА ЛАБОРАТОРІЯ ЛЬВА ВЕНЕДИКТОВА: ШКОЛА УНІВЕРСАЛЬНОГО ТИПУ (ПАМ'ЯТІ МАЙСТРА)**

Художня індивідуальність Льва Венедиктова, що яскраво проявилася в масштабній, більш ніж піввіковій діяльності, позначеній критиками «епохою Венедиктова», увійшла у світову історію оперно-хормейстерського мистецтва.

59 років творчої діяльності хору Національної опери України пов'язані з ім'ям його головного хормейстера – Льва Миколайовича Венедиктова. В українському оперно-хоровому мистецтві немає аналогів подібного творчого довголіття. <...>

Масштаб творчої діяльності Л. Венедиктова, у контексті українського оперно-хорового мистецтва, є феноменальним стильовим явищем. Вчитель-організатор, музикант-просвітител, оперний хормейстер, симфонічний диригент, концертний виконавець, художник-інтерпретатор – така багатофункціональна спрямованість творчої діяльності Майстра, яка являє собою великий, проте, недостатньо вивчений простір, що доводить актуальність заявленої теми – аналіз феномена особистості Л. Венедиктова, його творчих принципів.

Метою даної роботи є визначення стильових параметрів творчості Л. Венедиктова, які взаємообумовлені його індивідуальним художнім методом. У зв'язку з цим автор вважає за необхідне позначити такі завдання: розглянути умови становлення творчого та професійного світогляду Л. Венедиктова; проаналізувати процес успадкування хороших традицій; подати основні методичні принципи творчої лабораторії Л. Венедиктова, що синтезує дидактичні та творчо-комунікативні підходи.

<...> Уроки батька, талановитого музиканта, заклали основи стильового мислення хормейстера, з'явилися тим фундаментом, на якому була створена диригентська школа, що сформувала «венедиктівський» стиль оперно-хорового мистецтва. Творче самовираження індивідуальності, з її характерними особливостями, визначає таке поняття як виконавський стиль. Поняття «стиль» пов'язане з особистим початком, що передбачає індивідуальну форму вираження у мистецтві через систему художньо-образних засобів та прийомів, що служать втіленню того чи іншого ідейно-образного змісту. Індивідуальне самовираження (зі слів Л. М. Венедиктова: «...пошук авторської правди в «міжнотті»), що передбачає емоційне переживання та художню інтуїцію в їх єдності, об'єднаних з процесом точного втілення авторського тексту, є ключем до розуміння інтерпретаційного підходу Л. Венедиктова, в якому реалізується його творчий метод та визначається його творчий стиль. Так, виконавський стиль Л. Венедиктова експлікується глибиною проникнення в образно-змістовний контекст художнього твору, досконалою співацькою технікою як інструментом втілення художнього образу, прихованого у глибинах авторського тексту.

Процес становлення професійних засад, закладених батьком, був продовжений Г. Г. Верьовкою, чий самобутній талант, глибоку відданість народної творчості шанував та поважав Л. М. Венедиктов. <...>

Вчитель передав талановитому учневі відчуття звучання українського *bel canto*, навик приведення до вирішення єдиного творчого завдання різних артистичних темпераментів; передав власний практичний досвід з'єднання в єдиному звуковому потоці багатотембрових вокальних відтінків, відбираючи співаків із різних регіонів України, зберігаючи автентичність, самобутність співочих голосів. Темброво-інтонаційне відчуття музичного матеріалу відбиває головний творчий принцип Л. Венедиктова: «тембр – це образ» як інструмент втілення образної семантики, що одночасно виявляє високі естетичні параметри виконавського стилю митця – красу звучання «венедиктівського» хору. «Безтембровий звук – безнаціональний», така ключова творча теза Майстра. Характеристичність тембрового різноманіття (втілення особистісного ідеалу хорового звучання), використанням усіх тембрових ресурсів змішаного хору в їхньому різноманітному і виразному поєднанні голосів, у творчості Л. Венедиктова стає досяжним методом збереження співочої індивідуальності, виробленням навички ансамблевої чуйності, вміння інкрустувати темброву фарбу кожного співака-хориста у загальну звукову палітру, з урахуванням індивідуальної співацької фізіології. Якість звучання хору Л. Венедиктова зазначав В. С. Тольба: «Дбайливо сформований та вихований Л. Венедиктовим <...> хор столичної опери відрізняється не лише найвищим рівнем професіоналізму, культури та майстерності, а й особливим стилем, тембровим багатством, об'ємним, емоційно наповненим звучанням».

Таким чином, становлення художнього світогляду Л. Венедиктова здійснювалося в гармонійному, безперервному руслі передачі традицій національного хорового мистецтва. Процес наслідування, збереження хорових традицій став фундаментальною основою творчих принципів Л. Венедиктова. Художня індивідуальність М. Я. Венедиктова та Г. Г. Верьовки кристалізувалася в контексті традицій української співочої культури та церковної хорової музики, що сформували їх художнє світогляд та морально-етичні принципи, що виявилися визначальними у становленні естетичних та особистісних морально-етичних установок Л. Венедиктова.

Л. М. Венедиктов – художник-інтелектуал, обдарований також музичною інтуїцією, що глибоко відчував і осмислював, а тому настільки яскраво інтерпретував закладений у надра авторського тексту образно-мистецький контекст. Методичний принцип рівноважного поєднання аналітичної техноло-гічної роботи з емоційним пошуком образних асоціативних зв'язків, які супроводжували процес втілення образної семантики, є центральним елементом системи методичних принципів Л. Венедиктова. Комплектація хорового складу, з опорою на розвинений інтелектуальний потенціал співаків-хористів, метою якої є досягнення осмисленого, розумного співу – найважливіша передумова художньої інтерпретації Л. Венедиктова як втілення глибоко змістовного та естетично досконалого

виконавського стилю хормейстера. Л. М. Венедиктов вважає, що безглуздий спів згубний для оперного жанру Осмислений спів – головний творчий принцип Майстра у процесі втілення музичної думки через повноцінний взаємозв'язок слова та музики.

Основою дидактично-комунікативної діяльності Л. Венедиктова є виконавський досвід оперного хормейстера, що розкриває сенс такого поняття як «творча лабораторія» Л. Венедиктова, в його широкому універсальному значенні, що синтезує виконавство та просвітництво як функціонально-діяльнісні чинники багатовимірного стилю Л. Венедиктова. Оперний хормейстер, художник-інтерпретатор, а також музикант-просвітитель, вчитель-організатор – ці сфери виявляють тісну та нероздільну взаємодію в творчості Майстра.

Педагогічна діяльність Л. М. Венедиктова в якості викладача Київської державної консерваторії ім. П. Чайковського розпочалася в 1959 р. Досвід професійної роботи з хором, комунікації з виконавцями зумовили його успішну педагогічну працю. Консерваторський клас Л. М. Венедиктова – таке ж чудове явище, як і «венедиктівський» хор. Представник класу Л. М. Венедиктова – диригент, що володіє різноманітним диригентською технікою, яскраво інформативною, і в той же час, що відображає досконалі естетичні параметри «венедиктівської» мануальної пластики. Руки Майстра – це вираз найтонших деталей у сфері фразування, нюансування, можливості показу широти звукового діапазону, художньо виразної інтонації, в якій синтезовано слово та музика. Штрихова техніка хормейстера філігранна. Послідовник школи Л. Венедиктова – це музикант, що з максимальною емоційною віддачею втілює головний творчий принцип Майстра: найвищою метою художньої інтерпретації є донесення образно-мистецької семантики. Техніка – не самоціль, а інструментарій цього творчого процесу.

Виконавська оперно-хормейстерська практика – основа, що визначає педагогічні принципи Венедиктова, це школа, що синтезує виконавський та дидактично-просвітницький метод, що акумулює універсальні закони музичного виконавства, що створює можливості професійного та інтелектуального розвитку для музикантів з інших спеціальностей. Теоретичні знання, перевірені практикою – формула, що визначає стиль організаційно-просвітницької діяльності Л. М. Венедиктова.

Засвоєння специфіки оперно-хорового жанру виявляє феномен школи Л. Венедиктова в її дидактично-просвітницькій формі, яка в історії київської хорової школи має аналог у творчості М. А. Берденнікова, який синтезував науково-педагогічну практику, а також творчу діяльність оперного хормейстера. Л. М. Венедиктов – педагог-практик, який володів найтоншими нюансами оперно-хорової спеціальності, розкривав її специфіку, з урахуванням ймовірної можливості оперно-хорової спеціалізації студентів свого класу Послідовників школи Л. Венедиктова відрізняє багатогранність емоційного розвитку та, в тій же мірі, розвинена здатність до аналітичного мислення, що визначає можливості їх широкою професійною

реалізації як хормейстера хорової капели, оперного хормейстера, артиста оперного та капельного хору, викладача диригентсько-хорових дисциплін. Вихованці універсальної школи Л. Венедиктова, що синтезує рівноважний розвиток художнього мислення та інтелекту, також реалізували себе у музикознавчій дослідницькій діяльності.

Унікальність школи Л. Венедиктова, оперного хормейстера-практика, полягає в тому, що його ідеал хорового звучання можна було відчутти у концертних виступах хору Національної опери України. Таким чином, концертна практика Венедиктова була продовженням його просвітницької діяльності пізнавального морально-естетичного характеру, що мала велику ефективність свого впливу на диригентів-виконавців, а також на музикантів інших спеціальностей, наприклад, фортепіанної. Так, *темброва драматургія* у творчому методі Л. Венедиктова, як засіб розкриття образно-мистецької сфери у фортепіанному виконавстві, може втілюватися в аналізі та реалізації тексту клавіра як оркестрової партитури, таким чином стимулюючи у виконавця відчуття різноманіття тембрових фарб, тембрової характеристичності фортепіанної фактури. Використання вербальних асоціативних зв'язків у процесі розкриття художнього образу створює умови для розвитку творчої фантазії виконавця, стимулює його художню уяву. *Пластика рук* піаніста та диригента тотожні у процесі об'єднання фрагментарних текстових побудов, формуванні музичної фрази, з урахуванням розподілу ваги руки в доцентровому русі до її кульмінації та розрядки, а також амплітуди руху в різній динаміці музичного матеріалу. *Осмислення таких засобів виразності як фермата, пауза, цезура*, що в інтерпретаційному процесі Л. Венедиктова несуть найважливіше смислове навантаження, є дуже актуальним завданням у вибудовуванні та реалізації образно-сислової драматургії художнього твору і також застосовна у фортепіанному виконавстві. Таким чином, феномен школи Л. Венедиктова визначається можливістю розуміння універсальних законів, що застосовуються в інших сферах музичного мистецтва.

В аналізі педагогічних принципів Л. Венедиктова також простежуються традиційні зв'язки, які концептуально відображають античну греко-римську освітню систему «енсікліос педіа» оволодіння широким спектром наук, що набула поширення в період М. І ст. у Київській Русі та заклала основу національної освітньої візантійської традиції. Обов'язкові учбові предмети були циклом дисциплін, які здійснювали різнобічний розвиток особистості. Така концепція освіти співзвучна з поглядами Л. Венедиктова, який визначав пріоритети у всебічному розвитку особистості, виявляючи її творчий потенціал: «Я дуже радий, що випускники мого класу стали: композитором (В. Степурко), симфонічними диригентами (В. Шейко, К. Карабіць), музикознавцем (Г. Степанченко) – людьми різних спеціальностей, що в основі мають хормейстерську освіту. Університетська освіта характерна тим, що поєднує кілька спеціальностей, дає загальну освіту. Мова йдеться не про освіту «взагалі», а про «загальне» – і в цьому найважливіший обов'язок нашої музичної педагогіки».



<...> Інтеграція морального та естетичного у творчості Л. Венедиктова є взаємозумовленою, тому що відображає його просвітницьку, отже, виховну спрямованість у тісному взаємозв'язку з традиціями національного хорового виконавства. Комунікації з артистами хору, а також студентами диригентсько-хорового класу відображають етичні принципи Венедиктова, і це є логічним, оскільки основою формування морально-етичних принципів Майстра є церковна виконавська традиція, що виявляє його духовні особистісні детермінанти. Краса звучання «венедиктівського» хору у різноманітті тембрів та емоційних фарб втілює естетичні параметри його творчості, генезис яких обумовлений національною співочою культурою.

В результаті проведеного дослідження важливо зазначити, що національні хорові виконавські традиції є «кровиносною системою», що забезпечила творчу діяльність Л. Венедиктова зі своєю індивідуальною характеристичністю, феномен якої отримав відображення у цій публікації. Основний принцип творчої, методичної роботи Венедиктова – синтез розуму та почуття. Установка на синтез стає ключовим стилетворчим моментом творчості Майстра і реалізується в всіх сферах його діяльності, включаючи організаційно-просвітницьку, зумовлюючи її синтетичний морально-пізнавальний, естетичний характер. <...>

*Яна Кириленко*

## **ФУНКЦІЇ ТВОРЧОЇ СОСБИСТОСТІ ДИРИГЕНТА-ІНТЕРПРЕТАТОРА ЯК ОСНОВА ХОРОВОЇ ВИСТАВИ**

Явище театралізації у хоровому виконавстві є важливою складовою сучасного українського мистецтва. Виходячи з потреб виконавської практики, сьогодні необхідно осмислити теоретичні засади театралізації хорових творів, зокрема, визначення поняття хорової вистави, окреслення принципів її практичної реалізації диригентами та хоровими колективами України.

Хорова вистава виникає у результаті модифікації одного окремого хорового твору, як правило, достатньо масштабного, у театральньо-хорове видовище. Цей різновид має великі комунікативні можливості, використовує комплекс музичних і театральних виражальних засобів, спрямованих на досягнення драматургічного синтезу. Головні аспекти питань створення хорової вистави полягають: в універсалізації виконавської специфіки камерного хору; в поєднанні природи вокального та акторсько-пластичного принципів у роботі хористів та солістів; у впровадженні режисерсько-театральнього тренінгу.

Саме візуальною зацікавленістю слухачів обумовлено відродження класичних творів у новій сценічній якості, перетворення їх у театральньо-хорові вистави. Принцип вистави посідає домінуюче місце у творах для хору майстрів кінця ХХ – початку ХХІ ст., які, поряд із збереженням жанрових

констант духовності та світської концертності, тяжіють до акцентування мистецького синтезу музики, театру, видовища як складових магістрального напрямку сучасного мистецтва у цілому. Взаємозв'язки музичної та режисерської складових у сучасній хоровій виставі мають бути визнані як рухомий феномен у широкому контексті загальноукраїнських культурних явищ.

Інтерпретація – це життя в музиці, переживання, існування, вміння розуміти змістовну сутність хорового твору та втілення цього розуміння у виконанні. Інтерпретація за допомогою музики, хорового звучання, тексту, створює художній процес, художній образ, що викликає у слухачів образні уявлення, інтелектуальну реакцію, асоціативне мислення, фантазію, натхнення, і взагалі почуття та емоції. Артистизм гармонійно доповнює музично-сценічне виконання, яке і є суттю передачі істини слухачам.

Широке поширення театралізації є проявом цілої низки тенденцій, що виражають специфіку розвитку мистецтва епохи масової культури, де поєднуються впливи трьох пластів – фольклорного, академічного та власне третього (розважально-побутового). Театралізація хорового твору – явище, яке не є унікальним у світлі тенденцій сучасного мистецтва взагалі. Останнім часом у ньому усе частіше з'являються різноманітні «театри»: інструментальний театр, театр моди, театр пісні, театр танцю, театр на воді, театр вогню, театр-студія світла тощо. ...

Іншими словами, все, що створив композитор, все, що відображує, інтерпретує диригент хорового твору та його виконавці, виноситься на суд глядача. Всі творчі компоненти хорової вистави працюють заради впливу на тих, хто зібрався у залі, хто бачить це по телебаченню або слухає на диску. У будь-якому разі для всіх є дуже важливим остаточний результат – акт виконання. Саме він дає змогу реципієнтам визначати, наскільки професійні, талановиті, оригінальні автори та виконавці пропонованого їм художнього твору. Навіть той матеріал, що створений суто для прослуховування (музика), має бути настільки точним і багатим на виражальні засоби, щоб пробудити фантазію та певний асоціативний ряд, який замислювався авторами. І тоді формула триєдиного принципу інтерпретації у вигляді асаф'євської тріади «композитор-виконавець-слухач» працюватиме правильно і точно.

Якщо спрямувати складові інтерпретації, де автори – композитор і виконавці – багатоаспектні особистості, де «споживач» – глядач, слухач – не є індиферентним до творчого акту, а виступає як його співучасник, у єдине русло, використовуючи для цього базові музичні засоби, а також міжмистецький синтез, то виникає особлива, актуальна за змістом жанрова форма, яка у галузі хорової творчості конститується як хорова вистава.

Аналізуючи висловлювання Ю. Мостової щодо театралізації хорових творів, слід у цьому сенсі підкреслити особливу актуальність проблеми «меж коректності виконавської інтерпретації стосовно авторського задуму». На думку автора, параметрами «адекватності будь-якої інтерпретації художнього твору є стильова, жанрова, композиційна, ідейно-сміслова,

просторово-часова, інтонаційна, фігуро-фонова, акцентна адекватність рухів, ступінь конкретизації елементів образності. Наведені параметри мають основоположне значення для відбору засобів театралізації та утворюють зону адекватності музичної інтерпретації».

Проблема розуміння та інтерпретації хорового твору – це аналіз і синтез партитури, тексту, контексту, підтексту і «затексту». Контекст у прочитанні хорового твору може бути закінченою музично-сміслову фразою, частиною хорового твору. <...>

У хоровому виконанні підтекст трактується як комплекс думок і відчуттів, що розкриваються в літературному та музичному тексті, базується на глибокому вивченні та правильному тлумаченні внутрішнього, психологічного життя музичного образу. У контексті хорового звучання підтекст визначається композитором, оскільки суть його думок виражається саме в музичній темі. Але інтерпретатор вільний вкладати своє бачення сенсу одного і того ж вимовленого слова, заспіваної фрази, звучання акорду, змінної динаміки, які забарвлюються ним по-різному. Готовий варіант із запропонованими підтекстами слухач може сприймати за – побаченим, почутим, образним, інтуїтивним, підсвідомим, усвідомленим – текстом. ...

Якщо розглядати й аналізувати хорову виставу як різновид сучасного мистецтва, то можна взяти на себе сміливість говорити про з'єднання музики, поезії, театру, танцю, технічних досягнень і втілення задуму інтерпретатора завдяки злиттю цих видів мистецтв в єдиний акт творчості та подальшу емоційну, зорову дію створеного театраль-но-хорового твору на публіку.

Таким чином, понад усе для нас важлива специфіка хорової інтерпретації, яка визначається: 1) властивостями авторського матеріалу; 2) завданням, яке ставить перед собою інтерпретатор; 3) особливостями роботи над інтерпретацією.

Властивість матеріалу безпосередньо пов'язана з музикою, поезією та виконанням обраного хорового твору. Сучасний диригент-хормейстер, малюючи у своїй уяві завершену творчу роботу, на етапі інтерпретаційного задуму визначає головні пріоритети: музику, текст, виконавця. У музично-постановочному відношенні майбутнє творіння можна розглядати не тільки як просто музичне, але вже як театраль-но-хорове. При цьому, оцінюючи властивість матеріалу, роль виконавця може виявитися вирішальною.

Абсолютно очевидно, що остаточний результат роботи можна побачити, так само, як і почути, тільки завдяки виконавцям, їх професійним якостям, діапазону їх творчих можливостей.

Таким чином, театраль-но-хорова інтерпретація постає як інтелектуально організована діяльність диригента та виконавців, спрямована на розкриття вокально-хорового, літературного та театраль-но-видовищного потенціалу музичного твору.

У працях, присвячених хоровому мистецтву, велика увага приділяється диригенту-хормейстеру та його основним функціям. Але передбачити

всі проблеми, які можуть зустрітися в практичній роботі диригента із хором, навряд можливо. Навіть найповніше та найретельніше освітлення всіх компонентів роботи над партитурою не гарантує яскравого виконання. Можна блискуче вивчити окремі закономірності дії виконавських засобів, але не зуміти реалізувати отримані знання на практиці. Тут, як і взагалі в мистецтві, багато що залежить від особистості виконавця, його інтуїції, таланту, культури, досвіду, майстерності, волі, педагогічного дару, смаку, відчуттям міри. Тим не менш не підлягає сумніву, що знання засобів виконавської виразності, методів і прийомів вивчення твору і роботи над ним з хором, стилістичних особливостей музики й інших питань скорочує вірогідність виконавського свавілля і створює передумови до формування індивідуального, але аргументовано-об'єктивного виконавського трактування.

Завданням сучасного хорового колективу є створення найкоротшої дистанції спілкування, при якій глядач з пасивного споглядальника перетворюється на співтворця, що повноправно живе у світі музичних образів. Хорове мистецтво повертає неповторністю безпосереднього контакту живого мистецтва з публікою, чарівністю того, що це мистецтво унікальне – тільки воно твориться «тут», «сьогодні», «зараз» – цієї миті, негайно, на очах у глядачів.

Музично-театральну інтерпретацію хорової вистави, розбираючи як нотну партитуру з одного боку, так і як режисерську версію з іншого, визначає хормейстер. Функція сучасного хорового диригента значно підвищилась. Він повинен володіти не тільки мануальною технікою, але й знаннями режисерського принципу роботи над сценічним дійством, втручатися у виконавський процес на правах співавтора, бо завдяки саме йому твір набуває життя. Диригентсько-хормейстерська інтерпретація становить базу для розвитку на її основі екстрамузичних режисерських задумів та ідей.

Основна функція диригента як інтерпретатора музичного твору в хоровій виставі – донесення свого бачення твору та створення своєї стилістики видовища. Творче мислення керівника іноді сприяє втіленню у хоровій виставі творів, які не призначалися для сценічної постановки, але зумовлюються сюжетною основою хорового твору та засобами музичної виразності. Вибору моделі диригентсько-режисерського задуму сприяють співацький рівень колективу, його сценічна мобільність, вокальні та акторські дані хористів. Дуже важлива універсальність виконавця, його музичність, театральна виразність, емоційність і схильність до експериментів. ... У дослідженні Ю. Пучко-Колесник визначено, що «диригування спирається на два найважливіші принципи акторського мистецтва – воно ніби балансує між мистецтвом переживання та мистецтвом представлення, виявляючи як істинне почуття, так і жестову ілюзію почуттєвих переживань. Специфіка диригентського мистецтва зобов'язує диригента, як і актора, до внутрішнього і зовнішнього перевтілення. Однак, на відміну від актора, диригент не лише грає роль, тобто втілює за допомогою міміко-пластичних засобів відповідний музичний образ, але й одночасно керує

процесом колективного виконавства, що вимагає підвищеного раціоналізму».

Диригент як інтерпретатор музичного твору в хоровій виставі виступає не лише як виконавець-хормейстер, але й в разі потреби і як режисер-постановник, балетмейстер тощо. Це не означає, що нівелюється його головна функція як інтерпретатора хорового твору. Ця функція зберігається у повному обсязі, але набуває в умовах театральньо-хорового контексту низки розгалужень. Адже цілісна художня концепція в інтерпретації цього твору все одно залежить від творчої особистості диригента-хормейстера. Але у випадку зі сценізацією хорового твору, реалізація цієї концепції потребує конкретного втілення ідей диригента у постановці музичного дійства. Ці ідеї може реалізувати сам диригент (якщо вони пов'язані з розстановкою груп хору, солістів, акторськими рухами співаків, тобто не передбачають додаткових театральних ресурсів у вигляді декорацій, освітлення, введення балетного супроводу). В інших випадках, при наявності більш широких театральних задумів, диригент-хормейстер буде користуватися послугами фахівців – декораторів, балетмейстерів, сценографів та ін.

У першому випадку виконавсько-інтерпретаційна функція диригента-хормейстера зберігається і лише модифікується. У другому випадку вона виходить за межі «моноінтерпретаційного» процесу і набуває значення «поліінтерпретації». Під цим терміном у випадках театралізації музичного твору, у тому числі і хорового, слід розуміти додання останньому додаткових змістів, які самим композитором та існуючими традиційними версіями виконання даного твору не передбачалися. Якщо це – театралізація, то власне хорова вистава може виникати у двох випадках: як не санкціонований автором твору, але можливий з огляду на його яскраву музично-образну театральну семантику; як санкціонований самим автором у вигляді додаткових коментарів та ремарок, інших рекомендацій щодо виконання у партитурі.

Новітній інтерпретаційний підхід диригента-хормейстера виявляються ще й в органічному застосуванні ідей та приладів науково-технічної галузі (комп'ютерне програмування, лазерно-графічні, освітлювальні, відео- та аудіо- ефекти тощо), що фіксуються у хоровій партитурі.

Ще одна можлива функція диригента у хоровій виставі – вільне переміщення на сцені між співаками, виконання певної ролі у створенні характеру того чи іншого персонажа, приділяючи таким чином увагу як окремим групам хористів, так і музичному об'єднанню в цілому. Із застосуванням сучасних технічних засобів для виконавців стає можливим, не виходячи з образу, стежити за диригентом по відео-моніторах, закамуфльованих на сцені під елементи декорації. А сам диригент у цей час може спокійно керувати хором за лаштунками перед відеокамерою, що транслює його рухи на монітори.

Сучасний диригент-інтерпретатор з досвіду публічних виконань будь-якого твору має керуватись і втілювати у своєму творінні правило

«імаженістського впливу» (від англ. imagine – уявити, уявляти), тобто знати або намагатись передбачити, який образ, яке уявлення складатиме глядач, слухаючи та дивлячись створену інтерпретатором роботу. Акцентування на слові «дивлячись» не випадкове. Принципи видовищності все сміливіше проникають і в академічні жанри. Це і опери просто неба в інтер'єрах стародавніх історичних споруд, і участь класичних музикантів і співаків у всіляких розважальних, костюмованих шоу.

Таким чином, пріоритетні функції диригента-хормейстера, який працює над створенням хорової вистави, передбачають: диригентсько-режисерське тлумачення хорового твору, спрямоване на виявлення його театральних якостей, – театральну-хорову експлікацію. Процедура її створення включає: 1) аналіз партитури, тексту, контексту, підтексту хорового твору; 2) активізацію творчої фантазії інтерпретатора, спрямовану на втілення власного задуму щодо виявлення театральних ресурсів твору; 3) лідерську позицію диригента-режисера на всіх етапах інтерпретаційного процесу; 4) забезпечення психологічного настрою виконавців-хористів та солістів як співучасників цього процесу; 5) остаточну реалізацію проекту на основі сценарного плану, який виникає у процесі роботи над твором.

Створення повноцінної хорової вистави передбачає дотримання диригентом-режисером та всіма задіяними у ній виконавцями принципів триєдиної інтерпретації, що витікає із асаф'євської комунікативної тріади «композитор-виконавець-слухач». Спрямованість зусиль композитора як автора тексту твору, виконавця як того, хто його тлумачить, інтерпретує, переводить у інше змістовне поле, повинна базуватися на зворотній реакції слухача. Для останнього головним є сприйняття емоційної програми твору, що пропонується. При всіх можливих театральних модифікаціях принципи роботи диригента-режисера витікають з цього надзавдання, без врахування сутності якого порушується зв'язаність ланок комунікативного процесу, а театралізація хорового твору буде виглядати або як експеримент, або як художньо невдалий досвід.

Отже, основна функція диригента-режисера – роль інтерпретатора, який має донести власне бачення твору та створити власну стилістику видовища. Певні ресурси у роботі над театралізацією хорового твору закладені вже у самому творі. Саме він, якщо у ньому ці ресурси є значними, наштовхує диригента-інтерпретатора на здійснення театралізації у тому чи іншому масштабі. Тут суттєвим є ретельний аналіз музичного та поетичного текстів, їх співвідношення, виявлення сюжетних ліній, реалізованих через останнє, наявність у творі передумов до оформлення хорової вистави у декораціях, костюмах, хореографії тощо. При виборі моделі диригентсько-режисерської концепції слід враховувати і співацький рівень колективу, його сценічну мобільність.

Функції диригента як інтерпретатора-режисера хорової вистави передбачають: 1) втручання у виконавський процес на правах співавтора з метою виявлення сценічного потенціалу твору; 2) використання принципів режисерського підходу у роботі з учасниками проекту; 3) об'єднання

в єдину систему засобів художньої виразності та народження синтетичного образу твору в ході його інтерпретації в різних смислових контекстах – власне музичному та екстрамузичному; 4) створення власної стилістики видовища; 5) поліфункціональність діяльності, у якій до його основних функцій диригента-інтерпретатора, адміністратора, педагога додаються інші, пов'язані з побудовою хорової вистави, – режисера-постановника, іноді навіть літератора, балетмейстера, звукорежисера, сценографа тощо.

Сучасна хорова вистава – це самостійне видовищне явище з урахуванням особливостей образно-емоційного бачення. Концепція цього образно-емоційного бачення полягає у: 1) сценічному втіленні ідей автора з варіюванням акцентів, але без порушення початкового задуму композитора й атмосфери поетичних текстів; 2) професійному режисерському підході, що спирається на запропонований музичний матеріал, сценічне прочитання якого може різнитися в залежності від фантазії режисера; 3) володінні артистами хору основами акторської майстерності, використанні елементів хореографії та сценічного руху; 4) логічності, цілісності та художній виправданості сценічного задуму.

Сучасні українські хорові колективи відходять від академічного підходу щодо концертної діяльності. Вони майстерно поєднують класичну підготовку виконавців із сучасною сценографією, різноманітними засобами новітнього перформансу у створенні на базі твору хорової сцени-вистави.

**Оксана Комаровська**

## **ПЕДАГОГІЧНІ ІДЕЇ АНАТОЛІЯ АВДІЄВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСІВ І ЗАВДАНЬ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ**

### **Естетико-педагогічні принципи Майстра: суголосність часу**

Майстерність митця, духовна глибина творчості, педагогічна значущість спадщини вимірюються актуальністю звучання в різні періоди розвитку суспільства і його культури. Творча спадщина А. Авдієвського, що невід'ємна від її педагогічного наповнення, безсумнівно завжди залишатиметься суголосною часу – нині і в майбутньому, оскільки в ній закладено і реалізовано глибинні філософські смисли, що з плином часу будуть різними гранями випромінюватися в педагогічних векторах.

Праці останніх років у царині естетики як філософії мистецтва доводять, що на початку XXI ст. у світовій соціальній практиці на перший план виходить естетичний принцип облаштування життя суспільства, що утверджує принципово нове розуміння творчої особистості, формування якої неминуче перетворюється на *естетико-виховний процес* (І. Зязюн, М. Киященко, С. Кримський).

<...> Творча спадщина Майстра, акценти його діяльності, численні інтерв'ю, спогади учнів і колег дозволяють сконцентрувати закладені в

цих джерелах естетико-педагогічні ідеї стосовно ролі мистецтва у формуванні особистості, підготовки вчителя до цього процесу, зрештою, щодо плекання й консолідації художньої еліти, зокрема митців як носіїв національної ідеї.

Які ж «сенси» має усвідомити сучасний педагог мистецтва?

Насамперед, людина відбувається як особистість, якщо вона є **суб'єктом культури**, тобто відчуває здатність і прагне виконувати культуротворчу місію.

«Культурні виклики» сьогодення змушують особистість відчувати себе саме таким суб'єктом культури, тобто бути здатною і вмотивованою творити цю культуру у двох взаємопов'язаних вимірах: культуру власного життя і культуру суспільства.

Отже на часі – посилення уваги майбутнього вчителя мистецьких дисциплін до «вічних» рис у портреті сучасного учня, які спрямовують підготовку педагога не лише на навчання мистецтву учнів, а й їхню особистісне становлення, а також – на розвиток саморефлексії самого вчителя. Йдеться про:

– загострене почуття власної гідності і гордості за здобутки своєї культури;

– усвідомлення полікультурності українського мистецтва і себе в такій полікультурності;

– усвідомлення своєї національно-культурної ідентичності у світовому контексті, що невід'ємне від пошани до культурних здобутків інших етносів світу і толерантного ставлення до них.

Що ж у цьому контексті означає теза про **«особистість як суб'єкт творення власного життя»**, усвідомлення якої необхідне сучасному вчителю для навчання мистецтва учнів?

Насамперед, це особистість зі сформованою системою *ціннісних орієнтацій*, які становлять фундамент її духовного зростання.

Видатний філософ нашої доби С. Кримський неодноразово стверджував, що рух людини до власної духовності – це тривале, упродовж усього життя *пізнання себе через пізнання світу*. <...> «Людина – істота вертикальна. Її життя вимірюється не кількістю років, а ступенями ціннісного сходження». Це, безумовно, збігається з поглядами А. Авдієвського, який різними аспектами своєї діяльності підтверджував *вихідні позиції педагогічної творчості вчителя* мистецтва:

– особистісні цінності утворюються тоді, коли людина не просто здобуває нову інформацію, а й емоційно її проживає, «просіює» і вводить у свій внутрішній світ для того, щоб далі на цій підставі *діяти*, критично мислити, відчуваючи і реалізуючи свою спроможність впливати на художній простір культури. Цей основоположний постулат зумовив і педагогічне переконання А. Авдієвського щодо *емоційної основи організації художнього пізнання* учнів – і студентів, і школярів;

– емоційність пізнання мистецтва недостатньо декларувати, її необхідно цілеспрямовано забезпечувати із застосуванням спеціальних,



адекватних соціокультурній ситуації механізмів – технологій, методик тощо. Базисом цього в будь-якому разі стає *занурення в мистецтво через практичну діяльність – виконання і творення художніх образів*. Саме єдність виконавського досвіду і сприймання творів є основою здобуття знань про мистецтво, які спонукають людину до нових зустрічей з мистецтвом і до удосконалення своїх виконавських творчих умінь. А не навпаки;

– занурюючись у виконавську творчість та сприймання творів, людина не лише пізнає мистецтво, а й *оцінює себе*: свої уподобання, можливості, перспективи тощо, тобто розвивається як «діяльнісна» особистість – суб'єкт самотворення через мистецтво (музику, танець, живопис, архітектуру, театр тощо).

Разом із тим А. Авдієвський своєю творчістю доводив тезу: суб'єкт само-творення і творення культури суспільства народжується лише тоді, коли відчуває і усвідомлює *єдність традиції і сучасності*; отже, одним із найважливіших орієнтирів підготовки вчителя мистецтва, якого він дотримується у роботі з учнями різного віку, є оволодіння вміннями встановити «діалог», передати «сучасність» у «традиційному». Саме такий акцент у розвитку традиції, передусім народних мистецьких традицій, дає можливість сформуванню в учня (дошкільника, школяра, студента) «імунітет» до бездуховного, квазімистецького, сурогатного.

Ця теза є надзвичайно актуалізованою нині у зв'язку із глобалізаційними процесами, які об'єктивно охопили все людство і всі сфери життя, але криють у собі й певні небезпеки особистісного руйнування для юної особи, яка ще не сформувалася як особистість. Культурологічні дослідження вказують на негативні «зворотні» наслідки об'єктивних процесів глобалізації усіх сфер життя в усьому світі, тотальної інформатизації суспільства, високих темпів формування «кліпового мислення», коли людина не встигає прожити і осмислити інформацію: зростає небезпека підміни загальнолюдських цінностей цінностями масово-маніпулятивними, банально-розважальними, які легко вкорінюються і перешкоджають розвитку здатності критичної рефлексії в особистості з поки несформованою свідомістю.

Невипадково А. Авдієвський був переконаний, що потужним і незамінним у своєму потенціалі чинником, здатним протистояти таким небезпекам, є *народна пісня* і залучення юного покоління до фольклору. «Увага до фольклору – це цілком природна потреба кожної інтелігентної людини. І рано чи пізно така «мода» мала з'явитися. Бо наш народ продовжує народжувати таланти. Вони проявляють себе в усіх жанрах, у тому числі й в естраді (яка теж має глибоке коріння в українській культурі). І це знов-таки означає, що в основу естетичного виховання молоді треба ставити традиційну народну музику, нашу невмирущу пісню» (Л. Кияновська: з інтерв'ю з А. Авдієвським).

Важливою проблемою сучасної педагогіки мистецтва є виховання *цілісної особистості*.

<...> Для А. Авдієвського така «цілісність» була природною. Майстер – сам цілісна особистість – утілював цю ідею у творчості, передаючи її своїм учням-виконавцям і педагогам – майбутнім учителям, керівникам професійних і дитячих колективів, спираючись у пізнанні фольклорної традиції на *синкретизм мислення*: музичне слід розуміти в контексті «мистецького», а власне «мистецьке» – як чинник життєтворчості людини в будь-якій професійній сфері.

Синкретизм художнього мислення, детермінований синкретизмом мистецтва, що було творчим і педагогічним переконанням Майстра, його особистісною цінністю, віддзеркалений і у ставленні до народного танцю, костюму, обрядової атрибутики, передусім у діяльності колективу, який він очолював упродовж багатьох років. Адже у складі колективу, крім хорової, створені ще й оркестрова та хореографічна групи, кожна з яких має повноцінний репертуар і виконує, пропагує відповідні складники культури різних регіонів України – народно-пісенний (хоровий), музично-інструментальний, танцювальний; працює і творча група з аутентичного виконання фольклору, яка записує і розшифровує народні пісні. Але при цьому фольклорна пісня сприймається і презентується аудиторії як цілісне художнє і соціокультурне явище, в якому всі складники невіддільні у створенні художнього образу. <...>

Ці стрижневі ідеї – свого роду «педагогічні смисли» – безсумнівно, є основоположними для розуміння багатогранної творчості А. Авдієвського. А діяльність Майстра як диригента, громадського діяча, композитора, організатора невід’ємна від *педагогічної*: педагогікою в широкому розумінні пронизані його естетичні принципи як принципи його життя.

**Оксана Нікітюк**

### **ДИРИГЕНТСЬКИЙ ПРОСТІР ХОРМЕЙСТЕРА (до 70-річного ювілею Євгена Савчука)**

<...> Серед професій музикантів диригування – не тільки одна з наймолодших, але й найвіртуальніша, що, крім мануальних і теоретичних знань, охоплює поняття диригентської волі, харизми та обдарованості. Зі спогадів всесвітньо відомих диригентів ми знаємо, що Артур Нікіш мало не гіпнотизував очима оркестрантів, а Тосканіні, навпаки, був майже зовсім сліпим, але деспотично вимогливим до своїх виконавців. Хорове диригування є найбільш емпіричним видом диригентського мистецтва, тому що пов’язане з непередбачуваним, «живим» інструментом – людським голосом. Майстерне виконання творів а cappella з погляду ансамблю, строю та інших елементів хорової звучності є «візитівкою» кожного хорового колективу і водночас показником професійного рівня як колективу, так і його хормейстера. Вокально-інструментальні твори мають певні вимоги до диригента: поєднати у своєму творчому методі елементи

хорового та інструментального диригування і різних методик розучування твору. Репетиційна робота зазвичай розподіляється між хормейстером та симфонічним диригентом. Право концертного виконання твору із супроводом, як свідчить концертна практика, хорові диригенти віддають симфонічному диригентові, обмежуючись лише підготовкою хору до виконання. Концертна діяльність українських хормейстерів останніх десятиліть, зокрема Є. Савчука, змушує нас замислитися над тенденцією розширення репертуарного діапазону хорових диригентів та виходом хормейстерства на новий виконавський рівень.

Виконання «Чотирьох духовних п'єс» Дж. Верді під орудою хорового диригента є незвичною й особливою подією в мистецькому універсумі України. Поставимо за мету проаналізувати її характерні риси та з'ясувати, чому саме цю імпрезу ще впродовж кількох тижнів потому обговорювали музиканти-виконавці й музикознавці. Аналіз виконання твору з позиції диригентської інтерпретації, мануальної техніки та творчого методу диригента, проведення порівняльної характеристики інтерпретацій цього твору симфонічним і хоровим диригентами постає завданням нашого дослідження. Питання розширення виконавського простору хорового диригента є актуальними для сучасного українського мистецтва та слугують об'єктом дослідження. Предметом дослідження стануть особливості виконання «Чотирьох духовних п'єс» Дж. Верді під орудою диригента-хормейстера Є. Савчука 10 лютого 2017 року.

Обсяг творів а саррелла в диригентському репертуарі Є. Савчука – безмежний. Твори українських, європейських та російських композиторів різних епох щороку поповнюють репертуар керованої ним капели «Думка». За диригування вокально-інструментальної музики Є. Савчук береться з обережністю, глибоко й прискіпливо вивчає партитуру та її можливі творчі «потреби» і тільки після того підходить до хору, а згодом і до оркестру. У його вокально-інструментальному диригентському репертуарі – твори українських і зарубіжних композиторів. На честь ювілею Маестро під його орудою прозвучали «Чотири духовні п'єси» Дж. Верді, що справедливо вважаються шедевром європейської вокально-симфонічної музики. Твір, відповідно до назви, складається із чотирьох частин, у яких поперемінно задіяні: мішаний хор а саррелла (I ч.), той самий хор з інструментальним супроводом (II ч.), дитячий (в інтерпретації Є. Савчука – жіночий) хор (III ч.), чоловічий хор а саррелла (IV ч.). Поєднати дві різні системи диригентського творчого методу – мануальної техніки та інтерпретації – завдання диригента мішаних (хорових і вокально-інструментальних) фактур. Імовірно, за певних умов було б доречнішим диригування окремих номерів диригентом-симфоністом і диригентом-хормейстером. Проте концертна практика не знає таких випадків. Хор – одна з найголовніших складових вокально-симфонічної музики XX–XXI ст. Твори із супроводом складають найбільшу частину репертуару капели «Думка» за останні двадцять років. Зазвичай за диригентський пульт стають симфонічні диригенти. Однак вони стикаються з певними труднощами в диригуванні хором та методиці

роботи з ним. Особливо це простежується в частинах для хору а саррелла, написаних у межах крупних творів<sup>3</sup>, які в цих інтерпретаціях поступаються рівнем виконання частинам із супроводом. Хорова звучність і специфіка хорového звукоутворення й голосового режиму вимагає від диригента знання та володіння всіма її творчими ресурсами. Це підвладно хормейстеру.

XXI століття поклато початок новому напрямку диригентсько-хорової діяльності. Молоді диригенти, отримавши освіту хормейстера, продовжують навчання та практикують як диригенти-симфоністи. Цю тенденцію започаткували хормейстери старшого покоління, які практикували диригування вокально-симфонічних творів без додаткової диригентсько-симфонічної освіти: Анатолій Авдієвський, Віктор Петриченко, Лев Венедиктов, Євген Савчук. Цей напрям діяльності диригентів-хормейстерів і досі залишається актуальним та заслуговує уваги й шани. Однак тут треба згадати диригента Міхаеля Шьонхайта, який працював з капелю «Думка» у 2016 році. У його інтерпретації прозвучав «Німецький Реквієм» Й. Брамса та хорові твори а саррелла А. Щюца. Диригент має три освіти: хорového диригента, органіста та симфонічного диригента, практикує всі три, що дозволяє йому з легкістю впоратися з творами для різного виконавського складу, зберегти суть, закладену композитором, знайти нові темброві фарби як у хорі, так і в оркестрі. Усе це значно пришвидшує темп роботи і підвищує творчий результат. Повномірність диригентської освіти є однією з актуальних проблем сучасного музикознавства й виконавства. Тож приклад методики освіти диригента в Німеччині можна вважати пріоритетним для майбутньої диригентської освіти в Україні.

Розглянемо основні віхи формування професії хормейстера в Україні. Одним з першоджерел сучасної української культури є мистецтво хорového співу. Плідна й активна діяльність хорових диригентів, теоретиків і композиторів попередніх епох – М. Дилецького, М. Березовського, Дм. Бортнянського, А. Веделя – сприяла розвитку хормейстерства як самостійної галузі музично-виконавської практики. Результатом цього стала поява на початку XVIII ст. професії хормейстера. Пізніше, вже на початку XX ст., до її становлення та вдосконалення як окремої галузі диригування долучилися видатні постаті української культури: М. Лисенко, О. Кошиць, Я. Яциневич, К. Стеценко, Я. Калішевський, Я. Степовий, М. Леонтович, П. Козицький та ін. Період XX ст. позначився розвитком усіх векторів хорového диригування: мануальна техніка, методика роботи з хором, концертне диригування, що піднесло теоретичний і практичний досвід та знання на новий якісний щабель. Концертне виконавство видатних українських диригентів кінця XX ст. (Віктора Іконника, Льва Венедиктова, Павла Муравського, Анатолія Авдієвського) є неоціненним внеском до розвитку професійного хорového виконавства. Стрімкий розвиток професійного хорového мистецтва України на межі XX–XXI ст. підняв постать диригента-хормейстера до рівня взірцевого серед багатьох європейських культур. Ці позиції гідно тримають знані сучасні диригенти-

хормейстери (Євген Савчук, Микола Гобдич, Галина Горбатенко, Олександр Вацек та ін.), які гідно презентують українську хорову культуру в країнах Європи та Америки.

Одним з питань цієї статті є співвідношення хорового та симфонічного диригування. Ці дві галузі, хоча й мають спільні корені, проте розвивалися різними шляхами і наразі мають окремі мануальні та методичні школи. Симфонічне диригування, спрямоване на інструментальне звуковидобування, має зафіксовані теорії мануальної техніки. Хорове диригування пов'язане з «живим», найзагадковішим і непередбачуваним інструментом – людським голосом. Школа хорового диригування перебуває в процесі розвитку і потребує єдиної, науково обґрунтованої методики мануальної техніки. Наукові розробки з техніки хорового диригування мав представник київської диригентської школи В. Петриченко (1954–2014). Однак життя Віктора Вікторовича неочікувано обірвалося, і вони не були зафіксовані чи видані. Варто відзначити пошуки й розробки диригентів-науковців у межах хорознавства (праці О. Бенч, П. Ковалика, Т. Коробки, Ю. Пучко, Дм. Радика, Ю. Ткач та ін.). Мануальна техніка – не єдина розбіжність у творчому методі сучасних хормейстера і диригента-симфоніста. В основі кожної із цих професій лежать різні типи мислення: «інструментальний» і «вокальний», що вимагають різних прийомів і методів роботи з творчим колективом. Вони стосуються режиму репетицій, поставлених цілей та методів їх досягнення, ролі емоційної музичної сфери в концертній інтерпретації та репетиційному процесі, що впливає, наприклад, на хор більше, ніж будь-які теоретичні пояснення.

Питання першості в диригуванні вокально-інструментальними творами є відкритим. Специфіка хорової справи певним чином впливає на диригентську інтерпретацію вокально-інструментальних творів диригентами-хормейстерами. Розглянемо її особливості на прикладі творчого методу диригента Є. Савчука.

Виконання «Чотирьох духовних п'єс» Дж. Верді під орудою Є. Савчука показало високий рівень професійного злету сучасного хорового диригування. До диригентської майстерності Євгена Герасимовича привів довгий і насичений творчий шлях, що став цілою епохою в історії української культури. Хоровий і симфонічний диригент, педагог, композитор, культурно-мистецький діяч, він невпинно працює, підкорюючи нові вершини особистісного зростання. Зазвичай, вивчаючи біографії митців такого рівня, ми натрапляємо на інформацію про їхнє походження з музичної родини, про перший музичний досвід від тата й мами або спів у церковному хорі. Однак біографія Є. Савчука є одним з винятків із цього правила.

Обдарований Богом красивим співочим голосом, відчуттям природи хорового звуку, хорової колористики, асоціативним музичним (тембровим) мисленням, він узяв від батьків і вчителів на рідній Буковині щирі любов до рідної України, людяність та інтелігентність, справжній, щирий патріотизм, що неодноразово підтверджувався вчинками та словами Маестро «не треба гучних гасел, треба просто добре робити свою справу».

Євген Герасимович не здобув початкової музичної освіти, проте, маючи гарний співацький голос і жагу до музичних знань, після восьмирічної сільської загальноосвітньої школи вступив до Чернівецького музичного училища, яке закінчив 1966 року. Заняття з фаху й у хорі училища сформували в нього відчуття мистецької «правди» й музичного смаку, що, за словами Є. Савчука, було найціннішим для майбутнього музиканта.

Того самого року він вступив до Київської консерваторії, де опинився другим у списку на зарахування. Навчаючись у класі Олега Семеновича Тимошенка, Є. Савчук удосконалював вокальні й диригентські вміння – співав у хорових колективах Києва, працював хормейстером у хорі хлопчиків «Дзвіночок» (1968). Попри вмовляння викладачів консерваторії продовжувати навчання на вокальному факультеті, Є. Савчук на момент закінчення аспірантури (1977) уже чітко визначився, що пов'яже своє життя з хоровим співом. Упродовж 1970–1973 років він працював хормейстером у Київському театрі оперети, з 1973 року протягом п'яти років – диригентом-хормейстером Державного українського народного хору ім. Г. Г. Верьовки, з 1978 по 1984 рік обіймав посаду художнього керівника Київської хорової чоловічої капели ім. Л. Ревуцького. На вершині диригентського злету Є. Савчука на нього чекала посада художнього керівника та головного диригента Національної заслуженої академічної капели України «Думка», яку він обійняв 1984 року.

Уже 33 роки Маестро очолює славетний колектив. За цей найтриваліший, порівняно з усіма його попередниками, час він підніс рівень виконавства капели на новий професійний щабель, розширив її репертуарні межі, відновив та збільшив гастрольну діяльність. Завдяки своїй плідній і успішній праці, Є. Савчук не тільки здобув визнання слухацької аудиторії України та Європи, а й отримав майже всі можливі найвищі титули й державні нагороди: орден «За заслуги» III ступеня (1999), Срібна медаль Національної академії мистецтв України (1999), орден «За заслуги» II ступеня (2004), орден «За заслуги» I ступеня (2007), Золота медаль Національної академії мистецтв України (2006), заслужений діяч мистецтв України (1979), народний артист України (1990), лауреат Державної премії України імені Тараса Шевченка (1998), член-кореспондент Національної академії мистецтв України (1997), академік (2004), Герой України (2009).

Поєднуючи творчу й громадську діяльність, Є. Савчук обіймав посади голови Асоціації «Хорове товариство України ім. М. Леонтовича» (від 1992 р.), голови Національної всеукраїнської музичної спілки (від 2016 р.).

Крім виконавської та культурно-громадської діяльності, Є. Савчук уже майже сорок років займається викладацькою діяльністю – веде клас диригування в Національній музичній академії імені П. І. Чайковського (від 1978 р.), керує студентським хором (від 2008 р.), завідує кафедрою хорового диригування академії (від 2005 р.). Методика викладання в класі Є. Савчука ґрунтується на індивідуальному підході та розвитку особистісних якостей кожного студента. Випускники класу професора – відомі

хормейстери й музикознавці України, переможці та дипломанти Всеукраїнського конкурсу хорових диригентів.

Культурно-мистецька діяльність Є. Савчука є вагомим внеском у розвиток хорової культури України межі ХХ–ХХІ ст. Як диригент-хормейстер він розвиває досягнення провідних майстрів української хорової школи, популяризує та виконує хорові твори сучасних українських композиторів, впроваджує інноваційні підходи до методики роботи з хором (трактує хорове звучання як поєднання кольорів і світла, вживає насамперед не теоретичні пояснення, а асоціативні порівняння у вирішенні проблем звукоутворення). Завдяки творчому методу Є. Савчука капелою «Думка» за останні роки виконано понад сто концертних програм, здійснено більш сорока фондових записів, записано близько тридцяти CD в Україні та за кордоном.

Деякі з концертних програм визнані кращими з існуючих виконавських версій: запис «Реквієму для Лариси» В. Сильвестрова (2004) номіновано на премію Grammy (США) за найкраще хорове виконання, виконавська версія «Всенічної» С. Рахманінова визнана німецькою музичною спільнотою М. Лейпцига кращою (2014), виконання «Думкою» «Барбівської коляди» Г. Гаврилець стало знаковою подією в сучасному українському музикознавстві, етнології та хоровому виконавстві. Кількість хорових творів, опрацьованих Є. Савчуком з капелою «Думка», така велика, що тільки їх опису можна було б присвятити окрему статтю. Значна частина його хормейстерського репертуару – це твори для хору а cappella, однак вагоме місце в ньому посідають найвизначніші хорові полотна великої форми української музичної літератури (кантати: «Іван Гус», «Б'ють пороги» М. Лисенка, «Єднаймося» К. Стеценка, ораторія «Дума про дівку-бранку» М. Вериківського, кантата-симфонія «Кавказ» С. Людкевича, вокально-симфонічна поема «Пори року» Л. Ревуцького, кантата «Заповіт» Б. Лятошинського, ораторія «Київські фрески» І. Карабиця, «Панахида за померлими з голоду», «Слово про похід Ігорів, Ігоря, сина Святослава, внука Олега», «Слава Твоя понад Небесами» Є. Станковича, рапсодія «Думка», кантата «Червона калина», ораторія «І нарекоша ім'я Київ» Л. Дичко, симфонічна поема «Море» Л. Грабовського, «Реквієм для Лариси» В. Сильвестрова, «Палімпсести» Ю. Ланюка, ораторія «Барбівська коляда» Г. Гаврилець та багато інших.

Євген Савчук – хормейстер, який відкрив світові чарівну красу й емоційну силу української хорової музики, підніс її до рівня шедеврів європейської культури. Утім, він не обходить увагою виконання європейської музики в Україні та Європі. Важливе місце в репертуарному доробку диригента відведено творам великої форми світової, західноєвропейської класичної та сучасної інструментально-хорової музики. За останні десять років капела «Думка» спільно з відомими українськими та європейськими оркестрами виконала понад 50 творів великої форми, серед яких найчастіше звучали твори видатного композитора світової музичної культури – Джузеппе Верді.

У 2000 році відбулося концертне турне, де «Реквієм» прозвучав понад десять разів у виконанні капели спільно із Заслуженим академічним оркестром Національної філармонії України. Три роки поспіль цей твір звучав у виконанні об'єднаних хорів: Національної опери України, хору студентів Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського та капели «Думка». «Requiem» став «візитівкою» капели на українських і європейських фестивалях. Музиканти оркестрів і диригенти країн Західної Європи, де гастролювала «Думка», зазначали, що не можуть похвалитися хоровими колективами такого високого професійного рівня, здатними вокально міцно й технічно точно виконати, наприклад, «Requiem» Дж. Верді, А. Дворжака тощо, тому капела є найбажанішим гостем на престижних європейських сценах, фестивалях та асамблеях. Творчі звершення колективу за останні десятиріччя – заслуга мистецької діяльності та керівної політики її диригента. Уміння підкорити собі колектив музикантів-професіоналів нерозривно пов'язане з його здатністю всім своїм еством віддатися хоровій праці. Це підкупає кожного з артистів і змушує їх з такою ж віддачею втілювати музичні ідеї, запропоновані маестро. Вразливий і добросердечний, роботящий і прискіпливий Є. Савчук пережив з «Думкою» немало хвилин розпачу й розчарувань, та водночас – яскравих спогадів на схилі літ. «Працюєш, працюєш, стараєшся, щось не виходить, а потім раптом пару секунд, але прозвучало так, як тобі хотілося. То це просто – щастя...», – згадує Євген Герасимович.

**Юлія Пучко-Колесник**

### **ДІЯЛЬНІСТЬ ДИРИГЕНТА-ХОРМЕЙСТЕРА ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН**

Від моменту включення людства до суспільних відносин і зародження художнього мислення хорова музика впродовж тисячоліть залишається стабільним чинником культурно-історичного розвитку. Фактично, в європейській культурі хорова музика виконує роль своєрідного «художнього барометра» суспільства, утворюючи безперервну стабільну духовну традицію. Така функціональна специфічність хорової музики зумовила її сталу й головуючу роль не тільки в музичному, а й у загальному культурно-історичному процесі.

В українській музичній культурі хорова музика виступає чи не найпоказовішим виявленням загальноєвропейської традиції (контексту). Особливості української музичної культури детермінуються роллю в ній вокально-хорового начала. Історично знаходячись на перехресті соціальних та власне мистецьких шляхів своєї нації, хорова музика реагує на зміни соціально-художніх і духовних орієнтирів та суспільних запитів. Показово також залишається її роль у сучасному українському музичному процесі.



Сьогоднішній стан диригентсько-хорового мистецтва в Україні оцінювати доволі складно. Таке завдання потребує осмислення великої кількості поки що не опрацьованого, не достатньо оціненого фактичного матеріалу. Необхідна також корекція методологічного «оснащення» предмета дослідження відповідно до особливостей розвитку сучасної музичної культури.

На питання «Яким є на сьогодні тип диригента-хормейстера?» отримуємо відповідь, очевидно, від наступних поколінь, які стануть свідками чергового якісного переходу в розвитку даного виду виконавства, реалізації ним відповідних соціокультурних функцій, загальних професійних та історико-культурних трансформацій (лише завершений історичний рух у змозі отримати певну типологічну оцінку).

Водночас було б неправильно відмовлятися в цілому від спроби осмислення сучасних тенденцій розвитку диригентсько-хорової діяльності і творчості, від напрацювання певної гіпотези відносно її функціонування та художньо-соціального споживання. Адже тільки на ґрунті цієї гіпотези, можливо, необхідно планувати заходи з підтримки і розвитку хорового мистецтва в країні, корегувати систему навчання і виховання хормейстерів у спеціальних навчальних закладах.

Суттєві зрушення у політичному, соціально-економічному та культурному житті країни призвели до оптимізації хорового руху, який отримав свій прояв не лише в появі великої кількості хорових колективів найрізноманітнішого складу, а й у зверненні сучасних українських композиторів до хорового жанру.

Керівники хорових колективів активно вводять до репертуару твори нової музики, які, слід віддати належне, зазвичай вирізняються високою художністю й майстерністю роботи з хоровою партитурою. Отже, спроба оцінки сучасного стану диригентсько-хорового мистецтва на матеріалі сучасної української музики є, на нашу думку, цілком виправданою.

Слід зауважити й на тому, що, інтерпретуючи нову музику, диригент-хормейстер разом з опрацюванням суто технічних прийомів (що пов'язано з ускладненням сучасної мови хорового письма) в певній мірі «інтерпретує» й духовно-естетичні ідеали сучасності. Композитор сповіщає інформацію своїм

сучасникам, як виконавцям, так і насамперед слухачам, а це є прямим втіленням актуальних для сього дня культурних, етичних, естетичних і художніх ідеалів, а також найточнішим віддзеркаленням епохи.

Сучасна хорова музика вирізняється надзвичайною різноманітністю. Серед її зразків можна відзначити декілька напрямів, які об'єднуються загальною рисою – всі вони створюють основу для творчого зростання виконавців, для розширення їх музичного та художнього кругозору.

До сучасної музики, по-перше, належать твори, що культивують класичні орієнтири, де багатоголосся виникає з двоголосся, де спостерігається велике тяжіння до гармонічного складу, а не контрапунктичного, де людський голос є головним музичним інструментом. <...>

Твори другого напрямку складають великий розділ сучасної української хорової музики – це безліч партитур фольклорного напрямку. В основі звучання цих творів – українська пісенність, вокальність, кантиленність. Продовжуючи традиції засновників фольклорного напрямку в українській музичній культурі – М. Лисенка, М. Леонтовича, Я. Степового, Б. Лятошинського – українські композитори ХХІ століття, працюючи як в жанрі обробки, так і створюючи оригінальні твори, презентують яскраві зразки хорової музики. У цьому ряді – твори різноманітних жанрів Є. Станковича, В. Зубицького, В. Степурка, Л. Дичко та ін.

Важливою жанровою сферою сучасної вітчизняної композиторської творчості є твори третього напрямку – духовна музика православної традиції, яка з'явилася на концертній естраді у 1980-х роках ХХ століття. Вбачаючи перспективу нашого дослідження, на особливостях творів цього напрямку хотілося б зупинитися ретельніше.

Духовна музика по праву вважається прародителькою всієї української музичної творчості. Культура хорового співу а cappella здавна утвердилася в Україні, а з уведенням християнства посіла в музичному мистецтві провідне становище. Її історія починається від ХІ століття: саме до цього часу належать перші рукописні зразки українських церковних піснеспівів.

Ці традиції продовжуються і розвиваються композиторами-сучасниками, які звертаються до духовної музики православної традиції. Прикладом розвитку цієї глибинної традиції можуть бути духовні твори Є. Станковича, М. Скорика, В. Степурка, Л. Дичко, А. Гаврилець та багатьох інших композиторів сучасності, які виникли на тлі грандіозних звершень та перебудов у політичному і культурному житті України наприкінці минулого століття.

Характер духовних творів сучасних українських композиторів свідчить про новий етап у розвитку богослужбової музики, її жанрового оновлення, функціонального призначення. Це перш за все має свій прояв у співвідношенні канонічного богослужбового начала з елементами концертності в духовно-музичному творі, що призводить до певної відокремленості літургійних творів від богослужіння, їх відносної самостійності, художньої самоцінності та дозволяє визначити нове жанрове утворення – концертні літургійні твори. Концертність духовно-музичних творів сучасних композиторів отримує свій

прояв у використанні таких вокально-хорових прийомів, як спів хору з закритим ротом, відведенням хорові акомпануючої функції за умови використання сольної партії, частому використанні високої теситури та ін., що надає хоровому звучанню чуттєвого, експресивного характеру. Духовні твори сучасних композиторів від початку не призначені для здійснення прикладної функції у богослужінні, а відтак, передбачають лише опосередковане втілення сакрального смислу та ідейно-змістовної основи літургії – виключно засобами музичної виразності. Такий підхід відкриває для композитора великі можливості для прояву особистісного творчого

начала у сфері сакрального. Позахрамовий характер цих творів має свій прояв в устремлінні композитора до так званої демократизації музичної мови: з одного боку, не обтяженої будь-якими складними музично-технічними прийомами; з іншого – музична мова спирається не лише на інтонації церковнослов'янської традиції, а й переважно

на широкий спектр світських жанрових інтонацій – романсу, ліричної пісні, інтонацій українського фольклору. У нових творах не є обов'язковою присутність давніх розспівів, проте в їх темах міститься істино українське начало: мелодична простота і ясність, вокальні принципи, відвертість сповіщення, відповідність ідей канонічного тексту до їх музичного втілення. У деяких творах – багаті контрапунктичні барви, в інших – скрізь гармонічні акорди.

Ще одним напрямом у сучасній музиці є хоровий авангард останньої чверті ХХ – початку ХХІ століття – явище, для якого характерними є нові звукосполучення, дисонуючі співзвуччя, вільна хроматика, нерівність пульсу, оновлена музична мова, іноді співставлення у різкому контрасті співацьких

манер – академічної й народної. До цього напряму належить не лише додекафонна і сонорна музика, а й новотональна, коли ідеї літературного тексту висловлюються за допомогою яскравих музичних засобів. Прикладом слугують твори В. Сильвестрова, В. Польової та багатьох інших композиторів.

Ускладнення мови сучасного хорового письма, застосування нових засобів у сфері гармонії, ритму допомагають хоровим співакам вдосконалювати свою художню й технічну майстерність, розвивати тонкість слуху, музичного смаку, набувати контрапунктичної гнучкості. Нові твори, незважаючи на високий рівень сучасної вітчизняної хорової школи, часто йдуть попереду можливостей виконавського мистецтва. <...>

Сучасні хорові партитури вимагають від хорових співаків вільної роботи з інтонаційним матеріалом, засвоєння й співування складної інтерваліки, глибокого інтелектуального та емоційного проникнення. Партитури кінця ХХ – початку ХХІ століть характеризуються докорінними перетвореннями у ладотональній структурі музики: одночасно із збагаченням мажору і мінору, розповсюдженням діатонічних ладів проявляються нові ладові системи, які відрізняються своєю природою і внутрішніми зв'язками, широко використовується нова тональність, політональність. Усе частіше зустрічаються розвинуті побудови, засновані на послідовному сполученні декількох інтервальних ходів, що вимагає від співаків вміння вільно, спокійно і плавно переходити з одного регістру голосу до іншого і, відповідно, змінювати в процесі співу механізм звукоутворення.

Особливої уваги вимагає засвоєння гармонічної мови сучасних хорових партитур. Наш музичний слух вихований переважно на гармонічних співзвуччях терцового складу. Проте в сучасній музиці широкого розповсюдження набули квартові, квінтові й секундові сполучення. У пошуках нових засобів виразності композитори йдуть шляхом індивідуалізації

акордів. Так народжуються нові співзвуччя із змішаною структурою. Тому в колективі необхідною є робота з розвитку гармонічного слуху на основі не тільки класичної, а й сучасної гармонії.

Отже, розглянувши в найбільш загальних рисах нову музику для хору, її жанрові різновиди, характерні особливості сучасної мови хорового письма і завдання, які постають перед диригентом-хормейстером у процесі її опрацювання та інтерпретації, маємо можливість виокремити певний перелік вимог і професійних завдань, що дозволяють нам створити теоретичну «модель» сучасного митця – диригента-хормейстера.

Отже, сучасний диригент-хормейстер повинен володіти передусім широкими знаннями, багатою ерудицією, при цьому у найрізноманітніших галузях: від сольфеджіо, історії музики і вокалу до педагогіки і психології. Широкі й ґрунтовні знання, ерудиція керівника хору, в тому числі професійна, добре відчувається артистами хору, адже, щоби колектив повірив диригентові, правоті його творчих задумів і намірів, він повинен переконати співаків. Це можливо лише за умови переважаючих знань диригента-хормейстера, здатності більше знати, далі бачити, краще розуміти. Тільки це допоможе диригентові утвердити свій авторитет.

Відповідно до вимог сьогодення головними рисами диригента-хормейстера повинні бути, на нашу думку, поліфункціональність і універсалізм вмінь. У цьому сенсі можливо, мабуть, говорити про повернення до старовинного універсалізму доместиків і регентів, але у новій якості: сучасний диригент повинен бути вельми ерудованим музикантом. Він повинен теоретично і практично володіти всіма музичними мовами, представленими у хоровій літературі, усіма жанрами і стилями хорового письма.

Очевидно (цей момент може удаватися суперечливим), сучасний диригент не повинен за усіх випадків життя орієнтуватися на свої особисті смакові уподобання. Хормейстер-інтерпретатор може усвідомлювати чи не усвідомлювати свої справжні естетичні ставлення до музики, що виконується, але він повинен вміти за необхідності відсторонюватись від негативного упередженого ставлення до неї. Необхідно прагнути опанувати і полюбити будь-яку музику: старовинну і ультрасучасну, церковну і світську, фольклорну і нефольклорну, європейську і неєвропейську.

Щонайважливішою якістю диригента-хормейстера, діючого у сучасній Україні, є глибоке теоретичне і художнє змістовне знання національних хорових традицій, історичних стилів, композиторських шкіл, музично-мовних діалектів.

Слід пам'ятати, що поряд з опрацюванням суто технічних елементів хорової партитури, чи не найголовнішим є відтворення саме образного змісту твору, його філософії, а це вимагає від хормейстера спеціальних знань з історії хорового виконавства, церковного співу, релігійно-філософських питань, з проблем теорії та історії культури. Цього потребує, першочергово, і процес творчого будівництва національної культури. Гострою практичною проблемою, що викликає неоднозначні оцінки спеціалістів, є освоєння різноманітними, наразі і академічними, хорами

народної співочої манери. У наші дні в Україні фольклорне музикування помирає і цьому процесові неможливо зарадити. Як вважають деякі спеціалісти, зокрема О. Бенч, освоєння барв, співочих прийомів фольклорного ансамблевого музикування професійними чи любительськими хорами – одна з небагатьох можливостей зберегти частину цього скарбу, зробити його живим компонентом сучасної культури.

Проте практична проблема хорового виконавства полягає у тому, що народна співоча манера значно відрізняється від академічної. Остання походить від традиції церковного співу і «генетично» несе у собі естетичний ідеал і поетику християнського менталітету. Цей духовний спадок, як ми вважаємо, не менш цінний і актуальний для сучасної України, ніж традиція національного фольклору, і він настільки ж гостро потребує збереження і розвитку. Тому ми солідарні з тими професіоналами-хормейстерами, які відстоюють стильову чистоту і звукову «гомогенність» академічного співу. Ця позиція зовсім не заважає всіляко підтримувати і розвивати фольклорну орієнтацію інтонаційної манери і репертуару народних хорів (професійних і любительських). Для цього, зрозуміло, професійний хормейстер повинен володіти не тільки теоретичними знаннями у галузі етномузикознавства, а й особливими практичними знаннями і навичками. Отримати такі знання і навички можливо тільки шляхом безпосереднього знайомства з фольклорним мистецтвом, методом усного навчання, що є іманентним народному селянському мистецтву. Додамо, що справжній знавець народного хорового інтонування повинен знатися на основних фольклорних діалектах України (навіть спеціально непідготовлений слух розрізняє наспіви і співочі манери, припустимо, жителів Карпат і Полісся).

Важливою якістю сучасного хорового диригента є, або повинна бути, висока творча здібність і активність. Зрозуміло, це твердження аніскільки не применшує ролі творчого начала для всіх історично попередніх етапів і відповідних типів хормейстерського професіоналізму. Але у порівнянні з ними сучасна музична практика вимагає від диригента-хормейстера значно більшої інтенсивності творчих дій. Зокрема, це виявляється: у підвищенні значимості індивідуального художнього трактування твору; у спеціальному виокремленні елементу імпровізації.

Окрім суто музичних, професійних умінь, диригент-хормейстер повинен володіти й певними суттєво важливими людськими якостями, рисами характеру, які допомагатимуть йому в роботі. Найважливішою тут є воля – та воля, що допомагає впевнено взяти керівництво до власних рук, очолити колектив, повести за собою. Сучасна практика і вся історія виконавства довела існування так званого індивідуального магнетизму. На рівні з реальним існуванням таких якостей як смак, талант, воля, існує й уміння диригента примусити співаків слухати його, уміння сконцентрувати усю увагу виконавців на собі. ... І в цьому сенсі особливого значення набуває робота над сучасною музикою, адже, опрацьовуючи усі її складності, і диригент, і співаки ніби підіймаються на наступний щабель свого професійного і художнього росту.

Найкращі зразки композиторського письма видатних майстрів ХХ – початку ХХІ століття, що збагачують виконавські можливості хороших колективів, висувають перед хормейстерами низку складних професійних завдань. Від хормейстера вимагаються глибоке розуміння теоретичної основи твору, відмінний слух і пам'ять, серйозна диригентська технічна підготовка, загальний культурний рівень, вміння проникнути до мелосу кожного голосу, до драматургії твору, до істинного темпу, динаміки, знання секретів інтонування, вирішення задач дихання, дикції, різноманітних образних звукових ефектів, знаходження тісного взаємопорозуміння з колективом. В кожному новому дійсно талановитому творі таїться іскра цікавого, невідомого, і нам, хормейстерам, необхідно працювати задля того, щоби запалити з неї вогонь яскравої музики. Сказане дозволяє визначити діяльність сучасного диригента-хормейстера не тільки як феномен суто художнього, мистецького роду, а й звертає увагу на соціокультурну, виховну його функцію, що в ідеалі провадить духовні ідеали. Вдаючись до поезики, робота хормейстера, як і будь-якого митця, є земною, а не небесною, проте саме йому в певному сенсі ввірені людські душі. «Осмилюючи, інтерпретуючи й виконуючи духовно-музичні твори, він ніби стоїть між небом і землею, втілюючи у живому звучанні православні християнські духовні й моральні ідеали; сучасний митець постає посередником між Богом і людиною, через якого дається людині благодать Божа, що укріплює, освячує і веде людей до спасіння. Істинний художник і митець в такому разі перетворюється на душпастиря, який повинен бути «усім і вся» [Л. Корній].

Отже, розглядаючи діяльність диригента-хормейстера під таким кутом зору, робимо висновок, що найважливішим завданням його є морально-релігійне виховання слухача. Історія показала, що тривка мораль може бути заснована лише на релігійних засадах. Коли ж вона будується на користі, то, врешті-решт, обертається на мораль егоїзму, себто перестає бути справжньою мораллю. Лише віра в Бога і безсмертя людської душі можуть бути основою високої моралі, що не знає компромісів і має абсолютний характер. Риси моральної людини розкриті в Євангелії, в посланнях Апостолів, у творах Отців Церкви. Відбиті вони і в національних культурних традиціях українського народу.

Завдання релігійного виховання полягає в тому, щоб ці традиційні ідеали відновити і пристосувати до сучасності й тих завдань, які ставить перед митцем історія, зокрема впровадження ідей патріотизму на християнських засадах. Так розуміли життя кращі люди Київської Русі, які мужньо боролися з кочівниками. Так розуміли їх запорожці, які захищали «люди християнський» та клали за нього свої голови козацтва, що під проводом великого Гетьмана повстали проти латинського панування. Так розуміли їх і тисячі національних патріотів, які загинули у сталінських концтаборах задля того, щоб Україна здобула нарешті державну незалежність і відродилася в єднанні з Богом.

Невичерпним джерелом для виховання духовно і морально освіченої людини є властивий кожному народові виховний ідеал, який свій відбиток знаходить у побуті, творах письменства, в народній творчості. Український народ завжди був носієм високих моральних і культурних традицій. Ще за часів Богдана Хмельницького, у XVII столітті, арабський церковний діяч, мандрівник і письменник Павло Алеппський, відвідавши Україну, захоплено відгукувався про українців, їхній побут і вдачу. Зокрема, він дивувався з того, яку велику цікавість виявляють українці до освіти, відзначив, що майже всі вони – грамотні, навіть жінки. Зауважував також їхню побожність. Писав, що майже всі вони приходять до церкви з молитовниками. Захоплювався й чудовим українським співом, особливо церковним.

Український народ, вірний своїм традиціям, завжди відзначався високою релігійністю. Вона виявлялася найперше у ставленні до Церкви. Українське селянство ретельно відвідувало Служби Божі і дотримувалося постів. Церковні свята в Україні завжди провадилися з великою урочистістю, особливо Різдво і Пасха. Мабуть, жоден із народів так урочисто не святкує їх, як українці. Проходячи повз церкву, українець, вихований на традиціях, неодмінно скине шапку і перехреститься.

Сучасний світ активно пропагує посередництвом мас-медіа, зокрема популярну музику, стиль життя, котрий не завжди відповідає справжнім морально-естетичним нормам, а часом й взагалі є ворожим істинним канонам краси й духовності. Тому сьогодні нагальною проблемою постає створення й професійне виконання високохудожніх творів сучасної «духовної» музики, мова якої є доступною сучасному слухачеві. Така популяризація морально-релігійних творів набуває усе більшої потужності в музичній культурі України: проведення хорових конкурсів і фестивалів на регіональному та всеукраїнському рівнях, виявлення талановитих виконавців й авторів сучасної «духовної» музики, тиражування відповідних аудіо записів. Отже, високоякісно виготовлений духовний твір (ікона, скульптура, книга, хоровий твір) має сенс, коли він репрезентований для широкого доступу.

Говорячи про виконавців в цілому, диригентів-хормейстерів зокрема, слід зазначити, що на нашу особисту думку, що тільки віруючі, і тільки духовно практикуючі музиканти можуть донести «духовний» піснеспів масовому реципієнту, а їхнє приватне, позалаштункове життя має відповідати великому, соціально-значущому покликанню. Так, як ікона твориться благословенним та освяченим «пензлем» іконописця, а не звичайним малярем, так і духовна чи релігійна музика, хорова передусім, має проголошуватись індивідами-музикантами, що величають Бога.

Сучасний український диригент-хормейстер свідомий того, що Духовна музика Православної традиції стала одним із найвпливовіших факторів формування світогляду сотень поколінь українців.

Від псалмів Давида і григоріанського хоралу – аж до сучасних духовно-музичних композицій вона була і залишається школою осягнення Слова Божого.

Народжена зі слів молитви і текстів Святого Письма, вона постає могутнім імпульсом для духовного відродження і зростання суспільства й розвитку культури загалом. І Святе Письмо, і вчення Святих Отців Церкви, і праці мислителів та педагогів наголошують на необхідності використовувати могутній позитивний потенціал духовно-релігійної музики у формуванні світогляду суспільства.

**Ганна Савельєва**

## **СТИЛЬ ДІЯЛЬНОСТІ ДИРИГЕНТА-ХОРМЕЙСТЕРА ЯК УВИРАЗНЕННЯ ЙОГО МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ**

Сьогодні хорове виконавство вже визначило спектр своїх наукових інтересів, проте, ми ще не можемо категорично заявити, що хорознавство – *теорія хорового виконавства* – виокремилась у самостійну галузь музикознавства. Зважаючи на високий рівень музичної практики, творчість видатних диригентів, знаменитих хорових колективів та визнання української хорової виконавської школи в контексті західно-європейської і світової культури, нині в повній мірі постає необхідність створення теорії хорового виконавства. <...>.

*Хорове мистецтво є системою, яка поєднує композиторську творчість (хоровий репертуар) і хорове виконавство (звукова реалізація хорового репертуару) та скерована на слухача та комунікативні зв'язки.*

<...> Музичне мислення музиканта є специфічною психолого-когнітивною функцією, за допомогою якої виконавець взаємодіє з художньо-звуковою реальністю музичного мистецтва. <...> У мистецтвознавстві музичне мислення розглядається як продуктивне творче мислення, яке відображає різні види художньої діяльності виконавця – від відображення, сприйняття до творення й спілкування. Шлях до дефініції музичного мислення дослідники впроваджували через визначення суті мислення у його загальному розумінні, виявленні особливостей художнього мислення, та на його основі – визначенні специфіки саме музичного мислення. <...>

В. Москаленко, аналізуючи феномен музичного мислення, визначає його двояку сутність: *мислення про музику й мислення музикою* та впроваджує поняття «інтонаційна модель» як певна одиниця музично-інтонаційного «коду», що формується в уяві людини-творця.

Сутність музичного мислення розкриває визначення: «відображення в інтонованому звуці моделі світобачення митця». Хоровий виконавець осягає музичний твір за допомоги конкретних засобів виконавства, що підкреслює особливу роль практичної діяльності. Саме два фактори – хоровий твір та його практичне втілення – виявляють основні засади музичної діяльності особистості. В такому ракурсі хоровий твір набирає значення багаторівневої інформаційної структури, а практичне втілення



постає як конкретний механізм обробки цієї інформації на основі досвіду особистості. Оскільки музика є мистецтвом інтонованого змісту, то розуміння музичного твору є пошуком значення, смислу звукових інтонацій. ... Художній зміст у музичному мистецтві не просто поєднується з акустичною формою музичного твору: він виражений у кожній деталі художньо-семіотичної організації.

Психологія мислення є достатньо розвиненою галуззю загальної психології, що накопичила достатній теоретичний та експериментальний матеріал. Мислення є процесом, що розгортається у часі; відповідно музичне мислення диригента-хормейстера має процесуальну природу та проходить певні стадії, утворюючи складну динаміку розгортання музичного твору. Виокремимо основні етапи формування музичного мислення хорового диригента, такі як:

- акт прийняття мисленнєвого завдання;
- дослідження елементів музичного твору;
- побудування інтерпретаційної моделі (висунення гіпотези);
- практичне втілення (перевірка, корекція знайденого рішення).

**Перший етап** (прийняття мисленнєвого завдання) свідчить про готовність суб'єкта досягнути зміст музичного твору. ... У диригентсько-хоровій діяльності цей процес виявляється у роботі над репертуаром та складенням концертних програм творчого колективу. Уявлення про художні орієнтири диригента ми отримуємо передусім на основі аналізу складових його *репертуару*, які він обирає зі світового фонду хорової музики.

В свою чергу підхід до репертуару зумовлено можливостями як хору, так і самого диригента та його амплуа. Враховуючи подібність репертуарних списків академічних хорів, репертуар слід оцінювати за конкретними програмами колективу, за якими стає зрозумілим творче мислення диригента й хору. Таким матеріалом для аналізу є конкурсні та фестивальні виступи колективу, відео- та аудіо записи. Зважаючи на неминуче повторення окремих творів, що містяться у репертуарі кожного хорового колективу з високим рівнем виконавської майстерності, істинний диригент-митець не уникає як труднощів освоєння нової музики, так і здатний вже переспіваний шедевр виконати так, що твір постане перед слухачем у новому вигляді.

На **другому етапі** виконавець вивчає елементи того завдання чи ситуації, котрі стали предметом роздумів. В музичному мисленні диригента цей етап представлено вивченням комплексу елементів музичної мови, задіяних у даному творі за допомогою теоретичного, вокально-хорового аналізу твору. Крім того, у хоровій музиці діє потужний фактор, що визначає зміст твору та виявляє асоціативні зв'язки з явищами буття – *слово*.

Особливості аналізу хормейстером музичних творів визначаються самою специфікою його виконавської діяльності. Як виконавець будь-якого фаху, працюючи над партитурою, диригент формує у своїй слуховій

уяві музичний образ, що закодовано у нотах. Під музичним образом розуміємо реальний процес розгортання музичних подій, їх драматургію та глибинний зміст. Проте співаки та виконавці інструменталісти актуалізують звуковий потенціал зафіксований композитором у нотному тексті посередництвом свого інструменту (матеріальний об'єкт). Хормейстер же має задіяти у виконавському процесі колектив індивідуальностей, які мають підкоритися спільній виконавській концепції та поступитись особистою творчою індивідуальністю для колективного художнього результату.

Відмінності сольного і хорового (ансамблевого) музикування проявляються і в тому, що саме в хоровому виконавстві найбільше виявляє себе лінійна природа музичного мислення. Горизонталь, що втілена у «верхівках» акордів, сприймається і виконується співаками хору саме як лінія (тому і можливе запам'ятовування партій в хорових творах, де фактура складається з послідовності вертикальних комплексів). У зв'язку з цим виникає ускладнення у виконавському плані, оскільки вертикальним співзвуччям характерні власні темброві якості, на які впливає настройка кожного тону в горизонтальній і вертикальній проекціях. Створюється діалектична взаємодія між горизонталлю та сонорною специфікою вертикальних сполучень. В результаті перед диригентом хору постають певні вимоги щодо розуміння хорового письма.

**Наступним важливим етапом** у процесі аналізу хорового твору є визначення його стильових аспектів. Сучасний концертний хоровий репертуар охоплює найбільше число історичних епох порівняно з іншими видами концертного виконання. У програмах концертів хорового колективу високого професійного рівню можна зустріти твори від XV ст. до наших днів. Тому вірне розуміння і передача стилю виконуваної музики є однією з найважливіших проблем хорового виконавства.

Поняття «стиль» в контексті нашого дослідження доцільно, на наш погляд, розглядати за системою <...>:

- композиторський стиль як сукупність характерних показових рис хорового твору або його частини, що є унікальним вираженням творчого стилю певної історичної епохи, художнього напрямку, композиторської «школи» або окремого художника;

- диригентсько-виконавський стиль як специфічну сукупність прийомів диригентської техніки для оптимального відображення стильових рис даного твору;

- художньо-виконавський стиль як унікальну сукупність характерних ознак манери окремого виконавця (або колективу виконавців), що є зразком для формування власного стилю диригента і хорового колективу.

У процесі музичного мислення хормейстера, важливим результатом є висновок суб'єкта мислення про недостатність отриманої інформації. Отже, у музичному мисленні досвід використовується двояко: з одного боку, актуалізуються знання з області теорії музики, з іншої – проступають образи раніше прожитих психологічних ситуацій. До конкретного процесу

музичного мислення ці знання зберігаються *підсвідомо*, і лише одночасна актуалізація двох різних аспектів набутого досвіду під час сприйняття нової музичної інформації призводить до виявлення смислу усіх елементів твору.

Слідування виконавським традиціям для виконавця дуже важливе, оскільки саме воно є підґрунтям формування свого власного стилю діяльності.

З розвитком музичного мислення окремі звукові сполучення отримують достатньо стабільні значення у розумінні виконавця. Це є поступовим формуванням інтонаційно-смислового словника особистості. Складені значення використовуються у якості готових смислових одиниць, або слугують зразком, відправною позицією для утворення смислових варіантів та нових значень. Саме на етапі роботи над **звуковим ідеалом** яскраво проступає творча приналежність диригента-хормейстера до тієї чи іншої виконавської традиції.

XX сторіччя означене спробами зрозуміти смисл звуку як художнього феномену та відтворити його у виконавському процесі, в тому числі у артефактах хорового мистецтва. У сучасному мистецтві інтенсивно розвивається етнографічно-культурологічний напрямок у вивченні звуку. Дослідники цікавляться специфічним характером звуку у різних світових цивілізаціях, у проявленні у звуці відношення людини до себе, природи, вищої інстанції (дослідження О. Козаренка, О. Бенч-Шокало, Є. Васильченко), розуміючи звук як феномен культури. Отриманні знання та нові перспективи вивчення феномену звуку, що почалися у минулому столітті, означили нове відношення композиторів, музи-кантів та вчених до **звуку як художнього виміру людського буття**. Композитори Б. Барток, В. Бібик, С. Рунчак, В. Мужчіль, В. Сильвестров, В. Степурко, А. Пярт, Д. Тавенер, Е. Вітакер виявляють його нові засоби, відкриваючи виконавцеві нові можливості.

Для виявлення звукового ідеалу хорового колективу для дослідника важливі, передусім, такі його характеристики, як тембр, динамічний діапазон, вокальні прийоми звуковидобуття. Звуковий ідеал тісно пов'язаний (в залежності від історично-стильових уявлень) з критеріями вірного, художньо повноцінного **звуковидобування і звуковедення**, з виражальними можливостями голосу та хору, з традиціями виконавського мистецтва. В музиці різних епох і народів цей ідеал набуває рис індивідуальної самобутності. Відрізняються «звукові ідеали» вокально-хорових культур середньовіччя і класицизму, академічної музики і фольклору. У дослідженні О. Бенч-Шокало знаходимо підтвердження цієї думки: «У живому виконавському процесі загальнолюдські цінності виявляють себе через звуковий ідеал національної культури, який надає співу специфічності й неповторності. Не володіючи цим національним звуковим ідеалом, диригент неспроможний осягти глибину власної культури, а тим паче вивести її на світовий рівень».

На думку С. Тишка, у дефініції національного стилю проступає його «двоїста сутність»: в ньому сконцентровані *глибинні шари національної*

культури, та одночасно він відкритий зовнішнім, позанаціональним впливам і «відповідає» в музичній практиці за коректність та органічність їх засвоєння. Сучасний хоровий диригент має зберігати тісний зв'язок з традиційним виконавством, оскільки найбільш органічним інтонування можливе лише у народнопісенній творчості, що зумовлено єдністю внутрішніх і зовнішніх форм. Оскільки внутрішня форма вбирає в себе звуковий ідеал, то він постає як чуттєво-інтонаційний образ-уява, сутністю якого є морально-естетична цілісність особистості виконавця як носія духовної традиції. *На основі аналізу наукових джерел робимо висновок, що звук необхідно розглядати як повноцінний експресивний засіб та функціонально багатозначний феномен, що може бути «генетичним кодом» певної цивілізації та увиразнювати певну модель світу.*

**Третій** етап формування музичного мислення характеризується появою гіпотези, яка виникає у результаті інсайту – озаріння, раптового виникнення здогаду. Останні дослідження доводять, що інсайту передуює період внутрішнього дозрівання, що минає на несвідомому рівні. Для диригента інсайтом слід вважати *осягнення смислу музичного твору у його цілісності*. Відчуття піднесення, натхнення, надзвичайної ясності думки, що супроводжують пізнання смислу музичного твору знайомі кожному виконавцеві. Музичний інсайт має таку характерну особливість, як процесуальність (розгортання музичного тексту, що дорівнює тривалості всього твору чи певного її фрагменту). За час тривалості музичного інсайту до чуттєвого переживання встигає підключитися свідомість, зафіксуючи таким чином одне з самих піднесених станів людської психіки.

**Четвертий** етап музичного мислення диригента (втілення та перевірка знайденого рішення) характеризується появою обґрунтованої концепції – інтерпретаційної моделі хорового твору, яка зазнає всебічної перевірки практичною діяльністю. У цьому ракурсі особливого значення набуває художній статус мануального мистецтва хорового диригування як складової інтерпретаційного процесу.

У встановленні критеріїв індивідуального стилю диригента значну роль відіграє специфіка його власної інтерпретації твору. Відомо, що теорія музичної інтерпретації визначає чотири її складові: суб'єкт та об'єкт інтерпретації; процес інтерпретації та її результат (спираючись на праці Є. Гуренка, В. Москаленка).

Основою індивідуального диригентського стилю є відмінності таких етапів інтерпретації, як формування первісного уявлення про твір, встановлення зовнішнього, внутрішнього та цілісного смислу твору, створення його образу. В осмисленні індивідуального стилю диригента важливим є також аналіз роботи диригента з варіативним потенціалом музичного твору – динамікою, темпом, артикуляцією, фразуванням, агогікою (за О. Котляревською).

Історично професія диригента хору виникла у результаті розділення сфер композиторської діяльності та музичного виконавства і розглядається у фаховій літературі як наслідок образно-художнього та психолого-

педагогічного впливу на учасників виконавського колективу. «Професіограма» диригента містить як загальні музичні здібності (слух, ритм, пам'ять, ладове відчуття), так і певні фахові якості (володіння техніками читання з аркушу, аранжування партитур, хормейстерський слух, здатність до пластичного відображення музики).

Диригентська майстерність як важливий показник професіограми хорового диригента виразняється двома основними гранями: художньою *експресивною* (образно-емоційна інтерпретація хорових творів) і *технічно-мануальною* (диригентські засоби втілення інтерпретації). В більш вузькому розумінні мистецтво диригента-хормейстера будується на основі системи жестів, міміки та пластичних рухів рук, спрямованих на показ фразування, характеру звуковедення, виконавських штрихів. Хоча диригентська техніка для різних жанрових сфер мистецтва містить спільні вимоги техніки (ауфтакти, штрихи, метроритмічна й графічна організація звучання), мануальна техніка хормейстера має свою специфічну характерність – манеру «мануальної вокалізації». Вокалізація жесту дозволяє хормейстеру відтворювати кантиленність співу, відчуття співацького дихання, опори звуку, штрихів та атаки звуку, побудову вокальних кульмінацій. <...>

Важливою ознакою формування інтерпретації у диригента (на відміну від інструментального виконавства) є колективний фактор – співтворчість, внаслідок чого виконавський стиль диригента не може розглядатись як явище суто індивідуальне. З такої позиції потребує корекції дефініція «виконавський стиль», зміст якої виходить за грані індивідуального і набирає ознак колективної діяльності. Етапами становлення концепції виконавського стилю хормейстера є розуміння художнього смислу музики твору, пошук звукового еталону через реалізацію композиторського задуму, урахування психологічних та техніко-виконавських можливостей певного хорового колективу.

Музично-виконавське мислення диригента хору – це складна аналітична система відтворення музичного тексту, що має певний *алгоритм його пізнання*. Коґнітивний зміст структурного алгоритму музичного мислення розкривається через такі складові:

- *цілісне охоплення* музичного матеріалу на основі художнього сприйняття;
- *аналітичний розподіл* твору на етапі відповідно до логіки художнього смислу хорового твору;
- *визначення* загальних положень, що розкривають характерні особливості даного музичного жанру, синтез розділів і фрагментів твору в єдиний процес розгортання музичного змісту, охоплення диференційовано-цілісного обсягу виконуваного твору;
- *створення* виконавської концепції хорового твору;
- *практичне втілення* та виконавська корекція.

Задля дослідження виконавського стилю хорового колективу доцільно застосовувати такі методи дослідження, як:

- визначення характерних рис стилю діяльності та музичного мислення її творчого лідера;
- вивчення вокально-хорової специфіки хорового колективу, дефініція його звукового еталону;
- узагальнення досвіду роботи колективу через жанрово-стильові пріоритети його репертуару;
- музично-теоретичний аналіз виконавських версій твору;
- спостереження та критичне осмислення репетиційної та коцертно-виконавської діяльності хорового колективу як увиразнення його стилю діяльності;
- узагальнення власного досвіду співу у хорі та хормейстерської діяльності в межах поставленої проблеми.

На наш погляд, визначення диригентської творчості як «стилю діяльності» якнайліпше увиразнює глибинну сутність цього виду мистецтва, оскільки уточнює колективний характер музичного спілкування **як унікальної сукупності характерних ознак хорового мислення та методів пізнання *homo cantores*.**

**Ганна Савельєва**

## **ТВОРЧІ ПРИНЦИПИ ПРОФЕСІЙНОГО СПІЛКУВАННЯ В КЛАСІ ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ В. С. ПАЛКІНА**

Ім'я В'ячеслава Сергійовича Палкіна, народного артиста України, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка, члена-кореспондента Академії мистецтв України, професора кафедри хорового диригування Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського належить до когорти видатних українських хормейстерів ХХ ст. та в повній мірі репрезентує виконавські традиції Слобожанської хорової школи. Багатогранність музичної діяльності В. С. Палкіна неодноразово привертала увагу відомих діячів української науки і мистецтва: В. Рожка, А. Лащенко, С. Прокопова, Н. Белік-Золотарьової, В. Матюхіна, А. Мартинюка та ін. Оцінюючи творчість В. С. Палкіна, дослідники підкреслюють вагомість внеску, зробленого ним у розвиток хорового виконавства на Слобожанщині й історичну значущість його діяльності у збереженні та подальшому розвитку хорових традицій регіону.

Мета статті – виявити суттєві характеристики змісту професійного спілкування в класі хорового диригування й визначити принципи творчого професійного спілкування в класі В. С. Палкіна.

У процесі навчання хормейстера важливу роль відіграє рівень ефективності професійного спілкування педагога та студента. Відомо, що педагоги-диригенти відзначали важливість налагодженого творчого контакту між вчителем та учнем. З метою дефініції різноманітних аспектів професійного спілкування педагога та студента у класі хорового диригування,



слід врахувати теоретично-практичний доробок відомих хормейстерів минулого та сучасності. Аналіз джерел доводить, що рівень музичної майстерності хорового диригента базується на ґрунті навичок та умінь, що сформувалися за роки навчання. У діяльності хормейстера проявляються у єдності сенсорні, рухові, вербальні, інтелектуальні, виконавські навички та різноманітні комунікативні аспекти. Тому професійна підготовка хормейстера має являти собою єдність музично-теоретичної, диригентсько-хорової, вокальної, інструментальної, методичної та психологічної підготовки.

Розвиток творчої особистості у виконавському мистецтві спирається на художньо-виховний потенціал музичного мистецтва, здатний формувати духовні інтереси і потреби, моральні і вольові якості, виховувати загальну і професійну культуру майбутнього хормейстера. Музичне мистецтво, творче за своєю природою, є необхідною передумовою і підґрунтям розвитку психологічних якостей хорового диригента (від хормейстерських навичок до засобів комунікативності). Оскільки навчання пов'язане з вивченням музичного матеріалу, діяльність педагога вимагає не лише знання драматургії музичного твору, його стилістики та виконавських засобів, але й уміння образно представити твори, що вивчаються студентом. Саме у педагогічному представленні найбільшим чином виявляється творча спрямованість діяльності педагога.

В. С. Палкін вимагав колективної присутності на уроках кожного з бакалаврів, спеціалістів чи асистентів-стажистів свого класу. Під час роботи часто звертався до присутніх студентів з пропозицією дати свій аналіз техніці диригування чи інтерпретації твору студентом. Як керівник хорових колективів, В'ячеслав Сергійович на власному прикладі демонстрував учням свого класу власні інтерпретації творів та необхідність особистісної дисципліни, чіткої організації репетиційного процесу, всієї концертної діяльності хору. Високої майстерності хормейстера можливо досягнути лише за умови постійної, кропіткої, наполегливої праці, що не враховує особистих проблем, – завжди повторював В'ячеслав Сергійович.

Творча діяльність в області мистецтва вимагає від людини підвищеної емоційності, образності мислення, багаті палітри художньо-асоціативного мислення. Музика є тим видом мистецтва, що володіє найбільшою силою емоційного впливу на людину, отже навчання виконавсько-хоровому мистецтву (теоретичний аналіз твору чи пояснення виконавських прийомів) має бути емоційно наповненим. Тому особливість професійного спілкування у класі хорового диригування полягає в перевазі емоційно-естетичної атмосфери.

В. С. Палкін був блискучим «діагностом». Він одразу бачив причину технічних недоліків і скеровував студента на шлях до звільнення від них. Вважаючи свободу і графічну ясність жестів важливою умовою повноцінного диригування, професор вбачав також причину скутості рухів у психологічній несвободі майбутнього диригента. Підказуючи на уроці комплекс технічних вправ і проводячи позакласні бесіди, цікавлячись особистим

життям студента, він давав поради творчого та життєвого характеру. Пропонуючи допомогу, він сприяв звільненню від виконавської скутості та створював особливі емоційні стосунки з кожним учнем класу.

Наступною специфічною рисою професійного спілкування в класі хорового диригування є багатовекторність його взаємозв'язків. Процес спілкування в класі за фахом найбільш насичений у період освоєння хорового твору, який одночасно є носієм інформації і виступає в ролі комуніканта. Комунікативний процес в професійній діяльності хормейстера орієнтований на хоровий твір як суб'єкт спілкування з його автором, з одного боку, а з іншого – з публікою. Спільну роботу педагога і студента над хоровим твором можна визначити як процес зближення точок зору, процес співтворчості і співпраці посередництвом диригентсько-технічних і музично-вербальних засобів. Таким чином, професійне спілкування для хормейстера означає бути творцем складного процесу, що містить пояснення і показ педагога, з одного боку, а з іншого – скеровує студента на формування професійного мислення, без якого талановите виконання твору унеможлиблюється.

Першочергового значення у процесі професійного спілкування В. С. Палкін надавав виробленню у студентів відповідального ставлення до композиторського тексту. Установку на його максимально точне прочитання він розумів як одну з необхідних передумов достовірної інтерпретації хорового твору. Проте наголошувалось, що точне прочитання не є педантичне слідування окремим елементам авторського тексту, а розуміння їх ролі в системі музичної драматургії та стилю. Це демонструє той факт, коли певний твір у різних студентів його класу інтерпретувався по-різному, що мали можливість спостерігати інші учні класу, присутні на уроці.

Характерною рисою професійного спілкування в класі диригування є індивідуалізація навчання. В умовах індивідуального підходу надається сприятлива можливість реально оцінити індивідуальні здібності і особистісні якості студента, обирати способи взаємодії, відповідні його інтересам і характеру. Оскільки педагог має справу не з об'єктивними фактами точних наук, а з художнім матеріалом, в якому з різних філософсько-естетичних і етичних позицій відтворюється реальність внутрішнього світу митця, постає проблема особистісної інтерпретації. Педагогічна інтерпретація музично-художніх явищ будується на особових ціннісних орієнтирах, що визначають світогляд, переваги та художній смак. Іншим проявом особової домінанти є здійснення принципу індивідуалізації навчання. Демонструючи свою індивідуальність, педагог повинен враховувати і взаємодіяти з індивідуальністю студента. ...

Процес навчання диригентській техніці виявляв також і диференційований підхід до учнів класу. За цією методикою, з певними учнями, для яких процес диригування є природними навичками, уроки з диригування носили творчо-пошуковий характер з основною метою – розвинення музичного та хорового мислення. Виходячи з цього, В. С. Палкін висловлював думку, що диригента оцінюють, перш за все, за його хормейстерський



слух, відчуття хорової органіки, репетиційну роботу, стильову індивідуалізацію при виконанні твору. ...

У процесі творчої взаємодії педагогу-диригенту необхідно виявити творчий потенціал студента. Задля цього слід розвивати здатність творчої особистості до емпатії (співчуття, співпереживання) та креативності, його творчу уяву. До педагога постають вимоги уміти ставити цікаві, парадоксальні, захоплюючі питання, створювати проблемні ситуації, володіти педагогічним тактом. Уміння педагога створювати проблемні ситуації сприяє тому, що студенти з інтересом переглядають варіанти всіх можливих шляхів вирішення проблеми та конструюють нові шляхи, тобто педагог залучає їх до активної творчої діяльності. Активізуючи уяву студентів, педагог збуджує їхню фантазію, провокуючи тим самим активний психічний процес створення уявних ситуацій.

Залежно від особливостей кожного студента, педагогу необхідно застосовувати відповідні методи та прийоми впливу. В. С. Палкін по-різному проводив уроки не лише з різними студентами, а й урізноманітнював форми навчання з кожним індивідуально. Як тонкий психолог, він вмів знаходити шлях до кожного свого учня, відшукуючи властиві кожному індивідуальні особливості, та розкрити їх природнім шляхом. Тому студенти вирізнялись за своїми творчими індивідуальностями, що, як відомо, є цінною рисою будь-якої педагогічної школи.

Практика виконавської професійної освіти демонструє, що досить поширеним є такий тип навчальної взаємодії, де поляризуються позиції педагога і учня. Творча активність учня зазвичай зводиться до імітації дій, які пропонує вчитель. Такий вид взаємодії відомий також як метод наслідування, коли форма засвоєння знань стає репродуктивною, а студент зникає до вказівок педагога, його контролю і постійного оцінювання виконавського процесу.

Професор В. С. Палкін у своїй педагогічній діяльності важливу роль відводив власному прикладові диригента-хормейстера. Проте, він ніколи не вимагав сліпого наслідування власної диригентської манери і не нав'язував свій варіант виконавської інтерпретації твору. Працюючи у класі диригування, В. С. Палкін досить рідко демонстрував, як саме потрібно зробити той чи інший твір і як його інтерпретувати? Як правило, після показу студентом самостійної роботи над твором відбувалось його спільне обговорення та виконавська корекція. Роботу над хоровим твором професор завжди вважав основною ланкою в системі підготовки молодого музиканта: це і експериментальна лабораторія, і виконавська практика. Звідси – пошуковий принцип навчання.

В. С. Палкін-хормейстер дуже любив жанр хорової мініатюри. Він вважав, що достеменної зрілості й глибини диригентського мислення можна досягти лише за умов опанування драматургічною логікою творів не лише великої, але малої форми. В. С. Палкін досить рідко давав студентові хорові твори, якщо рівень його музичного мислення та виконавської техніки не досягав рівню складності твору. В цьому проявляється

направленість педагога на розвиток самостійної діяльності студента, коли технічний рівень твору є досяжним для самостійного опанування і ситуація «натаскування» і форсування можливостей учня з боку педагога унеможлиблюється.

Втім, в музичній педагогіці принцип дії за методом наслідування є узвичаєним: через специфіку виконавського мистецтва є доцільним поєднання з такими формами взаємодії, що націлюють на самостійність та вияв творчої ініціативи. В диригентському класі В. С. Палкіна це виявлялось у таких формах професійного спілкування, як колегіальність в системі «вчитель – учень», творча дискусія, спільні творчі проекти, надання функції наставника студентам 3–5 курсів для студентів молодших курсів (як в класі хорового диригування, так і в позанавчальний час).

Характерною ознакою педагогіки В. С. Палкіна була манера робити зауваження учневі вибірково. Саме вдалий підбір зауважень, вибір того, про що сказати, а про що поки промовчати, а не «розпилення» на масу вказівок, він вважав за найціннішу прикмету педагогічної майстерності. В. С. Палкін дотримувався тієї думки, що майстерний педагог має робити такі зауваження, котрі б наводили самого учня на правильні висновки. Такий підхід безперечно стимулював розвиток самостійності студента, і хоча не всі студенти відразу приходили до розуміння цих супровідних факторів, що ніякою мірою не засмучувало його. Він вважав, що виконання повинно «визріти» разом з виконавцем; тобто не судив про міру обдарованості учня за його фактичними результатами під час навчання в своєму класі, а готував учня до самостійного виконавського життя.

Своїм учням, що розпочинали педагогічну діяльність на кафедрі хорового диригування ХНУМ, він наголошував: починати педагогічно-хорову діяльність корисніше за все зі «складними» студентами, що не дає молодому педагогу зазнати шкідливого відчуття легкого успіху і самозаспокоєння, а відкриває широкі можливості поступового удосконалення власного досвіду хорової педагогіки. Крім вибору правильного типу професійного спілкування, діяльність хормейстера багато в чому залежить від його індивідуально-типологічних особливостей, а також від вибору найбільш доцільних методів впливу. Важливим аспектом загальної проблеми спільної творчої діяльності педагога та студента є вивчення стильових характеристик диригентів-хормейстерів з метою виявлення та наближення до найбільш результативних з них. Спираючись на багатий досвід спілкування з відомими диригентами, В. С. Палкін часто надавав характеристики їх індивідуального стилю, відзначав виконавські прийоми та інтерпретаційні моменти з діяльності та творчої біографії <...> Г. І. Кокарсів, А. Авдієвського, О. Тимошенка, Р. Кофмана, Є. Савчука, М. Гобдича.

В'ячеслав Сергійович, наслідуючи виконавські традиції Слобожанської хорової школи, поєднував поняття «хорова практика» і «диригентський клас»<sup>1</sup>. Практична робота була необхідною ланкою підготовки у його класі, а предмети хорознавчого та загальномузичного циклів мали осмислюватись студентом, виходячи зі специфіки практичної роботи з

хором. Водночас, постійно наголошував, що на репетиціях техніка диригування може не тільки допомагати хорошому співу, але й перешкоджати. Прибічник класичної школи диригентського мистецтва, В. С. Палкін приділяв увагу систематизації технічних прийомів та пошуку графічної ясності та лаконізму в диригуванні. Не меншого значення В. С. Палкін надавав зручності, економності та доцільності рухів, але завжди підкреслював, що за будь-яких обставин не можна порушувати логіку розгортання музичної форми-процесу. Проте робота над мануальною технікою має залежати від практичної основи реального спілкування з хором, бо інакше може перетворитися у комплекс статичних схем, що фіксують окремі моменти цілісного розвитку динаміки музики.

Володар великої кількості нагород, визнаний державою митець, В. С. Палкін добре володів майстерністю ефективно організації виконавського процесу та методами залучення громадського інтересу до ресурсів творчої діяльності хорошого мистецтва. За умов, в яких перебуває сучасна хорова культура і володіння сучасними виконавцями PR-технологіями, його досвід був дуже корисним і показовим для студентів і асистентів-стажистів його класу.

Проведене дослідження показало, що шляхи оптимізації диригентської педагогіки полягають у детальному вивченні характеру та змісту професійного спілкування в класі хорошого диригування з метою наближення їх до найбільш ефективних. Розгляд педагогічного стилю В. С. Палкіна наштовхнув нас на висновок, що окрім вивчення педагогічної та психологічної літератури, є доцільним детальне вивчення авторських педагогічних шкіл окремих педагогів з метою пошуку найбільш доцільних способів та методів впливу на учня в класі з хорошого диригування, а також на вдосконалення його професійної майстерності.

Професійне спілкування В. С. Палкіна в класі хорошого диригування, наслідуючи загальні закономірності теорії спілкування та хорової педагогіки, має наступні риси: 1) емоційно-естетичний тонус професійного спілкування; 2) реалізація індивідуального підходу до учня; 3) педагогічний артистизм.

Виявлені характеристики свідчать про **мистецький універсалізм** В. С. Палкіна у викладанні хорошого диригування, а саме: 1) міжсуб'єктна взаємодія вчителя та учня, й, як наслідок, – співтворчість, колегіальність; 2) виховання у своїх учнів діалектичного мислення; 3) принцип дозованого надання навчального матеріалу; 4) обов'язкова хормейстерська практика; 5) педагогічне самовдосконалення.

Подальше вивчення та дослідження когнітивних моделей навчання хорошему диригуванню (у виконавському, теоретичному та навчально-освітньому аспектах), з одного боку, розширює межі музикознавчої науки, а з іншого – сприятиме вирішенню актуальних завдань практики виконавського мистецтва. Аналіз педагогічної школи В. С. Палкіна в аспекті професійного спілкування доводить, що, чим конкретніше для педагога будуть представлені особистісні мотиви та потреби студента, тим точніше

будується методика роботи та пошук необхідних способів впливу Учителя на професійний рівень діяльності своїх учнів.

Незмінно тримаючи у полі інтересів кінцеву мету виконавства – зацікавити власною творчою діяльністю широке коло слухачів засобами вольового впливу і яскравого, відповідного до змісту музики художнього почуття – В. С. Палкін націлював учнів класу на успішність і результативність творчої діяльності, і врешті-решт, на месіанство просвітника в системі сучасної музичної культури України.

**Тетяна Смирнова**

## **ХОРОЗНАВСТВО (історія, теорія, методика).**

### **Професійна діяльність диригента хорового колективу. Диригент хору, його професійно важливі властивості та особистісні якості**

Професія диригента вимагає особливої професійної придатності. Саме тому не кожний музикант-виконавець здатний до диригентської професійної діяльності. Фахівці з музичної педагогіки <...> та музичної психології <...> виділяють три напрямки професійної діяльності диригента: *виконавський, педагогічний та управлінський.*

Розглянемо більш детально умови професійної здатності диригента *до виконавської діяльності.* Під професійною здатністю розуміють сукупність психологічних і психофізіологічних особливостей людини, необхідних і достатніх для здійснення ефективної професійної діяльності. Висока професійна придатність забезпечує ефективність діяльності за умов оволодіння ним спеціальними знаннями, уміннями та навичками. Оволодіння професією диригента, диригентською технікою починається в класі індивідуальних занять хорового диригування із засвоєнням фахових знань і умінь, вивчення і засвоєння навчального хорового репертуару. Остаточно диригентські уміння формуються протягом життя, в умовах реальної практики роботи з хоровим колективом.

*Виконавська діяльність* вимагає від диригента комплексу фахових, психофізіологічних і характерологічних властивостей. Так, активна концертна практика потребує гарного фізичного здоров'я диригента, загартованості, м'язової активності, оскільки професія вимагає необхідності пластично виразно передавати характер музичних інтонацій протягом усього концертного виступу.

Відомо, що концертна діяльність співаків і диригента хору відбувається в умовах постійного стресу. З огляду на це, успішність професійної діяльності диригента залежить також від психодинамічних особливостей його темпераменту і характеру, а саме – рівня нейротизму (психологічної нестійкості). Оптимальними для диригентської діяльності є врівноваженість

і незворушливість, які відповідають низькому рівню нейротизму у поєднанні з екстравертністю. Екстраверти, на відміну від інтровертів, відрізняються товариськістю, зверненістю у зовнішній світ, здатністю легко пристосовуватися до соціального середовища. ... В результаті самовиховання диригентською професією може оволодіти музикант з недостатніми психічними і фізичними якостями. Факти свідчать, що зустрічаються відомі диригенти-флегматики (урівноважені, сильні, працездатні, але інертні), які теж здатні успішно доводити свою роботу до кінця. Серед диригентів досить активно діють і ті, що мають риси меланхоліків. Головним є те, що природні негативні особливості характеру диригента, який має благородну мету і любов до професії, під впливом самовиховання і самовдосконалення змінюються, або не впливають на якість їх професійної діяльності.

Професійна діяльність диригента хору потребує розвинутості всіх компонентів музикальності. Не заперечуючи важливості музичного слуху, музичної пам'яті та музичної уяви, слід визначити вагому роль для професійної діяльності диригента хору музичного мислення, яке сприяє досягненню та усвідомленню емоційно-естетичного смислу хорового твору. У ході музичного мислення, підкреслює О. Рудницька, взаємодіють дві сторони: об'єктивна і суб'єктивна. Функціонування першої забезпечує логічна сторона, яка допомагає диригентові гнучко і швидко оперувати нотною інформацією, аналізувати, виділяти провідну музичну ідею, порівнювати драматургічні елементи образу, синтезувати всі елементи виконавської інтерпретації. Отже, логічна сторона музичного мислення диригента хору вимагає продуктивності, оригінальності і рухомості музично-слухових і мисленевих дій. Інша, образна сторона музичного мислення, спирається на мелодичний і гармонічний слух, образні слухові уявлення та емоційно-естетичну чутливість. Саме образне мислення забезпечує формування уміння виразно демонструвати емоційні враження у співацькій міміці та диригентській пластиці. Сучасна музична педагогіка і психологія дозволяють диригенту широко користуватися знаннями щодо художніх емоцій і методик розвитку емоційної сфери у співаків-хористів.

Для успішної виконавської діяльності диригентові хору необхідні: сила (фізична і психічна), активність, ініціативність, урівноваженість, оптимізм, працездатність, упевненість, гнучкість, точність, пунктуальність. Особистісне і професійне зростання диригента пов'язане із його *вольовою діяльністю*. ... Диригентська воля має прояв у здатності активно і толерантно домагатися свідомо поставленої мети, переборюючи зовнішні та внутрішні перешкоди. Вольові уміння проявляються також у здатності диригента гальмувати незадовільні імпульси, посилюючи бажані. В цьому плані найбільш значущими уміннями диригента є витримка (уміння керувати собою в стані гніву, страху, відчаю або роздратованості), наполегливість (уміння витримувати перевтому на шляху до досягнення мети), самостійність (уміння спиратися у своїй професійній діяльності на власні знання, уміння та інтуїцію), виконавська надійність, що проявляється як здатність до саморегуляції, витривалості, стабільності та підготовленості до концертного виступу.

*Педагогічна діяльність* диригента проявляється через його педагогічну майстерність, здатність виховувати і навчати співаків хору, через уміння спілкуватися, любов до дітей, зацікавленість у вивченні освітніх технологій).

### **Управлінська діяльність диригента хору**

Розглянемо ефективність діяльності диригента хору як його керівника. Визнання діяльності керівника проходить у процесі формування його авторитету, який виражається у почутті довіри та поваги до диригента хору. Довіра співаків і колег у свою чергу складається із переконаності у певних заслугах, професійній компетентності та моральних якостях керівника хору. Авторитет залежить і від стилю педагогічного управління хоровим колективом.

Під *стилем* управління розуміють стійку систему способів, методів і прийомів впливу керівника на колектив. Залежно від прагнення керівника домінувати, стилі керівництва розподіляють на жорсткий, м'який та партнерський.

*Жорсткий стиль* (авторитарний, автократичний) характеризується надмірною централізацією влади у диригента хору, який бере на себе всі, навіть часткові функції управління. У найбільш загальній формі цей стиль проявляється, коли співаки не беруть участь у обговоренні багатьох проблем, що їх торкаються, а їх активність владно, категорично і різко формує свої розпорядження. Відомо, що керівник, який застосовує жорсткий стиль, обов'язково має у хоровому колективі підвищену плинність, зниження активності і зацікавленості в роботі. Втім, авторитарний стиль може бути ефективним у складних, стресових або екстремальних ситуація. Негативною рисою авторитарного стилю є те, що він прищеплює культ сили, формує невротиків і призводить до руйнування позитивних цінностей.

*М'який стиль* (ліберальний, вільний) управління проявляється в тому, що керівник хору обмежує свою діяльність тільки виконанням фахових, спеціальних завдань. При цьому процес виховання колективу не відбувається, а співаки здобувають повну свободу. Безумовно, таке потурання не йде колективу на користь, оскільки в основі його лежить байдужість до проблем колективу. Цей стиль частково можна використовувати у вже згуртованих професійних колективах, що складаються з дорослих співаків, які мають значний творчий потенціал і фахову освіту. Разом з тим постійне використання м'якого стилю управління призводить до повної руйнації колективу.

Найбільш продуктивним вважається *демократичний* (партнерський) стиль, що дозволяє створити у хоровому колективі сприятливий моральний клімат і умови для спільної творчості. У разі застосування такого стилю управління хором диригент зорієнтований на повагу до особистості співаків і залучення їх до управління колективом. Для керівника хору, що дотримується такого стилю, характерне позитивне ставлення до кожного співака, розуміння мети і мотивів поведінки, адекватна оцінка їхніх успіхів

або невдач. Стосунки між керівником і хором відрізняються довірою і високою вимогливістю до себе і до інших.

Як свідчать результати педагогічних досліджень, у реальній хоровій практиці досить часто всі стилі поєднуються між собою, залежно від стадії розвитку хорového колективу. Управлінська діяльність диригента вимагає від нього застосування проміжних стилів педагогічного спілкування. У творчому хоровому колективі найбільш продуктивним є спілкування на основі зацікавленості сумісною творчою діяльністю, передумовою якого є спілкування на основі дружніх відносин. Недоцільним вважається спілкування-залякування, яке найчастіше застосовують диригенти, що не вміють організувати ситуацію зацікавленості сумісною діяльністю. Іноді не-кваліфіковані вчителі-диригенти використовують спілкування-загравання, яке теж не сприяє зростанню авторитету керівника хору.

### **Хоровий колектив і етапи його становлення**

Колективне виконання хорového твору вимагає тісного взаєморозуміння між диригентом і співаками, їхньої здатності свідомо підкоряти свої дії єдиній волі диригента. У зв'язку з цим для диригента виникає необхідність спрямувати свою діяльність на вирішення важливого завдання – виховання згуртованого колективу. В загальній педагогіці теорію колективу розробив А. Макаренко, який сформулював основні закони життя колективу (рух – форма життя колективу, зупинка – його смерть), визначив принципи розвитку колективу, виділив стадії його розвитку.

Проблема формування колективу активно вивчається у педагогічній та професійній психології. Вчені доводять, що процес формування колективу обов'язково проходить крізь певні стадії (етапи).

1. На стадії первинного поєднання (дифузна група, конгломерат) відбувається утворення діад, триад і стихійне виділення лідерів серед співаків. На цьому етапі диригент прагне перетворити організаційно оформлену групу співаків в колектив. Єдиним засобом об'єднання членів хору на цьому етапі стає вимога диригента, чіткі, точні і ясні його розпорядження. Ця стадія вважається завершеною, якщо в хоровому колективі виділився актив, а співаки згуртовуються на основі загальної мети (створити виконавський хоровий колектив), хорової діяльності і її організації.

2. На стадії асоціації (групи) серед співаків хору виникає активна більшість, яка здатна виробити групові норми, традиції, загальногрупові цінності. В хоровому колективі на цій стадії починає активно працювати Рада хору, яка складається з голови, його заступника, старост хорових партій, бібліотекаря і редактора газети. У зв'язку з цим керівник може відмовитися від зловживань прямими вимогами і розпорядженнями до кожного співака. Тепер він має змогу спиратися на актив і Раду хору, яка його розуміє та підтримує. На цій стадії актив здобуває певні повноваження. Безумовно, у кожному колективі складаються свої традиції та закони, але доцільно додержуватися тих, які вже перевірені часом. <...>

Таким чином, для другої стадії становлення хорového колективу характерна стабілізація його структури, колектив починає виступати як цілісна система з механізмами самоорганізації та саморегуляції. Основним завданням диригента на цьому етапі є хорове навчання і виховання усього колективу в цілому і кожного співака окремо. Доцільно здійснювати контроль за додатковими заняттями і перевіркою партій, яку проводять старости і найбільш досвідчені співаки. Надзвичайно важливим є збереження атмосфери довіри у відношенні до кожного члена колективу і демократичного стилю управління, стимулювання позитивних якостей співаків хору. Становлення хорového колективу на цій стадії пов'язано із подоланням певних суперечностей між: а) колективом хору і окремими співаками, що відстають або випереджають вимоги колективу; б) загальними і індивідуальними перспективами; в) колективними і стихійно складеними нормами в окремих групах; г) окремими групами співаків із різними цінностями і нормами.

3. Стадія консолідації колективу хору, який стає згуртованою командою партнерів-однодумців. Основними ознаками цієї стадії є високий рівень виконавської культури співаків, їх вихованості, сталості суджень і поглядів. У таких колективах з'являється почуття колективізму-солідарності з хором. Разом з тим, навіть на цій стадії надмірна тенденція до еталонізації може призвести до замкненості й ізольованості хору, протиставленню її іншим колективам. Тому вважаючи, що колектив має жити повноцінним життям, доцільним є шлях постійної взаємодії і спілкування хорових груп між собою. Конкретно це проявляється у поїздках і концертах дружби з іншими хоровими колективами, хорових прищеплюваннях (сумісні заняття двох хорових колективів), хорових естафетах.

Наявність згуртованого хорového колективу має позитивне значення для будь-якого навчального закладу. Саме в такому колективі існує взаємна довіра, чесність, порядність і взаємоповага. Саме там створюються умови для формування високої виконавської і духовної культури співаків. У хоровому колективі, як і в будь-якому іншому, виникають зіткнення і протиставлення точок зору, що породжує конфлікти. Важливою умовою створення благодійного психологічного клімату у хорі є вміння керівника аналізувати, прогнозувати і успішно вирішувати конфлікти. <...>

За результатом конфлікти розділяються на деструктивні, які не сприяють успішному вирішенню проблеми і руйнують відношення, і конструктивні, що покращують ситуацію та поглиблюють взаєморозуміння. В літературі називають різні причини конфліктів. Це і відсутність вміння спілкуватися, яке відноситься як до співаків, так і до керівника хору. У дитячому різновіковому колективі причиною конфліктів можуть бути статеві і вікові особливості, особистісні, міжособистісні, конфлікти групи і особистості, міжгрупові.

Для виявлення сутності конфлікту керівникові хору необхідно: 1) визначити основну проблему; 2) проаналізувати глибинну причину конфлікту; 3) прийняти рішення щодо тактики вирішення конфлікту; 4) реалізувати рішення; 5) зробити оцінку досягнутого.



## Планування розвитку творчої діяльності хору

Кожен диригент хорového колективу має здійснювати планування його творчої діяльності, для чого необхідно з'ясувати мету, завдання і знайти найбільш доцільні способи їх реалізації. Особливо важливим є вибір мети. Безумовно, вона має бути привабливою як для керівника, так і для кожного учасника хорového колективу. Слід відмітити, що мета може спрямовуватися як на вирішення сучасних проблем, так і більш далеких і перспективних. А. С. Макаренко вважав, що кожен керівник має виділяти систему перспективних ліній (близьку, середню і далеку), які мають бути емоційно забарвленими і значущими для кожного співака.

*Близька* мета спрямовується на вирішення поточних справ. Так, для початкового колективу це має бути згуртування колективу і заохочення співаків до участі у регулярних репетиціях. Згідно з нею виділяються завдання і відбираються способи їх здійснення (спільний похід до театру, проведення загального дня народження тощо). *Середня* перспектива – це процес проектування мети і завдань, дещо посунутих у часі. Так, у зв'язку із рішенням колективу другого рівня (групи-асоціації) взяти участь у фестивалі, складається план роботи колективу на півріччя, у якому висвітлюються: а) завдання керівника; б) завдання Ради хору; в) завдання кожного співака хору. Окремо здійснюється інформаційна підтримка підготовки хорového колективу до важливого заходу (постійні інформаційні повідомлення результатів, випуск газети тощо). Реалізація плану проводиться активом хору і контролюється диригентом хору і концертмейстером. *Далека* перспективна мета і система завдань розробляються на декілька років уперед після аналізу результатів роботи хору. Перспективна мета і виділення пов'язаних з нею завдань потребують від диригента і колективу значних зусиль і дають результати тільки у разі продуманої і спланованої організації хорових занять, застосування сучасних навчально-виховних методик і активної творчої діяльності усього колективу.

Наведемо приклад структури перспективного плану розвитку хорového колективу:

1. Завдання колективу на даний термін (3-5 років).
2. Перспективи розвитку контингенту співаків, а також організації додаткових колективів-супутників.
3. Перспективи змін у нових підходах та концепціях хорového навчання та виховання, застосування інноваційних технологій і засобів навчання.
4. Потреба хорového колективу у нових творчих кадрах, зв'язки із композиторами і аранжувальниками.
5. Нові перспективні форми творчої і педагогічної діяльності колективу (організація фестивалів і конкурсів, підвищення кваліфікації педагогічних кадрів).
6. Розвиток матеріально-технічної бази хору і його навчально-методичне оснащення (нові приміщення, підготовка постійного концертного залу, отримання нових технічних засобів).
7. Перспективний маркетинг-план (здійснення концертної діяльності хорového колективу, аудіозапис, підготовка відеозапису основних концертів).

## СТИЛЬОВІ ОСНОВИ ОДЕСЬКОЇ ХОРОВОЇ ШКОЛИ

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 років ХХ століття. <...> 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 строй, бездоганний ансамбль, хорошу дикцію і тонке, емоційне, хвилююче нюансування. Усі дисципліни спеціального циклу повинні практично застосуватись 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 навиками і знаннями, педагогічній майстерності.

**Грунтовне 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 по хорознавству, в яких розглядався хоровий строй 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 в 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 терміну 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 гомофоно-гармонічний стиль, строге дотримання письмових текстів, точне висотне положенням 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 Пігрова, 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.

*Алла Шейко*

## **ХУДОЖНЬО-ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ ОЛЕГА ТИМОШЕНКА ЯК КВІНТЕСЕНЦІЯ ЙОГО СВІТОГЛЯДУ**

О. Тимошенко належить до покоління українських митців, творчість яких вповні розгорнулася у 1960-ті роки. Це був час інтенсивного відродження традицій української національної культури, накопичення творчого потенціалу для потужного злету хорової культури в Україні. Як стверджує А. Лашенко, у той час художнє керівництво хоровими колективами набуло для Олега Семеновича певного ренесансного значення. Фактично, творчість його колективів – хору консерваторії (1963–1965), молодіжної хорової капели Профтехосвіти (1965–1972), заслуженої хорової капели Південно-Західної залізниці (1973–1984 – стала свідченням того, що в хоровому виконавстві не лише наростав опір суцільному засиллю ідеологічно заангажованого співацького «валу», а й створювались справжні художні зразки українського співу.

Творча енергія митця була спрямована на поживлення концертного життя, на піднесення художнього рівня академічного хорового мистецтва. Численні концертні виступи хорових колективів, які очолював О. Тимошенко, відбувались у найкращих концертних залах. Він співпрацював з видатними українськими співаками – Борисом Гмирею, Євгенією Мірошниченко, Костянтином Огнєвим, Юрієм Гуляєвим. Добираючи репертуар, він прагнув охопити жанрово-стильову різноманітність української хорової музики: обробки народних пісень українських композиторів, хорів. Шамо,

А. Філіпенка, А. Кос-Анатольського, твори Б. Лятошинського, Г. Майбороди. На той час О. Тимошенко був визнаним лідером у хоровому виконавстві. Дотримуючись традицій видатних митців – Г. Верьовки, М. Вериківського, Б. Лятошинського, – він сприяв відродженню справжніх духовних цінностей. Анатолій Авдієвський зазначає, що він був чи не єдиним хормейстером, який тримав планку, встановлену ще М. Лисенком, О. Кошицем, пізніше – Н. Городовенком і П. Гончаровим. У творчій діяльності О. Тимошенка органічно поєднувались палка енергія і світоглядні цінності.

Як відомо, світогляд творчої особистості митця найповніше розкривається у його творчості завдяки розумінню світу і самого себе, можливостей свого таланту. Термін «світогляд», що його запровадив Е. Кант, означає систему поглядів на світ, принципів і знань, ідеалів і цінностей, як активне самовизначення людини у світі, яка шукає шляхи від ідеї до дії. Світогляд – це важливий компонент у структурі особистості, який визначає її самосвідомість, ставлення до світу, спрямованість її діяльності. За своїм змістом світогляд становить сукупність ціннісних орієнтацій, переконань, норм.

<...> навчання у видатних педагогів Київської консерваторії імені П. І. Чайковського дало змогу молодому диригенту не тільки досягнути величезний творчий потенціал хорового мистецтва, а й усвідомити своє призначення в ньому. Сформувавшись як митець, Олег Семенович із великим натхненням, наполегливістю і повною самовіддачею поринув у вир хормейстерської творчості. Завдяки таланту, міцній волі, професіоналізму, соціальній активності, він завжди досягав найвищих результатів. Його знали як авторитетну особистість, яка вміє згуртовувати навколо себе однодумців, колег і досягати нових мистецьких висот. Уже тоді виявились його вкрай важливі й цінні людські якості – доброзичливість, талант, вміння любити й поважати людей. <...>

Своєрідність світогляду О. Тимошенка повною мірою втілилась в його педагогічній діяльності. Принциповим для нього було досягнення найвищого результату – виховання яскравої творчої особистості. Цінуючи обдарування студентів, їх творчі поривання, педагог багато працював над розвитком мануальної техніки, зокрема техніки диригентського жесту, його пластичності і чіткості. Іноді й тепер точаться суперечки щодо важливості і значення мануальної техніки в хормейстерській діяльності. Адже є чимало відомих диригентів, які не володіють досконало нею, але досягають значних художніх результатів. Олег Семенович вважав, що вроджена диригентська техніка притаманна небагатьом. Для більшості необхідна системна й цілеспрямована робота, щоб опанувати її. Звідси його впевненість, що для вироблення диригентської техніки, як і будь-якої іншої майстерності, необхідно чітко сформулювати завдання. У класі О. Тимошенка студенти відпрацьовували найбільш важливі елементи мануальної техніки – постановку диригентського апарату (скульптурна виразність корпусу, вміння правильно керувати своїм апаратом, відповідно

до його природи), свободу рук, графічну чіткість рухів, незалежність рухів рук, розмежування функцій правої і лівої рук, основні позиції диригентських рухів, відчуття опори диригентських рухів тощо. На початкових етапах навчання засвоювали елементарні знання і набували навичок, які становили основу для вироблення індивідуальної техніки. Зважаючи на своєрідність кожного студента, митець застосовував відповідні засоби педагогічного впливу. Олег Семенович вважав завданням педагога пізнати і зрозуміти його внутрішній світ, обдарованість, художній смак, прагнення, особливості характеру й темпераменту. П. Ковалик зазначає, що роботі професора О. Тимошенка в класі властива була виняткова увага та індивідуальний підхід у підготовці кожного майбутнього хормейстера. Він вважав, що в кожному із студентів слід бачити живу індивідуальну, неповторну особистість, виховання якої може стати ефективним інструментом її розвитку лише в тому випадку, якщо розпізнати її природні дані, якнайшвидше проникнути в її індивідуальні особливості, особистісно-психологічні якості та професійні можливості. Під час роботи у класі педагог вимагав від студента реального управління музичним процесом і стежив, щоб він, зосередившись на диригуванні «уявним» хором, керував реальним виконанням концертмейстера на фортепіано.

О. Тимошенко був справжнім майстром вокальної роботи з хором. Видатні хормейстери неодноразово відзначали високий рівень звучання його колективів. П. Муравський, послухавши хорову капелу Південно-Західної залізниці, писав: «...ми разом з усіма присутніми були приємно вражені красою вокалу, високим рівнем хорової культури і в цілому майстерності виконання <...> Не один з нас запитав себе: де ж та межа, що відділяє аматорську капелу <...> від професійного колективу? <...> Звучання капели залізничників стирає ту межу». Анатолій Мархлевський так характеризував звучання хору О. Тимошенка: «У нього був неповторний, незабутній звук у хорі, завжди були оксамитові басы, тембрально забарвлені тенори, насичені альти та легкі, некрикливі сопрано». Майстер у вокальній роботі, О. Тимошенко залишався митцем і в педагогічній діяльності. Він підкреслював, що звук визначальний у хорі, а його якість – це одна із важливих характеристик хорового звучання: «Тембральні скарби людського голосу надзвичайно великі, таке не під силу жодному інструментові у світі. Голос – то найдосконаліший інструмент, створений самою природою, тому в хорі, а він є синтезом голосу, музики і слова, можна показати все, що може хвилювати людину».

О. Тимошенко не сприймав механічних, формальних диригентських рухів, які не виражають характеру, динаміки, тембру звукового образу. Відчуття співочого дихання, звуковидобування мають точно відтворюватись у диригентському жесті. Працюючи в класі, він вимагав від учнів максимально наповнювати смыслом кожен диригентський жест – змусити руки «співати», виражати ними всю гаму почуттів, відтінків, закладених в образній драматургії твору. «Співаючі руки» – одна із характеристик, до якої часто вдавався Олег Семенович.

У педагогіці багатьох музикантів певною мірою наявні елементи «натаскування». Олег Семенович не допускав сліпого копіювання і високо цінував прояви творчої ініціативи студентів, вважав, що в період навчання майбутній диригент має «схопити» не зовнішній вияв виражального технічного прийому, а його справжню сутність. Наслідкування заважає розвивати здатність самостійно мислити, оперувати музичними образами і може згубно вплинути на його подальший творчий розвиток. Він допомагав знаходити лише «відправні точки» у творчих пошуках, наголошував на необхідності самостійного мислення студентів. У спогадах про свого педагога Євген Савчук пише: «Один із принципів Олега Семеновича – не заважати розвитку індивідуальності. Будучи сам сильною індивідуальністю, він впливав на розвиток студента, але й великою мірою допомагав йому розкритися. Слід відзначити, що він умів це робити блискуче».

У своїй диригентсько-виконавській діяльності О. Тимошенко виробив важливі творчі принципи і застосовував їх у вихованні майбутнього диригента: чітке розуміння архітектоники й динамічності розвитку форми, глибоке проникнення в образність хорового твору. Значну увагу він надавав усвідомленню своєрідності форми твору, увиразненню кульмінації як квінтесенції музично-поетичної ідеї, центру, до якого «стягуються» всі виражальні музичні засоби, динамічному становленню кульмінації, її підготовці й розвитку.

О. Тимошенко зазначав, що, крім загальних музичних і професійних здібностей, для майбутнього диригента важливо виявляти виконавську волю, щоб переконати хоровий колектив у доцільності й правомірності своєї виконавської концепції. Виховання вольових якостей – важлива складова навчального процесу у класі О. Тимошенка. Є. Савчук пише: «Воля музична, психологічна, почуття змагання, прагнення бути кращим – Олег Семенович вважає ці якості вкрай необхідними для професії хорового диригента. Це одна з багатьох надзвичайно сильних сторін Тимошенка: він завжди виховував фахівців-лідерів. Якщо ти не можеш бути лідером, – ти не придатний для диригентського фаху в принципі».

О. Тимошенко зазначав, що відсутність вольового імпульсу, внутрішньої енергії, харизми не припустима для диригента, адже воля вкрай необхідна диригенту на всіх етапах його навчання. Робота з опанування хорової партитури вимагає вольових зусиль, активності музичного мислення й підвищеної виконавської уваги. Без творчої волі неможливо досягнути особливості, характер розвитку музичної ідеї і втілити виконавський задум. Воля необхідна для самостійної роботи над твором. Вольові якості диригента безпосередньо виявляються в момент репетиційної роботи з хоровим колективом. Висвітлюючи секрети виконавської майстерності, педагог наголошував і на важливості артистизму у професійній діяльності диригента, він звертав увагу студентів на необхідності формувати здатність до перевтілення, створення й вираження образно-емоційної атмосфери твору.

У диригентському класі майбутні диригенти вдосконалювали весь професійний виконавський комплекс. Важливу роль у навчальному процесі відіграє педагогічний репертуар. Головними критеріями його добору були художність матеріалу і наявність комплексу певних диригентсько-технічних завдань. Концертмейстер класу Наталія Лукашенко підкреслює, що Олег Семенович завжди спирався на сильні якості студента і поступово ускладнював навчальну програму, вважаючи, що це мобілізує його творчі ресурси. Жанрова різноманітність студентських програм у класі О. Тимошенка вражала своїми змістом і обсягом. Студенти розвивалися, вільно орієнтуючись в усій різноманітності хорової літератури. До педагогічного репертуару включали хорову музику різних стилів і епох, сучасні хорові композиції, що виховувало у студентів відчуття стилю, формувало навички стильової інтерпретації творів.

О. Тимошенко пов'язував перспективи розвитку студента з його практичною діяльністю, адже у класі хорового диригування співвідношення практики і теорії диригування вимагає особливої уваги. Педагог підкреслював, що найголовнішою умовою справжнього виховання хорового майстра є його робота у практичному середовищі. Справжнє «шліфування» диригентської майстерності можливе лише завдяки практиці. Немає значення, з яким хором практикуватись: професійним чи самодіяльним, студентським чи дитячим. Старшокурсникам він дозволяв практичну діяльність, а найбільш перспективних і талановитих залучав працювати як помічників хормейстерів у хорових капелах.

Рідкісний дар Олега Семеновича – уміння створити позитивну емоційно-психологічну атмосферу в класі завдяки різним прийомам і способам, але насамперед – завдяки гнучкій педагогічній тактиці. У стилі його педагогічного спілкування поєднувались вимогливість і повага, демократичне ставлення до студентів. Олег Семенович умів вселяти студентам віру і впевненість у свої сили. Оцінюючи їхню роботу, він спочатку наголошував на позитивних рисах виконання, а лише потім говорив про негативні. Зауваження він висловлював толерантно, ніколи не вдавався до різкої критики. Ненав'язливо, делікатно, «по-батьківськи», своїм особистим прикладом педагог показував студентам, як важливо в мистецтві бути людиною. З особливою теплотою звучать слова видатної сучасної композиторки Лесі Дичко: «Для мене Олег Семенович не тільки видатний культурний діяч України – хормейстер, професор, ректор, а перш за все, поет в душі. Людина поетичного світосприйняття! Його пристрасна любов до архітектури і живопису, поезії і природи; його глибокі, майже енцикло-педичні знання світу поєднуються з мудрою любов'ю, суворою ніжністю і вимогливістю до людей». Широкий світогляд, естетичні переконання, життєва мудрість, високі моральні якості педагога завжди були прикладом для наслідування.

О. Тимошенко виховав не одне покоління хорових диригентів, які відзначаються високим професіоналізмом, особливим ставленням до хорового звучання. Кожен із них, засвоївши «школу Тимошенка», зумів набути



самобутньої виконавської манери, відмінної від інших. П. Ковалик зазначає: «Як далекоглядний педагог і тонкий психолог, він знаходив шлях до душі кожного свого вихованця, вмів відчувати властиві кожному індивідуальні риси, зберегти їх навчити не «ламаючи», а дати їм можливість «розкритись» природним шляхом. Тому так відрізняються за своїми творчими індивідуальностями, виховані ним диригенти-хоровики, кожен з них має своє творче обличчя, кожен говорить своєю мовою. Саме такі риси будь-якої педагогічної школи являють собою особливу цінність». Основні педагогічні принципи О. Тимошенка, перейняті його учнями-послідовниками, успішно втілюються в їх викладацькій діяльності крізь призму набутого досвіду.

У сучасній науковій літературі рідко порушуються питання, пов'язані з педагогічними принципами диригентської підготовки. З цього погляду, найбільше досліджені педагогічні принципи роботи з музикантами-інструменталістами. Автори по-різному формулюють поняття педагогічних принципів. <...>

Характеризуючи педагогічну діяльність О. Тимошенка, доходимо висновку, що художні й педагогічні принципи у процесі виховання музиканта-виконавця є нероздільними, зокрема і в диригентському класі. Вони взаємопов'язані і взаємно доповнюють один одного.

Олег Семенович Тимошенко – видатний український педагог-музикант. Його творча й педагогічна діяльність становить яскраву сторінку в історії української диригентської школи. Спираючись на традиції київської хорової школи, він виробив свій педагогічний стиль, в основі якого – виховання всебічно розвиненої особистості диригента-виконавця. Його художньо-педагогічні принципи зумовлені світоглядом, пов'язані з універсальними константами, на які він спирався у своїй виконавській і педагогічній діяльності. «Вроджена» здатність бути наставником, організатором, органічний сплав світоглядних, особистісних і професійних начал становлять методологічну основу художньо-педагогічних принципів О. Тимошенка.

## Розділ V. ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВА ПЕДАГОГІКА

*Людмила 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 в 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, <...> 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, Щербакова, 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'ятих років проходить розвиток та надбання вокально-хорових навичок, становлення майбутнього вчителя музики, приходять розуміння всієї складності вокально-хорової роботи.

Студентські жіночі хори можуть бути курсовими або загальними. І хоча курсові жіночі хори на багатьох музично-педагогічних факультетах ще існують, вони все ж таки мають ряд взаємопов'язаних недоліків в 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 відчують 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 хористами 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 задачах 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 а-саррейіа, 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 світогляд, 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. В 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 в 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, хоча позбавлені ще в повній мірі повноти драматизму і сили звучання.

Жіночі голоси поділяються в хорі на партії сопрано та альти, які в 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 навчального 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 загально-людських якостей.

***Михайло Берденников***

## **ПРО ДЕЯКІ МЕТОДИЧНІ ПРОБЛЕМИ У КЛАСІ ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ**

У цій невеликій статті мова йтиме про заняття з фаху на диригентсько-хоровому факультеті консерваторії. Подальший виклад має своєю метою виявити необхідні елементи, що входять тут у поняття фаху, і дещо висвітлити їх координацію.

Розглядуваний предмет можна, як нам здається, поділити на три компоненти, або три лінії, які то зливаються, то розрізняються окремо. Це: 1) навчання музики, 2) опанування диригентської техніки, 3) вивчення вокально-хорової технології й методики роботи з хором.

Три потоки в єдиному руслі, перебуваючи в гармонійній рівновазі та розвиваючись в одночасному русі, доповнюють один одного, взаємодіють між собою. Отже, ми визнаємо необхідність а) всіляко розширювати образно-емоційно-нальну сферу свідомості учня і глибоко, різнобічно розвивати його у

музично-теоретичному відношенні; б) прищеплювати йому специфічний комплекс моторних навичок, тепер вже досить розроблений, тобто техніку диригування, яка набувається у процесі загального творчого розвитку учня і повинна відбивати цей розвиток; в) націлювати його на опанування широкого кола знань і навичок, пов'язаних з вокалом і методикою роботи з різними видами хору.

Слід відразу ж зазначити, що хоч вказані три елементи і мають перебувати в гармонійній рівновазі, на практиці так буває далеко не завжди. Часто можна спостерігати, що навіть у диригентів-професіоналів музикальність не поєднується з розробленою технікою диригування, а обидві ці якості, взяті разом або окремо, не обов'язково супроводжуються вмінням проводити репетиційну роботу. Як правило, навіть при певній відповідності всіх перелічених рис якась одна переважає над іншими. Більше того, дуже часто ми бачимо, що окремі здібності у одного й того ж диригента, розвиваючись, проявляються у кричущій диспропорції і навіть вступають у конфлікт.

Особливо виразно ця диспропорція може виявлятися у студентів, які через брак життєвого досвіду здебільшого не можуть цілком критично поставитись до тих або інших прогалин у своєму вихованні. Основною причиною багатьох таких прогалин є ухил педагогіки в якийсь один бік (як правило, у сферу улюбленого та звичного), при якому неприродно розростаються одні розділи курсу за рахунок інших. Внаслідок цього виникає небезпечна однобічність у розвитку студента.

Іноді доводиться спостерігати, як в основу виховання студента розумно кладеться всебічний музичний розвиток, але мало уваги приділяється техніці диригування. В таких випадках не можна, звичайно, заперечити проти таких занять у фаховому класі, до яких входить і гра партитури на фортепіано, і сольфеджування, і глибокий аналіз музичних творів, і навіть робота щодо становлення художнього образу, але все ж, уважно придивившись, можна помітити, що тут часто вислизає елемент техніки, необхідний для повноцінного втілення художнього задуму, техніки диригентської передачі – момент специфіки професії.

Як крайній прояв тенденцій педагогіки в подібних випадках ще можна чути таке твердження: «Техніки диригування не існує». Однак нерідко спостерігається й засилля другого елемента, а саме – техніки диригування. Слід відзначити, що в сучасному диригуванні безумовно велике значення має зорове сприйняття характерного жесту. Саме ця особливість диригентства впадає в око і оцінюється щонайперше. Отже, часто видається заманливим розвивати переважно цю ділянку.

Диригування як окремий виконавський фах – мистецтво молоде, і диригентська педагогіка – молода педагогіка. Тим-то доречно оглянутися на старіші галузі музичного виконавства, наприклад, – на вокальне і фортепіанне виконавство та їх педагогіку. І ось тут не важко виявити періоди, коли владно проявляється прагнення до свідомої і тривалої ізоляції «техніки» від «музики». Педагог часом захоплено працює з учнем тільки над технічними вправами, інколи винахідливими і навіть побудованими на матеріалі, не позбавленому

художніх достоїнств, забуваючи про найважливіші проблеми внутрішнього духовного формування артиста-музиканта, вважаючи, що музика прийде згодом або сама собою, або про це подбає хтось інший.

... Нарешті, вкажемо на випадок, коли на чільне місце ставиться ремесло. Це зовні найпривабливіший варіант. Диригентське ремесло легко знаходить споживача, відзначається швидкою «віддачею» щодо вкладених витрат, економічним ефектом, і воно подібне до мистецтва, хоч і входить до нього лише як складова частина. Опанування ремесла порівняно меншою мірою спирається на теорію і, як правило, здійснюється на практиці. Отже, учень, не надто обтяжений плодами педагогічних зусиль, швидко й безпосередньо, обминаючи багато «прикрих» проміжних стадій, входить у контакт із своїм улюбленим інструментом – хором, оркестром – як керівник і наставник. Практика дає йому величезну кількість вражень, різноманітних знань і навичок. Життя випробовує здібності молодого диригента. І не в тому біда, що кінець кінцем, відчувши себе безпорадним перед великими завданнями мистецтва, він починає метатися в пошуках знань, а в тому, що, навчившись розв'язувати малі завдання ремесла, часто заспокоюється на цьому.

Розвиток учня щодо паралельних розділів фаху від природи, як правило, відбувається нерівномірно. У різних людей переважного розвитку набувають різні здібності відповідно до конституції цих людей. Так, мануальна техніка диригування може приходити вільно або даватися дуже важко; вокальний слух і природні співацькі навички наявні з самого початку, або навпаки, потрібно багато зусиль для їх розвитку; рівень музичного та загального розвитку, педагогічних здібностей і передумови їх зростання можуть бути якнайрізноманітнішими і т. д., і в часі усі ці здібності (як і багато інших, не згаданих) розвиваються нерівномірно: адже не слід забувати, що вони впливають одна на одну, стимулюючи або гальмуючи взаємне зростання.

Одним з основних завдань педагога є пильний нагляд за процесами професійно-творчого зростання учня, боротьба широким фронтом за гармонійність розвитку. В міру потреби час від часу необхідно оперативно виправляти, підтягувати або стабілізувати окремі ділянки фронту. Наприклад, схематично: величезне значення має організація рухового апарата, техніка: вона, розчищає шлях натхненню, але недоліки техніки можуть і завадити перебігу мислительних процесів, хоча б тому, що надто багато енергії та уваги в останньому випадку витрачається на подолання нервово-м'язової загальмованості. З другого боку, виразний жест відбиває роботу думки, емоцію, отже, недоліки щодо виразності жесту свідчать про недостатність мислення. Інакше кажучи, іноді «заважають руки», а іноді «не працює голова». Тут ми бачимо безперечний привід для активного педагогічного втручання.

І за цих умов тривалий і тим більше навмисний ухил у будь-який бік, захоплення якимись одними компонентами диригентського фаху за рахунок інших – явище різко негативне. Чим результативніші подібні методи педагогічної роботи, тим більш згубні їх наслідки. Розвивають часто те, що легше піддається розвитку, і ставлять хрест на тих ділянках або напрямках, які не обіцяють швидкого успіху.

Таким способом поповнюються ряди «махальників», головною властивістю яких є спритність рук, але аж ніяк не здатність до активної творчості в галузі художньої інтерпретації; їх особливо багато, як відомо, у сфері оперно-симфонічного диригування; долею багатьох потенціально здібних диригентів стає сіре ремісництво, що, на жаль, часто зустрічається в середовищі диригентів хору; водночас випускається безліч «безруких» диригентів, основним гальмом яких у мистецтві є відсутність техніки диригування.

Ми б хотіли підкреслити єдність і взаємопов'язаність усіх процесів формування студента-диригента і необхідність педагогічного наступу саме «широким фронтом» з одночасним врахуванням усіх компонентів, про які було сказано вище. Але для зручності викладу ми дозволимо собі висловити деякі методичні міркування окремо по пунктах: а) музика, б) техніка і в) хорова технологія та суть репетиційного процесу.

У методиці музичного виховання природно йти від простого до складного, тобто починати передусім з того, що легше на початку засвоюється учнем, і продовжувати потім нарощувати навантаження, дедалі ускладнюючи завдання. ... Оскільки робота над музичним твором – це насамперед робота над осягненням і втіленням художнього образу, то нам здається, що вона буває «легшою», коли: 1) художній образ (йдеться про всю систему художніх образів твору) досить яскравий, конкретний, і ці якості підкреслені контрастними зіставленнями та розвиненою фактурою викладу; 2) водночас він порівняно статичний, тобто відсутній глибокий динамічний розвиток, що спричиняється до трансформації образу, і він подається відразу, цілком, не зазнаючи згодом істотних змін; 3) суть того, що відбувається, знаходиться на поверхні явища або близько до поверхні, чим зумовлюється ясність і безперечність виконавських рішень в розумінні ставлення до того, що відбувається; 4) значущість та привабливість теми не створюють, проте, психофізичних перевантажень, тобто коли відсутні будь-які крайнощі щодо інтонації, темпо-ритму й динаміки твору і його тривалість та структурна складність не дуже великі.

Збільшення складності по всіх розділах виглядає приблизно так: 1) матеріал поступово втрачає риси «плакатної» яскравості, ставляться все більш високі вимоги щодо опанування стилю, контрасти доводиться шукати й активно підкреслювати, фактура все менш прямолінійно «оформляє основну ідею»; 2) образи подаються в динаміці, у розвитку, і саме у відбитті цієї динаміки полягає завдання виконавця; 3) отже, і суть того, що відбувається, вже не така ясна на перший погляд, і можливі варіанти виконавських рішень; 4) значущість і глибина ідейного змісту вимагають все більшої мобілізації духовних та фізичних сил виконавця, що передбачає наявність певних технічних навичок і здатність витримувати відповідне навантаження.

Звичайно, ускладнення завдань не йде по всіх розділах зразу. В кожному окремому випадку необхідно вирішувати, на якій саме ділянці потрібно і можливо зробити черговий стрибок.

Кілька прикладів з практики.



Студент В. (перший курс) виявив при першому знайомстві, з одного боку, такі якості, як суха розсудливість, відсутність безпосередньо-емоціонального начала, вузький практицизм (який був наслідком концентрації його інтересів тільки в галузі хорошої технології) і небажання вийти за межі ремесла. При цьому – нерозвинена уява і загальна скованість (зокрема, моторна). З другого боку, – працьовитість, відданість своїй професії та хороший слух. Він одержав на початку як основний матеріал для роботи кuartет з опери «Ріголетто» і фугу <...>. В чому полягало завдання і чим пояснюється добір цих творів? Потрібно було розширити кругозір учня, пробудити його творчу активність у цілком незвичному аспекті, дати початкові уявлення щодо бачення та втілення художнього образу. Потрібно було викликати роботу уяви, гру фантазії. Справді, тут, в уривку з «Ріголетто», музичні характеристики і літературний текст досить легко викликають зорові уявлення про зовнішній вигляд, костюм, сценічну поведінку дійових осіб на конкретному історичному фоні, дають яскраве відчуття їх соціальних і особистих взаємовідносин та емоціонального стану в даний момент. Ця музика ставить нас у такі умови, за яких, від-творюючи характер мови персонажів, легко почати «грати», «переживати», співчувати», «страждати» і навіть певною мірою «відчувати себе у пропонованих обставинах».

Нам здається, що цей матеріал відповідає «початкам» музичного виховання: яскравість художнього образу, відносна його статичність і та обставина, що суть події знаходиться на поверхні, тобто коли все дано, розкрито авторами музики й тексту, а учневі слід тільки цим скористатись. Інакше кажучи, музика «несе» виконавця. Робота щодо перевтілення в героїв «Ріголетто» не така вже складна, тому що ці образи, вирвані в даному випадку з контексту, деякою мірою нагадують своєрідні театральні маски. Фуга також була в цьому випадку вдяч-ним матеріалом. Обидві теми, інтродукції, наявні у ній, в своїй контрастності не дають жодного приводу для вагань щодо трактування і водночас невблаганно вимагають яскравої характерності. До того, відточеність конструкції й далеко не легка структура фуги становили хорошу поживу для раціоналістичного розуму нашого студента, поставили його перед необхідністю інтенсивної самостійної роботи в новому для нього напрямі. Обидва згадані твори, крім усього, характеризуються розгорненою, багатою вокальною фактурою. <...>

Студентка Г. – особа слабохарактерна, навіжена, з нігілістичним ставленням до навчання, з великими прогалинами у професіональній підготовці. При хаотичних уявленнях про техніку диригування вона мала нерозвинений слух і була цілком безпорадою в роботі з професіональним хором. Але водночас вона відзначалася стихійною музикальністю, хорошим природним апаратом і живою уявою. На початок наших занять студентка була вже на п'ятому курсі, і говорити про її перевиховання не доводилося. Проте все ж треба було елементарно упорядкувати формальний бік техніки диригування і допомогти в галузі слухового аналізу при початковій роботі з хором. В умовах браку часу потрібно було стимулювати інтенсивну, напружену роботу у згаданих напрямках.

Враховуючи визначальні риси характеру студентки Г., ми вирішили не братися за якусь обширну й серйозну програму, але все ж спробувати подолати її нігілізм, лінощі та пасивність, їй було дано <...> «Crucifixus» з меси Баха сі мінор, над яким паралельно працювала студентка, також приніс їй користь, і не тільки ясністю своєї форми, строгою визначеністю характеру і динамізмом розвитку (це, до речі, також не «початок»): даний твір надзвичайно корисний з педагогічної точки зору для роботи над інтонуванням хороших партій і виробленням лінійного вокального слуху. Незважаючи на велику кількість альтера-цій, в ньому майже весь час зберігається відчуття непорушного тонального центра – мі мінор, і це в поєднанні з помірним темпом дозволяє зручно й легко (при належному попередньому аналізі) корегувати при виконанні інтонацію в розвиненій поліфонічній фактурі хору.

Студентка Б. – розумна і музично вельми розвинена учениця. Прийшовши до нас на третьому курсі, вона проявила най- жвавіший інтерес до всіх проблем диригентсько-хорового фаху, крім техніки диригування і роботи в цій галузі у класі з фаху. Володіти руками вона не вважала для себе за потрібне і навіть можливе. Нашим завданням було протягом двох з половиною років, що залишилися до закінчення консерваторії, дати їй фундамент техніки диригування. Звичайні початкові вправи та етюди не давали потрібного ефекту, бо не могли пробудити у студентки увагу й інтерес до роботи, а робота передбачалась важка, оскільки апарат був нерозробленим, моторика загальмованою. «Бойова програма» була за-проваджена на четвертому курсі в такій послідовності: Бах – меса сі мінор «Cum sancto spiritu» – у першому півріччі і Бетховен – фінал дев'ятої симфонії – у другому півріччі. Вже сам перелік творів, не рахуючи деяких супровідних етюдів, свідчить про значний обсяг роботи. Яким же виявився результат?

При задовільному засвоєнні музики не можна було сказати, що чудодійно з'явилися і необхідні технічні навички, але в процесі роботи (досить болісному, бо відчувалося навіть «психо-фізичне перевантаження») виникла безсумнівна потреба в них. Проблема була не розв'язана, але гранично загострена. <...>

Тільки у першому з наведених прикладів було зроблено спробу проілюструвати метод поступового і планомірного розвитку студента щодо розділу умовно названого «музика». У зв'язку з цим необхідно підкреслити, що всі троє учнів демонстрували у початковій стадії якісно різну недостатність, яка утворилася в умовах тривалої нерівномірності розвитку або навіть загального застою (приклад із студенткою Г.). Так, у студента В. – недоліки в галузі «музики» і «техніки», у студентки Г. – головним чином в галузі «музики» і «вокально-хорової технології», у студентки Б. – в галузі «техніки».

Різні недоліки (різний характер загальмованості) потребують і різних способів їх ліквідації. В основі цих способів, як і всієї роботи з фаху, лежить правильна репертуарна стратегія. При вдалому доборі сама музика створює таку атмосферу, в якій з'являється потреба набуття певних знань і навичок. Ця потреба, що викликає творчу активність, і є необхідною умовою

для утворення здібностей щодо виконання. При цьому, з одного боку, педагог повинен зосередити зусилля учня на набутті навичок самостійної роботи, а з другого, – активно допомагати у подоланні загальмованості в тій або іншій галузі.

У прикладі з студенткою Б., мабуть, впадають в око різкі «порушення» принципів поступовості в опануванні знань і навичок. Ці перевантаження виправдані тут тим, що робота велася не щодо «музики», а в галузі «техніки» при досить високому музичному розвитку. Перевантаження виникали саме внаслідок технічної безпорадності. Вони в даному випадку навіть були потрібні як свідчення марності зусиль, не підкріплених знанням та вмінням. Але в роботі щодо розвитку техніки диригування також є система, що вимагає руху від простого до складного. Наведемо кілька тез для характеристики нашого методу роботи над технікою диригування.

1. В процесі диригування мобілізується весь організм. Руки успішно виконують свої функції лише в координації з рухами всіх частин тіла. Необхідно організувати й контролювати рухи голови, корпусу, ніг також тому, що в цих рухах часом криється й значна виразність.

2. Подібно до того, як у музиці для початку добирається яскраве, так і в техніці нам потрібно на початку багато широких та інтенсивних рухів. Не випадково останнім часом для навчання в галузі хорового диригування залучається багато інструментальної, особливо оперної музики. У цій літературі не важко знайти матеріал, де первісна простота й доступність змісту поєднуються з інтенсивною моторикою, в той час як у хоровій літературі часто-густо твори, написані скупими засобами і невеликі за обсягом, вимагають від диригента максимуму думок і емоцій при мінімумі зовнішніх рухів. Такі твори набагато важчі на початковому етапі навчання, і тому використовувати їх тут недоцільно.

3. Музичне мислення і технічна робота – єдині. Через переживання музики – до руху м'язів. Спочатку глибині переживання обов'язково повинна відповідати яскравість фізичних зусиль. Це – «початок». А наступний етап – це розумний добір і суворі економія засобів, тобто вироблення більш цілеспрямованих і чітких прийомів. Тут – велика роль педагога, його спостережливості, навіть у визначенні – коли має настати той другий етап.

4. До елементів техніки диригування, її матеріальної бази належать комплекси вправ для рук, засновані на комбінаціях рухів прямолінійних (головно вертикальних) і кругових в різному темпі й характері. Ці вправи немислимі без залучення таких загальнонавчаних понять, як «свобода» і «скованість», координація напруження і розслаблення («плюс–мінус»), стабільний, але обов'язково керований тонус м'язів і перенесення надмірного напруження на великі м'язи для розслаблення дрібних.

5. Отже, маємо два фактори формування техніки – внутрішні музичні причини, що викликають рух як засіб вираження виконавських намірів (від простих ритмічних і динамічних імпульсів до найскладніших емоцій), і раціональна моторика й тренаж, в основі яких лежать анатомічні та фізіологічні процеси.

6. Кінець кінцем, слід визнати, що техніка диригентських рухів рук, незважаючи на підпорядкування строгому рисунку тактових схем, споріднена з технікою рук в хореографії і все більше збагачується зараз елементами акторсько-мімічного мистецтва.

7. Ми, педагоги, звичайно, тепер найчастіше йдемо емпіричним шляхом. Найкраще, найзручніше для нас із того, що дає нам досвід, ми добираємо і складаємо в «системи», своєрідні копилки прийомів, індивідуальні у кожного. Це певною мірою визначає манери учня – почерк педагога. Критерієм для об'єктивної оцінки цих «систем» (що «краще», що «гірше») могли б, мабуть, послужити такі ознаки, як простота, життєва (побутова) природність, невимушеність рухів, що максимально відбивають при додержанні необхідних умовностей всю глибину змісту виконуваної музики. Але «природність» і «невимушеність» можуть бути досягнуті тільки за умови врахування індивідуальних особливостей моторики учня. Лише при цьому можна розраховувати на сталість рухових форм, в які відбивається результат педагогічної роботи.

Нарешті, кілька слів про систему навчання в галузі хорової технології й методики роботи з хором. Набуття навичок співу в хорі та навичок оцінки хорової звучності – процес суто практичний. Але позиція педагога, яка неминуче знаходить своє відбиття і в поглядах учня, може бути певною мірою обґрунтована. Вважаємо за необхідне хоча б коротко перелічити ті моменти, які тут обов'язково треба врахувати.

1. Багатоманітність способів звуковидобування, яка корениться у природі людського голосу та у багатовіковому розвитку хорового виконавства.

2. Безмежне багатство відтінків у поєднанні слова та звука. Примат свідомого, інтелектуального начала в цій галузі, але також і техніку відтворення голосних та приголосних у вокалізації і скандованій подачі тексту.

3. Роль дихання в процесі звукоутворення. Різний характер атаки. Амплітуду динаміки.

4. Роль тембру в хоровій звучності. Прийоми виявлення і злиття тембрів та нівелювання, знищення індивідуальних тембрів.

5. Регістри і позиції. Вокальний слух та його розвиток.

6. Розвиток біглості.

7. Виконавські завдання та емоціональне забарвлення звука.

8. Контроль і самоконтроль в галузі інтонації та ансамблю. Роль музичної теорії та вокальної моторики у становленні інтонаційної точності.

9. Систему вокальних вправ і розспівок, їх значення.

Керівним началом у цій роботі має бути знайомство з *широким* арсеналом засобів вокально-хорового виконавства, яке протистоїть догматичному зазубрюванню ремісничих прийомів.

Торкаючись питання методики репетиційної роботи, нам хотілося б підкреслити його складність і діалектичність. Суть цього процесу може бути надзвичайно коротко сформульована. Ось формулювання Б. Яворського: «Організація виконавської енергії, спрямованої на виконання твору». Ця

«виконавська енергія», необхідна для виконання твору, може бути представлена як своєрідне поєднання сум певних знань, навичок та зусиль. Кількість «енергії» залежить від властивостей твору, вірніше, – від уявлення, що його диригент має про ці властивості. Треба, щоб цей комплекс був по можливості точно окреслений (тобто диригент повинен ясно уявляти завдання, які стоять перед конкретними виконавцями), відповідав реальним можливостям і був викладений виконавцям в раціональній послідовності.

При цьому слід вважати, що повнота уявлення про кінцевий результат роботи стає найбільшою при внутрішньому «баченні» («чутті») художнього образу в як найконкретнішому виконавському втіленні. Таке повне, об'єктивно правильне уявлення про мету є основною передумовою знаходження правильних засобів і методів її досягнення.

Тут ми маємо справу з таким станом, коли диригент у процесі репетиційної роботи «знає, чого він хоче». Отже, для студента-диригента визначальним буде передусім вичерпне знання матеріалу, а реальна орієнтація в усіх особливостях техніки даних виконавців, уміння поводитися з цією технікою буде обставиною, що дозволить впевнено розраховувати на успішне здійснення задуму.

Але складність навчання в галузі методики репетиційної роботи полягає в тому, що важкий передусім розрахунок необхідних витрат «енергії». Він залежить від ряду змінних величин. По-перше, уявлення про завдання щодо поста-новки твору («труднощі» твору) мають властивість в міру заглиблення у роботу над ним постійно змінюватися: як правило, «труднощі» ніби зростають. Вже під час самої репетиційної роботи, навіть при повторній постановці відкривається безліч «неврахованих» раніше завдань. По-друге, можливості виконавців стосовно до даних завдань часто постають у несподіваному висвітленні, оскільки виникає необхідність в якомусь додатковому з боку виконавців знанні та вмінні і, отже, необхідність певної виховної та учбової роботи. В результаті передбачувана сума зусиль істотно змінюється.

Це, в свою чергу, впливає на саму «організацію виконавської енергії», тобто на перебіг репетиційного процесу. Тут мінливість, певна хисткість уявлень про завдання і засоби вносять «дезорганізацію» в початковий план роботи, надають репетиційному процесові елементу імпровізаційності, ставлять диригента перед необхідністю виховати в собі уміння постійно на ходу перебудовуватися, варіювати заплановані дії, розстановку сил, послідовність завдань, зберігаючи разом з тим загальний генеральний напрям.

Ця діалектичність перетворює репетиційну роботу у великою мірою творчий процес. Постійно мінлива обстановка вимагає відповідних якостей: волі, оперативності, сміливості, винахідливості, ощадливості тощо. Згадана раціональна послідовність операцій тільки тоді й буде справді раціональною, коли будуть враховуватися плинність, змінність як диригентських уявлень, так і процесів сприйняття у виконавському організмі.

Однак в останньому завжди, як відомо, криються величезні резерви «виконавської енергії». Треба тільки дати їм вихід, інакше кажучи, – пробудити творчу активність виконавців. Це буває можливо тоді, коли стає гранич-

но ясним та привабливим завдання, і у виконавському колективі виникають бажання і воля до виконання. «Кожен воїн повинен знати свій маневр», причому неабияке значення має й зростання почуття відповідальності за доручену роботу.

Звичайно, переконливе роз'яснення завдань і вольове начало є функцією щонайперше диригента. Ця функція, щоб бути здійсненою, вимагає педагогічного продуманого і водночас гнучкого плану поступового засвоєння матеріалу, засвоєння, забарвленого світлом певних виконавських ідей.

В умовах, коли під впливом усвідомлених творчих завдань вивільнюються приховані резерви «енергії» і ніби народжуються, вірніше, відкриваються у виконавців все нові здібності (навіть якщо завдання виховання й навчання спеціально не ставились), виникає і найвища творча форма репетиційної роботи. Вона характеризується інтенсивністю, великою напруженістю і навіть такими емоціональними станами, як радість і натхнення. Продуктивність її надзвичайно висока, хоч і важко піддається обліку, як і продуктивність будь-якого іншого виду творчої роботи. Відчутними результатами такої роботи є неухильне піднесення майстерності виконавців, їх творче зростання як наслідок безперервного набуття все нових знань та навичок.

***Анатолій Болгарський, Григорій 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 професіональних 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 хороводства, 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 строєм, 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 вміння та навички.



У період підготовки до звітнього 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 бажаючі. 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 хоровому класі оволоділи методами вокально-хорової роботи та диригентською майстерністю і є підсумком діяльності хорового колективу у важливій справі – підготовці учителів музики та керівників шкільних хорових 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 цьому семестрі учні демонструють знання творів дипломної програми, а також якість написання анотації до одного із них.

Згідно з складеним графіком роботи випускники вивчають твори на курсових і спільних репетиціях усього хору. Навичок концертно-виконавської діяльності випускники набувають під час виступів хорового 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 хорового 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.

***Людмила Василевська-Скупа***

## **ФОРМУВАННЯ КОМУНІКАТИВНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

### **1.2. Комунікативні вміння вчителя музичного мистецтва в процесі вокально-хорової діяльності**

Одним з важливих комунікативних умінь вчителя музики є організація дітей для участі в хоровому колективі або інших різновидах художньої самодіяльності. Цей фактор залежить від уміння педагога залучати учнів до музичного мистецтва, зацікавити їх репертуаром, творчим виконанням тощо.

<...> комунікативні зв'язки диригента з виконавцями, відбуваються відповідно до правил комунікативної дії. Так у диригента після ознайомлення з партитурою вокально-хорового твору, тобто авторським задумом,

виникає уявлення про ідеальне звучання, яке він планує втілити у виконавській інтерпретації. Виконуючи функцію комунікатора, що передає музичне повідомлення реципієнтам, диригент використовує специфічні знаки, зрозумілі учасникам хорового колективу. Розглядаючи засоби комунікативного впливу під кутом зору семіотики <...>, для передачі диригентом музичного повідомлення виконавцям, використовуються слухові та зорові знаки диригування.

До зорових знаків автор відносить: диригентські жести, що показують вдих та видих, рух мелодії, визначення висоти та гучності звуку тощо, а також міміку і пантоміміку.

До слухових знаків належать: вербальна комунікація, інструментальне виконання хорової партитури, рахування метру, вокальний показ.

<...> володіння вербальним спілкуванням належить до першочергових завдань вчителя музики і потребує пильної уваги до таких його складників, як організація мовлення, орієнтація в ситуації спілкування, здійснення мовленнєвого впливу. Зрозуміло, щоб здійснювати комунікацію з приводу музики – створювати словом характеристики образного змісту твору, засобів музичної виразності, ставити вокально-хорові завдання перед виконавцями та відпрацювати якість хорового звучання – слід володіти вміннями, що сприяють організації мовлення. Тому важливими є чіткість, зрозумілість, доступність висловлювання думки та почуття, вміння вести спілкування на професійну тему у формі монологу, діалогу тощо. Водночас вчитель музики повинен орієнтуватись в ситуації спілкування – володіти професійною термінологією, уміти обирати вербальні засоби відповідно до особливостей комунікативної ситуації. Результативність взаємодії з учнями на уроці музики чи під час репетиції творчого колективу також залежить від мовленнєвого впливу, а саме: умінь вчителя переконувати, спонукати, заохочувати, заперечувати, аргументувати власні думки та вимоги.

Поряд з вербальними комунікативними вміннями специфіка музично-педагогічної, зокрема вокально-хорової діяльності, вимагає особливої уваги до розгляду невербальних комунікативних умінь вчителя музики. Адже музичне повідомлення передається виконавцям хору або ансамблю за допомогою мови диригентських жестів, рухів, міміки, пантоміміки, інструментального виконання партитури та власного виконання вокального твору чи хорових партій.

Перш за все, ознайомлення школярів з авторським задумом музичного твору відбувається за допомогою зразкового, виразного інструментального виконання вчителем хорової партитури. Це один з найкращих засобів спілкування з непрофесійними виконавцями за допомогою якого хормейстер має змогу передати власні музичні уявлення, тобто «чуття музичного твору». Тому володіння цим комунікативним вмінням є надзвичайно важливим для вчителя музики.

Водночас учитель знайомить учнів з музичним твором, використовуючи дієвий засіб комунікативного впливу на слухачів – власне виконання

вокального твору чи хорової партії. Зрозуміло, що володіння співацьким голосом належить до основних комунікативних умінь учителя в хормейстерській діяльності, адже йому доводиться вирішувати вокально-педагогічні проблеми, виступаючи як педагог сольного співу. Це проблеми звукоутворення і формування тембру голосу, закономірностей роботи голосового апарату в співі (дихання, свобода гортані, горла, рота, положення м'якого піднебіння тощо). Тому, безперечно, вчитель на уроках музики або на заняттях з хором повинен «<...> формувати правильну співочу поставу учнів, співоче дихання, м'яку атаку звуку, природне, красиве, наспівне звучання голосу, округлене формування голосних та чітку вимову приголосних, певний рівень розвитку вокального слуху учнів».

Крім того, дослідники визначають вимоги до голосу вчителя у вокально-виконавському плані, адже він має бути для учнів зразком культури звука, що необхідно як для вокального розвитку, так і для виховання їхніх музично-естетичних смаків. <...>

Про важливість професійного вокального показу виконавцям кожної хорової партії, причому в різних теситурах і характерах, наголошує А. Мархлевський. На його думку, 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. Диригент-педагог, характеризуючи культуру звуку та узагальнюючи власний досвід, визначає ряд факторів, що сприяють її формуванню, а саме: 1) ступінь володіння диханням; 2) ясність тембру кожної хорової партії та хору в цілому; 3) манера співу (округлення та прикриття звуку); 4) дикційна свобода та чіткість; 5) засоби звуковедення.

На його думку, відшліфовування співацького звука пов'язано не тільки із засвоєнням вокалістом необхідних фізичних прийомів дихання та звукоформування, але і з загальною культурою співака, його естетичним рівнем.

Таким чином, не потребує доказів той факт, що володіння співацьким голосом належить до провідних комунікативних умінь учителя музики. Слід зазначити, що надзвичайно важливими елементами цього вміння педагога-вокаліста та хормейстери вважають опорне дихання і м'язову свободу. Адже без них неможливе виховання професійної вокальної майстерності соліста та співака хорового колективу.

Відомо, що, використовуючи жести, диригент передає необхідний характер звучання твору, відображає найтонші відтінки внутрішньої експресії, здійснює розвиток музичної тканини. Для визначення змін гучності та висоти звучання, вимоги особливої уваги використовуються в якості умовних знаків жести з відповідним спрямуванням кисті руки або вказівного пальця. Також відома зображальна функція рухів – відображення руками вдиху (ауфтакту) перед початком музичної фрази, рухів мелодійної лінії, які спроможні зобразити, наприклад, плавність морської хвилі або велич гірських верховин...

Водночас міміка співаків хору музичного твору допомагає зрозуміти диригенту їхній внутрішній стан. Так, К. Пігров підкреслює, що маска байдужості або скутість, напруженість виразу обличчя свідчать про те, що виконуваний матеріал важкий, непосильний, незрозумілий. При такому виразі обличчя не може бути й мови про свободу, невимушеність і природність виконання. Диригент підкреслює важливість виразної міміки виконавців під час концертного виступу. Він пише: «Співак на сцені – це актор, вираз його обличчя має відповідати характерові виконуваного твору». За його словами, «блискучі очі, пожвавлене обличчя, – це додаткові засоби для досягнення більшої виразності».

Сказане про міміку також стосується пантоміміки. Особливістю пантомімічних комплексів, у порівнянні з мімічними, є їхня значно менша динамічність, адже «...виразність значення корпуса міститься не тільки в його рухах, скільки в характерності постави». Отже, для того щоб виразно й емоційно передати виконавцям свої творчі наміри, диригент має володіти своїм обличчям, руками і тілом .

Зі сказаного можна зробити висновок, що спілкування диригента і хоро-вого колективу відбувається завдяки вербальним і невербальним комунікативним засобам, які забезпечують передачу та прийом навчальної мистецької інформації вчителем музики.

Поряд з цим, слід розглянути вміння, що відповідають за регуляцію поведінки і діяльності вчителя музики. Творчий діалог суб'єктів взаємодії відбувається завдяки комунікативному умінню встановлювати і підтримувати зворотний зв'язок диригента з виконавцями, в якому з'ясовується рівень їхнього сприйняття музичного твору, розуміння творчої ідеї автора і власної інтерпретації керівника. Це вміння охоплює такі складові елементи, як пояснення вчителя та вступне слово диригента, вдосконалення навчально-виховного процесу та корекція вокально-хорового звучання відповідно до образного змісту музичного твору з використанням цілого комплексу вербальних і невербальних комунікативних умінь. Сенс спілкування диригента і музикантів перш за все криється в постійному обміні інформацією. <...>

<...> взаємодія хормейстера з виконавцями відбувається ефективніше за умов встановлення вчителем педагогічного контакту з учнями. Мова йде про доцільність побудови з вихованцями суб'єкт-суб'єктних, довірливих, доброзичливих відносин на підґрунті пріоритетності педагогічного такту та толерантності вчителя. Отже, необхідно допомогти учню стати активним співучасником художньо-педагогічного процесу, забезпечити умови для реалізації його потенційних можливостей, тобто суб'єкт-суб'єктний характер педагогічних стосунків. Такі умови важливо створити для організації творчої діяльності школярів: хорового колективу та інших вокальних груп (дуетів, тріо, квартетів тощо).

<...> впливає важливість наступного блоку комунікативних умінь вчителя музики, що забезпечують функціонування процесів сприймання та розуміння суб'єктів взаємодії. Так, професійним обов'язком вчителя,

який має розвивати емоційно-почуттєву сферу учнів засобами музичного мистецтва, удосконалювати їхній духовний розвиток є здійснення умінь: слухати співрозмовників, встановлювати з ними психологічний контакт, враховувати індивідуальні особливості вихованців. Слід підкреслити, що встановлення психологічного контакту залежить від використання психологічних механізмів, які забезпечують цю взаємодію. До них належать: емпатійне розуміння внутрішнього світу учнів, прояв до них симпатії (атракція), уміння поставити себе на їхнє місце (ідентифікація). Отже, результативність взаємодії диригента і виконавців забезпечується за умови їхньої здібності до внутрішньої ідентифікації, яка передбачає здатність уподібнити себе до героя музичного твору, проникнутися його почуттями, переживаннями. Разом з тим, хормейстер має володіти комунікативною рефлексією, тобто розуміти виконавців, спираючись на уявлення про себе. Отже, відбувається психологічний контакт між усіма учасниками взаємодії: керівником, творчим колективом і слухачами, метою якого є досягнення спільних емоційних переживань відповідно до образного змісту музичного твору, авторської та виконавської ідеї. <...>

Для успішного здійснення своїх керувальних функцій диригент буде систему психологічних комунікацій, що базується на взаємних зорових та слухових контактах зі своїми творчими партнерами. Під час встановлення психологічного контакту вчителя музики з учнями або диригента з хоровим колективом визначаються наступні його види: **пізнавальний, емоційний та діяльнісний.**

Так уміння встановлювати пізнавальний контакт – це досягнення між вчителем і учнем спільних поглядів на розуміння предметного аспекту вокально-хорової діяльності: будь це образний зміст музичного твору, питання звукоутворення, використання невербальних засобів тощо.

Емоційний полягає у досягненні спільних емоційних позицій та переживань вчителя-диригента і виконавців хору відповідно до образного змісту вокально-хорового твору, мети спілкування з слухачами, способів оперування тембральними барвами, використання міміки, пантоміміки. Діяльнісний – обумовлює спільність намірів, планів і практичних дій вчителя – хормейстера з творчим колективом, своєрідну єдність слова і діла, взаємодію вольових зусиль при виконанні вокально-хорових творів, відпрацьовуванні всіх механізмів звукоутворення, дикції, вирівнювання строю тощо.

Отже, вміння встановлювати психологічний контакт вчителя з учнями в процесі вокально-хорової діяльності вважаємо важливим комунікативним умінням, до складу якого входять елементи – пізнавальний, емоційний і діяльнісний.

Для реалізації плану спілкування в процесі вокально-хорової діяльності вчитель музики має вміти слухати учнів, адекватно оцінювати їхню поведінку та враховувати індивідуальні особливості кожного виконавця хорового колективу. Виконання такого завдання обумовлено вирішенням проблеми охорони і розвитку дитячого голосу. Тому надзвичайно відповідальним моментом є уміння вокальної діагностики. <...>

Слід зазначити, що специфіка музично-педагогічної діяльності вимагає спрямування особливої уваги на творчий блок комунікативних умінь, що зумовлює інтелектуально-творчу ініціативу та артистичність учителя музики.

Одним із основних комунікативних умінь цього блоку, вважаємо, є організація творчої взаємодії виконавців з авторським задумом і слухачами, вміння оперувати тембральними барвами та комплекс артистичних комунікативних умінь, від яких залежатиме продуктивність художньо-педагогічного спілкування вчителя музики. Складовими елементами в структурі артистичних комунікативних умінь учителя музики в процесі вокально-хорової діяльності є володіння власним емоційним станом під час спілкування з учнями на уроці музики чи репетиції хорового колективу; створення творчого самопочуття та психологічного налаштування виконавців перед концертним виступом; володіння вокально-тембровою культурою, мімікою, пантомімікою; психологічними процесами: увагою, спостережливістю, уявою, афективною пам'яттю, волею; та сугестивними психологічними засобами впливу на виконавців: зараженням, навіюванням, переконанням, наслідуванням.

Водночас важливо з'ясувати засоби, за допомогою яких здійснюються комунікативні зв'язки між виконавцями музичного твору, авторським задумом і слухачами. Зрозуміло, що поетичний текст вокально-хорового твору допомагає слухачам сприймати та зрозуміти авторську ідею твору. Разом з тим, неможливо недооцінювати у цій комунікативній взаємодії роль співтворчих процесів – неповторно-індивідуальної інтерпретації диригента і хорового колективу. Адже, щоб твір сприяв глибокому осмисленню слухачем духовних людських цінностей, зачіпа найтонші струни його душі, слід усвідомити, за допомогою яких комунікативних ланцюгів відбувається така взаємодія.

Ми вважаємо, що зрозуміти етапи спілкування слухачів з вокально-хоровим твором допоможе схема британського дослідника П. Джусліна. Автор у праці «Музика як спілкування емоцій» розкриває комунікативний ланцюг, в якому представлені етапи музичного сприйняття.

На нашу думку, ця схема дає можливість зрозуміти етапи спілкування слухачів з вокально-хоровим твором. У першу чергу, дослідник визначив сприйняття слухачами акустичного звукового ефекту, що впливає на їхню емоційно-почуттєву сферу. Специфіка вокально-хорового звучання залежить від гармонійного поєднання виконавських голосів та утворення з них різнобарвного тембрального спектру, залежно від образного змісту твору. Саме диригент сприяє усвідомленню виконавцями потрібної якості звучання, яке буде впливати на слухацьке сприйняття.

Тому наступний другий етап комунікативного ланцюга П. Джусліна – це сприйняття слухачами індивідуальної виконавської інтерпретації музичного твору, яке залежить від власного «чуття» диригента, його розуміння авторського плану і вміння втілити це в хоровому звучанні. Від майстерності диригента опосередковувати спілкування між автором

музичного твору, виконавцями і слухачами залежить результативність цієї взаємодії. Отже, третій етап дослідник визначає як спілкування слухачів з авторським задумом мистецького твору. Його ефективність залежить від рівня виконання творчого колективу, а також за умови активності естетичного переживання слухачами музичних образів, і, зрозуміло авторської ідеї. Згідно зі сказаним, вважаємо за необхідне розглянути механізм комунікативного впливу тембральної палітри твору на слухацьке сприйняття.

Тембр музиканти розглядають як «специфічну якість звуку, його забарвлення». Він спроможний передати інформацію емоційного змісту – найтонші відчуття, настрої, переживання, що повідомляють про душевний стан героя музичного твору або емоційне ставлення автора до дійсності та певних явищ. Наприклад, для виконання ласкавої, зігрітої материнською любов'ю колискової слід використовувати відповідний характер звуку – тембрально теплий, лагідний, сповнений душевним теплом. Веселу, грайливу дитячу пісню співаки можуть передати світлими тембральними барвами, а мрійливу, осяяну щастям юнацьку – ліричним, ніжним звуком.

Отже, «Диригент хору всім своїм умінням, талантом та інтуїцією формує таке звучання в хорі, яке має яскраво виражені риси музично-естетичного впливу: обережно складає різні тембри людського голосу, виявляючи їх неповторні краски, та, що особливо важливо, знаходить в тембровому звучанні підтвердження сутності музично-художнього образу твору». Тому для здійснення ефективного комунікативного зв'язку з слухачами диригент має вміти оперувати тембральними барвами, намагаючись передати якомога виразніше образний зміст твору.

Важливість роботи над тембральним колоритом обумовлює А. Мархлевський. Він пише: «Незважаючи на те, що тембр – значною мірою вроджена якість, усе ж таки при вихованні голосу він може змінюватися. У роботі з хором треба обов'язково домагатися рівного звучання, голоси мають добре зливатися, зберігаючи свої індивідуальні особливості. Це сприятиме досягненню єдиного тембрального колориту для тієї чи іншої партії, природно, хору в цілому».

Дослідники вокально-хорової діяльності підкреслюють, що диригент має володіти вокально-тембровою культурою, яка залежить від професійно-музичної освіти, особистої культури керівника та його слухового досвіду в галузі вокальних тембрів. <...>

<...> диригент має вміти очолювати діалогову взаємодію виконавців з музичним твором і слухачами. Це складне комунікативне вміння об'єднує такі елементи, як вербальний аналіз авторського задуму, інструментальне і вокальне виконання партитури, уміння коректувати вокальне звучання, міміку, пантоміміку виконавців, оперувати тембральними барвами відповідно до характеру образного змісту хорового твору.

Під час спілкування диригента з творчим колективом утворюється енергоінформаційне поле. Тому важливим у міжсуб'єктній взаємодії диригента і виконавців є використання сугестивних засобів психологічного



впливу на виконавців, а саме: зараження, навіювання, переконання, наслідування.

Вагомим психологічним засобом впливу на емоційно-чуттєвий рівень свідомості виконавців і слухачів є навіювання. Результативність цього емоційно-енергетичного засобу залежить від повної довіри між учителем музики і учнями, хормейстером і шкільним хором, а під час концертного виступу – готовності слухачької аудиторії сприйняти мистецьку інформацію. У процесі знайомства з музичними творами на уроці або репетиції шкільного хору, вокального ансамблю важливим засобом впливу на свідомість школярів є переконання. Цей психологічний прийом спрямований на мислення учнів, їхнє теоретичне знання стосовно мистецької інформації, вокально-хорових навичок тощо. Водночас переконання впливає на досвід у галузі звукоутворення, фразування, в психо-логічному керуванні власним емоційним станом під час концертного виступу та на інші вміння учнів.

Особливий соціально-психологічний механізм наслідування забезпечує зв'язки виконавців хорового колективу з диригентом в умовах підготовки до виступу або концертному виступі на основі опанованої форми емоційно-чуттєвого, інтелектуального і вольового реагування поведінки. Отже, сугестивні засоби психологічного впливу – зараження, навіювання, наслідування необхідні для орієнтації диригента в процесі спілкування з хором.

Специфіка діяльності вчителя музики потребує пильної уваги до розвитку його артистичних комунікативних умінь. Артистизм дослідники розглядають як систему особистісних якостей, що сприяє вільному самовираженню особистості вчителя. Вважаємо за необхідне розглянути складові компоненти цього складного уміння, яке сприяє розвитку емоційно-почуттєвої сфери і формуванню творчої активності і самовираження школярів у різних видах музичної діяльності. Основу цього вміння складають наступні психологічні компоненти: володіння емоційним станом під час сценічного виступу, професійно-педагогічною увагою, соціальною перцепцією, уявою, спостережливістю, проявами вольових якостей. Важливими в цій структурі є уміння психологічного настрою виконавців перед концертним виступом, створення творчого самопочуття. Зрозуміло, що створення власної інтерпретації вокально-хорового твору залежить від уміння диригента передати виконавцям його власне «чуття», а також від уміння аналізувати і корегувати вокально-хорове звучання, міміку виконавців відповідно до образного змісту твору. Результатом професійної й комунікативної майстерності диригента буде як розвиток музичних здібностей хористів, їх особистісних якостей, так і вплив на слухачьке сприйняття. Адже при умові активного уважного слухання, переживання музичного твору розвивається емоційно-почуттєва сфера слухача.

Водночас, володіння педагогічним артистизмом – це складне комунікативне вміння вчителя музики, що об'єднує наступні складові елементи комунікативних умінь: вербальне і невербальне спілкування,

орієнтування в ситуації спілкування, налаштування хорового колективу на необхідне звучання, встановлення і підтримування зворотного зв'язку в спілкуванні з виконавцями хорового колективу.

Специфіка вокально-хорової діяльності вимагає особливої уваги до комунікативного вміння педагога – психологічного настрою виконавців перед концертним виступом. До складу цього вміння входять такі елементи: вербальне і невербальне спілкування, створення творчого самопочуття школярів, вміння встановлювати з ними психологічний контакт, володіння соціальною перцепцією, увагою.

Зважаючи на вищезазначене, пропонуємо розглянути систему комунікативних умінь учителя музики в процесі вокально-хорової діяльності, спираючись на структуру педагогічного спілкування, зокрема на інформаційний, інтерактивний і перцептивний блоки. Водночас специфіка музично-педагогічної діяльності потребує розгляду творчого блоку комунікативних умінь. Розміщення цих умінь слід вважати умовним, адже на кожному етапі комунікативної діяльності фахівця реалізуються всі елементи вказаної системи. Перший структурний компонент педагогічного спілкування – інформаційний – забезпечує функціонування механізму передачі – прийому навчальної інформації. Другий – інтерактивний – функціонування механізму регуляції поведінки й діяльності. Третій – перцептивний – сприяє функціонуванню процесів сприймання та розуміння суб'єктів взаємодії. Четвертий – творчий – зумовлює інтелектуально-творчу ініціативу та артистичність у галузі музично-педагогічної діяльності.

Ми пропонуємо наш підхід до визначення компонентів досліджуваного феномена.

**Інформаційний блок: вербальні комунікативні вміння:** організація мовлення (вміння чітко, зрозуміло, доступно висловлювати думки та почуття, вести монолог, діалог тощо); орієнтація в ситуації спілкування (володіння професійною термінологією, вміння обирати вербальні засоби відповідно до особливостей конкретної комунікативної ситуації); здійснення мовленнєвого впливу (вміння переконувати, заохочувати, заперечувати, аргументувати власні думки, вимоги). **Невербальні вміння:** мова диригентських жестів, міміки, пантоміміки (м'язова свобода, чіткість, виразність в передачі художнього образу); виконання партитури (інструментальний показ, вокальне виконання хорових партій); володіння співацьким голосом (м'язова свобода голосового апарату, володіння опорним диханням, дикцією, вокально-тембровою культурою).

**Інтерактивний блок:** встановлення і підтримування зворотного зв'язку в спілкуванні (пояснення вчителя, вступне слово диригента, аналіз і корекція вокально-хорового звучання відповідно до образного змісту твору); організаційні вміння (організація хорових колективів, малих творчих груп: дуети, тріо тощо); встановлення педагогічного контакту (побудова суб'єкт-суб'єктних, етичних взаємовідносин зі школярами, педагогічний такт, толерантність, доброзичливість); орієнтація у спілкуванні з хором (прогнозування і корекція якості вокально-хорового звучання).

**Перцептивний блок:** вміння встановлювати психологічний контакт з суб'єктами взаємодії – учнями, хоровим колективом, слухачами (вміння слухати і уважно ставитись до школярів, адекватно оцінювати поведінку учнів, розуміння їхнього внутрішнього світу на основі емпатії, атракції, ідентифікації себе з іншим); уміння враховувати індивідуальні особливості дітей (діагностика співацького голосу).

**Творчий блок:** артистичні вміння (створення творчого самопочуття виконавців, психологічне налаштування учнів перед концертним виступом, володіння власним емоційним станом під час спілкування з учнями, володіння сугестивними психологічними засобами впливу на виконавців (зараження, навіювання, переконання, наслідування); керування діалоговою взаємодією виконавців з авторським задумом і слухачами (створення власної інтерпретації музичного твору, прогнозування і корекція якості вокально-хорового звучання, оперування тембральними барвами).

*Людмила Костенко, Людмила Шумська*

## **МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ**

### **Методика формування хормейстерських умінь у класі хорового диригування**

Однією з умов, що найбільш наближена до умов роботи в 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 в 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 жеста 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 комплеметарного 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 ауфтакту 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 ауфтакту – 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.

Змістовний склад завдань для роботи з хоровим ансамблем студентів базується на загальних дидактичних принципах: зв'язку теорії з практикою, системності, послідовності, доступності, наочності, виховного та розвиваючого 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 виконувати 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 хорového твору, відносяться ті, що характеризують його образну сферу в необхідному психологічному аспекті, виявляють виражальні засоби втілення змісту хорového твору, визначають диригентсько – виконавську драматургію, семантику усіх елементів хоровой фактури, реалізують багатоваріантність загальної трактовки.

Для успішного проведення роботи вокально-хорového 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 за своєння певного мовно-художнього апарату, за допомогою якого стає можливим здійснення вербальної трактовки змісту, технології та втілення хорového 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-хоровой діяльності.

При здійсненні музично-теоретичного аналізу хорového твору та в 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 хоровой фактури спричиняє психологічну скутість, яка

суттєво впливає на рівень конструктивних умінь. Тому на етапі, що передує роботі з хором, студенту бажано запропонувати аналіз фактури хорového твору за допомогою спеціальної таблиці прийомів хорového письма залежно від їхнього функціонального значення та відбір необхідних термінів з метою осмисленого використання їх в репетиційному процесі.

**Аналітико-проектувальні уміння** – це вміння прогнозувати варіанти здійснення майбутньої диригентсько – хорової діяльності. Володіння аналітико-проектувальними вміннями дає можливість студенту визначити форму організації та проведення репетиційної роботи з хором; намітити перспективний та тематичний план вивчення хорového 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 визначити 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 хорového зразка та його стилістичних особливостей, вірного 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 хорového твору за апробованої в педагогічно-хоровій практиці структурою: вступна бесіда; власна ілюстрація; настроювання хорového 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, міnor та їх різновиди, закони внутрішньоладового тяжіння;
- тональний план – модуляції, відхилення, енгармонізми, еліптичні звороти, співставлення;
- гармонія – співвідношення функцій та розташування звуків в акордах, використання правил роботи над гармонічним строем;
- інтервальний зміст мелодичних ліній: лінійність, пощабельність, стрибкоподібність, хвилеподібність, використання правил роботи над мелодичним строем;
- 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:**

- вірна співацька постава;
- свобода м'язів голосового апарату;
- вірний 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;
- вірна 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 в залежності 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, відношення 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 вірні 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.

## **АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ОСНОВИ ХОРМЕЙСТЕРІВ**

Хорове мистецтво в Україні є невід'ємною складовою національної культури. Воно щільно взаємопов'язане з різними сферами побуту українського народу, впливає на формування його менталітету і тому має виховне значення. В сучасних умовах розбудови української державності постає питання щодо підтримання, укріплення, вивчення та вдосконалення виконавських традицій хорового мистецтва. Набуті останнім часом теоретичні знання про фактори розвитку вокально-виконавських властивостей, що притаманні вітчизняній хоровій традиції, мають не лише теоретично-хорознавче значення. Вони гостро необхідні для вирішення завдань практично-творчого характеру (наприклад, пов'язаних з особливостями інтерпретації того чи іншого жанру або стилю, з вимогами тембрального співвідношення партій, з мовами співу в хорових колективах нетрадиційного складу).

В зв'язку з цим актуальною є проблема, пов'язана з вокально-виконавською підготовкою сучасних хормейстерів. Враховуючи той факт, що хоровий колектив являє собою складний музичний організм, а його успішна робота залежить не лише від диригента, але й від виконавців, виникає питання про необхідність комплексного розвитку вокально-технічних навичок хормейстера з урахуванням специфіки його майбутньої діяльності, зокрема, функції викладача вокалу для учнів та студентів хорових відділень спеціальних музичних навчальних закладів. Вокально-технічний розвиток студентів-хормейстерів мусить мати науково-теоретичну базу. Сучасний розвиток теорії хорового виконавства потребує синтезу знань, взаємодії різних наук, наприклад таких, як культурологія, педагогіка та психологія. Тільки на такій методологічній основі можна вивчати надзвичайно складні психологічні процеси художньо осмисленого вокального інтонування, формування, контролю та реалізації виконавських навичок, особливості психологічного стану виконавців хору і т.д.

<...> Хорове виконавство протягом свого історичного розвитку визначило спеціальну академічну манеру співу як необхідну систему колективної злагодженості, котра потребує дотримання певної нормативності. Більшість сучасних хорових колективів ставлять своєю першочерговою метою донесення до слухача формального тексту твору. А саме: звукосполучену точність, музично-динамічні риси, літературний текст. Але такі виступи, як справедливо зауважує доктор мистецтвознавства А. Лащенко, формальні, не одухотворені емоційним зануренням в художній образ.

Впродовж історичного розвитку хорове виконавство в Україні формувалося шляхом синтезу місцевих традицій співу з іноземними співацькими культурами. Виконавські завдання італійської вокально-хорової

музики, французької, німецької збагатили та розширили виконавські можливості вітчизняного хорового мистецтва. Композиторська творчість ХХ століття висунула нові виконавські завдання перед хоровими колективами, які потребують більшої багатогранності у володінні голосом.

Враховуючи історичний досвід розвитку вокальної основи в вітчизняному хоровому мистецтві, особливості сучасної хорової культури (зокрема, її стильову та жанрову багатобічність і складність) та кваліфікацію сучасного хормейстера (учасник хорового колективу, керівник хору, викладач), виникає потреба у визначенні й обґрунтуванні його комплексного вокального виховання.

Цей комплекс складається з трьох аспектів: вокально-виконавський, вокально-технічний та вокально-педагогічний. Розглядаючи кожен з них, зупинимось на тих питаннях, які, на нашу думку, мат висвітлені в хоровому виконавстві і тому гостро актуальні.

*Вокально-виконавський аспект.* Власні спостереження виховного процесу на кафедрі хорового диригування показують, що злагодженість хорового виконання визначається через поняття «єдність звучання», «ансамблеве почуття». Ці характеристики хорового співу є результатом певної психофізіологічної дії, яка визначається як манера звукоутворення. Але, на жаль, сьогодні досить поширеною є практика, коли в репетиційній роботі хорових колективів неприпустимо мало приділяється уваги утворенню єдиної манери звукоутворення.

Доцільність єдиної академічної манери співу в хоровому мистецтві А. Лащенко визначив як вокальну техніку, що забезпечує високий «коефіцієнт корисної дії» за інтенсивністю звучання, висотою, тембром та «невтомністю» голосу. Додамо, що академічна манера співу є фізіологічно безпечною і спроможною розвивати тембральні та технічні можливості голосу, що дозволяє виконувати твори різних стилів, жанрів, напрямків.

Аналіз хорового виконавства та сучасних науково-методичних розробок визначив головні виконавські напрямки розвитку хормейстера, на які повинно бути зорієнтовано його вокальне виховання: 1) логіка хорового інтонування; 2) динамічність мислення; 3) свідомість виконання.

Хорове інтонування, за визначенням А. Лащенка, це «вокально-виконавський процес, який колективно реалізує системні елементи музики, що співпадають з суттю та принципами музичного мислення в художній образності конкретного хорового твору. Ґрунтом хорового інтонування є рух». Найголовнішим недоліком сучасного хорового інтонування є аналітичний вимір звуковисотної чистоти, тобто точність побудування кожного окремого інтервалу будь за що. Така моментальна оцінка інтервальної точності та співвідношення тонів у гармонічній побудові веде до того, що слуховий контроль психологічно відвернуто від: а) якісної (у розумінні тембральної) роботи голосового апарату, яка передбачає вокально-технічні навички, набуті в класі сольного співу; б) логіки інтонаційного розвитку.

Важливою складовою цього процесу є слухове сприйняття та слухова увага. Розглядаючи формування цих психофізіологічних процесів у

студентів хорового та вокального відділів, можна визначити суттєву різницю між ними. По-перше, виховання вокального слуху, яке відбувається через слухове сприйняття. Вокаліст його відчуває спершу на собі через м'язові відчуття, а вже потім аналізує у іншого виконавця. У хормейстера цей процес відбувається навпаки. Намагаючись утворити ансамбль, виконавець хору спочатку слухає себе, несвідомо повторює голосоутворюючі рухи іншого, а вже потім аналізує власні відчуття. Такий процес без досконалого володіння власним голосом є небезпечним для подальшої роботи голосового апарату.

По-друге, напрямок слухової уваги. У хормейстерів вона спрямована, головним чином, на досягнення ансамблевого звучання, на злиття з іншими виконавцями. Виконавці сольного співу спрямовують свою слухову увагу переважно на досягнення точної виконавської інтерпретації. Ця функція у хоровому співі належить диригентові колективу.

По-третє, психологія власного стану виконавця. Соліст відчуває себе як виконавець-митець, який намагається всіма своїми виконавськими засобами розкрити та донести зміст твору, який виконує, при цьому привносячи своє розуміння в інтерпретацію. Виконавець хору, як частка колективу, мусить підкорити свої власні уявлення інтерпретації до відповідних завдань диригента. Ця психологічна особливість інколи призводить до таких негативних явищ під час навчання студента, як: а) небажання творчого саморозвитку та б) комплекс страху власного голосу (сили, тембру, гучності).

Розглянуті фізіологічні та психологічні проблеми вокального виховання хормейстерів можуть бути розв'язані через логіку лінійного інтонування, яку пропонує А. Лащенко. Лінійне інтонування замінює собою поняття «мелодійного строю» та передбачає спрямованість мислення на лінійний рух мелодії. Це сприяє розвитку суто фізіологічних аспектів співочого процесу, таких як відчуття дихання, пластичність тембру, округлість та летючість звуку. Крім того, лінійне інтонування найбільш відповідає поліфонічному складу музичної тканини і в фактурі такого мислення забезпечує психологічне звільнення співаків від аналітичного, тобто не художнього і не фізіологічного контролю над вертикаллю. Тому при вокально-виховному процесі в класі сольного співу необхідно постійно тренувати слухове сприйняття та увагу на рух не тільки мелодичних ліній, але й на рух власного голосу у всіх його виконавських аспектах.

Розвиток гармонічного слуху та його симультанна форма сприйняття також є необхідними та специфічними умовами вокального виховання сучасних хормейстерів. Найбільш доцільним для розкриття багатогранності процесу вертикального інтонування, на думку А. Лащенка, може бути визначення «вертикально-поєднане інтонування». Таке коректування акценту в формуванні складного психофізіологічного процесу хорового інтонування вимагає від виконавців відчуття руху власного співочого голосу, розвитку тембру і, водночас, знімає пріоритетність крапкового побудування інтервалів. Визначення «вертикально-поєднане інтонування» відображує принципову різницю між одиничним (тонування) та загальним

(інтонування) в проблемі хорової виразності. Ґрунтом такого хорового інтонування є рух – відбиття способу існування художнього образу в музиці. Це інтонування утворює художній образ у всіх його емоційно-змістовних та звуковисотних проявах. А оскільки професійне виконавство поєднує в собі художню та технічну основи, то через продуктивне мислення руху може відбуватися не лише робота над інтонуванням, але й виховання вокальної техніки.

Розглянуті автором деякі питання вокального виховання хормейстерів дають підставу визначити, що специфічність виконавської діяльності співака хору полягає у особливому розвитку всіх аспектів слуху. Враховуючи необхідні знання та навички щодо індивідуального виховання голосу, колективної форми діяльності, керівної форми діяльності, можна дати, визначення поняття хорового слуху. Хоровий слух – це складне психофізіологічне явище, яке, з одного боку, пов'язане і логікою інтонаційного руху, а з другого – на ґрунті розвиненого цокольного слуху спрямоване на конкретну виконавську мету. Рівень професійного розвитку хорового мислення багато в чому визначається рівнем розвитку хорового слуху та ступенем його активності, чутливості, витонченості, вміння охопити широкі музичні побудови.

*Вокально-технічний аспект.* Аналізуючи сучасний стан вокального виховання хормейстерів, хочеться наголосити на характерних вокально-технічних недоліках, які перешкоджають природному розвитку голосів, що, в свою чергу, стримує досягнення художньо-виконавських завдань.

Серед багатьох сучасних виконавців хору поширена така негативна практика, як форсування звуку. Це явище пов'язане з трьома причинами: а) відсутністю досконалої вокальної техніки, б) недостатністю розвинення слухового самоконтролю та в) нехтуванням правилами гігієни та охорони голосового апарату. Форсуванням голосового апарату є будь-яке перевищення психофізіологічних та голосових можливостей виконавця, і яке виникає внаслідок надмірного підв'язкового повітряного тиску, який спроможний травмувати голосові зв'язки.

До вокально-технічних недоліків відносяться не лише спів великим звуком, але й спроби співати дуже високі або надто низькі тони для непідготовленого виконавця. Спів піано на природному, «стислому» звукові також є форсуванням. Для сучасних хормейстерів ця проблема є дуже актуальною, тому що створення і утримання тембрального та динамічного ансамблю потребує не стільки природних можливостей голосу, скільки досконалої вокальної техніки.

Якщо причина форсування звуку міститься у вокальній техніці, то вона є наслідком хаотичних рефлексорних рухів окремих частин голосового апарату, їх нескоординованості, що веде до порушення вірного звукоутворюючого процесу. Наведемо характерні приклади форсування звуку. На середній ланці діапазону у студента досить природно звучить голос. Але на певному тоні, цілком індивідуальному, він втрачає можливість утворення такого ж звуку. Якщо викладачем не буде своєчасно виявлена

причина такого недоліку, студент почне форсування звуку для досягнення однаковості в звучанні свого голосу. У цьому випадку необхідно пояснити студентові, що розвиток діапазону та рівняння його регістрів відбувається внаслідок утворення однакової координації усіх частин голосового апарату під час співу на всьому діапазоні голосу. Практично студент мусить досягти зручності та однаковості у м'язових відчуттях свого апарату. В разі такого спрямованого та поступового розвитку голосового апарату початкову різницю між окремими ланками діапазону буде ліквідовано.

Інший приклад стосується студентів, які мають середні або невеликі вокальні дані. Їхнє бажання досягти сили та гучності голосів інших студентів, які мають більш великі вокальні дані, обов'язково приведе до форсування звуку. Таких випадків не можна допускати в жодному разі, бо це може привести до знищення голосу. В подібному випадку потрібно пояснити, як повинні розвиватись голоси, завдяки яким технічним прийомам можливо розширити межі їхньої сили та гучності. Студенту та викладачу необхідно дотримуватись правила: яким би гучним звуком не співав виконавець, він завжди повинен відчувати, що зміг би його збільшити. Виконання цього правила зменшує можливість форсування. Але ніколи не слід забувати, що головним критерієм розвитку голосу залишається природність звукоутворення та збереження індивідуального тембру. У будь-яких межах динаміки звуку спів повинен бути зручним для виконавця, їм давати йому фізичну насолоду.

Актуальними питаннями вокально-технічного виховання хормейстерів є такі відомі явища голосового апарату як «опора звуку» та «прикритий звук». Ці поняття виникли через суб'єктивні м'язові відчуття виконавця, але на ґрунті фізіологічно скоординованих дій плюсового апарату. «Опора звуку» виникає при утворенні певного комплексу дій, до якого входять дихальна співацька установка, вільність розкриття гортані та резонування голосного «о» в грудному резонаторі. Крім того, «опора звуку» співпадає з низькою співацькою формантою та відповідає фізіологічному прикриттю голосних. Утворення та збереження «опори звуку» у хормейстерів є основою важливих виконавських навичок. По-перше, постійне, однорідне тембральне відтворення на всьому співочому діапазоні. По-друге, виникнення відчуття «фундаментальності» звуку, що відіграє важливу психологічну роль: у студента не виникає потреби «тягнутися» за верхніми тонами діапазону, а це, в свою чергу, вирішує проблему психологічного страху високих нот, яка є у багатьох хормейстерів.

З іншого боку, слід застерегти хормейстерів щодо перебільшення в обертоновому насиченні низької співацької форманти. Перебільшене використання низької співацької форманти веде до насиченості голосу низькими обертонами, що дає йому зайвого об'єму та ваги. Це перешкоджає утворенню та утриманню тембрового ансамблю у хоровому колективі, який є дуже цінним фактором. Перевантаження голосу низькими обертонами може псувати чистоту інтонування, яка є надто важливою у хоровому виконавстві; голос може не набути достатньої летючості та

яскравості, завдяки чому виникає явище «гудіння» хору та нерозбірливість у донесенні тексту твору.

На сучасному етапі розвитку хорового мистецтва велика увага приділяється техніці звуковедення, оскільки вона є ґрунтом високохудожнього виконання. Це визначення – техніка звуковедення – дуже об'ємне і поєднує в собі декілька взаємопов'язаних функцій. По-перше, це вокально-технічні навички, які щільно пов'язані з фізіологією роботи голосоутворюючого апарату. По-друге, вірне напрацювання техніки звуковедення є взаємозалежним з процесом розвитку співочого голосу. По-третє, від стану техніки звуковедення залежить стильова та художня сторони виконання. Отже, можна сказати, що техніка звуковедення – це багатофункціональне явище, яке повинне розвиватись комплексно.

Оскільки всі вокально-технічні й вокально-виконавські навички ґрунтуються на фізіологічності голосового апарату, то вони повинні формуватися та розвиватися через систематичні, поступові та цілеспрямовані вокальні вправи. На жаль, у сучасному хоровому виконавстві спостерігається такий негативний факт: хормейстери, як і виконавці, так і керівники хорів, намагаються якомога скоріше досягти кінцевої мети у звучанні хору, тобто чистоти інтонації та чіткості слова. Нехтування тривалістю процесу голософормування та його поетапністю веде до негативних наслідків, які, на жаль, надто поширені у сучасних хормейстерів, а саме: відсутність вірного співочого дихання, безліч різноманітних стиснень корпусу та голосового апарату, а головне, неможливість виконання пропонованих художніх завдань всіма природними можливостями голосу. На думку І автора, зміна такого стану речей у хоровому виконавстві можлива при умові надання більшої уваги вокально-технічному розвитку кожного хормейстера, незалежно від його подальшої діяльності. Необхідно пам'ятати, що вокальні вправи повинні виконуватись у певній послідовності, яка є вирішальним фактором у процесі формування стійких рефлексів у корі головного мозку. Крім того, також мусить бути ретельно підібрано та цілеспрямовано і мелодійну побудову вокальних вправ з урахуванням особистості студента.

*Вокально-педагогічний аспект.* Вокальна педагогіка як специфічна галузь педагогічної науки базується на її загальних принципах поступовість, послідовність, цілеспрямованість. Враховуючи фахову специфіку виховання співака, його психофізіологічні особливості, виконавські завдання на певному етапі розвитку виконавця, доктором мистецтвознавства Н. Гребенюк був запропонований особистість орієнтований метод вокального виховання. Такий підхід до студента дозволить визначити його психофізіологічну індивідуальність та зорієнтувати виховний процес на особистісний шлях розвитку, враховуючи всю його послідовність та поетапність.

Досвід педагогічної роботи на кафедрі хорового диригування показав, що одним з актуальних питань щодо вокального виховання хормейстерів, їхнього вокально-технічного розвитку є оволодіння атакою звуку – першоджерела співу та складною психофізіологічною дією. Крім того, різні види



атаки звуку можуть бути застосовані як педагогічний засіб впливу на голосовий апарат на тому чи іншому етапі навчання. У виконавській діяльності атака звуку є ґрунтом для багатьох засобів художньої виразності. Процес виховання співочих навичок атаки звуку умовно можна поділити на три етапи.

Перший етап потребує чіткої уяви та визначення усіх м'язових систем, що беруть участь у звукоутворенні. Ці дані дають можливість обумовити шляхи та методи природного розвитку всього складного нервово-м'язового комплексу та окремих його частин у співочому русі. Вирішення цих завдань відбувається індивідуально з кожним студентом.

Другий етап формування вокально-технічних навичок хормейстера характерний тим, що умовно-рефлекторний процес атакування звуку перетворюється на безумовний. У рухівному акті звукоутворення усуваються випадкові групи м'язів, котрі можуть приєднуватися в наслідок форсування або перевантаження чи стиснень. На цьому етапі розвитку відповідальним моментом у роботі виховання голосу хормейстера також є знаходження та формування місця виникнення звуку та його фонемі. Відповідальність цього процесу обумовлена двома факторами. По-перше, він закладає ґрунт щодо формування навичок вокально-хорової дикції. По-друге, процес знаходження та формування місця виникнення звуку та його фонемі обумовлений індивідуальною анатомічною будовою кожного голосового апарату та його фізіологічною функцією. Отже, цей процес потребує значної уваги як від педагога, так і від студента.

Третій етап формування вокально-технічних навичок хормейстера це закріплення та удосконалення безумовності рефлексу атаки звуку та розвиток техніки звуковедення на його ґрунті.

Засобами педагогічного впливу на розвиток голосового апарату є не лише атака звуку, це весь комплекс вокально-технічних прийомів: дихання, звуковедення, вокальна дикція тощо. Удосконалення співочого руху вимагає чіткої системності, послідовності та цілеспрямованості. Тому хочеться наголосити на тому, що розглянуті в статті аспекти вокального виховання є взаємозалежними, взаємопов'язаними між собою, тобто складають єдину систему виховання.

Враховуючи психофізіологічні закономірності розвитку голосового апарату, тривалість процесів закріплення і розвитку вокально-технічних та вокально-виконавських навичок, а також специфіку хорового виконавства, необхідно, на думку і автора, вдосконалити деякі положення навчального плану на кафедрах хорового диригування вищої школи, а саме: розширити курс індивідуальних занять з сольного співу бажано протягом усього курсу навчання у вузі; створення обов'язкової виконавської програми з урахуванням особливостей хорового виконавства (партії у дуетах, ансамблях, хоро-вих творах); розробити комплекси спеціальних вокальних вправ, які забезпечать індивідуальне вокальне виховання студента в межах учбової програми та врахують специфіку хорової виконавської техніки.

Набуваючи професійний навичок викладача, майбутньому фахівцю необхідно пам'ятати, що вокально-технічний розвиток голосів виконавців знаходиться не тільки у безпосередній залежності від його слухового напрямку, але він також пов'язаний з його особистими співацькими навичками та теоретичними знаннями методики вокального виховання. Сучасна вокальна педагогіка вимагає від викладача достатніх знань психофізіологічних особливостей вокально-виховного процесу, оскільки спів, як фізіологічне явище, щільно пов'язаний з психічним станом людини, який відбиває інтереси та нахили, почуття та бажання, відчуття та уявлення, волю й характер - тобто охоплює всі психологічні категорії.

***Марина Петренко***

### **ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-АНСАМБЛЕВОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНІХ ДИРИГЕНТІВ ХОРУ**

На сучасному етапі розбудови системи вищої освіти, який характеризується глобалізаційними і інтеграційними процесами, актуальним є впровадження нових стандартів освіти, які орієнтовані на оснащення майбутніх фахівців необхідними спеціалізованими компетенціями. Ураховуючи запити сучасного ринку праці, освітня система зміщує акценти з накопичування нормативно визначених знань, умінь і навичок на формування й розвиток в особистості здатності практично діяти, швидко приймати рішення, застосовувати досвід успішних дій у різноманітних професійних ситуаціях. У контексті сказаного особливої актуальності набуває проблема формування виконавсько-ансамблевої майстерності студентів педагогічних університетів у процесі диригентсько-хорового навчання. ...

Виконавсько-ансамблеву майстерність ми трактуємо як характеристику високої якості диригентсько-хорової діяльності майбутнього фахівця музичного мистецтва в системах «диригент-хор» та «хорист-хор», що передбачає здатність до ансамблевої узгодженості на всіх рівнях процесу спільного музикування. На основі класифікацій учених-педагогів окреслюємо такі рівні процесу спільного диригентсько-хорового ансамблевого музикування: концептуальний рівень (єдність розуміння художньо-образного змісту хорового твору); психологічний рівень (взаємодія емоційних сфер співвиконавців з метою досягнення психологічного контакту); технічно-ансамблевий (узгодженість, єдність художньо-технічних прийомів усіх учасників спільно-виконавського процесу).

Для вирішення завдань формування означеного феномену застосовувалися методи мистецького навчання, що впроваджувалися в межах індивідуальних занять з фаху (хорове диригування), практикуму зі шкільного пісенного матеріалу; під час практичних занять з хорового класу, ансамблевого виконавства, вокального ансамблю, сценічно-виконавської майстерності та на виробничій (виконавській) практиці за фахом.

Для спонукання, активізації набуття майбутніми хоровими диригентами виконавсько-ансамблевих здатностей застосовувався метод моделювання ситуацій роботи з хоровим колективом. Він реалізувався шляхом створення уявних моделей професійних ситуацій за рахунок комбінування в образах уяви ефективних способів дій. Так, на індивідуальних заняттях з фаху (хорового диригування) студента залучали до обговорення і моделювання варіантів вирішення проблем з таких питань: Які ваші дії стосовно відсутності єдності емоційних станів, єдиного психологічного настрою хористів під час спільно-виконавського процесу? За рахунок яких ресурсів диригентського впливу ви будете виправляти похибки ансамблево-хорової звучності, зокрема відсутності синхронності звучання, адекватності динамічних і темпових переймань, інтонаційної єдності, тембрової строкатості тощо? Зазначені питання змушували студентів замислитися над можливими «ситуаціями невдач» і робити певні висновки. У студентів – майбутніх диригентів хору підкріплювалося бажання надолужувати прогалини у своєму професійному розвитку, підкорювати нові вершини особистого виконавсько-ансамблевого розвитку.

Дієвим засобом стимулювання умотивованого ставлення майбутніх диригентів до набуття виконавсько-ансамблевих здатностей виявився метод коментування відеозаписів, під час здійснення якого проводилась робота по виявленню типових недоліків ансамблевої звучності. Впровадження даного методу надавав можливість студентам сприймати звучання їх колективного сумісного співу ніби «зі сторони», стимулювало до аналізу даного різновиду звучності завдяки можливості зупинки і повтору певного уривку запису. У ході даних прослуховувань студенти акцентували свою увагу на моменти специфічності ансамблевого звучання, на досконалість (чи недосконалість) сумісного співу, на стан консолідованості емоційних налаштувань.

Задля вирішення завдань формування виконавсько-ансамблевої майстерності студентів дієвим був і метод творчого відображення, який спонукав до удосконалення мануальних здатностей моделювання художньо-образного змісту хорових зразків. Студенту пропонувалося за рахунок емоційних і волевих впливів, адекватної міміки, відповідної постави, доцільних диригентських жестів відтворити варіант особистої (в межах авторського задуму) інтерпретаційної трактовки хорового твору. Наприклад, для продукування святкового характеру щедрівки Є. Карпенка «Ой дозвожь же пан-хазяїн», емоційний стан диригента повинен бути піднесеним, міміка активною, вираз обличчя радісний, постава впевнена, а диригентський жест активний та відповідний художньо-виконавським завданням.

Для формування виконавсько-ансамблевої майстерності в системі «хорист-хор» корисним виявився модифікований метод активізації розподіленої уваги, який спрямовувався на поступове оволодіння елементами ансамблевої звучності. Студентам пропонувалось виконати серію алгоритмизованих завдань:

- 1) осмислити інформацію щодо складників виконавсько-ансамблевої майстерності співака хору;

2) націлити увагу на досягнення інтонаційної єдності: однаково розподіляти музичну думку на мотиви, фрази, речення;

3) спрямувати увагу на досягнення динамічної узгодженості: сумісно відтворювати послідовне динамічне зростання звучності та її динамічний спад, виявляти кульмінаційні осередки драматургічного розвитку;

4) націлити увагу на досягнення метроритмічної узгодженості: слідкувати за синхронністю початку та закінчення звучання, співпадання метричних долей, ідентичності відтворення ритмічної організації хорового зразка;

5) спрямувати увагу на досягнення темпової узгодженості: стало тримати темп, визначений у авторському тексті; синхронізувати темпові зміни.

Досконале диференційоване відпрацювання накреслених вище завдань уможливило поступове збільшення кількості складових частин, що перебувають одночасно у колі уваги (метроритмічна, агогічна, динамічна, артикуляційна узгодженість; інтонаційна, дикційна єдність; динамічний баланс, ідентичність звуковисотного інтонування, єдність звукоутворення, доцільність функціонально-рольових переймань у партіях співвиконавців).

Задля формування складників майстерності ансамблевої звучності було застосовано ряд методів. Так, метод усвідомленого відтворення реалізувався на заняттях з хорового класу та ансамблевого виконавства. Студент, виконуючи функції керівника хору, повинен був імітувати рукою форму гортані у співацькому тонусі, тим самим спонукати хористів до якісного звукоутворення. Не менш актуальним було застосування власного еталонного показу чи демонстрування художньо вартісних зразків хорового виконавства у запису.

Для формування динамічної узгодженості використовувався метод рухового впливу. Він реалізувався за рахунок збільшення диригентом амплітуди рухів рук, інтенсивності диригентських точок та жорсткості жести при цільовому русі рук. При цьому хористам пропонувалось самостійно розрахувати власні можливості сили звуку, щоб динамічний розвиток був поступовим. Наприклад, під час виконання твору К. Дженкінса «Dies irae», виконавською складністю був тривалий поступовий динамічний розвиток з *pp* до *ff*, що досягався за рахунок вищенаведених мануальних ресурсів.

Для досягнення метроритмічної узгодженості актуальним виявився метод показу активних долей. Він реалізувався в умовах практичної роботи з хором колективом шляхом застосування акцентованих диригентських точок, які є основою відбиття метроритму в конкретний момент виконання. Таким чином відбувалося освоєння мануального показу акцентованої долі і на заняттях з фаху (хорового диригування) та під час виробничої (виконавської) практики за фахом. <...>

Задля досягнення ідентичності вокально-мовних прийомів звукотворення хорової звучності використовувався метод артикуляційного вправлення. Даний метод реалізувався студентом-диригентом за рахунок невербальних впливів та особливих диригентських жестів. Важливим було

оволодіння такими диригентськими «точками»: точка-відскок, точка-відрив, точка-дотик.

Студенти залучалися до виконання серії завдань:

1) шляхом «ковзаючого» дотику до уявної площини, за рахунок точки-дотику і плавного, в'язкого жесту моделювати відтворення співучого звучання, штриха *legato*;

2) шляхом «прямолінійного» дотику, за допомогою різних способів досягнення точки-відскоку (пружного відштофхування, удару, натиску, різкої зупинки руки тощо) моделювати відтворення різних градацій штрихів *non legato* та *marcato*;

3) шляхом «прямолінійного» дотику, за допомогою «активного, різкого руху кисті вгору після досягнення її нижньої кульмінації (площини точок)» моделювати відтворення гострого, відривчастого звучання; штриха *staccato*.

Для досягнення агогічної узгодженості актуальним виявився метод регульованої пульсації. Студент повинен був диригентсько-мануальними засобами показувати поступове сповільнення чи прискорення звучання. «Інструменти» досягнення означеної здатності – оперування ауфтактом, диригентськими «точками», іншими художньо-доцільними мануальними жестами. Майбутнім диригентам пропонувалось звернути особливу увагу на необхідність відбиття внутрішньодольової пульсації та на правила продукування ауфтактів:

1) «у всіх можливих випадках ауфтакт повинен виділятися із загального обсягу жесту не тільки за амплітудою (звичайно – у більший бік, але в разі *diminuendo* – в менший бік), але й за енергонасиченістю;

2) ауфтакт повинен набирати необхідну висоту, незалежно від напрямку долі (праворуч або ліворуч), тобто бути завжди поєднаним із підйомом руки вгору й відповідати необхідному темпу, динаміці, характеру твору, що виконується;

3) ауфтакт повинен бути чітко обмеженим як у нижній (точка початку), так і верхній (точка закінчення) частинах жесту» [9, с. 219].

Задля виховання у майбутнього диригента ансамблево-виконавської майстерності в аспекті його умінь згуртовувати хоровий колектив використовувався метод стимулювання колективістських стосунків.

Загальновідомо, що невід'ємною ознакою хорової ансамблевої єдності є сформованість у її учасників колективістських стосунків. Зазначені стосунки у названій групі набуваються у процесі спільних занять, репетицій, концертів, конкурсних та екзаменаційних виступів. Такого роду стосунки можна розглядати у двох вимірах: соціально-психологічному та виконавському. У першому – розуміємо сумісно-взаємодіючу діяльність диригента і співаків-хористів і хориста із хористом на концептуально-інтелектуальному та психологічно-емоційному рівнях. На другому рівні взаємодія у досліджуваній професійній групі відбувається у вимірах досягнення узгодження всіх засобів звучності, таких як дихальний, дикційний, інтонаційний, метро-ритмічний, темповий та ін. види ансамблю і служить показником матеріально-звукової єдності хорового колективу.

Можемо визначити такі фактори досягнення колективістських стосунків у хоровій спільноті:

1) раціональне розподілення функцій кожного учасника досліджуваної професійної групи;

2) досягнення єдності поглядів співвиконавців на сутність ансамблево-виконавського процесу, акцентування на необхідності підпорядкування індивідуального інтересу колективному;

3) виникнення взаємної довіри між співвиконавцями, яка зумовлюється знаннями істинних цілей діяльності та окремих вчинків членів колективу [10].

Висновки і пропозиції. Отже, в публікації окреслено шляхи формування виконавсько-ансамблевої майстерності майбутніх диригентів хорових колективів. Представлений методичний інструментарій уявляється нам вдалим варіантом розвитку здатності майбутніх фахівців хорової справи до ансамблевої узгодженості в системах «диригент-хор» та «хорист-хор». Досвід запровадження висвітлених мистецьких методів дозволяє наголосити на таких результатах: у майбутніх фахівців хорової справи наявне усвідомлене прагнення до набуття ансамблевих якостей, вони демонструють високий ступінь сформованості ансамблевої техніки (здатність до забезпечення метроритмічної, агогічної, динамічної, артикуляційної узгодженості; інтонаційної, дикційної єдності; динамічного балансу, ідентичності звукоутворення, рельєфно-фонової стабілізації), здатність до співпереживання і взаєморозуміння, володіння художньо-виразною мануальною технологією. Перспективи подальшого розвитку в цьому напрямі полягають у визначенні педагогічних умов ефективного формування виконавсько-ансамблевої дієздатності майбутніх фахівців хороуправління.

*Світлана Світайло*

## **МЕТОДИКА РОБОТИ З ДИТЯЧИМ ХОРОВИМ КОЛЕКТИВОМ**

### **3.2. Принципи розучування хорового твору**

Працюючи над розучуванням хорового твору, учитель під час уроку музичного мистецтва чи репетиції хору має виконати твір так, щоб він зацікавив школярів і у них виникло бажання виконати його. Якщо немає можливості виконати партитуру на фортепіано, то треба виразно проспівати, показати голосом мелодійну лінію, основні теми, посилюючи художнє і емоційне враження диригентськими жестами. Важливо також розкрити характер хорового твору, його настрої, основні образи. Необхідно розповісти про композитора і автора поетичного тексту, про епоху, конкретні події, з якими, можливо, пов'язане написання твору, про відомі зразки його концертного виконання, інтерпретації іншими виконавцями. Мета такої вступної бесіди – зацікавити виконавців вокально-хоровим

твором. Після прослуховування варто звернути увагу хористів на засоби музичної виразності, застосовані композитором для розкриття образу.

Далі розпочинається процес осмислення, розбору музичного тексту, коли, власне, закладається основа для успішної роботи над ним. Тривалість цього першого етапу залежить від загальної і музичної підготовки хористів, але його не можна недооцінювати.

Розучують твір, як правило, за фразами. Показуючи кожну фразу голосом, педагог звертає увагу дітей на характер мелодії, ритму, пояснює незрозумілі слова. Для індивідуального контролю над розвитком співацьких даних рекомендується використовувати прийом співу «ланцюжком», коли діти «передають» один одному мелодію, проспівуючи її по фразі.

Зважаючи на те, що діти, особливо молодшого віку, не здатні зосереджено працювати тривалий час, краще пропонувати їм для розучування і співу вокально-хорові твори, контрастні за своїм характером. Якщо один жвавий, то другий має бути спокійним, повільним.

Складніше працювати над розучуванням творів, акомпанемент яких не дублює мелодію, а лише гармонійно підтримує її. Однак і така робота необхідна, оскільки надає можливість підготувати школярів до двоголосного співу. При цьому важливо навчити дітей прислухатися до поєднання голосу і супроводу.

Якщо вокально-хоровий твір двоголосний, педагог спочатку проспівує його перед школярами, виразно кожен голос, а далі розучує з хором кожен голос окремо за фразами. Коли співаки прослухають звучання обох голосів, можна запропонувати їм подумки (про себе) проспівати свою мелодію, дослухаючись при цьому до голосу іншої партії. У процесі поєднання голосів педагог підспівує одному з них, підігруючи іншому на інструменті. Вивчаючи твір без супроводу, необхідно давати «налаштування» (проспівати перший звук, діти повторюють, вслухуючись в унісон) з ферматою (затримкою) на окремих звуках.

Хорові твори переважно багатоголосні, і їх звучання залежить від якості виконання (звучання) кожного голосу. Тому, приступаючи до його розучування, доцільно працювати окремо з кожною партією. Якщо співаки володіють основами музичної грамоти і вміють сольфеджувати, доцільно спочатку прочитувати музичний текст відразу з усім хором, зупиняючись для проспівування з кожною з хорових партій складних місць, які потребують посиленої уваги. Після загального проспівування усього твору у повільному темпі розпочинається копітка робота над музичним текстом.

Вокально-хоровий твір краще вчити невеликими частинами, завершеними за своєю побудовою, уважно опрацьовуючи ті моменти в музичному тексті, які становлять певні труднощі. На першому етапі розучування особливої уваги вимагає інтонаційна і метроритмічна точність відтворення співаками музичного твору. Необхідно, щоб учасники хору відчували і усвідомлювали сутність цієї роботи, яка полягає у визначенні фразування, опорних точок, до яких спрямовується мелодійний рух. Без цього спів буде безбарвним, формальним відтворенням нотних знаків.

Працюючи над окремими частинами вокально-хорового твору, необхідно постійно відчувати його як ціле, щоб не втратити наскрізної дії, не розпорошити деталі, не втратити зв'язку між окремими частинами та їх елементами. Тому, відпрацювавши якусь деталь, окремий складний фрагмент, необхідно ще виконати їх в контексті твору.

У процесі поділу хорового твору на окремі частини для розучування, слід дотримуватися певної логіки, зумовленої специфікою музичного тексту. Тобто, його можна розподіляти, якщо цього вимагають певні труднощі у виконанні, на частини, розділи, періоди, речення, фрази, аж до окремого мелодійного звороту чи ритмічної фігури. Без такої роботи не можна проспівувати увесь вокально-хоровий твір, від початку до кінця, інакше труднощі втрачаються з поля зору, бо на них не була зосереджена увага ні педагога, ні співаків. До того ж, виконавці звикають до певного варіанту його звучання, а переучувати їх буде набагато складніше. Зрештою, твір може набриднути ще до того, як його буде вивчено.

Часом партія настільки складна, що навіть після кількох її повторень досягнути належної якості виконання не вдається. Тоді краще перейти до розучування інших фрагментів, а до цього епізоду повернутися пізніше. Відомо, що надто тривале розучування якогось одного фрагмента знижує творчу активність хористів, особливо дітей, які швидко втомлюються. Вони можуть втратити впевненість у собі, а далі – й зацікавленість співом. Тому варто час від часу доручати їм виконати інші твори чи їх фрагменти. Йдеться про те, що, змінюючи види робіт, пропонуючи інші творчі завдання, учитель музичного мистецтва зможе досягти кращих результатів не лише у вивченні певного вокально-хорового твору, а й у музичному розвитку своїх вихованців. Тут важливо підтримувати належний емоційний тонус, емоційну зацікавленість музикою, співом.

Для долання труднощів у процесі розучування вокально-хорового твору необхідно враховувати рівень музичного розвитку співаків, хоча не можна відмовлятися від таких видів роботи як: проспівування складних моментів у повільному темпі; зупинки на окремих звуках певного мелодійного звороту чи на окремих акордах; ритмічне подрібнення тривалостей на менші; тимчасове збільшення (удвічі, утричі, вчетверо) тривалості; зміна вокального штриха; скандування тексту тощо.

Мета проспівування твору в повільному темпі полягає в тому, що такий темп дає співакам більше часу для вслуховування у звучання, для контролю над ним, навіть для його аналізу. Спів в уповільненому темпі надає співакові можливість зосередитися на виконанні відповідних завдань і спокійно оволодіти виконавськими навичками. Управляти голосом досить важко, адже хорист не тільки прислухається до співу (свого, партії, хору), а й оцінює якість його звучання. Зазначені прийоми доцільні у процесі розучування лише тих вокально-хорових творів, які написані у швидкому темпі.

Якщо проспівування у повільному темпі не дає необхідних результатів, доцільно попрацювати над повною зупинкою руху на окремих



звуках чи акордах, які становлять певний складний інтонаційний зворот. Цей прийом допомагає зосередити увагу співаків на окремій інтонації чи на окремому акорді.

Під час розучування твору необхідно звертати увагу на його точне ритмічне виконання. Варто наголосити на особливому значенні ритму у колективному хоровому виконанні, коли потрібне одночасне відтворення нотного тексту усіма його співаками. Найчастіше порушення ритму трапляється через недоспівування довгої тривалості і появу коротких, і навпаки, надмірне затягування призводить до їх заміни довгими, недотримання тривалості ноти з точкою, прискорення дрібної тривалості і уповільнення крупних. Для уникнення цих недоліків корисно використовувати спосіб умовного ритмічного подрібнення крупних тривалостей на дрібніші, вимагаючи, щоб учасники хору виразнювали одиниці дроблення (чверті, восьмі, шістнадцяті). Це викличе у них відчуття постійної ритмічної пульсації. Після того, як за допомогою цього прийому ритм виконання стане більш точним, можна поступово стишувати пульсацію, але необхідно зберігати внутрішнє її відчуття. Ефективним прийомом подолання таких труднощів є промовляння літературного тексту на одному звуці, завдяки чому увага співаків зосереджується на ритмічності виконання, сприяючи опануванню певного складного ритмічного звороту. Доки хор промовляє текст, на роялі можна програвати партитуру.

Розучуючи хоровий твір, не можна нехтувати паузами, необхідно точно витримувати їх. Досвідчені фахівці радять подумки їх диригувати.

Для долання труднощів корисно виконувати додаткові навчальні вправи, зокрема у роботі над дикцією під час розучування хорового твору.

Не завжди можна сподіватися від співаків абсолютної чистоти і чіткості виконання усього вокально-хорового твору, але дати їм можливість проспівати і уявити собі його майбутнє звучання дуже важливо. Адже затягування етапу розучування небезпечно тим, що хористи звикають до повільного темпу, а з переходом до потрібного за швидкістю темпу їм важко буде долати набуту інерцію повільного співу. Тому необхідно час від часу перевіряти звучання розучуваного твору у його заданому темпі, щоб не сформувати у співаків неправильних виконавських стереотипів, активізувати їх музичне сприйняття, художнє відчуття звучання співу.

Працюючи над доланням технічних труднощів, не можна втрачати з поля зору художній смисл розучуваного епізоду, інакше робота з хором набуде суто формального, механічного характеру, ніби техніка виконання є самоціллю. Крім того, розуміння виконавцями художнього значення виконуваного фрагмента підкаже їм відповідний технічний прийом, адже у музичному виконанні мета диктує засоби її досягнення, а не навпаки. Звучність, якої прагне виконавець своїм внутрішнім слухом, підказує йому застосування відповідного прийому.

Часто педагоги вважають, що досягти художнього виконання можна буде лише після подолання технічних труднощів: спочатку вивчити ноти, а потім працювати над художністю звучання. Однак тут є небезпека: не

можна протягом місяця працювати з хором лише над труднощами, не дбаючи про виразність хорового співу, відкладаючи на потім роботу над художністю. Так само складно на самому початку розучування вимагати від співаків повноцінного художнього виконання. Найпоширенішим, перевіреним практикою є такий метод, коли диригент, розучуючи певну хорову партію, поступово прагне досягти її звучання, близького до задуму композитора. Тому на кожному із зазначених етапів роботи учитель музичного мистецтва орієнтує дитячий хоровий колектив на розкриття художнього потенціалу вокально-хорового твору. Не відчуваючи цієї художності, хористи будуть тільки озвучувати нотний текст, не розкриваючи його власне естетичного змісту.

Варто зазначити, що на різних етапах роботи над хоровим твором співвідношення елементів художнього і технічного характеру неоднакове: під час розучування, природно, переважають технічні моменти, удосконалюючи художність звучання, більше уваги надається виражальним засобам його виконання. Подолавши певні технічні труднощі, педагог і виконавці зосереджуються на естетичних аспектах виконання, хоча це не виключає можливості час від часу уточнювати технічні деталі, домагаючись художньої виразності хорового звучання.

Удосконалюючи художність виконання, варто зосередитися на якості звучання, на виявленні загальної лінії розвитку музики, темпоритмі, динамічних і тембрових нюансах, артикуляції, фразуванні, на безпосередньому втіленні виконавського задуму, диригентської інтерпретації.

Власне техніка хорового виконання, за всієї її важливості і необхідності, не має бути самоціллю. Важливо навчити дітей відтворювати у співі свій настрій, внутрішній стан. Тому важливе значення має ще й правильний добір репертуару.

### **3.4. Методика проведення репетицій і концертних виступів**

Готуючись до проведення репетиції з дитячим хоровим колективом, педагог складає виконавський план розучування хорового твору, виявляє вокально-хорові труднощі у його виконанні, визначає методи і прийоми роботи над ними. Попереднє опрацювання партитури передбачає: вивчення її напам'ять, виразну гру на фортепіано, аналіз форми, фактури, гармонії, темпоритму, голосоведення, ансамблю, ладу, дикції, нюансів, агогічних змін.

<...> Розучування хорового твору – це досить тривалий процес, під час якого належить долати різні труднощі, передусім труднощі технологічного характеру. Якщо в інструментальних творах вони пов'язані із складними технічними пасажами, незручною аплікатурою, різноманітними штрихами тощо, то у вокально-хорових творах такі незручності часто викликані широким діапазоном, незручною теситурою, незвичними стрибками в голосоведенні, складним верти-кально- гармонійним строем, надто повільним чи надто швидким темпом, різноманітною ритмікою, агогікою, дикційними особливостями тощо. У процесі роботи над хоровим твором

виконавці поступово опановують складний матеріал, долаючи три етапи репетиційної роботи: ескізний (або початковий); технологічний (або підготовчий); художній (або завершальний). Якщо два перші етапи пов'язані з технологічним опануванням матеріалу, то завершальний – з художнім удосконаленням виконання хорового твору.

Так, протягом першого, «ескізного» етапу роботи хоровий колектив ознайомлюється з твором, працює за допомогою керівника над його розбором, аналізом. Другий, «технологічний» етап – це процес розучування за хоровими партіями і загалом, він зазвичай досить тривалий у часі. Тут необхідно дотримуватися у виконанні авторських ремарок (наприклад, вказівок щодо темпу, агогіки, ритму, способів звуковедення, штрихів, динаміки), домагатися правильної дикції, чистого інтонування тощо. Часом етап розучування твору може сприйматися і як завершальний, коли, на перший погляд, усі основні компоненти твору опрацьовані: темп відповідає авторському позначенню, усі вказані в нотах штрихи, динамічні відтінки теж виконані відповідно до ремарок тощо. Та коли хоровий твір уже виконано перед аудиторією, виявляється, що виконавський колектив не досяг головного – не викликав у слухачів співпереживання.

Нарешті, останній етап, «завершальний», його часто називають співуванням твору. Він потребує від виконавців не тільки вокальної техніки, а натхнення й одухотворення, творчого розуміння і втілення композиторського задуму. У цей час, як правило, здійснюється остаточне коригування елементів хорової звучності. Розглянемо кожен із цих етапів детальніше.

Розбір хорового твору. Як переконує практика, у процесі першого ознайомлення хорового колективу з новим твором розробляються і шляхи його вивчення. Форми такого ознайомлення можуть бути різноманітними. Керівник хору може коротко розповісти про цей твір, про виконавські труднощі і особливості його звучання, програти партитуру на фортепіано чи іншому музичному інструменті, запропонувати прослухати аудіозапис його виконання, нарешті, – проспівати його з аркуша тощо. Покладаючись на інтуїтивно-слухове розуміння музики хористами, можна програти твір (як варіант – з одночасним його проспівуванням), виділяючи мелодійні лінії, штрихи і відтінки. Цей метод формує майбутню ансамблеву цілісність вже у процесі розучування.

Серед хормейстерів досить поширена і така форма початкової роботи, як сольфеджування, яке має надзвичайно важливе значення для розвитку дитячого хорового колективу. Справа в тому, що у процесі сольфеджування відбувається відсторонене від емоцій розуміння хористами ладогармонічних, метроритмічних особливостей розучуваного твору, перевіряється точність інтонації, правильність ритмічних малюнків, тобто вся музично-теоретична основа твору. Якщо хористи невпевнено читають ноти з аркуша чи погано знають ноти, не можуть сольфеджування, це не дає їм можливості зрозуміти архітектоніку музичної композиції.

Бажано хоча б двічі проспівати хоровий твір з аркуша, навіть якщо при цьому неминучі технічні і виконавські помилки. Незважаючи на

незавершене його виконання, хоровий колектив все ж отримує перше уявлення про нього. Неприпустимо, коли самодіяльні хорові колективи, учасники яких не володіють нотною грамотою, починають розучувати новий твір «на слух», до того ж, відразу із словами, у темпі, близькому до виконавського.

Розбір нового твору шляхом читання з аркуша і відразу із словами можливий тоді, коли його інтонаційно-мелодична мова і ритміка не викликають особливих труднощів, і хоровий колектив здатен опанувати його з першого ж прочитання. Учитель музичного мистецтва може запропонувати кожній хоровій партії проспівати окремо. Можливий і такий репетиційний прийом, коли спочатку група більш досвідчених співаків знайомить новеньких або слабо навчених хористів з нотним матеріалом, а потім співають усі разом.

У цей початковий період надзвичайно важлива педагогічна позиція учителя. Досвідчені педагоги намагаються не переривати співаків навіть тоді, коли вони не зовсім точно відтворюють нотний текст чи не дотримуються правильного ритму. Вони вже знають, що настане час виправити помилки. Для педагога важливе інше: надати співакам свободу, щоб вони відчували впевненість у своїй здатності виконати завдання, самостійно долати труднощі. Зауважимо, що довіра педагога до виконавців, переконаність в їх усвідомлених діях становить надзвичайно важливий момент у його взаєминах із співаками.

Під час технічного етапу педагогу варто підвищити вимоги до виконавців: не допускати щонайменшої інтонаційної, ритмічної, динамічної чи іншої неточності, зупиняючи спів і зауважуючи та пояснюючи, щоб хоровий колектив знав, з якою метою (чи з якої причини) їх зупинено. Деякі педагоги надають переважну частину репетиційного часу вивченню нового твору, надто коли виконавці зацікавлені ним, а його розучування протікає легко і швидко. В інших випадках читанню нот надається небагато часу на початку репетиції, а проспівавши з хором твір раз або двічі, відкладають його до наступної репетиції, коли співаки сприйматимуть його як частково знайомий матеріал. Обидва методи цілком допустимі і залежать від наявності часу і умов для занять.

Якщо твір розучується важко, повільно, то краще пошукати більш ефективну форму роботи, щоб не викликати негативної реакції у виконавців. Неприпустимо нав'язувати співакам свої уподобання.

Перший розбір твору може відбуватися як під час занять з усім складом хору, так і з групами чи окремими партіями. Роздільні репетиції надають можливість швидко засвоїти матеріал, ретельно вивірити ансамбль кожної партії, досягти виразного, рельєфного звучання мелодійних ліній у багатоголоссі. Тому групові репетиції широко практикуються не лише на першому етапі (розбір твору), а й загалом у процесі його розучування.

Вважається, що робота над частковим ансамблем і ладом у хоровій партії становить один із складних моментів роботи, оскільки він вимагає

знання усіх деталей хорової звучності, уміння уявляти звучання хору загалом. Справді, досвідчені хормейстери і педагоги переконані, що найголовніше при цьому – досконало вивчити окремо кожну партію, аж до нюансів. Та не менше значення має те, наскільки ґрунтовно засвоїли діти хорові партії. Коли вони в результаті тривалого і послідовного вивчення твору уже впевнено співають свої партії, свідомо ставляться до прийомів і засобів долання вокальних труднощів, педагогу доцільно перевірити, як співаки засвоїли матеріал, вдаючись при цьому до так званого «здавання» партій.

Якщо розучування нових хорових творів здійснюється під час групових репетицій, діє правило: розпочинати спільні співанки тільки після того, як кожен співак проспівав свою партію перед педагогом. Цей метод допомагає виховати відповідальність кожного співака перед хоровим колективом, крім того, педагог має можливість систематично здійснювати контроль над роботою кожного співака.

Новачки вивчають поточний репертуар колективу індивідуально – спочатку з педагогом, а потім «зспівуються» з хористами своєї партії і тільки після цього впевнено включаються в колективну роботу.

Розучування хорового твору. На цьому етапі закладаються основні принципи вокально-ансамблевого опанування матеріалу. Як і на попередньому етапі, вимогливість і терпіння становлять важливу умову результативної роботи. Зрештою, хорист має знати матеріал так, як знає його педагог, як цього вимагає музично-виконавський процес. Методично грамотне дотримання послідовності етапів роботи – головне завдання педагога. Скажімо, не варто розпочинати розбір поетичного тексту чи брати швидший темп, не вивчивши інтонаційно-вокального ладу і ритміки твору. Спочатку доцільно пояснити дітям інтонаційно-ритмічні особливості партитури, пов'язані з вокальним виконанням, штрихами та іншими деталями. Потім у спокійному темпі визначити місця, коли необхідно брати дихання. Динаміка при цьому має бути помірною, за словами досвідчених педагогів, хор має наспівувати, а не співати. І тільки після цього можна розпочинати роботу над словом.

У перехідний момент від сольфеджування до співу із словами можна співати на різні вокальні склади (ла, лю, ма, мо, ду тощо), які вимовляють замість назв нот або замість слів поетичного тексту. Рекомендується використовувати вокальні склади, які округлюють звук. Склади, узяті педагогом для вокальної роботи, за своїм забарвленням і тембром мають відповідати фонетиці літературного тексту, зокрема тим голосним звукам, які найчастіше трапляються у виконуваному творі. Такий спів на одному складі є необхідним у процесі розучування твору, він сприяє формуванню тембрового забарвлення звука, яке можна перенести і на спів із словами. Співаючи на вокальному складі, можна перевірити рівність звучання усієї мелодійної лінії хорової партії, домогтися одноманітності вокальних голосних, згладжування реєстрів. Розучування твору на вокальних складах можна поєднувати із спеціальними вправами для розспівування, застосовуючи їх на репетиціях для розвитку голосу.

У процесі розучування нового твору необхідна фортепіанна підтримка, особливо у складних інтервалах (модуляціях, незручних гармонійних зворотах), вона дає можливість перевіряти інтонаційну точність і забезпечувати сталість інтонації. Якщо в хорових партіях ще не досягнуто унісону, інтонаційної стійкості, а співаки, навіть в невеликому багатоголоссі, не витримують своєї мелодійної лінії, постійно збиваються, то інструментальна підтримка просто необхідна. Хоча фортепіанний супровід на етапі розучування нового твору має і негативний вплив, адже спів а *soprano* і спів із супроводом викликають різні інтонаційні відчуття. М. Данилін зауважував, що співати одночасно із супроводом і а *soprano* хор не може. У співі а *soprano* майже чистий лад, і співаки самі підтягують певні ноти, а у співі із супроводом вони слухають інструмент і вже самі не тримають ладу. Краще, коли від самого початку розучування хор привчається співати без інструментального супроводу. Спів а *soprano* спонукає хористів відчувати свою інтонацію і досягати чистого хорового ладу. Хор а *soprano* співає завжди в натуральному строї, а не в темперованому, під рояль з ним працювати не можна. Співака треба привчати високо співати ввідні тони, мажорну терцію, чисту квінту, знаки альтерації тощо. Отже, розучувати новий твір з хоровим колективом краще без супроводу інструмента, навіть якщо цей твір написано композитором для хору з оркестром.

Після того, як педагог досяг з хористами точної інтонації, він починає працювати над поетичним текстом, вимова (артикуляція) якого має бути чіткою. Важливо дотримуватися такого правила співу: тривалість музичного звука має відповідати тривалості голосного, а сам голосний не може змінювати своєї основної форми, саме завдяки цьому й досягається протяжність, плавність звучання. Приголосні необхідно вимовляти в останній момент, після максимального проспівування голосного звука. Тут співакам найважче досягати однакової сили звука.

Опрацьовуючи поетичний текст, не варто цілком покладатися на здатність співаків швидко заучувати слова. Педагоги зазвичай застосовують різні способи запам'ятовування слів – ритмічне читання тексту усім хором (тобто читання з тим ритмічним малюнком, який вказано у партитурі), читання хором тексту поза ритмічним малюнком твору, у швидкому темпі, скоромовкою тощо.

Детально вивчивши кожну хорову партію, можна розпочинати роботу над ансамблем і ладом. Це досить складний процес з вирівнювання загальної звучності, згладжування співацьких реєстрів, одночасного взяття дихання у визначених місцях, з динамічної врівноваженості. Можливо, не всі співаки зможуть відразу впоратися з цими завданнями, тому варто виділити в окрему групу тих, яким це важко вдається і попрацювати з ними окремо над наявними труднощами. Особливу увагу слід звернути на фразування. Зрештою, результатом послідовної і систематичної роботи в хорі буде досягнуто повного злиття голосів, легкого, рухливого звучання.

Далі розпочинається робота над музичною фактурою твору (мелодикою, ритмом, темпом, динамікою), а також над вокальними засобами

виразності (звукоутворенням і звуковеденням, штрихами, тембром, манерою вимови тощо). Зведення елементів хорової звучності, урівноваженість усіх деталей, надання хоровому звучанню благородства і культури – головне завдання педагога на етапі розучування репертуару.

«Вспівування» хорового твору – це завершальний етап його вивчення, спрямований на його художнє удосконалення. Керівник хорового колективу перевіряє готовність співаків до концертного виступу. Найскладніше завдання – провести усі репетиції так, щоб концертне виконання твору стало кульмінацією у роботі над ним. У процесі «вспівування» раніше відшліфовані компоненти збираються воедино, перевіряються набуті вокально-хорові навички, правильність обраних засобів музичної виразності тощо. Нерідко трапляється доучувати певні фрази, щоб виправити недоліки. Окремим моментом роботи на етапі «вспівування» є поєднання різних частин, розділів за логікою драматургічного розгортання думки (почуття), визначення кульмінації. Якщо у творі не одна кульмінація, а кілька, необхідно точно розрахувати прийоми їх виконання, зважаючи на образно-художнє значення кожної з них.

Варто ще торкнутися питання про зупинку (фермату) співу на завершальному етапі роботи. Як правило, такі зупинки спрямовані на доопрацювання моментів більш загального характеру, ніж це було на звичайній репетиції: вибудовування тонів, гармоній чи мелодійних зворотів, які мають ключове значення для утримання хорового ладу; поєднання контрастних епізодів, коли потрібна особливо швидка реакція хору для переходу від одного образного стану (темпу) до іншого тощо.

Коли «вспівування» твору завершено, настає час генеральних репетицій, або прогонів, які також відносять до етапу «вспівування». Прогони відбуваються в умовах, наближених до концертних, причому без жодних зупинок. На прогонах вивчений твір необхідно співати так, як під час концертного виконання: стійко у вокально-технічному відношенні, емоційно вивірено, зрозуміло. Співаки хору виконують твір тільки стоячи на хорових підставках. Якщо під час робочих репетицій хор співає сидячи, набуваючи навичок долати інтонаційні, теситурні, динамічні труднощі, то під час прогону вони стоять, для них така постановка є новою. Співацький апарат працює в іншому режимі, виникає інше відчуття дихання і вокальної опори, а також постає необхідність заповнити звуком об'єм концертного приміщення, а отже, збільшити фізичні зусилля, внаслідок чого може порушитися збалансованість звучання (динамічний ансамбль). Часом хоровий колектив, який співав на репетиціях чисто і динамічно зложено, стоячи на підставках, раптом перестає утримувати лад. Тому деякі педагоги, зважаючи на цей момент, привчають своїх хористів частіше співати стоячи і під час звичайних, робочих репетицій.

Останні кілька репетицій, так званий генеральний прогін, бажано проводити у концертному приміщенні, у якому відбудеться виступ хору, або в умовах, наближених до концертного виконання: у концертних костюмах, із залученням певної кількості слухачів. На генеральних прогонах

уточнюються темпові співвідношення, динаміка, образна характеристика, вирішуються питання організаційного характеру: як хористам виходити на сцену, ставати на підставки, виходити зі сцени, як розташовувати співаків хору, солістів, концертмейстера з урахуванням акустики залу.

Варто зазначити, що вивчений твір перед його концертним виконанням необхідно якийсь час не співати, а повернувшись до нього, і педагог, і хористи вже інакше сприйматимуть його музичну форму, значно легше долатимуть вокальні труднощі, співацьке дихання стане міцнішим, звучання – більш «оперним».

Необхідно стежити, щоб під час багатьох і частих проспівувань хорошого твору чи окремих його частин вони не втратили свого виразного художнього звучання внаслідок емоційного виснаження співаків. При цьому можна і доцільно змінювати звичну для них тональність звучання твору, викликаючи цим нові вокальні відчуття, сприяючи цим виразності виконання.

Досить часто з різних причин хористи під час співу понижують лад, тому краще пропонувати їм співати на півтону чи навіть на тон вище, а коли вони збуджені, «заспокоїти» їх можна незначним пониженням тональності.

На театральній сцені найкращим буде звучання, якщо хоровий колектив буде розташовано ближче до авансцени. Водночас він помітно втрачає силу звучання, якщо розташований на одній лінії з театральною завісою або в глибині сцени. Якщо хор співає у великому приміщенні, краще не користуватися мікрофонами, щоб не порушити рівномірності розподілу звуку. Після останньої генеральної репетиції співаки мають відпочити: відновити сили і осмислити останні настанови педагога.

Хоровий твір, вивчений перед його концертним виконанням, краще на якийсь час відкласти, а повернувшись до нього знову і педагог, і хористи вже інакше сприйматимуть його музичну форму, а вокальні труднощі долатимуться значно легше, співацьке дихання стане міцнішим, звучання – більш «оперним».

Уже перед концертом відбувається репетиція в одному з приміщень близько біля сцени, триває вона недовго і має на меті «розігріти» голоси хористів. У цей час важливо зосередити увагу співаків, проспівати з ними найважливіші фрагменти з виконуваних творів.

Якщо хор співатиме багато творів, то проспівуються тільки початкові такти (фрази) з дотриманням послідовності номерів. Від початку до кінця у цей час проспівуються тільки ті твори, які містять труднощі для виконання. Завершити цей короткий прогін варто п'єсою (піснею), якою починатиметься концерт.

Концертне виконання – це найвідповідальніший момент у роботі над вокально-хоровим твором, бо воно є результатом тривалої і напруженої роботи. Головним у цей час має бути усвідомлене слухання і спостережливе відчуття виконуваного твору ніби збоку. У концертному залі під час звучання хорошого твору між виконавцем і слухачами виникає



особливий психологічний і емоційний контакт, виконавці відчують, як аудиторія сприймає виступ.

Диригент контактує із слухацькою аудиторією не безпосередньо звертаючись до них, як скажімо, виконавці-солісти, співаки, інструменталісти, співаки хору, а внаслідок «віддзеркалення» цього контакту на обличчях, в очах виконавців. Щодо хорових виконавців, то вони мають можливість безпосередньо контактувати з глядачами.

Під час концертного виступу особливого значення набуває диригентська майстерність керівника дитячого хорового колективу, яка виявляється у його творчому спілкуванні із співаками на естраді. Чим досконаліше володіє він технікою виразного диригування, тим яскравішим, емоційнішим буде виконання. Якщо його жести скупі й невиразні, звучання хору втратить емоційність, безпосередність, відкритість.

*Людмила Сенченко*

## **ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ДИРИГЕНТА-ХОРМЕЙСТЕРА**

Диригентській техніці властиві дві функції: трактування й власне диригування, що саме складає експресивну сутність виразності. В той час, як при трактуванні рука, рухаючись за схемою, діє механічно, жест у експресивному диригуванні є виразником психічного стану диригента, живою мовою його почуттів і думок.

Експресія жесту – найбільш суттєва якість техніки диригування – може виникати, розвиватися і вдосконалюватися лише на основі емоційного сприйняття музичного образу як чутлива реакція на високі естетичні почуття, які в свою чергу стимулюють специфічну рухому настройку диригентського апарату.

Головним у роботі над технікою диригування є вироблення навичок «ведення» звуку за допомогою характерних жестів. Рука диригента «веде звук у відповідності до його характеру». Жести мають величезний діапазон емоційно-образної виразності, але в музичному виконавстві вони не подаються механічно й натуралістично, не існують поза музичними асоціаціями, а виступають як носії інформативного і образного змісту твору. Диригентські жести являють собою особливу «мову» рухів», вони необхідні керівнику для регулювання процесу виконання і для керування колективом.

Наукове визначення жесту характеризується як наслідок відображення зовнішньою моторикою диригента наперед визначеного ним певного художнього результату. ... Велику роль жестів у передачі душевного стану людини відзначав видатний італійський художник доби Відродження Леонардо да Вінчі: «Роби фігури з такими жестами, які в достатній мірі показували б те, що твориться в душі фігури», «інакше твоє мистецтво не буде гідне похвали».

Відображення музичних уявлень зовнішньою рухомою сферою диригента здійснюється тільки при виконавському охопленні всієї різноманітності деталей і факторів, які складають авторську партитуру. Тоді диригент не обходиться загальною схематичністю жестів, він прагне безпосередньо «увійти в потік звуків»; відбувається деталізація жесту, його поділ на менші складові частини для того, щоб самого себе і виконавців не виключати з творчого стану, бути в постійному зв'язку з музичними переживаннями і уявленнями. Переживання трансформується в емоційний заряд, викликаючи рефлексивно відповідні цим уявленням мімічні, пантомімічні і жестикуляційні реакції. Останні сприймаються хо-ром в якості природних еквівалентів творчої потреби керівника виконання.

Поглиблене розуміння жесту нерозривне з усвідомленням самого звуко-ведення, що здійснюється руками диригента. Точність його рухів повинна виражатися ясністю малюнку кожного розміру з різницею рухів на сильних і слабких долях такту: сильні долі мусять бути більш енергійними, ніж слабкі – це означає, наприклад, що у трактуванні дводольної схеми організовується принцип розподілу фізичних зусиль. Сильна доля відзначається напруженням м'язового стану. Вона завжди сприяє активності рухів. Слабка доля, навпаки, визначається зняттям м'язових зусиль і сприймається самим диригентом як звільнення від них.

Таким чином, у тактовому циклі постійно чергуються відчуття енергії та інерції.

Зрозуміло, що в живому художньому виконанні зміна фізичних зусиль менше всього регулюється метром (чергуванням слабких і сильних долей), а цілком підкоряється і диктується художньою доцільністю рухів, їх напруженням і розслабленням. Періодична зміна в часі інтенсивності жесту є по суті основою звуковедення.

Головним завданням звуковедення є власне вміння виразити внутрішнє насичення звуку, його експресію і зняття цієї експресії, що регулюється зміною м'язового напруження. Саме це ілюстративне відображення напруги передається виконавцям, примушуючи їх змінювати силу і характер звуку.

Важливе значення має проблема, пов'язана з опорністю руху. Жести диригента, передаючи музичну інформацію, несуть в собі те чи інше смислове навантаження. Велика гама людських почуттів, що містить у собі музичний твір, знаходить своє еквівалентне диригентське відображення лише тоді, коли їм відповідає різноманітність диригентських рухів.

В русі руки беруть участь дві групи м'язів, що взаємодіють між собою. Тому виникає внутрішній опір, який утворює напруження м'язів. Результатом такого опору стає той чи інший жест, насиченість якого залежить від величини зустрічних сил. Про наявність таких протилежних сил в руці свідчить простий приклад. Коли витягнута рука м'яко опускається від рівня голови до рівня грудей, у м'язах відбувається протидіючий процес: згори тисне сила, що вимірюється вагою руки, а їй протистоїть сила, що стримує цей тиск. Якщо відключити м'язи, які чинять опір, рука негайно

безвольно впаде униз. За таким принципом базується диригентський прийом «натиск», пов'язаний з діями, під час яких енергія тиску стримується гальмуванням. У залежності від величини внутрішнього опору утворюється жест певної насиченості й виразності. В музиці зустрічається багато штрихів, які вимагають використання диригентського прийому «натиску».

Найбільш яскраво демонструється опір, але іншого характеру, в прийомі удар – *sforzando*, коли протилежні сили збігаються в одній точці. Величина гальмуючої сили настільки потужна, що створює тверду уявну площину. Зустрівши такий опір, рука миттєво відбивається в протилежний напрямок. Прийом «удар» характеризується раптовим акцентом і гострим відскоком руки вгору. Якщо рука після удару не відбивається, а нібито застрягає, не виходячи з нього, то це свідчить про те, що дві протилежні сили однакові за своєю потужністю, тому рух не може продовжуватися: відскоку немає, рука зупиняється. Відчуття опору в штриху *legato* утворює звуковедення, що визначається щільністю і плавністю жесту. Елементи кантилени не можуть бути вироблені без уміння розподіляти сили, які забезпечують рівномірність руху і його внутрішню протидію, тобто опорність. Енергія творчої потреби диригента розподіляється у визначення рівноваги між його фізичними діями, необхідними для переміщення в просторі рук, і внутрішніми творчими (емоційними) імпульсами, що несуть в собі заряд переконливого впливу на виконавський колектив. Існує пряма залежність між цими двома сторонами дій диригента: чим більше творчої енергії даремно витрачається на фізичні (силові) рухи, тим менше її залишається на здійснення художніх завдань та виконання експресивних функцій і навпаки.

Диригент здійснює свої художні наміри шляхом періодичного напруження і розслаблення м'язової системи на фоні постійно присутнього творчого стану. В цій безперервній енергії в руках і емоціях закладена основа виразності диригування. Мелодичні, динамічні, гармонічні, фактурні та інші зміни в музиці викликають зміни не тільки зовнішнього малюнку рухів, але й збудження внутрішнього стану самого диригента, роблять його руки більш міцними, важкими чи легкими, наповненими або порожніми. Диригенти-практики вважають, що цей перемінний струм фізичного напруження ефективний тільки на фоні іншого постійного струму – психічного, нервового напруження. Сукупність двох видів напруження (перемінного фізичного і постійного (психічного) – одне із найбільш важких завдань у процесі керування виконанням і разом з тим є одним із законів диригентського мистецтва.

Будучи виразником особливостей музики, самі рухи стають збудником почуття.

Студента необхідно навчити детально розбиратися в схемах чергування опорних і безопорних рухів, відрізнити вольові, змістовні рухи від поверхових і формальних. Цієї мети можна досягти шляхом тактування дводольної схеми: в першому такті рука плавно, з відчуттям долання

опору рухається за схемою, у другому жест набуває ознак порожнього руху. При цьому рухи утворюються щільним жестом так, щоб опір уже відчувався з самого початку долі. Таке відчуття треба довести до кінця другої долі, а другий такт виконати на повному звільненні. Взагалі внутрішні й зовнішні фактори техніки диригування можна розглядати з двох сторін: зовнішньої – як формування «чистої» техніки, а також внутрішньої – як утворення умовних рефлексів. У відповідності з цим виникають два різних підходи, щоб привернути увагу студента до своїх почуттів. В основі першого лежить аналіз рухів, які визначають психофізичний стан диригента, і це свідчить про професійний рівень роботи.

У другому – домінує принцип, при якому відчуття і робота м'язів фактично здійснюються стихійно. У даному випадку викладач ставить навчання на любительську основу і спрямовує його у вузькопрофесійне русло.

Отже, руки диригента повинні бути підготовлені для реалізації рухомо-слухових імпульсів. Ця мета частково досягається такими вправами. Диригуючи прості схеми, студент повинен вкладати в них конкретний зміст з відповідною динамікою і характером. Для прикладу можна запропонувати ритмічні зразки з текстом, в якому є певний образ і емоційний заряд. На поданий текст, визначений розміром і ритмом, необхідно придумати свою мелодію, яка могла б, на наш погляд, виразити художню думку. Ставиться творче завдання створити мелодичну імпровізацію за власним відчуттям тексту, проспівати її і, одночасно диригуючи, виразити її суть.

Такого роду вправи будуть кроком на шляху до удосконалення образно-слухового диригування. Будь-яке відхилення від образності знижує ефективність і розвиток техніки. У пошуках виразності музичного виконавства сучасна наука знає два напрямки: анатомо-фізіологічний і психотехнічний. Прихильники першого з них пропонують шлях від удосконалення рухів до художньої мети. Психотехнічна школа тлумачить виконання зовсім протилежно – від художнього задуму до рухомих засобів його втілення. <...>

Що стосується найновішої науково-методичної думки, то тут можна відзначити, що в теорії виконавства відбувається зближення і поєднання обох напрямків за рахунок синтезу сильних сторін обох шкіл. Від психотехніків прихильники теорії єдності взяли ідеї динаміки розвитку художнього образу і провідної ролі музично-слухових уявлень, від анатомо-фізіологів – свідоме удосконалення рухового апарату. Внаслідок цього синтез позитивних ідей двох різних напрямків приводить до думки, що художній задум і виконавські наміри диригента створюються як психічними, так і руховими засобами. Думка і ідея є невід'ємними складовими художньо-виконавського процесу. <...>

Отже, першим завданням педагога є налагодження внутрішнього і зовнішнього апарату студента-диригента. Зовнішня й внутрішня напруги повинні при цьому збігатися. Тільки тоді виникає природне й органічне виконання музики. <...>

Першою умовою для диригента, який бажає бути справжнім виконавцем і оригінальним інтерпретатором музики, є детальне вивчення

тексту партитури. Він повинен всебічно і грамотно проаналізувати хоровий твір, правильно зорієнтуватися в стилістичних, інтонаційних та формотворчих його особливостях, визначити художню цінність, уміло скласти конкретний план своєї виконавської інтерпретації.

Нагадаємо структуру цілісного аналізу хорового твору: 1. Літературно-художній та стилістичний. 2. Музично-теоретичний. 3. Інтонаційно-смісловий. 4. Вокально-хоровий. 5. Виконавський.

Цілісний аналіз краще проводити від загального до часткового, розглядаючи інтонаційно-смісловий зміст твору в обов'язковому зв'язку з тематикою, мелодикою, гармонією, хоровим викладом, темпоритмом, нюансами тощо. Поетапний розбір хорової партитури за вищевказаною схемою є менш ефективним, якщо засоби музичної виразності розглядаються окремо, у відриві від художнього образу. Необхідно глибоко усвідомити роль і виражальну суть усіх музичних прийомів: хорову органіку, темброву палітру звукосполучень, різні види голосоведення, використання регістрів, гармонійні та ладотональні контрасти, словесні вказівки композитора, форму тощо, які слід підпорядковувати єдиній меті – ідейно-художньому відображенню змісту твору. Відмітивши в процесі аналізу найважливіші і найважливіші місця в партитурі щодо хорового строю, ансамблю, тематичного розвитку, визначивши методи подолання цих труднощів, важливо скласти план розучування й виконання твору. До першого належить репетиційний процес: робота над текстом, інтонацією, ритмом, звуком, динамікою, фразами, строєм, ансамблем тощо.

Виконавський план пов'язаний із становленням художнього образу, інтерпретацією твору. Тут практично втілюються його стилістичні особливості та мистецька цінність. Чим більш глибокий і багатий твір, тим складніше розкрити й донести до слухача його образи. Найперше завдання техніки виконавця полягає в тому, щоб надати звучанню особливої характерності й індивідуальності і таким чином зробити виконання цікавим, яскравим, надати йому впливової сили власної художньої натури. Не до кінця продумана і відчута виконавцем інтерпретація, якою б індивідуальною вона не була, ніколи не замінить авторську ідею виконавською. Але дотримуючись авторського тексту і задуму, не треба себе позбавляти можливості йти шляхом своїх власних пошуків, обмежувати творчу фантазію. В активних пошуках внутрішнього змісту, в намаганнях проникнути в суть кожної фрази поступово накреслюється виконавське бачення й тлумачення музики. Це дає виконавцеві право на своє конкретне відчуття і вирішення художніх образів. На диригента покладається обов'язок вірно розшифрувати приховані в нотах думки і почуття композитора, разом із своїм виконавським колективом надати мертвим знакам натхнення і трепетної схвильованості життям, зображеним у хоровому творі. Пізнання змісту музики стає вирішальною умовою виконавської майстерності.

А щоб збагнути все, що автор вклав у дану музику, потрібно багато вслуховуватися в неї. Почути і відчутти музику є тим, що ми називаємо диригентською інтерпретацією твору. Постійний процес вслуховування в

музику сприяє відточенню виконавської майстерності. Часто буває так, що план, який, здається, на дану пору досконалим, згодом не задовільняє диригента. Доводиться змінювати свої наміри щодо виконання окремих фрагментів або й цілого твору.

Отже, тільки в результаті напружених пошуків керівник повинен прийти на першу репетицію до колективу з ясною ідейно-художньою програмою, яка б дозволила йому добиватися від виконавців того, що було завчасно ним продумано, відчуте і запрограмовано. Необхідно так вивчити партитуру, щоб будь-яка виконавська деталь була поміченою диригентом і досконало відпрацьована хорovým колективом. Адже пропущена «дрібниця» може збіднити зміст, залишити його без суттєвих образних відтінків. Щоб знати, якими виконавськими засобами відтворити думку автора, диригент (наголошуємо ще раз) повинен добре розібратися, якими музичними засобами втілена дана думка у творі. Музичний твір допускає різну – в певних, звичайно, межах – виконавську свободу і тлумачення нотного тексту, що й дозволяє виконавцю індивідуально і творчо трактувати його без будь-якого спотворення закладених композитором змісту та ідеї. <...>

Отже, розбір твору забезпечує максимальний емоційний вплив на диригента, свідоме проникнення в образи твору. «В процесі аналізу виникають позамузичні асоціації, при цьому повторна емоційна реакція на художні достоїнства твору стає більш усвідомленою. Диригент підмічає вже не тільки зовнішнє, але й внутрішнє, тобто те, що приховано за текстом, - душу, правдивий зміст, внутрішнє життя образу. ...

При аналізі партитури вирішальне значення має свідомо діяльність виконавця. Це не означає, що логічне мислення при цьому перетворюється в самодостатній фактор, а почуття, уява, взагалі відсутні або знижуються. ...

Лише на основі досконалого аналізу викристалізовується власний виконавський задум. Визначивши ідейно-художній зміст, установивши темпи, агогіку, динаміку, фразування, штрихи відбираються для їх втілення необхідні диригентські виражальні засоби. Іншими словами, йде пошук диригентського здійснення композиторського задуму.

Саме диригування стоїть у центрі уваги на завершальному етапі вивчення твору, його підготовки до концертного виконання. В класі диригування, де заняття проходять під фортепіано, підготовка твору пов'язана зі значними складностями як для студента, так і для педагога, а саме – з відсутністю хору. Основне завдання в даних умовах – спрямувати психічні зусилля студента на створення у своїй уяві справжнього хорового звучання, тобто в інструментальному тембрі фортепіано відчутти тембри голосів хору. Завдання студента – не втрачати контакту з цим уявленим хором. Внаслідок такого «бачення» і відчуття хору з'являться не формальні жести, що відображають музику взагалі, а «фахові», ті, що тісно пов'язані з вокально-хоровою специфікою. Тоді-то диригент, його руки, кисть, міміка, крім функції керування виконанням, будуть зайняті по суті й технологією співу. Формою кисті, наприклад, можна виразити тембр (світлий, темний),

округлість, компактність, відкритість, м'якість, опертість звуку, підвищення і зниження інтонації, наспівне й ударне звуковедення тощо. Внутрішнє переконання диригента, впевненість у правильності своїх дій впливає з уміття уявляти реальне звучання, образну картину твору, що й повинно служити базою для підбору і моделювання в уяві необхідних жестів. Такі жести відрізняються правдивістю, вони послідовні і безперервні, як безперервна і послідовна звучність уявленого хору.

*Людмила Шумська, Людмила Костенко, Микола Шумський*

## **ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВА ПІДГОТОВКА**

### **Розділ II. Технологічні засади формування репертуару для навчального хору**

У навчальному процесі професійне виховання майбутнього диригента-хормейстера має вирішуватися в умовах хорового класу, як навчальної дисципліни, що узагальнює практичне закріплення теоретичних і практичних компетенцій набутих студентами в процесі вивчення ряду спеціальних дисциплін: теорії музики, гармонії, хорознавства, хорової літератури, диригування, постановки голосу, читання хорових партитур, хорового аранжування, аналізу музичних творів тощо.

Проблема репертуару є засадничою у вокально-хоровому мистецтві, оскільки результативність роботи будь-якого хору, залежить від умілого добору хорового репертуару, становить основу його діяльності, знаходиться в безпосередньому зв'язку з різними формами та етапами роботи, впливає на весь навчально-виховний процес і формує художньо-виконавський напрям колективу.

Особливе значення навчального хорового репертуару – в його можливостях впливу на формування та розвиток музичної культури студентів. Вміло підібраний репертуар є підґрунтям для вокально-хорового виховання і навчання, оволодінням хормейстерськими компетентностями та систематичного, цілеспрямованого впливу на духовний розвиток особистості студента. Тільки в такому репертуарі буде вирішуватися його головне завдання – стабільний розвиток і вдосконалення музично-образного мислення учасників хору, їх творчої активності, а також збагачення інтонаційного слухацького досвіду, розширення музичної пам'яті.

Розучування та виконання програмних творів впливає на психіку хористів, розвиваючи їх увагу, пам'ять, загострює здатність до спостережень і узагальнень, робить тоншим і чутливішим їхній слух, виховує відчуття форми та гармонії, що безпосередньо впливає на формування художніх поглядів і уявлень хористів. Крім того, репертуар має особливий вплив на ставлення студентів до навчання хоровому співу, що може підвищити або різко знизити їх інтерес до практичних занять з хорового класу та практикуму роботи з хором. При доборі репертуару диригент

навчального хору має враховувати функції мистецтва взагалі та хорового мистецтва зокрема, зважаючи на те, що художні твори виконують виховну, пізнавальну, естетичну, побутову, розважальну, гедоністичну функції та певним чином впливають на студентів-хористів та слухачів. Керівник хорового класу повинен бути досить обізнаний в хоровій творчості композиторів різних епох, стилів, жанрів та вміти вибрати репертуар, відповідно виконавських можливостей його хорового колективу.

Розв'язання проблеми репертуару не зводиться до факту вибору хорових творів, що уподобані керівнику хору. Цей процес охоплює цілий комплекс проблем, без урахування яких унеможлиблюється процес розвитку і виховання навчального творчого колективу.

Планування репертуару на рік або складання концертних та екзаменаційних програм студентів-випускників, потребує досвіду, знань, інтуїції, таланту диригента-хормейстера. Молодим диригентам-початківцям це зробити буває непросто. Практика доводить той факт, що навіть досвідчені фахівці відчують труднощі в доборі художніх творів. Гостра репертуарна проблема призводить до парадоксальної ситуації: творів багато, а зупинитися на якомусь конкретному з них стає дедалі важче. Диригент навчального хору має розуміти, що тільки наявність багатого та різноманітного репертуару, його повноцінне художнє виконання дозволяють говорити про хор як про творчо-виконавський колектив.

У пошуках балансу між сучасною, класичною, духовною та народною музикою, необхідно підбирати щорічні програми хорового навчального колективу за кількома напрямками, маючи на увазі епохи, стилі, форму творів, контрастність, складність змісту, сприймальну здатність хористів і слухачів, драматургічні властивості побудови всієї програми.

Окрім цього, керівник повинен враховувати кількість випускників у поточному навчальному році, що мають іспит з диригування хором і програмні вимоги до нього, тематику запланованих концертних виступів та можливість формування програм до хорових фестивалів і конкурсів.

Конкретизуючи сказане, пропонуємо хормейстерам-початківцям наступні загальнодидактичні та специфічні принципи і підходи щодо складання репертуару.

Головний критерій у відборі репертуару – його художня цінність, оскільки основними складовими цього поняття є глибина змісту твору і досконалість його музичної форми. Художня досконалість, художня цінність хорового репертуару особливо важливі в навчальному хоровому колективі. Аксиологічний підхід до вибору навчального репертуару дозволяє усвідомити, що набуття системи цінностей в музично-педагогічному процесі надає майбутньому диригенту-хормейстеру фундамент для розвитку особистісного музично-педагогічного світогляду, формування творчих професійних компетентностей, відповідних переконань та ідеалів, що мають бути сформованими в процесі навчання

Характерними ознаками високої художньої цінності хорового твору є:  
- духовно-моральні основи змісту художнього образу;



досконалість художньої форми твору;  
відповідність засобів музичної виразності змісту поетичного тексту;  
збіг музично-ритмічних і вербальних акцентів;  
показники принципу музичного контрасту;  
багата тембральна палітра хорової фактури.

Такі ознаки можуть служити орієнтиром педагогу-хормейстеру при виборі навчального репертуару: на прикладах високохудожніх творів розвивається музичне сприйняття та естетичні почуття хористів, формується їх інтерес до занять і емоційно-позитивне ставлення до навчального процесу. Однак, при відборі хорових творів та визначенні змісту навчання, ціннісні орієнтації диригента-хормейстера не повинні базуватися тільки на його особистих переконаннях через те, що естетичні уподобання керівника хору можуть і не збігатися з завданнями навчального процесу. Хоровий репертуар повинен бути цікавим і різноманітним за характером і змістом творів: тобто багатоплановим, що сприятиме опануванню співаками хору технікою втілення різних засобів музично-художньої виразності, вокально-виконавськими прийомами тощо.

Керівнику хорового колективу необхідно враховувати вимоги навчальної програми з хорового класу та рівень естетичного розвитку своїх вихованців, їхні духовні потреби, інтереси, естетичні ідеали та можливості сприйняття ідейно-образного змісту обраних творів.

Важливим критерієм у відборі творів для навчального хору є поняття доступності, яке трактується як динамічно розвинене розуміння, що відбиває виконавський рівень конкретного хору. До головних компонентів цього поняття ми відносимо:

1) доступність за рівнем художнього сприйняття, яке відбиває єдність пізнання і оцінки, носить глибоко особистісний характер, набуває форму естетичного переживання та супроводжується формуванням естетичних ідеалів і художнього смаку. Тому у визначенні даного рівня доступності важливий культурний рівень студентів, їх музичний досвід, духовна атмосфера в роботі хору, а також якість донесення того чи іншого музичного матеріалу;

доступність за рівнем технічної підготовленості хору, що визначається ступенем музичної грамотності співаків і рівнем розвитку загальномузичного інтелекту;

доступність за рівнем вокальних можливостей хористів, що прямо пов'язано з їхнім віком і ступенем володіння вокально-хоровими навичками, тобто такий репертуар, який буде посильний співакам для виконання за: звуковисотним та динамічним діапазоном, темпом, ритмом, мелодичною і гармонічною структурою, змістом та емоційною насиченістю художнього образу; фонетичною зручністю літературного тексту, формою та обсягом.

Недосвідчені керівники іноді припускаються помилок у дотриманні даного принципу: переоцінюють можливості свого колективу і пропонують заважкі твори, деякі, навпаки, тримають виконавців на примітивному репертуарі, гальмуючи зростання свого колективу. Слід пам'ятати, що у доборі

репертуару більшість хорових творів мають бути середньої важкості. Таким чином, репертуар постійно накопичується та оновлюється, слугує вдосконаленню виконавського рівня хору, пошуку нових виражальних прийомів та збагачує досвід інтерпретації різнопланових музичних контекстів.

Завдання диригента – засобами репертуарної політики забезпечити розвиток хористів. Орієнтуючись не тільки на рівень їх наявних вокально-технічних можливостей але, начебто «забігаючи вперед» і прогнозуючи перспективу подальшого розвитку студентів, педагогу-хормейстеру необхідно свідомо висувати для них важчі навчальні завдання. Таким чином, принцип перспективності в навчальній роботі буде проявлятися в опорі на зону найближчого розвитку. Універсальність даного принципу полягає в тому, що він стосується як загального так і вокально-хорового розвитку хористів, тому до репертуару слід включати твори, складніші в художньому та технічному відношенні, ніж хористи можуть виконати на даному етапі їх розвитку. Разом із тим, ці твори повинні відповідати таким естетичним і змістовним критеріям, які б захопили співаків своєю красою, глибоким змістом та активізували їхню емоційну сферу, викликали прагнення до подальшого вокально-технічного вдосконалення. Складні твори, як показує практика, можна брати дуже обережно з обов'язковим урахуванням послідовності етапів його вивчення.

До репертуару навчального хору щорічно необхідно включати твори трьох рівнів складності: а) змістовно-елементарного рівня, тобто не складні твори, що легкі у вивченні та при виконанні, а також будуть корисними для читання з листа та розспівування колективу; б) навчально-технологічного рівня – твори середньої важкості, які відповідають існуючому стану вокально-технічної підготовки колективу, сприятимуть удосконаленню вокально-хорових компетенцій студентів; в) творчо-розвивального рівня – складні за образним змістом та фактурним контекстом твори, що будуть стимулювати технічне та художнє зростання хорового колективу, сприятимуть його професійно-виконавському становленню.

Складаючи річний навчальний репертуар, керівник хорового колективу має враховувати специфічний принцип контрастну в музиці. У програмі хору повинні бути твори з різноманітними темпами, ритмами, характером звуковедення (*stacatto*, *legato*, *non legato*, *marcato*), тональними планами, теситурними особливостями, динамікою тощо. Як наслідок, репертуар буде цікавим для хористів, ефектним для концертної діяльності та викликати різні емоційні стани виконавців та слухачів.

Виходячи з основних принципів добору репертуару для навчального хору необхідно дотримуватись його певної класифікації відповідно навчально-пізнавального та концертно-виконавського критеріїв.

**Навчально-пізнавальний критерій** у класифікації хорового репертуару пов'язаний зі специфікою його практичного застосування у процесі освітньої діяльності навчального хору.

За час навчання у хоровому колективі співаки повинні закріпити та розширити теоретичні знання, щодо різноманітності та характерних особливостей хорових жанрів. Студенти – хормейстери мають засвоїти належність

жанрів хорової музики до конкретних ідейно-художніх напрямів; зрозуміти певну складність у класифікації жанрів хорової музики, що обумовлено їх еволюцією та модифікацією в результаті розвитку музичної мови.

Отже, до репертуару навчального хору мають бути включені наступні хорові жанри:

**хорова пісня** – найбільш демократичний жанр, що відрізняється нескладною формою, переважно куплетною, простотою музично-виражальних засобів;

**хорова п'єса** – найбільш поширений жанр хорової літератури, для якого характерні різноманітність структурної побудови, засобів музичної виразності, багатство та змістовна глибина ідейно-образної палітри;

**хор великої форми** – розгорнуті хорові композиції складної побудови, у тому числі контрастно-складеного типу, для яких характерна фактурна організація вищого порядку та насичена драматургічна концепція музичного та поетичного змісту.

**4) циклічні форми:** кантата, концерт, Літургія, Меса, Магніфікат, ораторія, Реквієм тощо – хорові твори, що відрізняються наявністю окремих частин, самостійних за побудовою, але об'єднаних єдиним задумом.

**Кантата** (від італійського *cantare* – співати) – твір для співаків – солістів, хору та оркестру урочистого або лірико-епічного характеру. Від ораторії (схожої на кантату у засобах вираження) кантата відрізняється меншим розміром, однорідністю змісту, менш розвиненим сюжетом.

**Концерт** (від латинського *concerto* – змагаюся) – багаточастинна композиція для хору а саррелла духовного або світського призначення, для якої характерна контрастність частин, а консолідуючим чинником виступає функціональне призначення твору або авторська художня ідея.

**Літургія** (від грецького – всенародне діло) – основне Богослужіння Православної церкви. Тексти Літургії призначені для читання та співу і розподіляються на два види: одні виконуються постійно, інші – залежно від того чи іншого церковного свята. До XVII ст. Літургічні піснеспіви виконувалися на основі різних древніх систем одноголосного співу: знаменного, демественного, київського розспівів. З другої половини XVI ст. починають виконувати багатоголосні піснеспіви. Виникають цикли літургічних піснеспівів. З кінця XVIII ст. композитори стали створювати на тексти Літургії спеціальні масштабні композиції, які за своїм музичним змістом та стилем виходили за межі Богослужіння.

**Магніфікат** (від першого слова латинського тексту: *Magnificat anima mea Dominum* – Величить душа моя Господа) – піснеспів (частина вечірньої служби) Католицької церкви; у тексті (з Євангелія від Луки, гл. 1) виражена радість Діви Марії, яка чекає народження Ісуса (аналог є і в Православній церкві). Первинно рід псалма, пізніше – багаточастинний, поліфонічний хоровий твір для солістів, хору, оркестру, зазвичай радісного, тріумфального характеру.

**Меса** (від латинської *Ite, missa est* – «Йдіть, закінчена [служба]») – ключні слова старовинної Меси) – багаточастинний твір для хору, солістів, оркестру (органа) або хору а саррелла на латинський текст католицької Літургії (меси). Музична форма Меси розвинулася зі співів церковної служби; до

XIV ст. склалася циклічна будова Меси. Композитори – класики використовували широко розповсюджений жанр Меси для вираження глибоких ідей, думок, відчуттів; їхні Меси за формою та змістом виходять далеко за межі церковної служби, наближаючись до ораторії, опери.

**Ораторія** (від латинського *oro* – говорю, благаю) – великий музичний твір для хору, солістів та оркестру; складається з вокальних ансамблів, арій, речитативів, хорових та оркестрових номерів. Ораторія виникла в Італії на межі XVI–XVII ст., майже одночасно з кантатою та оперою і за структурою близька до них. Від кантати відрізняється більшим розміром, розгорнутим сюжетом, епіко-драматичним характером; від опери – переважанням оповідального елемента над драматургічним розвитком.

**Реквієм** (від першого слова латинського тексту: *Requiem aeternam dona* вокально-інструментальний (солісти, хор, оркестр) твір траурного характеру, на кшталт кантати або ораторії, первинно – заупокійна католицька Меса

5) **оперний хор** – фрагмент з класичної або сучасної опери, фольк-опери, призначений для виконання однорідним або мішаним хором. У поєднанні з солістами та ансамблями визначається як оперна сцена. Використовується майже завжди в ансамблі з оркестром, але іноді зустрічаються хорові номери *a cappella*. Такий прийом привертає особливу увагу до звучання хору і є достатньо дієвим виражальним засобом (молитва). Відповідно до епохи, індивідуального композиторського стилю, специфіки оперної драматургії хоровий епізод в опері виконує різні функції: створення побутового фону, настрою, національного колориту; декоративну роль; озвучення прологу, епілогу, інтермедій (зв'язок з ораторіальним жанром); роль головної дійової особи – носія образу народу; коментаторську функцію.

б) **класична обробка народної пісні для хору:**

а) гармонізація – найпростіший тип обробки пісні для хору акордового або гомофонно-гармонічного складу, в якому зберігається оригінальна народна мелодія, а фонічний колорит утворюється змінами станів акордової вертикалі;

б) вільна обробка – відрізняється збереженням ритмо-інтонаційної структури народної пісні в умовах застосування прийомів поліфонічної техніки, змішаних фактурних складів, варіативності музичної форми – побудови. Як правило, являє собою розгорнуту контрастну хорову композицію.

У процесі добору навчального хорового репертуару, має бути використана його хронологічно-стилістична класифікація, оскільки важливою аспектом теорії та практики хорового виконавства є розуміння диригентом стилістичних особливостей хорового твору, що вивчається.

Диригенти – практики мають відповідально ставитися до проблематики стилю, бо грамотне співвіднесення твору з особливостями часу його створення, свідчить про створення переконливої інтерпретації. Оволодіння виконавським стилем означає глибоке проникнення в сутність твору, розуміння закономірностей та особливостей художнього мислення композитора, його авторського стилю.

Диригенти хору хормейстери, повинні орієнтуватися в особливостях музичних стилів творів, що вивчаються хоровим колективом, пізнавати індивідуальну естетику того чи іншого композитора, визначати ті риси, які об'єднують його з іншими композиторами за ознаками культурно-історичної епохи та національними особливостями.

Ми наголошуємо на особливому значенні **стильового підходу** до вибору репертуару, оскільки саме він дозволяє найбільш повно охопити доступні для виконання навчальним колективом зразки хорової літератури в її музично-історичному різноманітті, виділити найбільш цінні твори, що сприятимуть повноцінному професійному розвитку як кожного співака так і хорового колективу.

Стильовий етап класифікації хорового репертуару має розглядатися на засадах історико-типологічного методу аналізу західноєвропейської та української хорової музики в межах основних музичних стилів різних епох. Існує багато класифікацій історичних епох розвитку музики, в яких виділяють найбільш значущі: Середньовіччя, Відродження, Бароко, Класицизм, Романтизм, Сучасність.

### **Середньовіччя**

Основу музичної думки Середньовіччя становить Григоріанський хорал, який, утворюючи базу всієї церковної католицької музики, складається в результаті відбору і перероблення римською церквою безлічі місцевих християнських піснеспівів.

Більшість текстів Григоріанського хоралу взято зі Священного Писання, головним чином з Псалтиря і Нового Заповіту. Музичний ритм і форма його залежать від закономірностей молитвословної прози, тому для бездоганного виконання Григоріанського хоралу необхідно розуміння тексту молитов.

Існує кілька діалектів мелодики григоріанського співу. Він виконується латинською мовою; проте окремі пісні співаються грецькою мовою, а в Хорватії й Чехії допускалася також старослов'янська мова. Інтервальну основу хоралу становить діатоніка, ладогармонічний принцип – модальна система на основі 8 церковних тонів. Григоріанський хорал є одностовним, хоча в ході історичного розвитку він став основою ранніх форм європейського багатоголосся від органума до Мес Високого Відродження.

Григоріанський спів став фундаментом появи нових форм світської музики пізнього Середньовіччя та епохи Відродження і багато в чому визначив тематичну (мелодичну) і конструктивну (форма тексту проектується на форму музичного твору) основу музики бароко, на якому зійшли паростки всіх наступних форм європейської культури – релігійної, музичної й театральної.

Для ознайомлення з хоровою музикою епохи середньовіччя бажано включати до репертуару одностовні Григоріанські хорали на різні церковні тексти, псалми, мотети або частини мес.

### **Відродження**

Відродження визначено дослідниками «золотою епохою хорової музики», в умовах якого відбувалось формування ренесансного ідеалу, гармонії,

краси, норм строгого письма: період з першої половини XV ст. до другої половини XVI ст. В епоху Відродження виникли нові хорові жанри: фроттола, віланела, канцона, мадригал, шансон тощо, змінилося інтонаційне наповнення традиційних церковних жанрів – мотетів та Мес.

Виконання музики епохи Відродження вимагає від виконавців поєднання строгості, вишуканості та простоти. Ці риси, тою чи іншою мірою, повинні бути присутніми у виконанні будь-якого твору незалежно від того, до якої школи або періоду Відродження вони відносяться. Обов'язковою умовою виконання творів епохи Відродження є вокальна і, зокрема, поліфонічна культура хору, інструментальність вокальної манери, гнучкість і рухливість голосів, філігранна відточеність штрихів і відтінків.

Для розширення музичного інтелекту співаків та отримання досвіду виконання хорової музики епохи Відродження, до репертуару навчального хору необхідно включати твори Я. Аркадельта, Дж. Габріелі, Дж. ді Венози, Ж. Депре, Г. Дюфаї, О. ді Лассо, Л. Маренціо, Т. Морлі, Й. Окегема, Дж. Палестрини та ін.

### **Бароко**

Естетика епохи бароко втілює недосконалість суспільних відносин, їхню конфліктність, дисгармонію і сумніви. Головне завдання художники того часу бачили у відображенні внутрішнього світу людини, у розкритті її почуттів і переживань в образах, насичених драматичною патетикою, експресією, пишністю, декоративністю і контрастністю. У світі музики намітився цілком чіткий розподіл на світську і культову. Світський напрямок знайшов своє втілення у жанрах хорової кантати та ораторії, а культова (церковна) музика – в таких жанрах, як Меси, Пасіони, мотети, псалми, гімни, Магніфікати, духовні кантати. Духовна (релігійна) тематика – її сюжети, канони, образи постійно використовується в світському мистецтві.

Для музичної мови даного періоду характерними є: поєднання гомофонії з поліфонією вільного стилю, нестійкі дисонуючі співзвуччя, контрасти і протиставлення, несподівані переходи, швидкі технічно важкі, віртуозні пасажі в співі, використання танцювальних ритмів. Композитори використовують художнє тлумачення текстів Святого Письма в контексті з риторичними формулами музичних символів.

Найвідоміший представник музичного мистецтва епохи бароко – Й. С. Бах, активно застосовував прийоми музичної мови і символіку свого попередника А. Вівальді. До риторичних формул творів Й. С. Баха науковці відносять: використанням зм.7, зб.4 – як символ скорботи і печалі; гамоподібний висхідний і низхідний рух – як символ гніву і пристрасті; низхідні півтони – як символ страждання, смерті, зла і жаху; висхідний рух мелодії – як символ радості та захоплення; плавний, низхідний рух мелодії – повний спокій.

Хорові твори складають вагомую частину творчої спадщини Баха: Меса Іоаном; Магніфікат, ораторії Різдвяна та Великодня; 6 мотетів (з них чотири – двохорні), декілька сотень чотириголосних хоралів; кантати духовні і світські (понад 200). Твори Баха глибоко змістовні, різноманітні, охоплюють широке

коло життєвих явищ, в духовних композиціях Бах передає реальні людські почуття і переживання. Народна за мелодичними витокami творчість Баха – вершина поліфонічного стилю, підсумок розвитку європейської музики за декілька століть. У хорах Бах часто застосовує поліфонію; хорові партії творів кантатно-ораторіального жанру, за складністю не відрізняючись від сольних, нерідко написані віртуозно, з використанням широкого діапазону; поліфонічні сплетення голосів утворюють часом складні гармонії, насичену милозвучність; бахівським хоралам властива свобода голосоведення, сміливе використання дисонансів.

Г. Ф. Гендель – творець класичної ораторії, де хори посідають важливе місце та відрізняються монументальністю, героїчним характером, сповнені оптимізмом та енергією. Музична драматургія ораторій будується на органічному поєднанні і чергуванні гомофонно-гармонічних і поліфонічних пластів викладу тематичного матеріалу, що утворює струнку архітектоніку. Хорова спадщина Генделя потужна: хори в ораторіях (понад 30), антеми (англійські церковні твори типу мотету або кантати на біблійний текст) та інші; хори в операх. Гендель – творець класичного типу ораторії (найбільш відомі – Ізраїль в Єгипті, Месія, Самсон, Іуда Маккавей, Ієвфай). Основна дійова особа в них – народ, часто представлений в контрастних образах: радісний і страждаючий, переможець і переможений. Найбільш монументальні та ідейно значущі ораторії Генделя можна назвати героїчними.

Творчості Генделя властиві демократичність, яскравість музичних характеристик, монументальність, зв'язок з інтонаціями і ритмами народної побутової музики. В цілому для музики Генделя характерно верховенство мелодичного компонента, в гармонії – переважання тоніко-домінантових співвідношень. Поліфонія Генделя має ясну гармонічну основу, відрізняється лаконічними «плакатними» темами; хори відзначені багатством фактури – від акордової до поліфо-нічної, з використанням різних прийомів (імітація, канон, фугато, фуга, контрастна поліфонія). Виклад зазвичай чотириголосний, зрідка – подвійні хори та інші склади; в хорових партіях нерідкі віртуозні пасажі; хор завжди підтримується оркестром.

Серед відомих композиторів – представників хорової культури епохи бароко – Г. Шютц (1585–1672), К. Монтеверді (1567–1643), А. Вівальді (1678–1695), Д. Скарлатті (1685–1757), А. Скарлатті (1660–1725).

Великі композитори епохи бароко – Й. С. Бах та Г. Ф. Гендель проклали шлях до нової музичної естетики – естетики класицизму.

### **Класицизм**

Класицизм сформувався в художній культурі європейських країн 17-го початку 19 століть, яка прагнула до створення піднесених, ідеальних, раціоналістично чітких і пластично завершених творів мистецтва. Представники класицизму зверталися до античних сюжетів, образів і форм з метою втілення суспільно-етичних ідеалів сучасності.

Хорове мистецтво епохи класицизму асоціюється переважно з творчістю віденських класиків – Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, яких об'єднують глибина змісту, досконалість і ясність форми. Водночас, стиль і коло образів

кожного з них яскраво індивідуальний. Художні образи хорової музики епохи класицизму відрізняються логічністю і ясністю, суворою врівноваженістю і гармонійністю.

У творчості віденських класиків ми спостерігаємо неймовірну різноманітність хорових жанрів: ораторії, Меси, кантати, Те Деум, Стабат Матер, мотети, мадрігали, хорові цикли (Й. Гайдн); оперні хори, фантазія, Урочиста Меса, кантати, хорові п'єси, канони, пісні та видатне явище свого часу – хоровий фінал 9 симфонії (Л. В. Бетховен); хори з опер, Реквієм, хорові композиції у супроводі оркестру, Меси, кантати, Магніфікат, Мізерере, Те Деум, мотети, гімни (В. А. Моцарт).

Хорові партитури віденських класиків написані зручно для виконання: виклад, як правило, суворо чотириголосний, без поділу хорових партій. Фактура хорових творів часто поліфонічна: це фуги, подвійні фуги, фугато, з використанням прийомів поліфонічного письма – імітацій, контрапунктів, канонів тощо.

### **Романтизм**

Романтизм – ідейний і художній рух, що виник в європейських країнах на рубежі XIII і XIX століть і який отримав відображення в різних галузях науки і мистецтва. Інтерес до народного життя, національної культури, історичного минулого, захоплення народними переказами та піснями, любов до природи викликали розквіт народно-побутової, фантастичною, романтико-героїчної опери, розвиток жанрів балади, пісні, танцю. З'являються теми сповнені глибокого психологізму – туги, самотності, пошуки картинності, барвистої зображальності, рішення нових завдань в області психологічної виразності і втілення різноманітних відтінків емоційного стану зумовили величезні новаторські досягнення романтизму в сфері гармонії, фактури, музичної форми, вокальної декламації тощо.

Увага композиторів – романтиків до почуттів людини призводить до зміни жанрів, у яких переважають образи любові, а тема «ліричної сповіді» дуже часто переплітається з темою природи. Композитори – романтики проявили великий інтерес до народної пісні, прагнули до широкого використання програмності. В їхніх хорових творах відбулося послаблення конструктивно-архітектонічного аспекту внаслідок посилення колористичності. Виникають нові форми хорової мініатюри і романтичного хорового циклу; стираються стилістичні кордони між духовною та світською хоровою музикою. Помітна тенденція жанрового синтезу, що відноситься не тільки до взаємодії хорової музики з іншими музичними жанрами, а й до впливу на хорову музику театру, живопису, літератури і поезії.

У Німеччині хорова музика романтизму була представлена хорами в операх К. М. Вебера і Р. Вагнера, серед найбільш значущих творів кантатно-ораторіального жанру – «Німецький реквієм» Й. Брамса, ораторії і кантати Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ф. Ліста, Р. Вагнера, Й. Брамса, меси К. М. Вебера, Ф. Ліста. Не менш важливим був жанр хорової пісні в Австрії (Ф. Шуберт, Г. Малер); традицію церковних хорових жанрів продовжували також А. Брукнер і Х. Вольф; бетховенську ідею використання хору в симфонії розвинув Г. Малер (2-а, 3-я, 8-а симфонії). В Італії епохи романтизму хорова



музика розвивалася головним чином на базі опери (Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті, Дж. Верді), її вплив позначився навіть на творах духовних жанрів, таких як меси, кантати, градуали Россіні, духовні піснеспіви і перш за все Реквієм та Чотири духовні хори Дж. Верді. У Франції особливо яскраво проявилася тенденція романтичного жанрового синтезу: більшість творів Г. Берліоза за участю хору має риси змішаних жанрів. Важливу роль грали хори в романтичних великих операх Ф. Обера, Дж. Мейєрбера, в ліричних операх Ж. Бізе, Ш. Гуно, К. Сен-Санса, Ж. Массне, Л. Деліба. В царині хорової музики романтизму працювали представники норвезької школи – Е. Гріг, Р. Нурдрок, К. Сіндінг, Ю. Свенсен. З хорових творів польських композиторів відомі оперні хори і хорові пісні С. Монюшка, К. Курпінського. Хорова культура Чехії представлена оперними хорами, хоровими піснями і обробками Б. Сметани, А. Дворжака, ораторіями А. Дворжака.

### **Українська хорова музика**

**Духовна музика.** У вітчизняній системі музичної освіти вагоме місце займають культурні традиції української хорової спадщини, заснованої на багатогранному репертуарі творів духовної хорової музики української композиторської школи.

Духовну музику епохи українського бароко, в репертуарі хору, можуть представити твори видатних майстрів хорового письма: Симеона Пекалицького (XVII ст.) та українського теоретика партесного співу – Миколи Ділецького, погляди якого, щодо зближення духовної музики зі світською, були співзвучні з естетикою барокового мистецтва і відповідали новому етапу розвитку церковної музики в Україні.

Тексти партесних творів записані слов'яно-руською мовою, склад гомофонно-гармонічний з елементами поліфонії, без інструментального супроводу. Для цих творів характерні: світле мажорне звучання, гармонічна насиченість, жвавість мелодії та ритму.

З основних творчих здобутків М. Ділецького навчальному хору будуть посильні: «Літургія Іоанна Золотоустого», канони, канти, псалми, «Сповідайтесь» та «Хваліте», окремі концерти, мотети, канони, канти, псалми.

Вивчення жанру українського хорового духовного концерту буде доречним на прикладі творчості композиторів XVIII століття: М. Березовського, А. Веделя, Д. Бортнянського, здобутки яких завершують «золоту добу» української хорової музики, історично зазначеної як «епоха українського класицизму». Хорова творчість М. Березовського, А. Веделя та Д. Бортнянського відрізняється різними стильовими характеристиками: лірично-драматичний М. Березовський, урочисто-героїчний Д. Бортнянський та елегійний А. Ведель. В їх творчості органічно поєднані багатовікові традиції європейського церковного співу з українськими фольклорними інтонаціями; використання ознак знаменного, київського, болгарського і грецького розспівів з рисами контрастних частин; насиченість фактури поліфонічними елементами; використання мажорно-мінорної системи; контрастність хорових tutti з сольо-ансамблевими епізодами.

На сьогодні відомо близько 80 музичних творів А. Веделя. Серед них 31 хоровий концерт (залишилося 16 концертів), 6 тріо, серед яких «Покаянія отверзи ми двери», 2 Літургії Іоана Златоустого, Всенічна та один світський кант. У доробку Д. Бортнянського 35 концертів для 4-голосного мішаного хору, ряд церковних піснеспівів, а також світські хори.

Неможливо обійти епоху українського романтизму (кінець XIX – початок XX ст.), яку представляють композитори: М. Лисенко, М. Леонтович, К. Стеценко, Ф. Колесса, О. Кошиць, М. Вербицький, духовна музика яких заклала основи української національної духовної хорової літератури з її характерними ознаками: наспівність мелодичних ліній, застосування різних типів фактури, використання тембрального потенціалу хорових голосів, синтез схвильованості висловлювання, драматичної екзальтації та сентиментальності.

Новий стиль української духовної музики, з виразною національною самобутністю та романтичною стилістикою, найяскравіше виявляється в духовних творах В. Лисенка, яким притаманне поєднання українського поетичного слова і здобутків професійної музики. Його духовна музика є зразком поетичності та ліризму. Найвідоміші його твори для мішаного складу хора: Кант Розп'яттю Христову («Хресним древом розп'ятого»); «Діва днесь»; Різдвяна псалма; Концерт «Камо поїду от лица твоего, Господи»; Молитва. (Псалма); Херувимська на канонічний релігійний текст.

У царині української духовної музики цього періоду переважали жанри канонічної Богослужбової літератури. Найпоширенішою формою, до якої зверталася більшість композиторів, була «Літургія» або, як її називали на Україні, «Служба Божа». Зразки «Літургії» знаходимо у П. Гончарова, Г. Давидовського, П. Демуцького, О. Кошиця, М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Яциневича та ін. Окремі номери написані практично усіма композиторами.

Навчальному хоровому колективу посильні номери православних служб Літургії або Всенічної, знаменного, грецького, київського та інших розспівів, зокрема: «Отче наш», «Достойно є», «Вірую», «Милість світу», «Покаяння», «Святий Боже», «Ектенія», «Богородице Діво» тощо.

Особливої уваги заслуговують авторські літургічні твори К. Стеценка, у яких композитор органічно з'єднав емоційність народної музики та власну яскраву самобутність. Духовна музична спадщина К. Стеценка дуже вагома: «Всеношна», «Літургії», «Херувимські пісні», «Милість спокою», «Хвалить ім'я Господнє», гармонізації розспівів Києво-Печерської Лаври, «Христос Воскрес», «Ангел вопіяше Благодатній», колядки та щедрівки (50 обробок для мішаного хору і 50 – для однорідного), релігійні канти та ін.

Представники генерації композиторів другої половини XX – початку XXI століть збагатили хоровий репертуар сучасними зразками духовної музики. Духовні хорові твори різних жанрів спостерігаємо у творчості: І. Алексійчук, Ю. Алжнева, Г. Гаврилець, Л. Дичко, В. Камінського, О. Козаренка, Г. Ляшенка, В. Польової, М. Скорика, Є. Станковича, В. Степурка, І. Щербакова, Б. Фільц, М. Шука та інших. Спираючись на канонічні традиції, вони надають

нове звучання традиційним церковним жанрам. В основу їхніх духовних хорових композицій покладені тексти архівних Київських розспівів на сакральні-канонічні теми, псалми, молитви у поєднанні з тематикою культового побутування та релігійною символікою.

Духовна музика цього періоду має свої особливості, вона складається з позабогослужбових пісень і творів на Богослужбні тексти. Спостерігається тенденція до синтезу церковних та світських жанрів і використання канонічних текстів зі збереженням класичної форми, що втілюється засобами сучасної композиторської техніки крізь призму індивідуального світобачення.

У духовних творах Г. Гаврилець на канонічні тексти прослідковується опора на давні традиції кантового багатоголосся: «Херувимська», «Тебе поєм», «Блаженний, хто дбає про вбогого», хоровий концерт «Нехай воскресне Бог!», «Богородице, Діво, радуйся» для жіночого хору.

Л. Дичко розвинула жанр української православної Літургії. засобами використання стилістики канта та інтонацій обрядових пісень, частого використання педальних звучань. Її «Урочиста Літургія» для мішаного хору та солістів, написана та скомпонована за всіма канонами православного обряду.

Духовна хорова творчість Є. Станковича представлена «Літургією», трьома Псалмами: «Господь – то мій пастир», «До Тебе, Господи, взиваю я», «Які любі оселі Твої, Господи Саваофе», хоровим концертом «Господи, Владико наш» (відродження жанру XVII-XVIII ст.).

Заслуговують уваги для включення в репертуар навчальних хорів твори В. Степурка на канонічні тексти: «Благальна Ектенія», «Вірую», обробка київського розспіву «Услиши мя, Господи», «Дякуйте Господу» (псалом №136), концерт на тексти біблійних псалмів, «Спаси мене, Боже» (псалом 69) із «Концерту пам'яті Миколи Леонтовича» (перша частина).

Звернення сучасних композиторів до національних, релігійних і музичних першоджерел сприяє відродженню традицій духовного співу.

Духовна музика все більше поширюється за межі канонічного виконання в церкві – у виконавську практику на велику сцену і в концертні зали, в систему музичної освіти усіх ланок освітньої вертикалі. Притаманна духовним творам висока естетична і моральна цінність стає дієвим засобом формування духовного світовідчуття особистості тих, хто навчається, збагачує традиційні форми морально-етичного та музично-естетичного виховання.

**Світська музика.** В Україні XIX століття відбувається національно-культурне відродження, змінюється стильове направлення та розвиваються різні жанри світської музики. Відбиття цього явища є у хоровій творчості М. Вербицького, І. Лаврівського, П. Ніщинського, П. Сокальського, А. Вахнянина, В. Матюка, С. Воробкевича, С. Гулака-Артемовського.

В українській музиці цього періоду важко переоцінити творчість М. Лисенка, який створив національні різновиди майже всіх тогочасних музичних жанрів. Його новаторство у галузі української вокально-хорової музики – це хорова пісня, мініатюра, поема, баркарола, кантата, різно-

манітні за тематикою та образністю: від героїчної, громадсько-етичної до лірико-епічної.

Великого значення набули кантатні твори М. Лисенка, у яких композитор використовує поезію Т. Шевченка і таким чином втілює ідеї, які завжди хвилювали українське суспільство. Саме велику хорову форму (хорова поема, хорова сцена, кантата-поема) він зробив рупором прогресивних ідей своєї епохи. Тема духовного розкріпачення народу, прославлення його творчих сил, образи боротьби за соціальне і національне визволення стверджуються в хорових поемах «Іван Гус», «Заповіт», «Сон»; одночастинних кантатах-поемах «Б'ють пороги», «На вічну пам'ять Котляревському» та циклічній (п'ятичастинній) кантаті «Радуйся, ниво неполитая».

Жанр кантати стверджується у творчості українських композиторів з кінця ХІХ ст. Кантати Д. Січинського «Дніпро реве» та «Лічу в неволі», кантати К. Стеценка «Шевченкові» та «Єднаймося», що розкривають актуальну тему боротьби за світле майбуття об'єднаної України. Цей жанр має розвиток і у другій половині ХХ століття. В ньому композитори висвітлюють громадсько-соціальні теми, відтворюють народно-обрядові традиції: кантата-поема «Хустина» Л. Ревуцького, кантата «Весна» М. Скорика, кантати Л. Дичко «Пори року» та «Карпатська», кантата-симфонія В. Камінського «Україна. Хресна дорога», сценічна кантата В. Зубицького «Ярмарок», кантата Л. Шукайла «Пори року» тощо.

У ХХ столітті відбувається взаємопроникнення і взаємозбагачення української та європейських культур, створення синтетичних жанрів, розширення кола життєвих образів і сюжетів, оновлення виражальних засобів та вдосконалення музичних форм, стилю, у зв'язку з чим в контексті стильової еволюції сучасної хорової музики з'являються нові хорові жанри: фольк-опери «Коли цвіте папороть» Євгена Станковича та «Ятранські ігри» І. Шамо, опера на народні тексти «Золотослов» Л. Дичко, балада-містерія «Притча на Рождження» та театралізована містерія-диптих «Супраментальний сон» В. Степурка, музично-сценічне дійство «Золотий камінь посіємо» та фольк-концерт для жіночого хору на народні тексти «Кроковеє колесо» Г. Гаврилець, хорові концерти «Французькі фрески» для читця, мішаного хору, квартету духових, органу, ударних, «Іспанські фрески» для хору та ударних, «Швейцарські фрески» Л. Дичко, хорова поема (хорова сюїта) «Маланка» Романа Цися, хоровий концерт «Співомовки» Ю. Алжнева тощо. Але, використовуючи досягнення ХХ століття, сучасні композитори традиційно спираються на давні та класичні традиції.

Найкращі зразки світської музики української хорової школи ХХ століття належать таким композиторам, як: Г. Гаврилець, Л. Дичко, В. Зубицький, Є. Козак, А. Кос-Анатольський, Б. Лятошинський, Г. Майборода, Л. Ревуцький, М. Скорик, Є. Станкович, В. Степурко, І. Шамо та інші, які стали оберегом національної культури, втіленням національної ментальності.

До специфічних властивостей музичного стилю хорової музики останніх десятиліть можна віднести: поліритміку, ритмічні *accelerando*, ритмічні прогресії, структури нетактового типу; прийомів «інструменталізації» вокальної фактури, де голос повинен звучати як інструмент різного тембрового, реєстрового забарвлення залежно від художньо-образного змісту твору; особливі прийоми хорового письма – *glissando*, октавні «зойки», «аукання»; специфічні співвідношення діатонічних і хроматичних компонентів ладоінтонаційної сфери.

До вибору хорових творів сучасних композиторів слід підходити особливо уважно, оскільки ці твори часто написані досить складною музичною мовою, можуть містити нові, нетрадиційні виконавські прийоми, мати велику кількість *divisi*, широкий діапазон тощо. Завдання хормейстера полягає в тому, щоб, дотримуючись принципів доступності та поступовості ускладнення музично-технічних завдань, визначити складність та можливість виконати кожний такий твір і органічно «вписати» його в репертуар колективу, тим самим, надати репертуару нового звучання.

**Українська народна пісня.** Особливе місце в репертуарі навчального хору завжди займають обробки українських народних пісень, значення яких важко переоцінити щодо формування духовного світу особистості співаків, виховання їх національної самосвідомості й гідності, глибинного відчуття самотності й неповторності рідної культури.

Процес збирання, вивчення та обробки українських народних пісень почався в період розвитку української композиторської школи. Характерною рисою жанру класичної обробки української народної пісні в зазначений період був перехід від простих форм гармонізації до багатоголосного розспіву і утвердження нових прийомів, заснованих на особливостях народного гуртового співу й імітаційної техніки. В XIX ст. високим художнім рівнем виділялися обробки народних акапельних пісень для хору М. Лисенка та найвидатніших його послідовників – Ф. Колесси, К. Стеценка, М. Леонтовича, О. Кошиця. Найорганічніше сприйняв принципи лисенкової обробки народних пісень О. Кошиць, який працював над усіма жанрами української пісні. Переважна більшість їх написана в куплетній формі, з гомофонно-гармонічним хоровим викладом, інструментально-акомпануючою підтримкою хором мелодії, що проводить сольна партія. Талант композитора проявлявся в його умінні зіставляти контрастні штрихи, тембри, різний тематичний матеріал для колоритного розкриття народнопісенного образу.

Вершиною розвитку жанру обробок народних пісень стала творчість М. Леонтовича. Його обробки дуже різноманітні в плані жанрових типів і образності: календарно-обрядові, жартівні, ліричні, побутові, ігрові та танцювальні пісні. Для обробки композитор підбирав пісні переважно з розвиненим сюжетом, широкою мелодією та часто з ладовою своєрідністю. Він залишає незмінною структуру пісень – куплетно-варіаційну побудову, віртуозно поєднує гомофонно-гармонічний виклад з прийомами народнопісенного багатоголосся та західноєвропейської поліфонії.

У творчому доробку С. Людкевича нараховується 25 обробок народних пісень, більшість із них – це високомайстерні оригінальні ху-дожні твори. Композитор природно поєднує прийоми класичної імітаційної поліфонії із мелодикою народної пісні, користуючись ними як засобами поглиблення музичних образів, а вихід за межі куплетної форми сприймався справжнім новаторством для української музики того часу.

Обробки українських народних пісень для хору, посідають особливе місце серед хорових жанрів композитора Євгена Козака. Такі композиції, як «Думи мої», «Ой верше, мій верше», «Стоїть гора високая», є зразками тонкого відчуття майстром природи української народної пісні, досконалого володіння хоровим письмом. Багато з них написані у драматичній, напруженій, близькій до театральної, манері. Композитор часто об'єднував свої обробки народних пісень у своєрідні хоріві сюїти: «Віночок лемківських пісень»; фантазія «Невдале залицяння» та інші.

М. Колесса, також, приділяв обробкам народних пісень дуже багато уваги, тому вони займають значну частину його творчості. В них композитор виявляє свою схильність до серйозних філософських тем та громадянської проблематики.

Серед композиторів 60-х років ХХ ст., найкращі опрацювання народних пісень для хору зробили Л. Ревуцький – «Дід іде», «Три веснянки», «Ой вінку мій, вінку», «На кладочці умивалася» для мішаного хору з супроводом, «Ой хмелю мій, хмелю» для однорідного хору; С. Людкевич – «Котилася та зоря із неба», «Чабарашки»; В. Барвінський – «Уже сонечко закотилося»; Б. Лятошинський – 10 пісень для мішаного хору а cappella: «Ой у полі три криниченьки», «Котилася ясна зоря з неба», «Ой ти, мати моя», «Лугом іду, коня веду» тощо; Є. Козак – «Думи мої, думи мої», «Якби мені черевики»; «Реве та стогне Дніпр широкий», «По діброві вітер виє», «Ой три шляхи широкії», «Садок вишневий коло хати»; «Утоптала стежечку» та ін.

Народнопісенний жанр продовжують плідно розвивати сучасні митці. Великий репертуар українських народних пісень та оригінальних творів на народні тексти, в навчальному хорі, може бути представлений сучасними обробками: А. Авдієвського, Ю. Алжнева, А. Бідака, О. Бондаренка, Г. Гаврилець, М. Гобдича, В. Зубицького, А. Кос-Анатольського, А. Кушніренка, В. Маруніча, О. Некрасова, В. Степурка, О. Яковчука та ін. Звертаючись до фольклорних першоджерел, митці використовують майже всі фольклорні жанри. Для більшості сучасних обробок народних пісень характерні: багатопланова фактура, яскрава палітра музично-хорового письма, пісенність у підголосковій поліфонії, вільне застосування ладогармонічних барв, тембральна виразність кожної хорової партії, особлива емоційність загального звучання.

Вітчизняні композитори, музикознавці, відомі диригенти незмінно підкреслювали глибину, художню, естетичну та етичну цінність народної та церковної музики, відзначали їх величезну значущість у справі духовного виховання учнів. Корифей українського хорового мистецтва ХХ ст. Анатолій Тимофійович Авдієвський в одному з інтерв'ю сказав: «Народ наш мудрий, і такі ж його пісні. Це не лише високохудожня цінність, а наша історія... в ній

закодовано все, що потрібно людині для життя, вся мудрість і мораль Роду. Пісня є засобом виховання для підростаючого покоління...» Дане теоретичне положення важливе для сучасної музичної освіти та націлює педагогів-хормейстерів на особливо дбайливе ставлення до вітчизняних музичних скарбів, на активне використання їх у навчально-виховному процесі.

Народна пісня – виключно цінний художній і навчальний матеріал для вокальної роботи в хорі, завдяки якому студенти мають можливість засвоїти основи професійної вокально-хорової школи: виспівування широких мелодій, що вимагає широкого дихання, вокально-інтонаційної стійкості, дивовижної метроритмічної яскравості та виразної подачі слова. При цьому в хористів розвивається весь співацький апарат, вокальний слух, формуються навички різно-характерного вокального інтонування. На прикладі роботи керівника навчального хору над обробками народних пісень учні та студенти здобувають унікальний досвід спостереження за створенням множинних контрастних інтерпретацій багатокуплетних класичних обробок.

Важливо, щоб диригент – хормейстер, який використовує твори народної музики у репертуарі свого хорового колективу, знав про закономірні зв'язки між виконавською формою і жанрово-стильовими особливостями пісні та був ознайомлений із закономірностями національних співочих традицій.

Не буде зайвим наголосити, що в репертуарі навчального хору повинні бути перекладення популярних пісень, саундтреків, фрагментів з мюзиклів, тобто твори, що корелюють з молодіжним світовідчуттям, розширюють жанрові межі концертних програм.

Нова хорова музика потребує вокальної майстерності, емоційної та психо-логічної витонченості, мобільності хору, вимагає пошуку нових засобів сценічного вираження та виникненню нових форм виконання та створить певну перевагу в порівнянні з традиційною статикою хору, сприятиме розкриттю драматургії твору.

Сценічний рух – переміщення колективу під час співу, використання особливих сценічних костюмів, гриму та перкусійних інструментів додасть яскравої видовищності виконанню, посилить інтерес слухачів у ході сприйняття хорових творів, оскільки впливатиме на аудиторію не тільки шляхом музики та слова, але й за допомогою акторського перевтілення.

Теоретична і практична спрямованість на вивчення та виконання хорової музики в історичному аспекті, в усій її різноманітності й багатоплановості, дозволить розширити звичні межі підбору репертуару для навчального хорового колективу. Вона допоможе диригентам досягти збалансованості різних частин хорового репертуару, відповідно до методичної системи його формування.

Отже, вивчення, розуміння та виконання музичних творів різних стилів, жанрів і епох детермінують процес розвитку та формування професійних компетентностей майбутнього диригента хору. Широкі знання, підкріплені й перевірені в ході живої виконавської практики – ось головний і, напевно, єдиний шлях досягнення високого професійного рівня майбутнього хорового диригента – педагога.

## ХОРОВИЙ КЛАС

### Хоровий клас як творча майстерня у сучасній системі музичної освіти

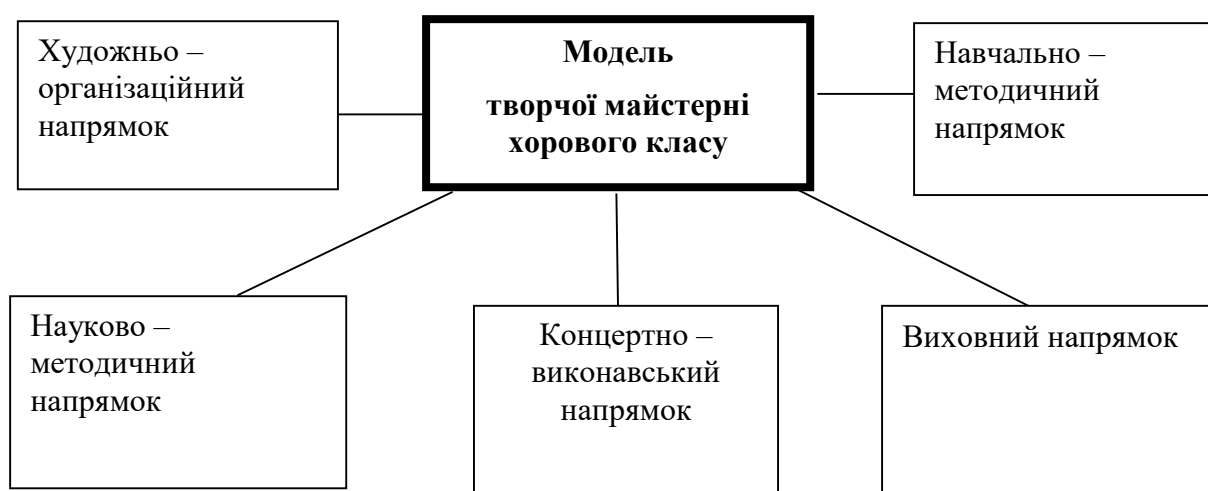
Одним з найпотужніших засобів впливу на особистісний розвиток студентів є їх участь у хорових навчальних колективах, які, поряд зі суто навчальними завданнями, здатні здійснювати потужну музично-просвітницьку діяльність, що, у свою чергу, стає одним із вагомих чинників впливу на формування їх професійної компетентності.

Фактично, кожний хоровий клас у сучасних умовах здатен перетворитися на авторську творчу майстерню, яка має функціонувати на міцних концептуальних засадах та характеризуватися власною системою організації навчально-пізнавальної та творчої – музично-просвітницької діяльності.

Підставою для створення творчої майстерні повинні стати:

- диригентсько – хорова освіта керівника хору; відповідна професійна кваліфікація «Диригент хору та викладач хорових дисциплін», що є вирішальним чинником забезпечення високого рівня диригентської, хормейстерської та педагогічної майстерності;
- особистісний хормейстерський та педагогічний досвід;
- вироблення творчої концепції навчально – концертної діяльності;
- обізнаність у сфері сучасних тенденцій хорового виконавства та інно-ваційних процесах у галузі диригентсько – педагогічних та хормейстерських технологій.

Наводимо приклад авторської творчої майстерні, у якій чітко окреслені п'ять основних напрямків діяльності навчального хору. Ця система представлена у вигляді моделі – схеми, що пояснює її сутність.



Кожний з напрямків – художньо-організаційний, навчально-методичний, науково-методичний, концертно-виконавський та виховний – є певним чином упорядкованою системою, що у контексті даного параграфу потребує структуризації.



**I. Художньо-організаційний напрямок** діяльності хорového колективу передбачає:

- створення художньо-естетичної концепції молодіжного хору;
- визначення стратегії формування репертуарного змісту:

1) українські церковні піснеспіви (М. Дилецький, М. Березовський, А. Ведель, Д. Бортнянський, М. Лисенко, М. Леонтович, М. Вербицький, К. Стеценко, Л. Дичко, В. Степурко, Г. Гаврилець, А. Гнатишин);

2) обробки народних пісень та хорові твори українських композиторів (М. Леонтович, О. Кошиць, С. Людкевич, Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, Л. Дичко, Є. Станкович, В. Степурко, В. Зубицький, Т. Петриненко, В. Стеценко, М. Гобдич, О. Бондаренко, А. Кушніренко, О. Раков, Є. Козак, А. Кос-Анатольський);

3) шедеври світової класики (Я. Аркадельт, О. Лассо, Й. Брамс, Ф. Мендельсон-Бартольдї, Р. Шуман, Дж. Верді, Дж. Россїні, Р. Вагнер, Ж. Бізе, П. Масканьї, Дж. Гершвін, Р. Твардовський);

- формування групи фахівців з кращих випускників хору минулих років;

- створення програми комбінованої комплектації складу хору (до складу учасників можуть бути включені молоді викладачі -теоретики, вокалісти, інструменталісти, студенти інших факультетів університету, практикується запрошення ілюстраторів);

- розроблення схеми комунікативної тактики по залученню спонсорських коштів для здійснення творчих проєктів хору;

- створення власної матеріальної бази, що має включати - сценічні костюми, цифрове піано, перкусійний комплект, бібліотеку хорових партитур.

**II. Навчально-методичний напрямок** буде ефективним, якщо виконать наступні умови:

- пластичне поєднання індивідуальних та групових форм роботи;
- організація занять зі студентами по групах згідно з рівнем їх базової музичної освіти (номінальна група, група – асоціація, група – кооперація, група – автономія);

- впровадження акордного паралельно – блочного методу організації практикуму роботи з хором;

- організація вокально – хорових ансамблів гомогенного та гетерогенного типів;

- організаційно – методичне забезпечення державних та підсумкових іспитів з диригування хором;

- залучення до індивідуально – ансамблевих видів роботи фахівців хору (вихованців хору, випускників минулих років, викладачів-сольфеджистів, вокалістів).

**III. Науково-методичний напрямок** може мати наступне змістовне наповнення:

- проведення відкритих майстер – класів керівником творчої майстерні;

- виконання колективом тематичних програм на науково – практичних конференціях;
- використання у навчальному процесі індивідуальних та спільних наукових напрацювань керівників творчої майстерні в галузі теорії музики, теорії диригування, методики викладання хорових дисциплін та оптимізації навчання на предметах диригентсько-хорового циклу у вищій школі;
- залучення до роботи творчої майстерні провідних фахівців – хормейстерів, композиторів для здійснення діагностично-консультативних узагальнень діяльності хору;
- творча співпраця хорового колективу з досвідченими виконавцями, науковцями, співробітниками засобів масової інформації.

**IV. Концертно-виконавський напрямок** є обов'язковим для кожного хорового колективу. Це насамперед:

- участь хору у тематичних та святкових концертах;
- участь у Всеукраїнських та обласних фестивалях майстрів мистецтв та художніх колективів;
- підвищення виконавського та сценічного досвіду шляхом участі у Всеукраїнських та Міжнародних конкурсах;
- участь у Всеукраїнських та Міжнародних молодіжних музичних фестивалях;
- виступи у майстер-класах;
- показові хорові концерти в межах Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів.

**V. Виховний напрямок:**

- колективне прослуховування концертів професійних хорових колективів та оперних вистав;
- відвідування концертних заходів у межах міжнародних конкурсів та фестивалів;
- планування культурно – пізнавальних заходів під час перебування на міжнародних мистецьких акціях (екскурсії до музеїв, театрів, по історичних містах);
- оздоровчі виїзди у хорові табори;
- проведення вечорів відпочинку хору з оригінальною культурною програмою.

Системна репетиційна робота та концертна практика, пошук нових вокально-сценічних технологій, широка репертуарна палітра нададуть можливості в умовах творчої майстерні молодіжного хору досягти високого рівня професійно-виконавської майстерності. Показником результативної діяльності колективу повинні стати участь та перемоги на конкурсах і фестивалях.

Представлена модель функціонування творчої майстерні хору визначить шляхи та засоби послідовного, систематичного й цілеспрямованого формування духовності майбутніх хормейстерів в умовах колективної співпраці.

Оскільки, музично-просвітницька діяльність є однією з головних складових професійного та духовного становлення студентської молоді і важливою

ланкою навчально-виховного процесу у хоровому класі, розглянемо структуру та зміст цієї діяльності більш детально.

Специфіка концертної музично-просвітницької діяльності хорового класу зумовлена самою природою хору як синтетичного масового, загальнодоступного виконавського жанру, центру духовного спілкування, розвитку творчих здібностей його учасників. Тут виховний процес здійснюється в умовах живого, безпосереднього спілкування, яке сприяє позитивній емоційності, співпереживанню, співучасті. У порівнянні із засобами масової інформації (радіо і телебачення), де спілкування носить опосередкований характер, в умовах хорової співтворчості слухачі одержують художню інформацію безпосередньо від виконавців у момент їх виступу.

Специфічною особливістю музично-просвітницької роботи хорового колективу є також наявність зворотного зв'язку, що дозволяє оперативно діагностувати характер сприйняття музики і відповідним чином сугестивно впливати на аудиторію. Це дає можливість не тільки виявляти рівень музичних потреб, інтересів і смаків слухачів, але й здійснювати цілеспрямований вплив на формування і розвиток їх смаку в потрібному напрямі, ширше використовувати принцип диференційованого підходу до того або іншого типу аудиторії.

У роботі хорового класу доцільно виокремити три основні напрями музично-просвітницької діяльності колективу: 1) естетично-розвивальний; 2) концертно-виконавський; 3) творчо-представницький.

**Естетично-розвивальний напрямок** музично-просвітницької діяльності хорового класу припускає розвиток творчих здібностей студентської молоді – співаків хору, залучення їх до створення духовних цінностей, розуміння причетності до збереження та розвитку академічної традиції хорового співу. Культурологічні та педагогічні засади функціонування хорового колективу створюють унікальні умови для ефективності процесу оволодіння культурою професійної діяльності та умілої майбутнього фахівця на основі реалізації художньо-педагогічних здібностей у музично-просвітницькій діяльності, а також забезпечують єдність основних компонентів готовності майбутніх фахівців до музично-просвітницької діяльності: мотиваційно-цільового, змістово-процесуального, інтеграційно-рефлексивного.

Вирішальним чинником у реалізації цих завдань є багатовекторна репертуарна стратегія диригентів, які спрямовують та систематизують знання студентів-хористів, формують їх мистецькі смаки та духовні ідеали, перетворюють їх на творців живої хорової музики, здатної естетично впливати як на самих виконавців, так і на слухачку аудиторію. Найважливішим напрямком у виборі репертуару хору має бути звернення до української церковної музики, що відповідає загальнонаціональній ідеї відродження духовної спадщини, яка була втрачена для декількох поколінь українців у часи радянської влади. Хорові партитури М. Дилецького, М. Березовського, А. Веделя, Д. Бортнянського, М. Лисенка, М. Леонтовича, М. Вербицького, К. Стеценка, А. Гнатишина здатні відкрити для мо-лодих співаків цілий пласт українського класичного хорового мистецтва, а у деяких випадках надають можливості

стати першими виконавцями маловідомих творів. З іншого боку, смислоутворюючою детермінантою змісту естетично-розвивального напрямку музично-просвітницької діяльності хору мають стати визначні культурно-мистецькі акції, які спонукають до вивчення та виконання українських духовних піснеспівів XVII–XX століть. У контексті цих суспільно-культуро-логічних спрямувань студентський хоровий колектив має прагнути до участі у Міжнародних та Всеукраїнських конкурсах та фестивалях.

Осучаснення цієї ланки репертуару безперечно збагатиться включенням до навчальних програм хору творів Л. Дичко, В. Степурка, Г. Гаврилець, самобутність яких відрізняється злиттям канонічної традиції із виражальними прийомами сучасних композиторських технік.

Обов'язковим компонентом репертуару хорового класу є виконання обробок народних пісень та хорові твори українських композиторів – С. Гулака-Артемовського, П. Ніщинського, М. Леонтовича, О. Кошиця, С. Людкевича, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, Г. Майбороди, Л. Дичко, Є. Станковича, В. Степурка, А. Кушніренка, Є. Козака, А. Кос – Анатольського, А. Авдієвського, І. Шамо, М. Шука, В. Зубицького, Т. Петриненка, В. Стеценка, М. Гобдича, О. Бондаренка. Цей блок є найвагомим компонентом цілепокладання концертної практики навчального хору щодо виховання у молоді національної самосвідомості, почуттів національної ідентичності, патріотизму, любові до Батьківщини. У репертуар хору мають бути введені класичні обробки народних пісень – різноманітні за характером, за відповідністю календарному циклу, а також зразки, що висвітлюють сторінки української історії та побуту. Хори з українських опер, кантат, хорових концертів та інших циклічних форм закріплюють знання студентів з історії української музики, аналізу музичних творів, формують їх уявлення про сучасні форми та жанри національної хорової музики, про її стильові ознаки та виражальні можливості.

Виразною сторінкою репертуару хорового класу є твори світової класичної музики, що представляють творчість Я. Аркадельта, Л. В. Бетховена, Ж. Бізе, Й. Брамса, Р. Вагнера, Дж. Верді, Дж. Гершвіна, З. Кодаї, О. Лассо, П. Масканьї, Ф. Мендельсона-Бартольдї, В. А. Моцарта, К. Орфа, Д. Палестріни, К. Проснака, Дж. Россіні, Р. Твардовського, Г. Форе, С. Франка, Р. Шумана та ін. Концертна інтерпретація творів зарубіжної хорової класики, безперечно, збагачує музичний світогляд молодих співаків, сприяє ефективному накопиченню виконавського досвіду, відшліфовує вокальну техніку, створює у студентському колективі відчуття причетності до загальнолюдських мистецьких цінностей та світового культуротворчого простору.

**Концертно-виконавський напрямок** музично-просвітницької діяльності хорового класу є основною метою діяльності колективу та передбачає створення культурно-просвітницьких проєктів і концертних програм, спрямованих на розвиток і пропаганду українського хорового мистецтва, кращих зразків світової музичної культури; подальший розвиток традицій національного академічного хорового виконавства. Хорові концерти – найпоширеніша і доступніша форма музичного просвітництва. Їх мета – широка популяризація хорової класичної музичної спадщини, народної музики і творчості

сучасних вітчизняних і зарубіжних композиторів. Умілий підбір номерів, продумана режисура роблять концертні виступи хору ефективним засобом дії на глядачів, сприяють формуванню у них високих художніх смаків. У роботі хорового класу можуть бути застосовані різновиди концертних виступів, що відбиватимуть як загальнонаціональні та загальноєвропейські тенденції хорового руху так і етапи професійного сходження колективу, його творчих пошуків. Класифікація концертних виступів хору виглядає наступним чином:

- сольний номер у збірних концертах регіонального та всеукраїнського рівнів, що є елементом великої контрастної різножанрової шоу-програми та має включати яскравий, самобутній хоровий твір, ефектні сценічні костюми, залучення прийомів сценічного руху, сучасних акустичних інструментів.

- участь у тематичних концертах, що проводяться у зв'язку із визначними державними святами та ювілейними датами. Як правило, на такому концерті хор виступає з відносно самостійним блоком хорових творів, який має свою цілісність, завершеність, синтетичність, образність. У змісті такого виступу передбачається відповідність репертуару тематиці заходу, рівню сприйняття слухацької аудиторії, а також можливість за невеликий проміжок часу повноцінно представити виконавську майстерність студентського хору. Традиційними у діяльності студентського хорового колективу має стати участь у концертах, що викликані потребами соціального попиту – це виступи з нагоди Дня працівника освіти та науки України, Дня Незалежності України, Дня Соборності, Дня Конституції, Міжнародного жіночого дня, Міжнародного дня студента тощо, виступи у концертах – реквіємах, концертах – інтерв'ю, ювілейних концертах видатних музичних діячів, закладів та установ тощо;

- моноконцерт – самостійний виступ хору із різноплановою програмою у поєднанні із усними анотаціями, коментарями. У такій формі діяльності хору найширше розкриваються музично-просвітницька функція хорового мистецтва. Особливість моноконцертів полягає в тому, що учасники хору не тільки співають у хорі, але й самі можуть виступати з невеликими доповідями історичного, аналітичного, інформаційного характеру.

- звітні концерти хорового класу мають за мету всебічно продемонструвати виконавські досягнення колективу, зробити підсумок навчально-творчої роботи за певний період, показати досягнення солістів хору, виконавських груп. У такому концерті доречна участь ведучого – музикознавця, що може надати професійний коментар, оприлюднити інформацію про творчий доробок колективу та змістовні особливості концертної програми;

- лекції – концерти різних типів: монографічні (тобто такі, що висвітлюють хоровий доробок окремого композитора, наприклад А. Веделя, М. Леонтовича, О. Кошиця, Л. Дичко, Є. Станковича), обзорні, присвячені різноманітним жанрам музики, видатним подіям та явищам музичного життя. Достоїнство лекцій – концертів полягає у тому, що вони надають можливість дати повні та систематичні знання по одній з проблем музичного або саме хорового мистецтва.

**Творчо-представницький напрямок** музично-просвітницької діяльності хорового класу припускає участь колективу у хорових фестивалях,

конкурсах, синтетичних культурно-мистецьких проектах місцевого, всеукраїнського та міжнародного рівнів. Виступи хору у таких заходах об'єднує презентаційне цілепокладання – це представлення хорової традиції свого факультету, кафедри, навчального закладу, міста, регіону, а на міжнародних сценах – українського національного хорового мистецтва. Як правило, подібні форуми надають можливості кожному колективу всебічно продемонструвати свою виконавську майстерність, що передбачено, окрім інших умов, також і в обсягах наданого сценічного часу (від 20 до 40 хвилин чистого звучання). Варіативність таких виступів визначається, насамперед, програмними засадами кожної окремої акції: фольклорний фестиваль або відповідна категорія хорового конкурсу, конкурс або фестиваль духовної музики, молодіжний або студентський музичний фестиваль, міжнародні науково-практичні конференції тощо.

Таким чином, можна зробити висновок, що робота студентів у хоровому колективі формує позитивну мотивацію майбутніх хормейстерів до самостійного втілення ідей музичного просвітництва у їх подальшій професійній діяльності. Взаємодія трьох напрямів музично-просвітницької діяльності хору створює цілісну систему виховної дії музичного мистецтва що ефективно впливає на рівень підготовленості студентів у цій сфері. Такий рівень підготовленості характеризується:

- прагненням глибшого пізнання різних явищ музичного мистецтва, різноманітним комплексом художніх знань;
- високою розвиненістю комунікативних здібностей;
- неповторністю інтерпретацій зразків хорового та пісенного мистецтва;
- сформованістю психологічного досвіду встановлення зв'язку із слухацькою аудиторією;
- цілковитим володінням уміннями щодо організації та проведення музично-просвітницьких заходів;
- потягом до самовдосконалення шляхом системного підвищення рівня музично-естетичної обізнаності.

Отже, навчально-виховна робота в колективі та музично-просвітницька діяльність учасників хору мають сприяти зростанню рівнів сформованості головних, найбільш значущих компонентів духовної культури майбутніх фахівців хорової справи: потреби в самовдосконаленні, розвиненості особистісно-змістовної сфери, спрямованості творчо-перетворювальної діяльності та сформованості комунікативної культури особистості.

Досвід, набутий у творчій майстерні навчального хору, дозволить зробити висновки тим, хто навчається, що хорове мистецтво, якому притаманна активність, образність, інтонаційність, цілісність, асоціативність, підвищує духовні потреби особистості, передає глибокі людські переживання та художньо-естетичні емоції, активно формує дух, душу, духовну культуру. Адже сучасне суспільство потребує фахівців, що здатні організувати дозвілля молоді, які мають готувати культурно-просвітницьке середовище для широкого сприйняття музичного мистецтва.

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Байда Людмила Анатоліївна** – заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри теорії та методики музичної освіти, хорового співу і диригування Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова, лауреат премії імені М. В. Лисенка, лауреат Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів, керівник жіночого хору «Павана».

**Батовська Олена Миколаївна** – доктор мистецтвознавства, професор кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені П. Котляревського, керівник хору «Калина» української спільноти М. Вінчестер (Англія).

**Бєлік (Бєлік–Золотарьова) Наталія Андріївна** – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування, керівник хору оперної студії Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського.

**Бенч Ольга Григорівна** – народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, професор, диригент, музикознавець, заступник міністра культури і туризму України (2005–2010), Генеральний консул України в Пряшеві (Словаччина) – (2010–2015), ректор МЗВО «Київська Академія Мистецтв».

**Берденніков Михайло Андрійович** (1919–1990) – заслужений артист УРСР, професор кафедри хорового диригування Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського, хормейстер, педагог.

**Бермес Ірина Лаврентіївна** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

**Білявський Еммануїл Григорович** (1928–1993) – заслужений працівник культури України, викладач, керівник академічного хору Донецького музичного училища.

**Болгарський Анатолій Георгійович** (1941–2021) – заслужений діяч мистецтв України, кандидат педагогічних наук, професор кафедри теорії та методики музичної освіти, хорового співу і диригування, декан Факультету мистецтв імені А. Авдієвського Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова, хоровий диригент.

**Бондар Євгенія Миколаївна** – заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри хорового диригування, керівник дитячо-юнацького хору «Solo musica» студії педагогічної практики Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової, лауреат Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів, директор Всеукраїнського конкурсу хорових диригентів імені Дмитра Загрецького, керівник дитячо-юнацького хору «Solo musica» студії педагогічної практики в Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.

**Бурбан Михайло Іванович** (1943–2012) – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри методики музичного виховання, співів та хорового диригування, керівник студентського симфонічного оркестру Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, театрознавець, музикознавець.

**Бутенко Леонід Михайлович** (1948–2018) – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри хорового диригування Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової, головний хормейстер Одеського державного академічного театру опери і балету (1974–2018).

**Василевська-Скупа Людмила Павлівна** – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри вокально-хорової підготовки, теорії та методики музичної освіти Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Доронюк Василь Дмитрович** – заслужений працівник культури України, професор кафедри методики музичного виховання та диригування інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

**Заболотний Іван Петрович** – заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри хореографії та музичного мистецтва ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка, лауреат Всеукраїнських та Міжнародних хорових конкурсів, диригент студентської хорової капели.

**Заверуха Олена Леонідівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри академічного та естрадного вокалу Київського університету імені Бориса Грінченка.

**Зваричук Жанна Йосипівна** – заслужений працівник культури України, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри методики музичного виховання та диригування, керівник мішаного навчально-академічного хору Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника», диригент камерного хору «Кредо» при Кафедральному соборі Св. Воскресіння.

**Каравацька Люмила Іванівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри загального і спеціалізованого фортепіано Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

**Ковалик Павло Андрійович** (1959–2014) – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії та методики музичної освіти, хорового співу і диригування та керівник мішаного хору Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова, доцент кафедри хорового диригування Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, лауреат Всеукраїнських конкурсів.

**Коломосць Олена Михайлівна** – викладач-методист Дніпровського фахового педагогічного коледжу комунального закладу вищої освіти «Дніпровська академія неперервної освіти» Дніпропетровської обласної ради».

**Комаровська Оксана Анатоліївна** – доктор педагогічних наук, професор кафедри теорії та історії музики факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова, музикознавець, завідувач лабораторії естетичного виховання та мистецької освіти Інституту проблем виховання Національної академії педагогічних наук України.

**Копитман Марк Рувимович** (1929–2011) – заслужений діяч мистецтв Молдавії, молдавсько-ізраїльський композитор, музикознавець і педагог.

**Костенко Людмила Василівна** – заслужений діяч мистецтв України, кандидат педагогічних наук, професор кафедри вокально-хорової майстерності, художній керівник та диригент Молодіжного хору «Світлич» Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя, лауреат Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів.

**Кириленко Яна Олексіївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри академічного та естрадного вокалу Київського університету імені Бориса Грінченка.

**Лашенко Анатолій Петрович** (1941–2007) – доктор мистецтвознавства, проректор з наукової роботи, професор кафедри хорового диригування Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, член-кореспондент Національної Академії мистецтв України, музикознавець, хоровий диригент, педагог.



**Левшенко Тетяна Семенівна** – кандидат педагогічних наук, професор Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова.

**Мархлевський Анатолій Церильович** (1935–2013) – заслужений діяч мистецтв УРСР, професор кафедри хорового диригування та керівник мішаного хору Київського національного університету культури і мистецтв, лауреат Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів.

**Мартинюк Анатолій Кирилович** – доктор педагогічних наук, професор кафедри мистецьких дисциплін і методик навчання Переяслав-Хмельницького державного педагогічного університету імені Григорія Сковороди.

**Михайлець Вікторія Вікторівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв ім.І.П. Котляревського.

**Нікітюк Оксана Павлівна** – заслужена артистка України, кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри хорового диригування Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, хормейстер, солістка Національної заслуженої академічної капели України «Думка», лауреат Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів.

**Остапенко Лариса Вікторівна** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв, хоровий диригент.

**Падалко Лідія Олександрівна** – заслужена артистка України, директор та керівник студентського хору Київського державного музичного училища ім. Р. М. Глієра, засновниця і багаторічний керівник Народної академічної хорової капели Київського політехнічного інституту.

**Пархоменко Лю (Юлія) Олександрівна** – доктор мистецтвознавства, провідний науковий співробітник відділу музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України.

**Петренко Марина Борисівна** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри хореографії та музичного мистецтва, концертмейстер Народної академічної хорової капели Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка. 9999999999

**Пігров Костянтин Костянтинович** (1876–1962) – заслужений діяч мистецтв УРСР, професор, завідувач кафедри хорового диригування та керівник студентського хору Одеської державної консерваторії, засновник і художній керівник Молдавської хорової капели «Дойна», один із засновників українського хорознавства.

**Пучко-Колесник Юлія Віталіївна** – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри хорового диригування Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, художній керівник та диригент камерного дівочого хору Київського державного музичного ліцею імені М. В. Лисенка, лауреат Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів.

**Савельєва Ганна Володимирівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування та хормейстер хору студентів Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, лауреат Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів.

**Савчук Галина Михайлівна** – заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри теорії та методики музичної освіти, хорового співу і диригування Українського державного університету імені Михайла Драгоманова, керівник мішаного хору «Дзвін» факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського.

**Садовенко Світлана Миколаївна** – заслужений діяч мистецтв України, доктор культурології, кандидат педагогічних наук, старший науковий співробітник, професор, завідувач кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, художній керівник Народного художнього колективу «Театр пісні

**Світайло Світлана Валеріївна** – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри академічного та естрадного вокалу Київського університету імені Бориса Грінченка.

**Сенченко Людмила Іванівна** – доцент кафедри хорового диригування Рівненського державного гуманітарного університету, доцент кафедри музичного мистецтва Мукачівського державного університету, хоровий диригент.

**Серганюк Любов Іванівна** – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доктор філософії, професор, завідувач кафедри методики музичного виховання та диригування Інституту мистецтв, диригент камерного хору та симфонічного оркестру мистецького об'єднання «Елегія» Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

**Серганюк Юрій Миколайович** – заслужений працівник культури України, доцент кафедри методики музичного виховання та диригування, головний диригент академічного хору «Елегія» Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

**Сіненко Оксана Олександрівна** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри естрадного співу ПВНЗ «Київський університет культури».

**Смирнова Тетяна Анатоліївна** – доктор педагогічних наук, професор кафедри теорії і методики мистецької освіти Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, художній керівник Камерного хору «Свято»

**Стефанюк Михайло Павлович** – заслужений діяч мистецтв України, доцент кафедри виконавського мистецтва національного університету імені Василя Стефаника.

**Ткач Юлія Сергіївна** – заслужена артистка України, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хорового диригування Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, художній керівник та головний диригент Академічної хорової капели імені Платона Майбороди Українського радіо.

**Шатова Ірина Олександрівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хорового диригування Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, провідний концертмейстер, громадський діяч.

**Шейко Алла Олексіївна** – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хорового диригування, художній керівник хору хлопчиків та юнаків Сектору практики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, художній керівник хору хлопчиків та юнаків «Ама-деус», лауреат Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів.

**Шип Сергій Васильович** – доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

**Шумська Людмила Юріївна** – заслужений діяч мистецтв України, професор, завідувач кафедри вокально-хорової майстерності, художній керівник та диригент

Молодіжного хору «Світич» Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя, професор кафедри оркестрового диригування та інструментознавства Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, лауреат Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів, автор проекту Всеукраїнського юніор-ського конкурсу вокальної, диригентської та інструментально-виконавської майстерності імені О. С. Тимошенко, художній керівник фестивалю «Ніжин-Муз-Фест».

**Юцевич Юрій Євгенович** (1932–2009) – співробітник лабораторії естетичного виховання Науково-дослідного інституту педагогіки України, педагог, науковець, організатор музично-педагогічної освіти України, музикознавець.

**Ятло Леонід Петрович** – заслужений працівник культури України, доцент кафедри музикознавства та вокально-хорових дисциплін та керівник Народного академічного хору «Юність» Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини, керівник Уманського міського камерного хору (1986–2014), засновник Дитячої вокально-хорової школи Фонду «АЕДА», художній керівник та диригент Дитячого хору «АЕДА», лауреат Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів.

## СПИСОК ПЕРШОДЖЕРЕЛ

1. Академічне хорове мистецтво України (історія, теорія, практика): колективна монографія. Київ: Видавництво Ліра-К, 2020. 220 с.
2. Андрос Н. Музична інтерпретація поезії Т. Шевченка. Київ: Музична Україна, 1985. 72 с.
3. Байда Л. А. Вокально-хорова робота у системі підготовки майбутнього вчителя музики: навч.-метод. посіб. Київ: УДПУ, 1997. С. 15–20.
4. Батовська О. М. Проблеми строю в сучасній хоровій музиці а capella. Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. Київ: Міленіум, 2016. №2. С. 142–146.
5. Батовська О. М. Сучасна хорова музика а capella: толерантність стильових напрямлень. *Культура і сучасність: альманах* [редкол. Веденєєв Д. В. та ін.]. Київ: Міленіум, 2016. Т 2. С. 47–52.
6. Батовська О. М. Сучасне академічне хорове мистецтво а capella: монографія. Харків: ТОВ «Планета-принт», 2017. 524 с.
7. Белік-Золотарьова Н. А. Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03. Харк. нац. ун-т мистец. ім. М. П. Котляревського. Харків, 2011. 20 с.
8. Белік-Золотарьова Н. Оперно-хорова творчість у понятійній системі сучасного вітчизняного хорознавства. URL:  
[http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc\\_gum/psmkp/2010\\_13/belik\\_zolotarjova.html](http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/psmkp/2010_13/belik_zolotarjova.html)
9. Бенч О. Павло Муравський. Феномен одного життя. Київ: Дніпро, 2002. С. 519–530.
10. Бенч О. Г. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції: навч. посіб. Київ: Ред. журн. «Укр. світ», 2002. С. 16–17, 82–90, 100.
11. Берденников М. Про деякі методчні проблеми у класі хорового диригування. *Українське музикознавство, випуск 7*. Київ: Музична Україна, 1972. С. 205–216.
12. Бермес І. Організаційні засади музичного фестивального руху в Україні. «Культурологічна думка / The Culturology Ideas». Київ: Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2015. Том 8 №1. С.150–155.
13. Бермес І. Л. Рефлексії про сутність поняття «хор» у просторі культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Т 4. Київ: НАКККІМ, 2016. С. 57–61.
14. Бермес І. Українське хорове мистецтво як об'єкт наукових зацікавлень. *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Одеса: Гельветика, 2022. Випуск 48. Том 1. С. 66–72.
15. Бермес І. Український хоровий спів як соціокультурне явище. Дрогобич: Посвіт, 2013. 432 с.
16. Білогубка А. Співвідношення слова і музики в хорових творах як виконавська проблема. *Українське музикознавство*. Київ: Муз. Україна, 1975. Вип. 10. С. 202–219.
17. Білявський Е. Засвоєння сучасної музичної мови у хорі. Київ: Музична Україна, 1989. С. 10–30.
18. Болгарський А. Хоровий клас і практика роботи з хором: навч. посіб. для музично-педагогічних відділень педагогічних училищ. Київ: Музична Україна, 1987. С. 20–22.

19. Бондар Є. Надекспресивне інтонування в контексті сучасної хорової творчості: автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03. Одес. держ. муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2005. 18 с.
20. Бондар Є. М. Сучасне хорове виконавство та освіта: скерованість на синтетичність. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв, Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової*. Київ, 2015. Вип. 2. С. 128 – 132.
21. Бондар Є. М. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості: монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 388 с.
22. Борисенко П. А., Борисенко Н. С. Козацька педагогіка: сутність та особливості. *Матеріали П'ятих Всеукраїнських історичних читань*. Київ – Черкаси, 1995. 220 с.
23. Бурбан М. Українське хорове виконавство. Хори: довідник Дрогобич: Вимір, 2005. 298 с.
24. Бурбан М. І. Українські хори та диригенти. Дрогобич: Посвіт, 2007. С. 630–639.
25. Бутенко Л. М. Функція хору в драматургії сучасного оперного спектаклю: автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03. Київ, 2001. 16 с.
26. Василевська-Скупа Л. П. Формування комунікативної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва: монографія. Вінниця: ТОВ фірма «Планер», 2014. 208 с.
27. Вечер Д. В. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практико-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора): дис. ... кандидата мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2007. 195 с.
28. Газінський В., Лозінська Т., Дабіжа К. Учбовий хор: навч.-метод. посіб. Вінниця: Розвиток, 2003. 272 с.
29. Герасимова-Персидська Н. О. Про деякі закономірності впливу тематизму на фактуру. *Українське музикознавство*. Київ: Музична Україна, 1968. Вип. 3.
30. Голос людини та вокальна робота з ним: монографія [Г. Є. Стасько, О. Д. Шуляр, М. Ю. Сливоцький та ін.]. Івано-Франківськ: Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2010. 336 с.
31. Горбенко О. І. Хормейстерська діяльність Анатолія Авдієвського: поєднання народної та академічної манер співу. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ: НАМУ імені П. І. Чайковського, 2019. № 2 (43). С.118–130
32. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психологопедагогічний та мистецтвознавчий аспекти: монографія. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковський, 1999. 269 с.
33. Гречуха Н. Г. Неоміфологічні тенденції в хоровому мистецтві України 80–90-х років ХХ століття: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київський національний ун-т культури і мистецтв. Київ, 2007. 241 с.
34. Гулеско І. Жанрово-стильові аспекти сучасного хорового виконавства. *Культура України: зб. наук. пр. Харків. держ. акад. культури*. Харків: ХДАК, 2000. Вип. 6. С. 128–133.
35. Гулеско І. І. Національний хоровий стиль: навч. посіб. Харків: Харків. держ. ін-т культури, 1994. 108 с.
36. Демчишин М. С. Методика музичного аналізу вокально-хорових творів. Навч. посіб. Київ: ІЗМН, 1996. 132 с.
37. Дитиняк М. Українські композитори: Біо-бібліографічний довідник. Канадський інститут українських студій. Едмонтон, Альберта: Альбертський університет, 1986. 162 с.

38. Долчук Р., Доронюк В., Шегда Л. В. Хрестоматія духовної музики України: навч. посіб. Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. Василя Стефаника, 2011. Ч. 1. 310 с.
39. Доронюк В. Д., Зваричук Ж. Й. Шкільне хорознавство: навч. посіб. для викладачів і студентів музичних факультетів вищих навчальних закладів. Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008. С. 19–24, 191–98, 203–211.
40. Доронюк В. Д., Серганюк Л. І., Серганюк Ю. М. Диригент шкільного хору: навч. посіб. Івано-Франківськ: ПНУ ім. В. Стефаника, 2010. С. 61–78.
41. Драч І. С. Художня індивідуальність композитора: аспекти вияву. Навч. посіб. Харків: Тимченко, 2010. 106 с.
42. Заболотний І. П. Основи хорознавства: навчальний посібник. Суми: ВВП «Мрія-1», 2006. 180 с.
43. Заверуха О. Л. Хорове письмо в системі категорій музикології ХХІ ст. *Мистецтвознавчі записки*. Вип. 33. Київ: НАКККІМ, 2018. С. 407–412.
44. Ігнатченко Г. Фактура і форма – процес: принципи композиційного взаємозв'язку. Українське музикознавство. К.: Муз. Україна, 1989. Вип. 24. С. 75–83.
45. Каравацька Л. І. Творча лабораторія Льва Венедиктова: школа універсального типу (пам'яті Майстра). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. Київ: КНУККІМ, 2018. № 1. С. 32–44.
46. Касян В. М. Спів а сарелла: історія виникнення. *Вісник КНУКІМ. Серія: Мистецтвознавство*. Київ, 2013. Вип. 28. С. 67–72.
47. Кириленко Я. О. Теоретичні та практичні засади диригентської підготовки: навч. посіб. Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2020. 108 с.
48. Кириленко Я. О. Функції творчої особистості диригента-інтерпретатора як основа хорової вистави. *Мистецтвознавчі записки*. Київ: НАКККІМ, 2013. С. 105–112.
49. Кияновська Л. О. Таємні письмена душі... Анатолій Авдієвський: шляхами творчості: монографія. Київ: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова. 2017. 280 с.
50. Ковалик П. А. Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. С. 9–13.
51. Козицький П. Спів і музика в Київській Академії за 300 років її існування. Київ: Музична Україна, 1971. 148 с.
52. Коломонець О. М. Хорознавство: навч. посіб. Київ: Либідь, 2001. С. 56–69.
53. Комаровська О. А. Педагогічні ідеї Анатолія Авдієвського в контексті сучасних соціокультурних процесів і завдань мистецької освіти. В зб.: *Мистецько-освітні обрії творчості Анатолія Авдієвського: навчально-методичний посібник. Нотна хрестоматія*. Київ: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2017. 185 с.
54. Копитман М. Хорове письмо. 1971. С. 4–9.
55. Корольок Н. І. Корифеї української хорової культури ХХ століття. Київ: Музична Україна, 1994. 288 с.
56. Костенко Л. В., Шумська Л. Ю. Методика викладання хорового диригування: навч. посіб. для студ. вищих навч. закладів. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2012. С. 71–79.
57. Костюк Н. Хоровий процес очима виконавця. *Театр. Музика. Кіно: студії мистецтвознавчі / гол. ред. Г. Скрипник; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського*. Київ: ІМФЕ, 2003. № 2. С. 99–106.
58. Котляревська О. І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпреування: автореф. ... кандидата мистецтвознавства. Київ, 1996. 19 с.

59. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. Упор. і автор передм. Ю. Ясиновський. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Кип'якевича, 1995.
60. Лащенко А.П. Новітні тенденції сучасного хорового мистецтва України. Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2001. Вип. 18, кн. 7. С. 8–25.
61. Лащенко А.П. Хорова культура: аспекти вивчення і розвитку. Київ: Муз. Україна, 1989. С. 118–129.
62. Левшенко Т. С., Савчук Г. М. Основи хорознавства: навчальний посібник. Київ: Вид-во НПУ імені М.П. Драгоманова, 2014. 213 с.
63. Макаренко Г. Г. Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри. Київ: Факт, 2005. 328 с.
64. Малишко О. В. Лев Миколайович Венедиктов. Київ: Музична Україна, 2006. 33 с.
65. Мартинюк А. К. Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.01. Харк. держ. акад. культури. Харків, 2001. С. 15–18.
66. Мархлевський А. Ц. Практичні основи роботи в хоровому класі. Київ: Музична Україна, 1986. С. 19–44.
67. Мистецько-освітні обрії творчості Анатолія Авдієвського: навчально-методичний посібник. Нотна хрестоматія. Київ: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2017. 185 с.
68. Михайдець В. Аспекти формування вокально-виконавської основи хормейстерів. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків: ХДУМ, 2006. Вип. 17. С. 101–110.
69. Михайлець В. В. Вокальна основа хорового мистецтва: історичний та теоретичний аспекти: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03. Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2004. С. 6–13.
70. Михайличенко О. В. Нариси з історії музично-естетичного виховання молоді в Україні. Київ: КДЛУ, 1999. 224 с.
71. Москаленко В. Г. До визначення поняття «музичне мислення». Українське музикознавство: (наук.-метод. зб.) НМАУ ім. П. Чайковського [редкол.: Ляшенко І. Ф. та ін.]. Київ: Музична Україна, 1998. Вип. 28: Музична україністика в контексті світової культури. С. 48–53.
72. Москаленко В. Г. Теоретический и методический аспекты музыкальной интерпретации: дис. ... д-ра искусствоведения. Киевская гос. Консерватория им. П. Чайковского. Київ, 1994. 212 с.
73. Мостова Ю. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації: авто-реф. дис. канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Харків, 2003. 20 с.
74. Муравський П. І. Хори, капели та ансамблі бандуристів. Київ: Музика. 1977. 3. С. 1–5.
75. Нарожна Н. І. Нові підходи до фахового навчання майбутніх хорових диригентів. Академічне хорове мистецтво України ( історія, теорія, практика, освіта): колективна монографія / ред.-упоряд. О.М. Лігус. Київ: Видавництво Ліра, 2020. С. 124–134.
76. Нікітнюк О. Диригентський простір хормейстера (до 70-річного ювілею Євгена Савчука). Студії мистецтвознавчі. Київ: Видавництво ІМФЕ, 2017. № 3. С. 62–71.
77. Нікітнюк О. Феномен «хорова капела»: динаміка поняття. Студії мистецтвознавчі. Київ: Видавництво ІМФЕ, 2018. N 1. С. 22–29.

78. Падалко Л. Виховання ансамблю в хорі: посібник Київ: Мистецтво, 1969. С. 7–48.
79. Палкін І. В. Шляхами хорового мистецтва. Харків: Бровін О. В., 2011. 306 с.
80. Парфьонова Г. В. Етична культура в системі формування особистості диригента-хормейстра. *Музичне і театральне мистецтво України в дослідженнях молодих мистецтвознавців: матеріали Всеукр. наук.-творчої конф. студ. та аспірантів*, 16–17 берез. 2004 р. Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків: ХДУМ імені І. П. Котляревського, 2004. С. 57–58.
81. Пархоменко Л. О. Українська хорова п'єса. Київ: Наукова думка, 1979. С. 7–8, 17–28.
82. Пархоменко Л. О., Костюк Н. О. Хорова творчість. *Історія української музики*. Київ: ІМФЕ, 2004. С. 119–139.
83. Пігров К. Керування хором. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1962. С. 27–53.
84. Петренко М. Б. Формування вокально-ансамблевої майстерності майбутніх диригентів хору. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загально-освітній школах*. Випр. 75, том 2. Запоріжжя: КПУ, 2021. С. 160–164.
85. Плющик Є. В., Омельчук В. В., Федорченко В. К. Лекції з курсу «Хорознавство». Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2010. 191 с.
86. Приходько О. В. Хорова музика а саррелла другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи: автореФ. дис.... канд. мистецтвознавства 17.00.03. «Музичне мистецтво». Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2017. 16 с.
87. Пучко Ю. Особливості професійних якостей диригента-хормейстера: мислення, емоції, воля. *Мистецтвознавчі записки*. Київ: Міленіум, 2005. Вип. 7. С. 60–66.
88. Пучко-Колесник Ю. В. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен: автореФ. дис. ... канд. мистецтвознав.: спец. 26.00.01. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. С. 3–9.
89. Пучко-Колесник Ю. В. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ: НАКККІМ, 2013. № 3. С. 132-136.
90. Пучко-Колесник Ю. В. Феномен учителя: хорова школа Олега Тимошенка. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського. 2019. 1 (42). С. 103–112.
91. Савельєва Г. Стиль діяльності диригента-хормейстера як увиразнення його музичного мислення. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство. Харків: Нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2014. С.156–169.
92. Савельєва Г. Творчі принципи професійного спілкування в класі хорового диригування В. С. Палкіна. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. Харк. нац. ун-ту мистецтв ім.І.П. Котляревського*. Харків: ХНУМ, 2012. Вип. 36. С. 90–100.
93. Савенко С. С. Конкурсно-фестивальні форми хорової творчості: традиційні моделі та сучасні тенденції: автореФ. дис. ... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03. Одес. держ. муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 19 с.
94. Садовенко С. М. Хорове мистецтво України як багаторівневий соціокультурний феномен в контексті історичного процесу. *Культура і сучасність: альманах*. Київ: НАКККІМ, 2022. № 1. С. 48–55.



95. Світайло С. В. Методика роботи з дитячим хором колективом. Навч.-метод. посібник. Київ: Унів. коледж Київського ун-ту ім. Бориса Грінченка, 2016. 140 с.
96. Сенченко Л. І. Авторський збірник статей з проблем хорознавства. Мукачево: МДУ, 2018. 310 с.
97. Сенченко Л. І. Формування хорового мислення диригента. Рівне: РДІК «Ліста», 1998. С. 79–94.
98. Серганюк Л. І. Методика аналізу хорових творів: навчально-методичний посібник для викладачів і студентів вищих навчальних закладів. Івано-Франківськ: Прикарп. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2015. 191 с.
99. Сіненко О. О., Остапенко Л. В. Проблеми дотримання ансамблевості при виконанні творів а cappella. *Імідж сучасного педагога. Вінок митців і мисткинь*. № 5 (182) 2018. ISSN 2522-9729 (online). С. 82–85.
100. Скоромний В. П. Аналітична робота диригента-хормейстера як запорука подальшої успішної творчої діяльності. *Академічне хорове мистецтво України (історія, теорія, практика): колективна монографія*. Київ: Видавництво Ліра-К, 2020. С.190–198.
101. Смирнова Т. А. Хорознавство (історія, теорія, методика): Навчальний посібник. Видання третє, доповнене. Харків: ХНПУ, «Федорко», 2018., 212 с.
102. Тимошенко О. С. Вокалізація як засіб виразності: виконавство. Київ: Музика, 1986. 2. С.18–19.
103. Тимошенко О. С. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського: вчора і сьогодні. У кн.: А. Лашенко, ред. Академія музичної еліти України. Історія та сучасність. Київ: Музична Україна, 2004. С. 4–14.
104. Ткач Ю. С. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера: теоретичний та практичний аспекти (на прикладі Національної заслуженої академічної капели України «Думка»): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. [спец.] 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2012. 20 с.
105. Ткач Ю. Специфіка диригентської інтерпретації у хоровому виконавстві. Електронний ресурс. URL: <https://parafia.org.ua/biblioteka/kultura/spetsyfykadyryhentskoji-interpretatsiji-u-horovomu-vykonavstvi/>
106. Тольба В. С. Лев Миколайович Венедиктов. Статті, спогади. Київ: Музична Україна, 1986. С. 150–160.
107. Торба О. Українська хорова музика в контексті сучасних тенденцій функціонування національної музичної культури. *Україна на порозі III тисячоліття: духовність і художньо-естетична культура*. Київ, 1999. Т. 14. С. 456–462.
108. Хорове мистецтво України та його подвижники: матеріали VI Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції (м. Дрогобич, 19–20 жовтня 2017 року) / Редкол.: І.Л. Бермес, В.В. Полюга. Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ ДДПУ ім. І. Франка, 2017. 358 с. URL: <http://ddpu.drohobych.net/konf-horovemystectvo>
109. Шатова І. О. С тильові основи Одеської хорової школи: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03. Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2005. С. 8–9, 15.
110. Шейко Алла. Художньо-педагогічні принципи Олега Тимошенка як квінтесенція його світогляду. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2020. №4 (49). С. 139–151.
111. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю. Навч. посіб. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.

112. Шумська Л. Ю., Костенко Л. В., Шумський М. О. Диригентсько-хорова підготовка: навч. посіб. Ніжин: Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2020. 300 с.
113. Шумська Л. Ю. Хорове диригування: навч. посіб. 2-ге вид., доповн. та перероб. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2017. 105 с.
114. Шумська Л. Ю., Костенко Л. В., Шумський М. О. Хоровий клас: навчальний посібник. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2012. 372 с.
115. Шуневич Є. Специфіка вокально-хорової роботи у камерному хорі «Легенда». Молодь і ринок. Дрогобич, 2012. № 9 (92). С. 126–128.
116. 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. Київ: ІЗМН, 1998. С. 53–66, 143–149.
117. Якуб'як Я. Аналіз музичних творів (Музичні твори). Тернопіль: Астон, 1999. 208 с.
118. Ятло Л.П. Теорія та методика роботи з дитячим хором: навчальний посібник, 2-ге вид. Умань: РВЦ «Софія», 2009. 172 с.

*Для нотаток*

Наукове видання

Укладачі:  
**Шумська Людмила**  
**Костенко Людмила**

УКРАЇНСЬКЕ ХОРОЗНАВСТВО

*Хрестоматія*

Технічний редактор – І. П. Борис  
Верстка, макетування – В. М. Косяк

---

Підписано до друку 11.07.23  
Гарнітура Times New Roman  
Замовлення №

Формат 60x84/8  
Обл.-вид. арк. 31,39  
Ум. друк. арк. 26,27

Папір офсетний  
Тираж ел. вид.

---



Ніжинський державний університет  
імені Миколи Гоголя.

м. Ніжин, вул. Воздвиженська, 3/4  
(04631)7-19-72

E-mail: [vidavn\\_ndu@mail.ru](mailto:vidavn_ndu@mail.ru)  
[www.ndu.edu.ua](http://www.ndu.edu.ua)

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи  
ДК № 2137 від 29.03.05 р.