

Міністерство освіти і науки України  
Харківський національний педагогічний університет  
імені Г. С. Сковороди

---

**Т. А. Смирнова**

# **ХОРОЗНАВСТВО**

## **(ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ, МЕТОДИКА)**

Навчальний посібник

Видання третє, доповнене

Харків  
 **Гедорко** ВИДАВНИЦТВО  
2018

ББК 85.244я7  
С50

Рецензенти: Ольга Миколаївна Олексюк — доктор педагогічних наук, професор.  
Тетяна Петрівна Танько — доктор педагогічних наук, професор.  
Ірина Іванівна Полубоярина — доктор педагогічних наук, професор

*Затверджено Редакційно-видавничою радою  
Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди.  
Протокол №7 від 07.11.2017*

Смирнова Т. А.

**С50 Хорознавство (історія, теорія, методика):** Навчальний посібник.  
Видання третє, доповнене, — Харків: ХНПУ, «Федорко», 2018, 212 с.

ISBN 978–966–2785–13–5

У посібнику розглядаються проблеми хорознавства в історичному, теоретичному та методичному аспектах. Приділено увагу етапам розвитку національної і зарубіжної культури (хорова творчість, освіта, виконавство).

Визначено специфіку хору як вокальної організації, а також основних виконавських напрямків; розкрито сутність і зміст постановки голосу співака, аналізуються причини і умови налагодження ансамблю і строю у звучанні хору; специфіку використання засобів музичної виразності. Вперше висвітлюються деякі аспекти педагогічної діяльності диригентів, проблеми виховання і навчання співаків хору, динаміки становлення хорового колективу.

Для студентів музичних факультетів вищих закладів освіти, хорових диригентів-початківців, вчителів музики.

4201000000 — 04 Без оголош. ББК 85.244я7  
С 7427 — 00

ISBN 978–966–2785–13–5

## ЗМІСТ

Передмова .....	5
<b>МОДУЛЬ 1.</b>	
<b>ЕТАПИ РОЗВИТКУ ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ .....</b>	<b>7</b>
1.1. Становлення хорової культури України .....	7
1.1.1. Розвиток хорової творчості (X–XVIII ст.) .....	7
1.1.2. Історія вокально-хорової освіти у навчальних закладах різного типу (X–XVIII ст.) .....	13
1.1.3. Напрямки розвитку української хорової культури (XIX–XX ст.) .....	20
1.2. Історія хорового мистецтва та освіти за рубежом .....	34
1.2.1. Становлення хорових жанрів у Західній Європі .....	34
1.2.2. Етапи розвитку хорової культури Росії .....	37
<b>МОДУЛЬ 2.</b>	
<b>ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ХОРОВОГО ВИКОНАННЯ .....</b>	<b>47</b>
2.1. Хоровий колектив як вокальна організація .....	47
2.1.1. Визначення, типи, види хору .....	47
2.1.2. Класифікація співацьких голосів .....	50
2.1.3. Розташування хорового колективу .....	54
2.1.4. Засоби письмової фіксації хорового твору .....	57
2.1.5. Література .....	61
2.2. Основні хорові виконавські напрямки .....	61
2.2.1. Академічне хорове виконавство .....	61
Народне хорове виконавство .....	61
2.3. Теорія і методика співацького голосоутворення .....	68
2.3.1. Анатомо-фізіологічні особливості голосового апарату .....	69
2.3.2. Процес співацького голосоутворення. Специфіка співацького дихання .....	75
2.3.3. Шляхи формування вокальних умінь в хоровому колективі .....	87
2.4. Хоровий стрій .....	101
2.4.1. Загальна характеристика строю як музичної категорії .....	101
2.4.2. Поняття хорового строю. Мелодичний стрій .....	102
2.4.3. Гармонічний стрій і шляхи його формування .....	113
2.5. Хоровий ансамбль .....	122
2.5.1. Визначення хорового ансамблю .....	122
2.5.2. Ансамбль залежно від засобів музичної виразності .....	124
2.5.3. Ансамбль згідно фактури хорового твору .....	128

2.5.4. Висновки .....	136
2.6. Засоби музичної виразності у хоровому виконанні. ....	137
2.6.1. Процес виконання хорового твору .....	137
2.6.2. Специфіка темпоторитму у хоровому виконанні .....	139
2.6.3. Особливості створення динаміки у хоровому звучанні. ....	147
2.6.4. Фразування хорового твору. ....	153

### **МОДУЛЬ 3.**

#### **МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ ХОРОВОГО ВИКОНАННЯ .....**

3.1. Самостійне вивчення диригентом хорового твору. ....	157
3.1.1. Практичні методи вивчення хорового твору .....	157
3.1.2. Теоретичні методи засвоєння хорової партитури. ....	160
3.2. Процес розучування хорового твору. ....	166
3.2.1. Теоретичні основи процесу розучування. Функції та принципи розучування .....	166
3.2.2. Етапи розучування .....	169
3.2.3. Основні методи та форми розучування хорового твору. ....	175

### **МОДУЛЬ 4.**

#### **ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ДИРИГЕНТА ХОРУ .....**

4.1. Професійна діяльність диригента хорового колективу ..	179
4.1.1. Диригент хору, його професійно важливі властивості та особистісні якості. ....	179
4.1.2. Управлінська діяльність диригента хору. ....	182
4.1.3. Хоровий колектив і етапи його становлення .....	184
4.1.4. Планування розвитку творчої діяльності хору .....	188
4.2. Педагогічна діяльність диригента хору .....	191
4.2.1. Виховання співаків хорового колективу .....	191
4.2.2. Навчання співаків хору .....	196

#### **ДОДАТКИ .....**

1. Тест для виявлення ставлення до педагогічної діяльності ..	206
2. Тест на виявлення ставлення до виконавської діяльності (складений В.І. Петрушиним) .....	208
3. Тест на ставлення до диригентської діяльності .....	210

## **Передмова**

Значні зміни в Україні, курс на позитивний розвиток суспільства вимагають суттєвих перетворень усіх сфер вузівської освіти, у тому числі реорганізації підготовки вчителів музики, майбутніх диригентів хорових колективів. Разом з тим саме у системі хорової освіти помітні негативні тенденції до інерції та застою. Хорова педагогіка десятиліттями обмежується практичною діяльністю, майже зовсім не ведеться наукова дискусія і теоретична розробка багаточисельних проблем хорознавства, зокрема, педагогічної діяльності диригента хору, навчання і виховання співаків хору. У зв'язку з цим виникає потреба у навчальній літературі, яка б з різних позицій висвітлювала означені проблеми. Більшість навчальних посібників не задовольняє сучасним вимогам викладання хорознавства у педагогічному вузі.

Така література конче необхідна учителям загальноосвітніх шкіл, керівникам хорових колективів, які мають закладати основи духовної і музично-хорової культури народу, формувати розуміння естетичної цінності природного співу, перший досвід колективної художньої творчості.

Пропонований посібник підготовлений на основі розширеного курсу лекцій з хорознавства для студентів музичних факультетів вищих педагогічних навчальних закладів. Він складається з чотирьох модулів. У зв'язку з відсутністю у навчальному плані учителів музики курсу хорової літератури перший модуль «Етапи розвитку хорової культури» висвітлює еволюцію творчості національних і зарубіжних композиторів, деякі аспекти хорової освіти і виконавства. Такий ретроспективний огляд не тільки синтезує чисельну інформацію, але й дозволяє майбутнім керівникам шкільних хорових колективів осмислювати й використовувати викладені факти і відомості як позитивний приклад для своєї подальшої професійної діяльності.

Другий модуль «Теоретичні основи хорового виконання» присвячується виявленню сутності фундаментальних понять хорознавства: «хоровий колектив», «співацькі голоси», «хорові

партії», «виконавські напрямки». З огляду на ґрунтовні дослідження з вікової анатомії, фізіології голосоутворення, фоніатрії, вокальної акустики, мовознавства аналізується проблема постановки співацького голосу. Виявляються шляхи досягнення ансамблю та строю, аналізуються можливості використання засобів музичної виразності у хорі.

У третьому модулі «Методичні основи хорового виконання» розкриваються зміст, функції, методи самостійної роботи диригента з хоровою партитурою. Надаються відомості щодо етапів, способів і методів репетиційної роботи з хоровим колективом, які розглядаються із застосуванням дидактичних понять.

У четвертому модулі «Теоретичні основи навчально-виховної діяльності диригента хору» акцентується увага на педагогічній діяльності керівника хорового колективу. Аналізуються стилі управління та спілкування диригента з хором, визначається доцільність їх використання в конкретних ситуаціях. З позиції теорії колективу розглядаються етапи становлення хорової групи, зміст виховної роботи диригента-керівника на кожному з них. Наголошується роль виховання, навчання та освіти хорового колективу як запоруки зростання виконавської майстерності диригента і його колективу.

## МОДУЛЬ 1. ЕТАПИ РОЗВИТКУ ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ

### 1.1. Становлення хорової культури України

#### 1.1.1. Розвиток хорової творчості (X–XVIII ст.)

*Народна хорова творчість.* Хорова культура України має міцні віковічні традиції гуртового багатоголосного співу, які стали частиною духовного життя українського народу. Осередком формування пісенної культури України були сільські співаки, які з покоління у покоління створювали та передавали шедеври самобутньої багатоголосної пісенності. На ранньому етапі становлення хорової культури українців особливу роль відігравали *гетерофонія* (спільний одноголосний спів) та *стрічкове октавне багатоголосся*, що відбивалося в колядках, щедрівках та весільних піснях. Імпровізаційний характер виконання народних пісень сприяв розвитку народної підголоскової поліфонії.

Найбільш розповсюдженими зразками пісенної творчості українців уважалися *протяжні пісні* поліфонічного складу, що вражали слухачів широкою розгалуженою мелодикою, багатою на розспіви. *Провідними рисами стилю* протяжних пісень вважаються самостійність і мелодична виразність кожного голосу, вільний метроритмічний і структурний розвиток, підпорядкування гармонії (вона мала здебільшого мінорний нахил) мелодичному розгортанню. Крім поліфонічних протяжних пісень, в українському фольклорі були надзвичайно поширеними *гомофонно-гармонічні три та чотириголосні пісні*, провідну мелодію в яких виконував верхній голос, а всі інші утворювали тони головних функцій.

*Релігійний хоровий спів.* Протягом багатьох віків професійне і аматорське хорове виконавство пов'язане з релігійним співом. З X–XI століть головним центром релігійного хорового співу Київської Русі стає Києво-Печерський монастир. Існуючі на той час види одноголосного релігійного співу мали відповідну нотацію. *Кондакарний наспів* (кондак — вірш на честь святого), що практикувався у богослужінні до XIV ст., викладався двома рядками знаків, які розміщували над текстом. У кондакарному співі зберігалися складні розвинені мелізматичні мелодії та імпровізаційна манера виконання.

*Стихиарний спів* (стихира — хвалебна релігійна пісня строфічної побудови з приспівом) як найдавніша форма релігійного співу, проіснував майже сімсот років (X–XVII ст.). В Україні був поширеним його різновид — *київський знаменний розспів*. Знаменами (крюками) називали знаки для запису наспівів. Перші, речитативні наспіви поступово змінювалися більш мелодизованими. Мелодії київського знаменного розспіву (погласиці) склалися з поспівок терцово-квартової побудови діатонічного звукоряду, об'єднуючись у «гласи». Кожен глас (усього їх було вісім) містив систему поспівок, які виконувалися протягом тижня. Новий глас повторював увесь цикл від першої до останньої поспівки. Згодом мотиви погласиці піддавалися варіаційному та варіантному розвитку. Існував розподіл гласів на головні (1-4) та похідні (5-8). Кожна пара гласів (1-5, 2-6, 3-7, 4-8) мала деякі спільні мелодичні звороти та певні індивідуальні риси. Слід додати, що в Україні були поширені болгарський, московський, грецький та сербський розспіви, а також широке коло місцевих наспівів.

Під впливом народної практики гуртового багатоголосся київський знаменний розспів поступово перетворювався у *багатоголосний строчний спів*. Офіційне санкціонування нової форми церковного хорового виконання здійснено візантійським патріархом Мелетієм Пігасом у 1594 році.

Багатоголосний *строчний спів* містив кілька стильових різновидів, що відрізнялися характером наспіву, формою багатоголосся

та типом *безлінійної нотації* [3, с. 174]. Історично склалися три види багатоголосся: *путьове, демественне та знаменне*. *Строчний триголосний путьовий спів* (з XVI ст.) мав поліфонічну фактуру із розвиненими в інтонаційному та ритмічному відношенні мелодіями. Путь (головний, середній голос) відзначався повільним, плавним рухом; низ, утворюючи з ним квартові інтервали, був більш розгалуженим. Менш рухливий верхній голос часто «наповзав» на путь. В цілому дисонуючі квартакорди із септимами та секундами надавали путьовому багатоголоссю неповторної самотності.

*Чотириголосний демественний строчний стиль* за характером лінійного розвитку голосів був споріднений з путьовим. Втім, головна функція в ньому надавалася солістові, спів якого супроводжувався хором. Соліст-демественник вів мелодію, виділяючи її серед інших імітуючих голосів. Наспів деместа подвоювався у терцію, квінту та інші інтервали. Мелодії демественного наспіву мали широкую розспівність та народнопісенний характер.

*Строчне знаменне багатоголосся*, що виникло в XVII ст., відзначалося наявністю акордової, гармонічної фактури. Мелодію знаменного розспіву підкреслювали терції та квінти інших голосів. Разом з тим, у знаменному багатоголоссі ще залишався вільний перехід від однієї кількості голосів до іншої.

Дослідники вважають, що путьовий, демественний та знаменний види релігійного багатоголосся стали ґрунтовною основою для формування нового виду хорової творчості — партесного хорового співу. Народження партесного стилю проходило одночасно із засвоєнням нової квадратної п'ятилінійної нотації. Вже з XVI ст. на нотному стані з п'яти ліній позначалися знаки квадратної форми. З першої половини XVII ст. київська п'ятилінійна нотація поширилася по всій Україні. Крюкове письмо поступово зникло, залишаючись в ужитку лише у старообрядницьких общинах.

*Партесний хоровий спів.* Перший етап розвитку партесного співу пов'язаний із *лаврським багатоголоссям*, яке за фактурним складом було гомофонно-гармонічним. Цей тип партесного співу

мав багато спільного зі строчним та народнопісенним співом (діатонізм, перемінні лади та паралельний рух голосів). Разом з тим розмежовування голосів (дискант, альт, тенор, бас), мажорний та мінорний лади, а також каданси, що йшли з західноєвропейської музики, дають можливість віднести його до ранніх зразків партесного співу. Інша форма раннього партесного співу пов'язана зі світськими творами: *псалмами, кантами та гімнами*, що широко побутували у XVII ст.

Одним з найбільш улюблених побутових жанрів в Україні були *канти* — *триголосні хорові пісні без супроводу*. Зародження канта пов'язане з процесом демократизації музично-поетичного мистецтва. У його тематиці, образах, мелодії, ритміці та структурі відбивалися традиції народнопісенної творчості. За змістом канти розподілялися на жартівливо-сатиричні, гумористичні, філософсько-повчальні, релігійні, антиклерикальні та панегіричні. Авторами текстів та мелодій кантів здебільшого були учні шкіл, співаки, студенти, вчителі та регенти хорів. Велику роль у поширенні кантів відіграли мандрівні дяки, що їх репертуар складався з кантів різного змісту. За жанровими ознаками *канти* — це проста строфічна пісня симетричної будови з чіткою ритмікою, ясною і простою мелодикою. Основна мелодія канту проходить у верхньому голосі, другий супроводжує його в терцію, а партія басу виконує функцію гармонічної основи. Різновидом духовно-моралізаторського ліро-епічного канта були *псалми*. Кантова мелодика і характер багатоголосся мали певний вплив на розвиток жанру хорового концерту.

Утвердженню раннього партесного стилю в Україні сприяла хорова творчість видатного композитора *Миколи Дилецького*, який теоретично обґрунтував новий стиль у праці «Грамматика музикальна» (інша назва «Мусикійська грамматика»). Серед авторів, які сприяли розвитку партесного співу в Україні дослідники називають Олексу Лемківського, Кліма Калиновського, Йосипа Загвойського, Василя Пикулинського, Івана Календу.

Найбільшого розвитку партесний стиль в Україні досягнув у *жанрі хорового концерту*. Він виник завдяки прагненню

композиторів до більшої яскравості, виразності, гармонійної повноти звучання духовної хорової музики. Хоровий партесний концерт — це розгорнутий одночастинний твір з безперервним музичним розвитком, що складається з кількох епізодів, стверджує О.Шреер-Ткаченко [6].

Тексти партесних концертів записувалися як церковнослов'янською, так і слов'яноноруською мовою, що свідчило про демократизацію церковного православного співу. У концертах музика поступово набувала певної незалежності, перетворюючи храм на місце спілкування з мистецтвом (Н.Герасимова-Персидська). Як справжнє явище національної культури, партесні концерти вражали могутністю і барвистими контрастами.

На ранніх етапах (XVI–XVII ст.) композитори М.Дилецький, Давидович, Калачников, інші анонімні автори створювали прості концерти із застосуванням гармонічного багатоголосся. З XVIII ст. партесний концерт перетворюється у великий віртуозний твір для хору а сарпелла, де широко застосовувалися хорові ефекти: а) порівняння хорових груп, солістів та хору; б) поєднання гармонічного і поліфонічного викладу; в) розміщення головної мелодійної лінії у партії тенорів, її доповнення верхніми голосами до виникнення тризвуку; г) виникнення розвиненої мелодійної лінії у партії басів, що слугувала основою гармонії; д) доведення кількості хорових партій до двадцяти чотирьох (у двохорних концертах — до сорока восьми). Партесні хорові концерти відрізнялися органічною єдністю віршованого тексту і музики, логічною структурою, яка впливала з сюжетного розвитку.

*Композиторська творчість.* Видатними майстрами українського партесного співу були М.Березовський, Д.Бортнянський, А.Ведель.

*Максим Созонтович Березовський* (1745–1777) рано виїхав з України, завершуючи навчання після закінчення Київської академії у Петербурзі, потім в Італії. Значення творчої спадщини М.Березовського для подальшого розвитку цього жанру величезне. Одним з найпопулярніших в Україні став чотириголосний духовний концерт М.Березовського «Не отвержи мене во время



старости», музика якого пройнята драматизмом і трагедійністю. О.Шреєр-Ткаченко так висловлюється щодо цього твору. Концерт становить цикл з чотирьох контрастних частин (Adagio, Allegro, Adagio, Moderato), згрупованих та зіставлених за принципами, близькими до симфонічного циклу. Перша частина сповнена глибокої туги. У її широкому мелодизмі, що поступово розгортається через підголосково-поліфонічне включення голосів, відчувуються традиції українського хорового співу. Друга частина конфліктно контрастує з першою (настрій, темп, чергування акордів та імітацій хору підкреслюють драматизм тексту). Третя частина сприймається як вибух обурення й протесту, скорботи і безнадії. У ній композитор звертається до фуги, що була на той час найзмістовнішою формою музики [6].

Традиції українського партесного концерту гідно підтримав *Артемій Лук'янович Ведель* (1767–1808) — видатний співак, диригент, композитор, що працював здебільшого в Україні. Твори А.Веделя відрізнялися глибоким ліризмом, щирістю, привертаючи увагу слухачів та виконавців доступністю та зрозумілістю. Композитор обрав мелодійною основою своїх творів народні пісні та мелодії київських і лаврських розспівів. Головною темою багатьох концертів А.Веделя є оспівування любові, милосердя, сили духу віруючої людини, що долає будь-які ворожі перепони («Помилуя мя, Господи», «Я кликав Господа в горі своєм»). Значна кількість творів А.Веделя присвячуються Діві Марії як символу краси і любові («В молитвах неусипающую Богородицу», «Слиши, жді і вижді», «Всемирну славу»).

Особливого розквіту жанр партесного концерту досяг у творчості *Дмитра Степановича Бортнянського* (1751–1825). Українець за походженням, Бортнянський блискуче володів композиторською технікою світового рівня. Композитор порівняно рідко застосовував народнопісенні зразки, але виразна і задушевна мелодика, яскравість музичних образів, використання прийомів народного хорового співу вказують на народнопісенні джерела його творчості. Найвизначніше місце в хоровому мистецтві України займають чотириголосні концерти [35] та восьмиголосні

двохорні концерти видатного майстра [10]. Написані у високорозвиненому стилі а cappella, вони становлять собою великі хорові цикли з контрастними драматичними зіставленнями музичних образів. Кращі концерти Д.Бортнянського наближаються до сонатно-симфонічних циклів. Хоровому стилю композитора притаманні багатство та різноманітність образів, настроїв, піднесено світла лірика, радісні та мужньо енергійні теми, глибокий драматизм та скорбота («Скажи мне, Господи, кончину мою», «Да воскреснет Бог»). Досконало володіючи всіма засобами поліфонії, Д.Бортнянський ніколи не перевантажує хорової фактури, не затемнює мелодичного руху голосів складними імітаціями та контрапунктами (М.Шреєр-Ткаченко).

М.Березовський, А.Ведель, Д.Бортнянський стали творцями хорового партесного концерту нового типу, в якому поєдналися кращі європейські традиції зі стильовими засадами вітчизняного фольклору й інтонаціями київського знаменного співу. Із часом партесний концерт як жанр хорової творчості фактично зник.

### 1.1.2. Історія вокально-хорової освіти у навчальних закладах різного типу (X–XVIII ст.)

Значним досягненням видатних композиторів України сприяв поступовий розвиток системи вокально-хорової освіти, що склалася в Україні за вісім століть (X–XVIII ст.) Традиції хорового навчання і виховання стверджувалися в монастирських, міських та сільських навчальних закладах.

*Вокально-хорова освіта в монастирях.* Монастирі України були не тільки міцними духовними центрами православної віри, а й виконували важливу просвітницьку функцію в галузі церковної вокально-хорової (співацької) освіти. Дослідники виділяють діяльність Івана Княжицького, Лаврентія Зизанія, Захарія Копистенського, Тараса Земки, які зробили багато важливого на освітянській ниві [1,2,3,4]. Тарас Земка першим видав книжки про історію церковного співу (1629 р.) та творчість видатних музикантів, творців піснеспівів (1631 р.). Усвідомлюючи історичну

значущість їх доробку, Т.Земка відзначав моральну, естетичну та соціально-політичну цінність церковних мелодій. Його книжки насичені методичними та теоретичними порадами, що виконували функцію дидактичного матеріалу, закладали міцні підвалини вокально-хорової освіти в Україні. Земка багато зробив для поповнення Києво-Печерського монастиря навчально-методичними посібниками — «Ірмологіями», які на той час були результатом індивідуальної та колективної праці співаків і керівника хору[4,С.7]. Створення подібних зразків естетичної творчості було результатом зусиль справжніх майстрів, досвідчених музикантів, які досконало володіли технікою уставного письма та художнього оформлення. Співацька освіта в монастирях здійснювалася за окремою програмою. Великого значення надавалося систематичній роботі співаків з нотним фондом, їхньому загальному та музично-теоретичному навчанню. Кожного дня співаки монастирського хору мали відвідувати бібліотеку, складати літературні та музичні твори, виконувати різні завдання у роботі з нотною літературою.

Монастирські хори (крилоси) комплектувалися переважно здібними, досвідченими та грамотними співаками за рахунок дітей та юнаків з українських козацьких полків. Належна увага приділялася підготовці уставників, майбутніх керівників хору. Позитивним показником їхніх професійних якостей вважалися ґрунтовні музично-теоретичні знання, добре володіння технікою співу, вдале засвоєння репертуару та традицій церковного співу. Навчання здійснювалося у двох напрямках: спів по нотах (для особливо здібних) та по слуху (для всіх інших). У зв'язку з цим в кожному монастирі створювалася власна методика співацького навчання та виховання.

*Вокально-хорова освіта в міських школах.* За даними дослідження В.Іванова [3, С.21] з Х ст. співацька і хорова освіта в українських школах посідала досить скромне місце. Головним навчальним завданням шкільних уроків співу було опанування нескладних одноголосних творів з літургійної служби. З ХV ст. процес навчання та виховання в Україні здійснювався в атмосфері

протистояння традицій римсько-католицької церкви та національних православних традицій.

На Правобережжі функціонували переважно уніатські, католицькі (Львів, Кам'янець-Подільський, Луцьк, Острог, Кременець, Володимир-Волинський), ієзуїтські школи, в яких чільне місце посідала вокально-інструментальна освіта. На Лівобережжі зростала роль православних колегіумів (Київський, Харківський, Чернігівський, Переяславський). Особливої значущості набувала діяльність православних *братських* шкіл (ХVІ ст.), які зберігали та розвивали національні співацькі традиції. Статут багатьох братських шкіл з Острогу, Перемишлю, Вінниці, Ніжина, Чернігова зобов'язував навчати учнів хоровому співу без супроводу, який оберігався від будь-яких іноземних впливів.

Система шкільної співацької освіти у містах України була досить різнобічною, що пояснювалося соціальними факторами. У багатьох *міських церковних школах* України, доступних для співацької освіти демократичних верств населення, обов'язковим було навчання елементарним знанням та одноголосному співу за крюковою та нотолінійними системами. Навчання відбувалося із залученням грецького, московського, київського, місцевих наспівів на підставі ірмологічної теорії та практики навчання, що набули значення обов'язкового початкового щабля шкільної співацької освіти. В традиціях міських церковних шкіл також були етико-повчальні звернення до учнів з поетичним текстом про радість та користь пізнання мистецтва співу.

Більш скромне місце займав хоровий спів у *полкових школах*, де виховувалися діти з козацьких сімей. Учителями були переважно місцеві дяки, які впродовж п'яти років прищеплювали майбутнім співакам полкових хорів любов до церковного співу, колядок, щедрівок, гімнів. Слід додати, що хорове виконавство учнів полкових шкіл вельми позитивно сприймалося членами козацьких родин.

Значної уваги приділялося вокально-хоровій освіті у *духовних училищах та семінаріях*. Контингент цих навчальних закладів складався з дітей церковнослужителів, які були згодом підготовленими



до виконання багатоголосних хорових творів. Відтак, співацька освіта та методика навчання хорового співу у духовних училищах знаходилася на високому рівні. Зокрема, більшість учнів в результаті освіти вільно співали по нотах три-чотириголосні твори, серед яких почесне місце займали партесні концерти, гімни та канти. Найбільш обдаровані учні здобували можливість самостійно диригувати і, навіть, керувати семінарським хором (М. Леонтович, О. Кошиць). За навчальною програмою учні духовних училищ та семінарій засвоювали ірмологійну теорію та практику хорового співу, вчилися складати музичні твори. Професійне оволодіння хоровою справою в духовних закладах передбачало в перехідний період (XVI–XVII ст.) уміння користуватися двома системами нотного запису (крюками та квадратними нотами). Із цією метою учні засвоювали оригінальні теоретичні праці («Ключ розуміння»), що забезпечувало поступовість такого переходу. Ретельне опанування ірмологійних знань надавало змогу учням вдосконалювати свою майстерність на матеріалі багатоголосся.

Однією з поширених в Україні форм професійної хорової освіти була підготовка співаків і диригентів у *школах-студіях при архієрейських кафедрах*. Із 1772 р. при Харківській архієрейській школі-студії існував хор, на базі якого навчалися учні 7–17 літнього віку. Серед педагогів виділялися А. Ведель та Ф. Барановський [6, С.178]. Програма співацької освіти в архієрейських хорах при школах-студіях передбачала вивчення київської нотолінійної системи, теорії знаменного та партесного співу, практичне засвоєння складних багатоголосних хорових творів. Велика увага приділялася розвитку музичного слуху, ансамблевих умінь, свідомого розуміння та виконання літературного тексту музичних творів. Викладачі хорового співу мали творчі контакти з російськими колегами, що сприяло зміцненню культурних та освітніх зв'язків. Типовим для XVIII ст. було використання педагогічного досвіду українських спеціалістів у російських архієрейських капелах. Отже, зростання фахового рівня хорової освіти в архієрейських школах-студіях позитивно впливало на становлення вітчизняної хорової культури.

Значну роль у розвитку вокально-хорової культури відігравали *колегіуми*. Так, програма загальномузичного навчання у Чернігівському колегіумі передбачала навчання грі на українських музичних інструментах (кобза, сурма, гусли, скрипка, бас), засвоєння широкого кола теоретичних знань, вокально-інструментальних виконавських умінь, що в цілому підвищувало загальномузичний рівень учнів. Вагоме місце у навчально-виховному процесі займав спів по нотах партесних творів.

*Харківський колегіум* (інші назви: Харківське Покровське училище, Харківська Слов'яно-латинська академія) за своєю навчальною програмою і навчальним планом наближався до вищої школи. До педагогічного колективу колегіуму входило чимало відомих музикантів, діячів науки і культури (Г. Сковорода, А. Ведель). Особлива увага приділялася вокальній освіті, з цієї метою у 1765 р. було відкрито спеціальні додаткові класи.

*Київський колегіум*, заснований у 1632 р. П. Могилою, з 1701 р. *Києво-Могилянська академія*, став відомим культурно-просвітницьким центром України. Гордістю академії вважалася студійна система вокально-хорової освіти із розробленою навчальною програмою, ядром якої було вивчення київського знаменного розспіву та теорії партесного співу. Колектив академічного хору складався з трьохсот досвідчених співаків, які мали глибокі теоретичні знання і досконалі виконавські уміння. Як провідний культурний осередок, академія мала організовану й чітку систему розвинутих форм музично-хорових практик (релігійний хоровий спів, світське й аматорське музикування, шкільний театр), яка дозволяла опановувати різноманітний навчальний репертуар (духовна, напівсвітська, світська музика, народне багатоголосся). Виховання і навчання студентів Києво-Могилянської академії здійснювалося на принципах єдності свідомого та емоційного, художнього і технічного, з урахуванням комплексного підходу до формування музичних здібностей. Саме у такій атмосфері відбувалася підготовка видатних українських регентів Києво-Печерської лаври І. Доморацького, Г. Левицького та Г. Подольського, відмічає видатний учень академії П. Козицький. В академії існувала оригінальна

система контролю співацьких знань та умінь з такими рівнями оцінки: «надежный», «добрый», «изрядный», «средний», «слабый», «средственный». Оцінювання співаків відбувалося із врахуванням, окрім музичних знань та умінь, ставлення учнів до хорового співу. Право брати участь у академічному хорі надавалося співакам, які добре засвоїли репертуар та оволоділи навичками ансамблевого співу. Знання «придворного уставника» в Київській академії здобули Г.Сковорода (1744 р.), М.Березовський, Й.Загвойський, В.Пикулицький, Д.Ростовський.

*Система навчання хоровому співу в сільській місцевості.* Впродовж Х–XVIII ст. в Україні поступово склалася оригінальна система сільської хорової освіти, завданнями якої були захист національних традицій та розвиток кращих зразків духовної співацької культури [7, с. 38]. Згідно указу Синоду від 31 січня 1724 р., сільські діти з заможних родин мали одержувати елементарні знання з музичної грамоти та співу у «домових школах». Подібні школи, де вчителювали сільські дячки, надавали дітям селян початкову музичну освіту та право співати у сільському хорі. Певним недоліком сільської вокально-хорової освіти було те, що вона обмежувалася лише вивченням ірмологій, процес засвоєння яких був досить тривалим. Теоретичною та методичною основою сільської освіти вважалися методичні рекомендації щодо засвоєння музичного матеріалу, надруковані в «Ордері». Учитель мав дотримуватися певних етапів: а) роз'яснення музичного матеріалу та багаторазове його повторення; б) перевірки та закріплення набутого на конкретних зразках; в) обов'язкового виправлення помилок. Додаткові заняття хоровим співом з сільськими дітьми проводилися тільки зі здібними співаками тричі на тиждень в ірмологійному класі. Із цих учнів складався хор (30–40 співаків), який постійно супроводжував літургійну службу у сільському храмі. Вчителі застосовували *допомогу помічників* із числа найбільш обдарованих учнів. Учні, що отримували початкові теоретичні знання та певний співацький досвід, згодом присвячували своє життя хоровому співові. Деякі з них поповнювали армію мандрівних співаків, ставали пропагандистами співацького

мистецтва у своєму краї. Найбільш обдаровані за рекомендацією дячків-учителів переходили у професійні хорові колективи (гетьманські, архієрейські, придворні тощо). Решта учнів залишалися у своєму селі допомагати місцевому вчителю, що сприяло появі *місцевих хорових шкіл* із власними методиками співацького навчання.

Важливу роль у сільській хоровій освіті відігравали *вчителі-дячки*, що виконували функцію музичної освіти сільського населення. Вони розробляли власний дидактичний навчальний матеріал (практичні посібники та хрестоматії). Із цією метою відбиралися мелодії піснеспівів з київського, болгарського, грецького розспівів, місцеві наспіви. Вивчення навчальної літератури сприяло засвоєнню церковного репертуару, збагачувало сільських співаків знаннями оригінальних зразків українського хорового мистецтва. Авторами навчальних посібників для сільських шкіл були Т.Бачинський (м. Добротвор, 1699 р.), М.Гадничак (с. Поклякушки, 1729 р.). Симеон Рибак [3]. Специфікою сільської освіти було те, що більшість учителів-дячків довго не затримувалися на місцях, мандруючи по всій Україні. Це надавало їм можливість набувати значного педагогічного та виконавського досвіду, підвищувати власну професійну освіту. Безумовно, творчі досягнення кращих мандрівних дяків збагачували співацьку культуру сільської місцевості. Оригінальною була система перевірки та атестації сільських учителів співу. Існувало чотири групи оцінок: 1) «искусен, похвален»; 2) «умеренно искусен»; 3) «не совершенно искусен», «посредственен»; 4) «не искусен», «не знает», «худ», «туп», «глух» [4, с. 47]. Така система атестації була розроблена на основі багатого педагогічного та виконавського досвіду дячків, регентів місцевих хорів. Отже, співацька освіта на селі була оригінальним явищем в музичній культурі та освіті України XVII–XVIII ст.

Подальшій професіоналізації хорової освіти сприяло становлення нотної грамоти як навчальної дисципліни. Це конкретно проявилось у поширенні методичних посібників, теоретичних праць, друкованих нотних книг. Значне накопичення теоретичного

і дидактичного матеріалу стало міцним фундаментом для подальшого розвитку вокально-хорової освіти у XIX–XX ст.

### 1.1.3. Напрямки розвитку української хорової культури (XIX–XX ст.)

*Хорове виконавство.* На початку XIX ст. в Україні набуло надзвичайної популярності хорове виконавство. По-перше, зміцнювалися традиції церковного співу. У багатьох середніх навчальних закладах Харкова, Києва, Полтави, Чернігова хоровий релігійний спів був обов'язковим (школи, гімназії, колегіуми, казенні училища, інститут шляхетних дівчат). Видатний письменник Г. Квітка-Основ'яненко відзначав високий рівень виконавських умінь учнів харківських приходських шкіл та семінарій. Спів без супроводу у навчальних закладах стимулював масове засвоєння особливої манери хорового співу (спеціальна постановка голосу, вироблене дихання, висока культура інтонування, досвід ансамблювання). Хоровий релігійний спів був широко розповсюджений у Київському університеті, де незаможні студенти-хористи звільнялися від плати за навчання.

По-друге, відбувався процес поступового виходу хорової музики за межі богослужіння. З'явилися видатні, світські за характером зразки літургійної літератури, що засвідчило формування потреб у новій музиці та визначило перспективу розвитку світської хорової творчості (Л. Пархоменко).

Міцні традиції світського хорового виконавства склалися у Києво-Могилянській академії. Партесній хоровій музиці належала першість у зустрічах гостей, на урочистих святах, антрактах прилюдних диспутів та академічних іспитах. Поширені були змагання хорів, де лунали канти та народні пісні.

Одним з визнаних центрів світського хорового виконавства був Харківський університет, заснований у 1805 році. Університетський хор брав участь у багатьох урочистих концертах, виконуючи (разом з архієрейським хором) ораторії Й. Гайдна,

патріотичні хорові твори харків'ян І. Вітковського, О. Шумана та інших авторів.

Концерти світського хору Київського університету, що складався з різночинного студентства, приваблювали успішним виконанням фольклорних творів, зокрема обробок народних пісень М. Лисенка (60-ті роки XIX ст.).

У навчальних закладах для заможних верств населення з'явилося доволіне навчання сольному та ансамблевому співу. На гімназичних музично-літературних вечорах лунали популярні хори видатних італійських, німецьких композиторів, російських авторів.

У першій половині XIX ст. упроваджувалася традиція гастролей кращих кріпацьких хорових колективів (капели Д. Ширая, Д. Трощинського, П. Талагана, П. Лопухіна), які з успіхом виконували складні твори Й. Гайдна та Г. Доніцетті. Традиції світського хорового виконавства в Україні підтримувало німецьке співацьке товариство м. Києва (твори Г. Генделя, Й. Гайдна, Дж. Россіні).

З другої половини XIX ст. почалися значні перетворення у хоровому виконавстві в Західній Україні. З метою подальшого розвитку хорової культури народу видатний представник музичної культури Західної України А. Вахнянин створив музичне товариство «Баян», яке існувало у Львові, Перемишлі, Коломиї та Станіславі. Учасники товариства не тільки організовували хорові концерти, але й видавали збірки хорових творів українських авторів у власних видавництвах «Бібліотеки музиканта».

Таким чином, хорове виконавство в Україні XIX ст. об'єднувало різні прошарки хорової творчості: традиційний стародавній релігійний спів, класичні хорові твори зарубіжних авторів та неосаянні народнопісенні жанри.

*Хорова творчість українських композиторів другої половини XIX ст. Оригінальні хорові твори.* Із середини XIX ст. завдяки розвитку хорового виконавства на західноукраїнських землях з'являються нові композиторські школи. Засновниками *перемишлянської школи* були М. Вербицький та І. Лаврівський. Творчість М. Вербицького нерозривно пов'язана з народнопісенними

джерелами українського, польського та угорського фольклору. Серед творів автора є ліричні замальовки («До зорі», «В чужині», «Жаль»), епічні твори («Поклик», «Куди ти плинеш»), пісенно-танцювальні та жартівливі хори («Цвітка», «Сиві очі», «Заспів»).

Традиції перемишлянської школи продовжили галичани С.Воробкевич, В.Матюк, А.Вахнянин, О.Нижанківський. Твори С.Воробкевича імпонували слухачам легкістю фактури, образами і жанровими контрастами («Огні горять», «Ой чого ти почорніло»). У хоровій музиці В.Матюка втілювалися ідеї визвольної боротьби та волелюбності («На розвалинах Галича», «Пісні русини», «Гамалія»). Твори для хору А.Вахнянина відрізнялися стрункістю композиції, різноманітністю мелодики («По морю, по морю», «Молоді сни», «Наша жизнь»). О.Нижанківський збагатив хорову музику філософськими зіставленнями та узагальненнями. У хорових мініатюрах композитора виявляється мелодичний дар, майстерне володіння хоровою фактурою, вміння засобами хору передати різноманітність людських почуттів та настроїв («Золоті гори», «Гуляли», «Вечірня пісня»).

Наддніпрянська Україна відзначилася становленням класичної композиторської школи на чолі з М.Лисенком. У хорових мініатюрах видатного композитора кінця XIX ст. відбивалися нові методи утворення мелодики та форми: перетлумачення народних пісень («Пливе човен», «Поклик до братів-слов'ян»), їх пряме цитування та переінтонування («А вже весна», «Орися ж ти, моя ниво», «Наш отаман Гамалія»). Для ранніх творів М.Лисенка характерне тяжіння до мелізматики та розспіву («Ой нема, нема»). У ліричних та лірико-епічних хорах Лисенко використовуються народні, ліричні, романсові та мовні інтонації. Широко застосовуються гармонічні зміни та тональні рухи, різні типи фактури. Яскраво втілюється в хоровій творчості М.Лисенка громадсько-етична тематика («Ясне сонце в небі сяє», «Орися ж ти, моя ниво», «Гей, за наш рідний край», «Ой що ж в полі за димове»). У музичній мові багатьох творів композитора відчутні зв'язки з календарно-обрядовим, ліричним фольклором («Ой діброво, темний гаю», «Барвінок цвіте»). Крайні оригінальні

хорові твори М.Лисенка мали величезне значення для розвитку хорової літератури XX сторіччя.

В останній чверті XIX ст. у творчості українських композиторів утверджується жанр *кантати*, чому певною мірою сприяла поезія Т.Шевченка. Важливу роль у подальшому розвитку української вокально-інструментальної музики мали кантати Д.Січинського «Дніпро реве» та «Лічу в неволі».

Особливе місце в історії української хорової літератури посідає цикл творів М.Лисенка «Музика до кобзаря» на вірші Т.Шевченка. До нього увійшли одночастинні кантати-поєми «Б'ють пороги», «На вічну пам'ять Котляревському» та п'ятичастинна кантата «Радуйся, ниво непоплита», хорові поєми «Заповіт», «Іван Гус», «Сон» та інші. У кантатах-поемах М.Лисенка кристалізується розгорнута наскрізна форма розвитку музики. Вони, на думку А.Терещенко, поєднують елементи розповідності, емоційного розкриття суті образів та критичну зображальність. Композитор застосовує введення та зіставлення великої кількості солістів та хорових груп, речитативів та аріозних побудов.

Західноукраїнські композитори традиційно створювали для щорічних шевченківських концертів невеликі хорові композиції прославленого характеру, які здобували назву кантат (В.Матюк, А.Вахнянин, О.Нижанківський, М.Вербицький). Значним досягненням стала тричастинна кантата Г.Топольницького «Хустина» — перше втілення лірико-драматичної, соціально загощеної поеми Т.Шевченка.

*Оперна хорова творчість українських композиторів.* Плідно працювали українські автори в оперному жанрі. Визначну роль відігравали хори з першої національної класичної опери «Запорожець за Дунаєм» С.Гулака-Артемовського. Виконуючи різну драматургічну функцію в опері, вони вражають реалістичними та народними образами, яскравим гумором, красою і мелодійністю. Значним досягненням стали хорові сцени з опери П.Сокальського «Облога Дубни». Видатний дослідник фольклору прагнув до правдивого відтворення картин з життя запорізького козацтва. В опері звучать хорові обробки народних пісень та власні



хорові твори автора. Значне місце в історії музичної культури України займає оперна творчість М. Лисенка. У лірико-фантастичній опері «Утоплена» яскраво змальовані народні образи («Ой зав'ю вінки») і втілені принципи народного багатоголосся (сольний заспів, співставлення мажору і мінору). Хори з опери «Тарас Бульба» відтворюють картину героїчного минулого українського народу, який є головною дійовою особою в опері.

Головні риси оперних хорів М. Лисенка пов'язані з використанням засобів української пісенної творчості (відсутність стабільної кількості голосів у партитурі, перемінний лад, метр, куплетно-варіаційна форма).

*Напрямок розвитку хорової культури України у першій половині XX ст.* На початку XX ст. хорове мистецтво відігравало значну роль у становленні музичної культури України. Хорова музика була улюбленою сферою творчого спілкування композиторів, виконавських колективів та слухачів. Склалася надійна система хорової творчості народу, що спиралася на традиції хорової освіти, розвинену мережу хорових колективів та їх активну концертну практику. Музичне товариство ім. М. Леонтовича підтримувало діяльність постійних 900 хорів периферії. Найкращі композитори, майстри хорового жанру М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Степовий, О. Кошиць, С. Людкевич керували хоровими колективами та вели активну просвітницьку діяльність. Виникає тенденція створення національних українських хорів. Так, у 1918 р. було створено Український національний хор, репертуар якого складався з обробок українських народних пісень. Плідно працювали «Мішаний хор» (кер. В. Верховинець), Республіканська хорова капела ім. М. Лисенка (кер. А. Калишевський та М. Леонтович), об'єднаний хор Київської народної консерваторії (кер. О. Кошиць). У 1920 р. при Дніпросоюзі виникла капела «Думка» під керівництвом К. Стеценка. Частина композиторів (М. Леонтович, К. Стеценко, П. Козицький, М. Вериківський, С. Дрімцов) співпрацювали із Українською автокефальною православною церквою. У зв'язку з цим вийшли перші нотні видання української релігійної музики.

У перші повоєнні роки (20–30-ті рр.) приділялося багато уваги створенню хорових нотних збірок для дітей та юнацтва, поживалася пропаганда українських народних пісень: «Шкільний співаник» К. Стеценка у трьох випусках (1918 р.), три випуски «Пролісків» Я. Степового (1922 р.), де значна частина матеріалу була розрахована на школи; «Дитячі пісні» М. Вериківського, «Весняночка» В. Верховинця, «Слобожанські народні пісні для школи» В. Ступницького (Харків, 1928 р.). Чимало спеціальних видань для школярів виходило у Львові та Ужгороді (Ф. Колеса «Шкільний співаник» 1925 р.). Відомі митці створювали підручники з сольфеджіо: «Підручник сольфеджіо» М. Леонтовича (1920, Київ), С. Людкевич «Матеріали до науки сольфеджіо і хорового співу» (1936, Львів). Великої популярності набули народні пісні в обробці для шкільних хорів М. Леонтовича. Одним з вагомих мистецьких досягнень стали твори Л. Ревуцького із збірки «Сонечко» (1922 р.).

Із лютого 1928 р. відбулися несподівані зміни в роботі українських музичних товариств. Разом змінилося ставлення радянського адміністративного апарату до хорової музики та виконавства, які стали об'єктом значних «реорганізацій». У зв'язку з цим зникла мережа хорових колективів високого рівня, різко загальмувався творчий процес, зокрема в акапельному чотириголосному співі.

Відновлення української хорової культури, особливо на західноукраїнських землях (С. Людкевич, Ф. Колеса, М. Колеса, Є. Козак, А. Кос-Анатольський) почалося з 1939 р. Новий етап піднесення хорової культури відбувся у 50–80-ті роки, про що свідчить творчість Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, Л. Дичко, Є. Станковича, М. Скорика та багатьох інших авторів.

*Хорова творчість видатних українських композиторів XX ст.* Хорова спадщина М. Леонтовича відзначається яскравою індивідуальністю, високим рівнем композиторської майстерності. В історію хорової музики митець увійшов як геніальний творець обробки народної пісні. Дослідники (М. Гордійчук, Л. Пархоменко) виділяють декілька жанрових груп обробок. Перша група поєднує



лірико-епічні обрядові пісні (колядки, щедрівки, веснянки та побутові). Автор зберігає їх структуру майже незмінною, тому вони мають куплетно-варіаційну форму, гомофонно-гармонічний виклад з елементами імітаційної поліфонії («Ой посеред двору», «Ой там за горою»). Друга група — це ліричні побутові дво- або триваріантні композиції переважно поліфонічного складу із застосуванням розспівів у партіях, підголоскового та імітаційного розвитку голосів («Зеленая та ліщинонька», «Котилася зірка»). Наступна група — лірико-драматичні обробки («Зашуміла ліщинонька», «Ой з-за гори кам'яної», «Пряля», «Мала мати одну дочку», «Піють півні», «Козака несуть»). За структурою — це розгорнуті твори з наскрізним розвитком та поліфонічним викладом. У кульмінаційних моментах автор змінює наспів або вводить нові тематичні елементи.

У багатьох ігрових, жартівливих піснях М. Леонтович застосовував прийоми інструменталізації хорової тканини («Женчичок-бренчичок», «За городом качки пливуть»). Справжнім шедевром хорової обробки стали «Щедрик» та «Дударик», де розробка простої остинатної поспівки переростає в цілісну, багату на емоційні відтінки музичну поему (Л. Пархоменко).

М. Леонтович — автор оригінальних хорових творів: драматичного «Льодолому», ліричних хорів «Літні тони» та «Моя пісня», трагічної «Легенди». Яскраво виявив себе композитор у творенні релігійної музики. Хоча надбань у цьому жанрі порівняно небагато: «Літургії», «Молебєн благодарственный», «Херувимські пісні» (6 творів для різних складів), «Світе тихий» (3 твори), «Хвалить ім'я Господнє», «Вірую», «Ангел вопіє», «Христос воскрес», «Нині отпуваєши», «Богородице, Діво», «Релігійні канти» (5 обробок), «Колядки».

У хоровому доробку К. Стеценка теж значне місце займають обробки народних колядок та щедрівок. Найуживанішими засобами музичної драматургії обробок К. Стеценка є контраст тембрових барв, проведення теми різними голосами. К. Стеценко тяжів до психологічного типу обробок з підкресленням сценічного розвитку. Композитор надавав творам чіткої форми, застосовуючи куплетну варіаційність.

Значна кількість оригінальних хорових творів К. Стеценка відбиває гострі етичні проблеми («Сон», «Хмари»). У хорі «Сон», що розкриває хвилюючий образ (сон політичний в'язня), К. Стеценко вдається до методу симфонічного розвитку і досягає глибокої, точної психологічної характеристики. У хорі «Хмари» автор прагне до інтенсивної розробки тематизму (стретні проведення, подрібнення, перегуки в різних регістрах). Героїчні хори «Содом», «Прометей», «Рано-вранці новобранці» містять виразні засоби, що підкреслюють волелюбний дух народу (маршова ритміка, гомофонно-гармонічний виклад, кварто-квінтові стрибки, октавні унісони).

У хоровій спадщині К. Стеценка важливе місце посідають кантати. Прославна кантата «Шевченкові» складається з кількох епізодів. Музика твору відрізняється могутністю, тематичною єдністю та наявністю лейтгармоній, що проводяться через усю композицію. В основу драматургії кантати «Єднаймося» покладено протиставлення двох контрастних образів — світлого майбуття об'єднаної України та трагічної реальності.

Одним з вершинних досягнень української духовної музики є авторські літургійні твори К. Стеценка («Всенощна», «Літургії», «Панахида», «Херувимські пісні» (6 творів); «Милість спокою» (4 твори), «Хвалить ім'я Господнє» (9 творів), гармонізація наспівів Києво-Печерської лаври, релігійні канти тощо. Найяскравішим релігійним твором композитора, на думку дослідників, є великий хоровий цикл «Другої Літургії» 1918 р., в якому найкраще розвився багатий мелодійний дар К. Стеценка.

На початку ХХ ст. яскраво засяяв талант О. Кошиця — всесвітньовідомого хорового диригента та композитора, автора багатьох хорових обробок українських народних пісень. Серед них — героїко-епічні українські («Гей, не дивуйте», «Ой на горі жінці жнуть»), ліричні («Ой ходить сон коло вікон», «Ой зійди, зійди ти, зоренько», «Понад синім морем») та обробки жартівливих пісень («Ченчик», «На вулиці скрипка грає», «Біда»). Важливим засобом виконавської драматургії О. Кошиця були зміни в тембровій, динамічній та темповій палітрі (Н. Корольок). Особливої

уваги композитор надавав контрастним зіставленням гучності (f–p), засобів звуковедення (стакато–легато), вибагливій акцентуації. Автор здебільшого застосовував варіаційний розвиток музичної теми або прийоми варіаційності з елементами класичної поліфонії [5].

У 30–40-роки О.Кошиць надрукував декілька збірок з обробками французьких, шотландських та норвезьких, американських, канадських, японських та індійських пісень. У хоровому доробку О.Кошиця є релігійні твори (п'ять літургій та окремі композиції літургійного змісту). У їх створенні Кошиць відійшов від еkleктичного підбору співів до Служби Божої. Прагнучи до стилістичної єдності літургії, композитор ретельно продумував спрямованість музично-інтонаційного розвитку циклу. Композиторська та диригентська творчість О.Кошиця значно сприяли розквіту українського хорового мистецтва за кордоном.

Одне з провідних місць у мистецтві України посідає хорова творчість Л.Ревуцького. Хорова спадщина Л.Ревуцького невелика, але майже кожен твір композитора є перлиною українського хорового жанру. У його музиці синтезовані риси українського фольклору й професійного мистецтва. Так, хори «Три веснянки», «Дід іде», «У перетику ходила» за характером наближаються до народних, разом з тим вони мають дуже розвинену партію фортепіано. Вагомою частиною спадщини Л.Ревуцького є оригінальні хорові твори. Серед них — хор «Ой чого ти почорніло», що відзначається героїко-епічним характером. Твір написано у тричастинній формі з серединою — хоровим фугато, яке звучить активно та трагічно. Реприза повертає слухача до спокійних та важких початкових образів; вона містить філософські узагальнення. Серед творів Л.Ревуцького виділяються хори великої форми: кантата — поема «Хустина», хори «Зима», «Ода пісні». Структура кантати — поеми «Хустина» наближається до своєрідної складної тричастинної форми, але має багато спільного з вільною формою. Поема складається із вступу (куплет народної пісні, що виконує хор), епізоду — соло сопрано, другого розділу — (соло тенору) та хорового фіналу. Для фактури цього твору характерним

є застосування вільного переходу від чотирьох — до двоголосся, рух паралельними терціями та октавний унісон. Розгорнута кульмінація твору вирішена у поліфонічній фактурі. Велике драматургічне навантаження має партія фортепіано. Особливого значення набуває майстерне оперування словом (текст Т.Шевченка), що надає додатковий поштовх творчій думці композитора.

Яскравою сторінкою світової музичної культури стала хорова спадщина Б.Лятошинського. Основною рисою хорового мислення Б.Лятошинського є тяжіння до симфонізму: безперервності інтонаційного розгортання, проростання тематизму з єдиного зерна, його різноманітні образні трансформації. Симфонізм мислення пояснює інтерес Б.Лятошинського до складної синтетичної форми. Мелодика, ритм, гармонія, фактура, хорова інструментовка творів підпорядковані головному завданню — відтворенню у музиці щонайменших нюансів образного змісту вірша. Музичний звук і слово в хорах Лятошинського утворюють органічний інтонаційний сплав, з якого виростає жива, психологічно витончена музично-поетична мова. Значні здобутки має майстер у жанрі хорів а cappella («Тече вода в синє море», «Із-за гаю сонце сходить», «У перетику ходила»). Цикл на вірші О.Пушкіна «Пори року» Б.Лятошинський трактує у ліричному ключі. У хорі «Весна» зображальні мотиви створюються засобом імітації та контрастної поліфонії. Хор «Осінь» є ліричною кульмінацією всього циклу. Твір «Зима» має яскраве, піднесене звучання. Великим майстром музичного пейзажу виявляє себе митець у хорі на вірші О.Пушкіна «По небу крадеться луна». Серед відомих циклів автора виділяються 9 хорів на вірші М.Рильського («Осінь», «Широке поле», «Дощ шумів») та цикл творів на вірші Ф.Тютчева «З минулого». У кожному такті хорових творів видатного майстра, на думку Н.Корольок, відчувається визначна особистість, неповторність, індивідуальність з її мудрістю, шляхетністю, високим інтелектом [5].

Хорова творчість А.Штогаренка. Початковий етап роботи митця характеризується безпосереднім наслідуванням народнопісенних традицій. У міру накопичення художнього досвіду з'являються індивідуальні риси хорового стилю митця. Більшість

хорових творів Штогаренка об'єднані в цикли, що свідчить про потяг автора до монументальних форм, масштабність його художнього мислення. Композитора хвилюють героїко-патріотичні образи, громадсько-соціальні теми (симфонія — кантата «Україно моя», поема «Росія», цикл творів на вірші А. Ісаакяна, цикл творів а cappella «Шевченкіана»). Багато творів композитора уособлюють історико-романтичні, лірико-філософські та світлі ліричні образи кохання (цикл «Жіночі портрети», «Про нашу любов»). Кращі твори композитора, вважає Н. Корольок, виписані вмілою рукою справжнього майстра, наповнені яскравою щирістю його почуттів, силою його інтелекту.

### Висновки

Хорова культура України багата різноманітними зразками музичного фольклору (гетерофонія, стрічкове октавне багатоголосся, протяжні пісні поліфонічного складу, три-чотириголосні гомофонно-гармонічні пісні).

У релігійному хоровому виконанні до XIV ст. практикувався кондакарний одноголосний спів. Стихирарний спів (X–XVII ст.) існував у вигляді київського одноголосного знаменного розспіву та багатоголосного строчного співу (путьове, демественне та знаменне багатоголосся). З кінця XVI ст. в Україні має широке розповсюдження партесний хоровий спів у вигляді лаврського багатоголосся, кантів і псалмів. Найбільшого розквіту партесний спів в Україні досягнув у жанрі хорового концерту, видатними майстрами якого були М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель.

Значним досягненням визнаних композиторів України XVIII ст. сприяв поступовий розвиток системи вокально-хорової освіти. Співацька освіта у монастирях здійснювалася за окремою програмою і забезпечувалася методичними і навчальними посібниками. Система міської шкільної освіти існувала у церковних школах (початкове співацьке навчання), полкових школах, духовних училищах і семінаріях (спів по нотах

багатоголосних творів, засвоєння ірмологічної теорії та практики партесного співу), школах-студіях та колегіумах (вивчення теорії знаменного партесного співу, різні форми складного багатоголосся). У сільській місцевості навчання хоровому співу виконувало функції захисту національних традицій і розвитку кращих зразків духовної співацької культури. Співацьку освіту, яка впроваджувалася у домових школах та ірмологічних класах, здійснювали мандрівні дяки за власними методиками і навчальними посібниками.

У XIX ст. в Україні зміцнюються традиції світського хорового виконавства (Києво-Могилянська академія, Харківський та Київський університети, міські гімназії, концертні зали західноукраїнського музичного товариства «Баян»).

Із середини XIX ст. в Західній Україні з'являються нові композиторські школи: перемишлянська (М. Вербицький, І. Лавриновський), галичанська (С. Воробкевич, В. Матюк, А. Вахнянин, О. Нижанківський), класична композиторська школа на чолі з видатним М. Лисенком. У творчості українських композиторів утверджуються жанри хорової мініатюри, кантати, з'являються перші оперні хорові твори (С. Гулак-Артемовський, М. Лисенко, П. Сокальський).

У XX ст. хорове мистецтво відіграло значну роль у становленні музичної культури Радянської України. Виникає тенденція створення національних українських хорів, з'являються хорові спілки, поширюється видавництво нотних збірок для дітей та юнацтва. Яскравою індивідуальністю визначається хорова спадщина видатних українських композиторів XX сторіччя: М. Леонтовича («Щедрик», «Дударик», «Льодолам»), К. Стеценка («Сон», «Прометей», кантата «Шевченкові», літургійна музика), О. Кошиця (обробки народних пісень, літургійні композиції), Л. Ревуцького («Дід іде», «Ой чого ти почорніло», кантата-поема «Хустина»), Б. Лятошинського («Тече вода в синє море», цикли на вірші О. Пушкіна, М. Рильського, Ф. Тютчева), А. Штогаренка (симфонія-кантата «Україно моя», цикли «Жіночі портрети», «Про нашу любов»).

### Запитання і завдання для самостійної роботи

1. Які ви знаєте основні різновиди народного хорового багатоголосся?
2. Як відбувався розвиток релігійного хорового співу на Україні?
3. Зробіть порівняльний аналіз хорової творчості видатних композиторів М.Березовського, А.Веделя, Д.Бортнянського.
4. Які ознаки мала вокально-хорова освіта у різних навчальних закладах України (X–XVIII ст.)?
5. Визначте основні центри хорового виконавства в Україні XIX ст.
6. У чому полягає значущість хорової творчості українських композиторів другої половини XIX ст.?
7. Розкрийте історичні аспекти розвитку хорової культури України першої половини XX ст.
8. Охарактеризуйте значущість хорової спадщини М.Леонтовича, К.Стецька, О.Кошиця.
9. Розкрийте основні тенденції хорової творчості Л.Ревуцького, Б.Лятошинського, А.Штогаренка.
10. Складіть концертний репертуар шкільного і студентського хору з творів українських авторів.

### Література

1. Андрос Н. Українська хорова література. — К., 1991. — 125 с.
2. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. — К.: Музична Україна, 1978. — 180 с.
3. Історія української музики. Т.1. — К.: Наукова думка, 1989. — 447 с.
4. Історія української музики. Т.2. — К.: Наукова думка, 1988. — 464 с.
5. Історія української музики. Т.3. — К.: Наукова думка, 1990. — 422 с.

6. Історія української музики. Т.4. — К.: Наукова думка, 1992. — 615 с.
7. Іванов В. Співацька освіта в Україні у XVIII ст. К.: Музична Україна, 1997. — 289 с.
8. Козицький П. О. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування. — К.: Музична Україна, 1971. — 148 с.
9. Корольок Н. Корифеї української хорової культури XX століття. — К.: Музична Україна, 1994. — 204 с.
10. Шреєр-Ткаченко О. Історія української музики. — К.: Музична Україна, 1980. — ч.1. — 198 с.

## 1.2. Історія хорового мистецтва та освіти за рубежом

### 1.2.1. Становлення хорових жанрів у Західній Європі

Хоровий спів є однією з найдавніших та найбагатших галузей музичного мистецтва. Протягом усієї історії людства він був тісно пов'язаний з життєдіяльністю людей. Спочатку хоровий спів був частиною трудових процесів, танців та обрядів. Пізніше склалося професійне мистецтво, основною формою якого був релігійний спів. Кращі хорові колективи брали участь у художньому оформленні свят у палацах знаті. Для розвитку світової хорової культури виняткове значення мало хорове мистецтво Давньої Греції. На святах та землеробних роботах одноголосно виконувалися хорові пісні (гіпорхеми, гімни, оди, дифірамби). Жіночі хорові колективи віддавали належне ліричним пісням, а чоловічі та юнацькі — одам та повчанням переможців. Чоловічий хор, що складався з 12-15 осіб, супроводжував давньогрецькі трагедії. У Давній Греції виникла традиція виконання християнських піснеспівів на основі тетраходів (лідійського, фригійського, дорійського, міксолідійського), які складалися у величезну кількість ладів.

На розвиток хорового мистецтва Європи вплинула духовна хорова музика Візантії, розквіт якої припав на VI–VII ст. У візантійській релігійній музиці склалася традиція співу без супроводу. Візантійські гімни, кондаки та канти відрізнялися розвиненою структурою і орнаментальною барвистістю. Серед давніх візантійських піснетворців відомі імена Кирила Олександрійського (IV ст.), гімнографів Василя Великого, Єфрема Сіріна, Афанасія Олександрійського (IV ст.), авторів тропарів Тимокліта і Анфима (V ст.), Романа (VI ст.), гімнографів Єфеска, Сергія, Софронія (VII ст.). Серед діячів пізнішого часу — Федір Судит, Йосиф Феслалоній та всесвітньовідомий Іоанн Дамаскін. Саме він відібрав з великої кількості ладів і піснеспівів, що існували на той час, вісім найбільш зручних і, надавши їм письмовий вигляд і назву (гласи), систематизував їх у Октоїх.

У 1054 році відбулося офіційне розмежування християнської церкви на православну та католицьку. Із цього часу у західноєвропейських країнах професійне мистецтво середньовіччя розвивалося у межах та у зв'язку з потребою католицького богослужіння. Завдяки церковній реформі IV – VI ст. відбулося упорядження принципів церковного співу: введено *антифонарій*, піснеспіви якого лягли в основу *григоріанського співу*, що виконувався виключно чоловічим хором. Найбільше давньою формою григоріанського співу були псалмодії та гімни. Псалмодія — це речитація латинського тексту у вузькому діапазоні мелодичного руху, що мала асиметричну ритміку. Гімни є більш розвиненими і структурно завершеними; вони мали народнопісенну основу та чітку ритмічну організацію. Із часом гімни стали невід'ємною частиною та музично-художньою основою святкового католицького богослужіння.

З XIII ст. піснеспіви католицької служби (меси) об'єдналися у цикл з п'яти розділів:

1. «Kyrie eleison» (Господи, помилуй).
2. «Gloria in exelsis Deo» (Слава у вишніх Богів).
3. «Credo in unum Deo» (Вірую в Єдиного Бога).
4. «Sanctus dominus Deus Savaoth» (Святий Господи Боже Саваоф). «Benedictus» (Benedictus qui venit in nomine Domini) (Благословен грядущий во ім'я Бога).
5. «Agnus Dei» (Agnus Dei, qui tollis peccata mundi) (Агнец Божий, що взяв на себе гріхи миру).

Пізніше в деяких частинах меси іноді виділялися самостійні розділи. Наприклад, в ч.3 «Credo» у XIX ст. уособлюються нові розділи «Et incarnatus» (І втілювався в людину, народився від Святого Духу і Діви Марії); «Crucifixus» (І був розп'ятий та похований); «Et resurrexit» (І воскрес). Спочатку меса виконувалася одноголосно, але з XIV ст. з'явилися перші багатоголосні обробки окремих частин.

В епоху Відродження хорове мистецтво набуло нових напрямків: розквітає хорове багатоголосся, поширюються нові форми світської хорової музики; з'являються нові хорові жанри. У демократичному колі населення італійських міст звучали ліричні



гімни — лауди, чотириголосні побутові пісні, триголосні сільські віланели. Провідним пісенним жанрам Франції були багатоголосні шансонс. В Італії, Англії, Польщі значної популярності набув жанр лірично-витончених мадригалів.

Необхідність виконувати великі за обсягом твори — меси, магніфікати — вимагала подальшого розвитку хорової освіти виконавців-співаків. Однією з найкращих у Європі була римська співацька школа (*Scola cantorum*), що виникла ще у VI ст. Із XIV ст. засновано Авіньонську папську капелу, а з XV ст. — взірцевий хор *Cappella Palantino*, або Сикстинську капелу. Папський хор, для участі в якому відбиралися кращі співаки з усієї Європи, співав без інструментального супроводу, його виконання відзначалося бездоганним строем та ансамблем. У Венеції затвердився стиль поліхорального співу, який відрізнявся блискучістю, тембровими та динамічними контрастами. Ще у 90-х роках XV ст. у Сан-Марко було встановлено орган, що стимулювало композиторів до створення вокально-інструментальних творів.

Становленню хорової культури Нідерландів сприяли співацькі школи-приюти, так звані метризи, що забезпечували майбутніх співаків, органістів та композиторів систематичним музичним навчанням. У кожній метризі навчалося не більше тридцяти учнів, які під керівництвом досвідчених учителів вивчали теорію музики, мистецтво співу й гри на органі.

Творчість композиторів нідерландської школи Г. Дюфаї, Х. Ізака, О. Лассо, Ж. Депре увійшла в золотий фонд хорової музики. Провідним жанром нідерландської композиторської творчості стала меса а *cappella*, яка виконувалася хором хлопчиків та чоловіків. Значних успіхів досягло поліфонічне письмо, у якому широко використовується повний діапазон хору, кількість хорових голосів якого зростає до двадцяти чотирьох.

Період Реформації XVI ст. відзначився демократизацією хорового співу, відродженням нових хорових жанрів: протестантського хоралу (Німеччина), гуситських пісень (Чехія), ензим (Англія). Із XVII–XVIII ст. з'являються нові хорові жанри: кантати, ораторії, страсті (М. Преторіус, Хаслер, Щюц, Д. Скарлатті), досягають

розквіту жанри меси, мотету, мадригалу (К. Монтеверді), магніфікату (Д. Букстехуде), ензимів та кетчів (Г. Перселл). У XVIII ст. ці жанри набули подальшого розвитку у творчості Й. С. Баха (пасіони, ораторії, кантати, хорали, мотети, канони, пісні). У творчості Г. Ф. Генделя значне місце посідає жанр ораторії («Месія», «Іуда Маккавей»). Широко використовував у своєму доробку хоровий спів Й. Гайдн (меси, кантати, ораторії). Хорові твори В. А. Моцарта та Л. В. Бетховена увійшли до золотого фонду світового музичного мистецтва.

Починаючи з XIX ст. домінуючою формою хорового мистецтва стає концертне виконавство, з'являються хорові установи, що ставлять за мету об'єднання діячів хорової культури, громадське, культурне та хорове виховання слухачів («Лідертафелі» з Германії, «Цюріхський співочий інститут», «Орфеон» з Франції, «Королівське хорове товариство», «Об'єднання хоровиків» із Англії, «Духовні концерти» з Австрії).

У період романтизму загострюється інтерес композиторів до народної пісні, втілюються у музику жанрові образи. Значну роль відіграють засоби музичної виразності, посилюється інтерес до жанру хорової мініатюри.

Широко розповсюджується тенденція використання хору в опері. Плідно працюють у жанрі хорової музики К. Вебер, Р. Вагнер, Й. Брамс (Німеччина). З успіхом виконуються ораторії та кантати Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Ф. Ліста, Р. Вагнера. У творчості Ф. Шуберта досягає розквіту жанр хорової пісні. Г. Малер, як і Л. Бетховен, використовує хоровий спів у симфоніях. Світову славу здобули хорові сцени в операх Ш. Гуно, Ж. Бізе, К. Сен-Санса, Ж. Масне (Франція). Хорова культура Польщі збагатилася оперними хорами та хоровими піснями С. Монашко, Чехії — творами для хору Б. Сметани та А. Дворжака.

### 1.2.2. Етапи розвитку хорової культури Росії

Хорова культура Росії має давню історію. Спочатку хоровий спів розвивався як усна народна творчість, у межах якої розквітав народний багатоголосний спів. Його характерною рисою

була варіативність мелодії і співацьких манер. Провідною ознакою хорової культури Росії була традиція естетичного ставлення до співу, емоційного та виразного виконання тексту.

Поява професійного хорового співу пов'язана з ритуалом православного богослужіння. Традиційно російський православний спів — це спів без супроводу хором з чоловіків та хлопчиків. Коло російських церковних пісень було запозичено з Візантії у X ст. разом з прийняттям християнства за візантійським обрядом. Російська хорова церковна музика мала письмовий запис трьох видів. Єктонічний запис фіксував мелодію приблизно, він призначався для читання Євангелія. Кондакарний запис був досить складним. Найбільш поширеним був знаменний запис, що відрізнявся піднесенням та суворістю (С. Скребков). Кожен голос знаменного розспіву складався з кількох десятків поспівок, що поєднувалися у пісні відповідно до змісту тексту та його складу. Кожна пісня відрізнялася індивідуальною формою та послідовністю поспівок. Співацькі жанри російської релігійної музики поєднували стихири, тропарі, кондаки, ікоси, акафісти, канони, антифони, гімни та алелуарії. З XVI ст. розширюється географія розспівів: з'являються смоленський, кирилівський, тихвінський, московський та інші розспіви.

Із другої половини XVII ст. під впливом української культури в Росії розповсюджується партесне багатоголосся. Цей стиль здобув назву російського бароко. З'являються нові жанри духовної музики: партесні концерти а *capella*, партесні обробки знаменного розспіву, канти, псалми. В основі жанру партесного концерту покладено принцип конвертування, протиставлення соло хору. Для цього використовувалося поєднання імітаційно-поліфонічного та гармонічного типів фактури. На думку музикознавців, перші партесні концерти мали риси народної пісенно-танцювальної творчості, автори — видатні композитори П. Демущий, В. Титов, М. Львов, українці М. Березовський та Д. Бортнянський — використовували чергування тактового розміру. Із XVII–XVIII ст. у професійній та побутовій практиці розповсюджується жанр хорового канту, який був камерним різновидом партесного співу.

Із великим успіхом канти виконувалися на святах, їх жанрові та стилістичні риси були використані у мелодико-гармонічній мові багатьох російських композиторів кінця XVIII – початку XIX ст. Серед авторів цього періоду великої популярності набули твори О. Козловського та С. Дегтярьова.

Значною подією у хоровій культурі Росії початку XIX ст. стає хорова творчість М. Глінки, який був реформатором оперного хорового жанру, відомим автором хорових полонезів, гімнів, обробок пісень. Широко використовувався хор у оперних творах видатних композиторів кінця XIX – початку XX ст. Це народні обрядові сцени в операх О. Даргомижського, О. Серова, А. Рубінштейна, М. Римського-Корсакова, М. Мусоргського, О. Бородіна. Із другої половини XIX – початку XX ст. у Росії дуже інтенсивно розвивався кантатний жанр (О. Даргомижський, А. Рубінштейн, М. Мусоргський, М. Римський-Корсаков, П. Чайковський).

Широкого розповсюдження (кінець XIX – початок XX ст.) набув жанр хорової мініатюри а *capella* без супроводу, що об'єднувалися у хорові цикли. Хорова спадщина С. Танєєва охоплювала усі жанри хорової музики (кантати «Іоанн Дамаскін», «По прочтении псалма», хорові цикли а *capella* на вірші Я. Полянського тощо).

Незважаючи на те, що з середини XIX ст. церковна хорова музика та мистецтво культового співу відходять на другий план, у 70-ті роки складається тенденція цілісного музично-естетичного осмислення церковної служби та її різновидів — Літургії та Всенощної.

Літургія (грецьк. — обов'язок) є найважливішою формою православного богослужіння, яка відповідає месі у католицькій та протестантській церквах. До складу літургій входять псалми, прокімни, гімни, молитви. Елементами, що зв'язують літургію у єдине ціле, є антифони, ектенії та вірші. Традиційно літургія містить частини, що виконуються у суворій послідовності:

1. «Благослови, душе».
2. «Хвали душе».
3. «Единородный сыне».

4. «Во царствии Твоем».
5. «Придите, поклонимся».
6. «Сугубая ектения».
7. «Заупокойная ектения».
8. «Херувимская».
9. «Отца и сына».
10. «Милость мира» и «Тебе поем».
11. «Достойно есть».

Після закінчення літургії за традицією виконувалися духовні хорові концерти на тексти запричастних віршів. Видатним зразком літургії є твір П. Чайковського, який поклав на музику увесь склад піснеспівів літургії, пов'язавши усі її елементи. Значні здобутки в цьому жанрі мають також О. Гречанинов, М. Іполітов-Іванов, С. Рахманінов, П. Чесноков, О. Нікольський, О. Архангельський.

Другою найважливішою формою православного богослужіння є *Всенощна*, яка відбувається напередодні неділі і свят і поєднує вечірні та ранкові служби. До складу недільної Всенощної входять: «Благослови, душе моя, Господи» (вірші з 103 псалма); «Блажен муж», гімни «Свете тихий», «Ныне отпускаеши» (з 134 та 135 псалмів): тропарі «Благословен, еси Господи», гімни «Воскресение Христово», «Величит душа моя Господа», «Преблагословенна еси Богородице-дево», «Слава в вышних Богу» тощо. Серед зразків цього жанру виділяються Всенощні О. Архангельського, М. Іполітова-Іванова, О. Нікольського, О. Гречанинова, П. Чеснокова, С. Рахманінова.

Після Жовтневої революції російська хорова музика розвивається як мистецтво демократичне. Розповсюджуються аматорські хорові колективи. Головним хоровим жанром стає пісня (О. Давиденко, Д. Шостакович, І. Дунаєвський, В. Соловйов-Сєдов). Набуває популярності жанр кантати та ораторії (С. Прокоф'єв, М. М'ясковський). Видатний радянський композитор Г. Свиридов збагатив російську музику яскравими епічними творами («Патетична ораторія», «Курські пісні», «Кантата пам'яті С. Єсеніна»). Нової функції набуває жанр реквієму (Д. Кабалевський, А. Шнітке). У творах С. Прокоф'єва,

Д. Шостаковича суттєву роль відіграють оперні сцени. Стає популярним жанр хорового циклу (Д. Шостакович, Г. Свиридов, В. Салманов, М. Коваль).

*Видатні професійні хорові колективи Росії.* З XV ст. виникла Придворна капела, яка обслуговувала потреби у релігійному та світському співові. Кількість співаків у колективі поступово зростала (від 35 до 100 осіб). Із 1742 року музиканти постійно брали участь у постановках італійських та російських опер. З XIX ст. капела виступала у кращих концертах Петербурзького філармонічного товариства. Успіху капели значно сприяла участь у її діяльності та керівництво видатних музикантів: Д. Бортнянського, М. Глінки, Г. Ломакіна, М. Балакірева, М. Римського-Корсакова. Значно підвищувало професійний рівень співаків їхнє навчання в очних і заочних регентських класах. Успіху сприяла наявність у репертуарі капели кращих зразків зарубіжної та російської хорової класики.

Іншим відомим російським хоровим колективом був *Московський синодальний хор*, який понад сто років був традиційним церковним хором. Із кінця XIX ст. завдяки реформі В. Орлова, С. Смоленського, А. Кастальського почалося творче зростання колективу. Синодальне училище було реорганізовано у Вищий спеціальний хоровий навчальний заклад, де вивчалися: елементарна теорія музики, сольфеджіо, гармонія, контрапункт, аналіз музичних форм, методика шкільного хорового співу, історія музики, історія мистецтв, диригування, постановка голосу, гра на музичних інструментах. Синодальне училище мало високий рівень підготовки викладачів (В. Калінніков, А. Кастальський, М. Іпполітов-Іванов, В. Орлов, М. Данилін, М. Голованов, А. Метнер). Серйозна професійна підготовка співаків Синодального хору, відбір високохудожнього репертуару (твори Палестрини, О. Лассо, І. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Р. Шумана) дозволили колективу активно концертувати у багатьох містах Європи (початок XX ст.). На жаль, у часи радянської влади колектив перестав існувати.

Прикладом видатного приватного хору є *капела графа Шеремет'єва*, що проіснувала сто п'ятдесят років (1756–1906).

Першим керівником хору був видатний хоровий композитор С. Дегтярьов. Розквіт колективу пов'язаний з ім'ям видатного музиканта Г. Ломакіна, який запровадив у колективі справжнє професійне навчання. Хор *Безкоштовної музичної школи* складався зі студентів, робітників та учнів. Співаки хору навчалися за програмою, розробленою М. Балакіревим та Г. Ломакіним (сольфеджіо, теорія музики, вокал, хор). За висловом критиків, колектив виконував високохудожні твори російської та світової класики, що дозволило йому здобути високу технічність, природність та шляхетність звучання.

Надзвичайно відомим у Росії був приватний хор О. Архангельського. Вперше у складі колективу співали жінки, що надавало оригінального забарвлення звучанню хору. Колектив мав різноманітний та складний репертуар (поряд з класичними творами виконувалися обробки народних пісень). Хор був здатний на дуже високий темп розучування — за три тижні колектив підготував до концертного виступу ораторію Г. Генделя та «Реквієм» Керубіні.

Після Жовтневої революції в Росії поширилося камерне хорове виконавство. Тому з'явилися Державний хор російської пісні (керівники О. Свешніков, О. Юрлов, В. Ухов), Московський камерний хор (керівник В. Мінін) тощо.

*Хорове навчання та виховання в Росії (X–XIX ст.)* Система хорового навчання та виховання в Росії почала складатися з X ст. У 1274 р. спеціальним наказом виконання церковних творів доручалося кваліфікованим співакам, що зумовило відкриття спеціальних музичних класів. Високу якість хорової культури Росії визначила практика вивчення хорового співу в загальноосвітніх школах поряд з читанням та письмом. Уперше узагальнив практичний досвід розвитку вокально-хорової освіти Російської імперії видатний композитор і педагог М. Дилецький. У своїй праці «Музикійська грамати́ка» він показав необхідність свідомого сприйняття тексту хорового твору, підкореність співу смислу та тексту твору. Дилецький уважав за необхідне дотримання принципів послідовності та наочності.

Головним центром вокально-хорової освіти Росії декілька століть була Петербурзька співацька капела. Як важливий засіб хорового навчання застосовувався спів без супроводу. Співацькі уміння формувалися на засадах знаменного розспіву. Широко використовувалися традиції та педагогічні принципи італійських майстрів (спів в середньому діапазоні із застосуванням довгого та спокійного дихання, дотримання опори в голосі, уміле володіння динамікою). Разом із тим, у капелі головним чином застосовувався практичний виконавський досвід без засвоєння теоретичних положень та обґрунтування педагогічних принципів.

Важливим кроком у вокально-хоровій освіті Росії кінця XVIII – початку XIX ст. були педагогічні ідеї та принципи О. Варламова та М. Глінки, які висловлювалися на користь навчання всіх дітей співу з дитинства, незалежно від їх вокальних можливостей. Великого значення надавалося розвитку музичної ерудиції, художнього смаку та виконавської культури співаків. Із кінця XIX ст. на початку XX ст. в Росії склалася розвинена система загального вокально-хорового навчання та виховання. Прогресивні музиканти, вчителі, диригенти розглядали хоровий спів як засіб всебічного розвитку духовних сил учнів. На думку відомих хорових діячів того часу, хоровий спів здатний пробуджувати та виховувати у дитині естетичні та моральні почуття, розвивати музичні здібності, загальне і музичне мислення, музичну пам'ять та увагу. Педагоги — практики (вчителі співів та керівники хорових колективів) дотримувалися у навчанні певних дидактичних правил: а) рух від загального (цілого) до часткового; б) застосування поступовості, послідовності та тривалості у засвоєнні предмета; в) обов'язкове виховання інтересу до співу; г) розвиток свідомого розуміння хорового твору.

Широко розроблялися питання методики вокально-хорового навчання. Вийшли з друку такі посібники: «Нотная азбука, составленная для певческих хоров», Спб, 1861 г.; «Руководство для обучающихся пению» А. Рожнова; «Общепринятое руководство к изучению нотного церковного хорового и одиночного пения» М., 1868. І. Казанського; «Голос и слух хорового певца»,



«Енциклопедія шкільного співу» А. Нікольського. У них викладено загальні принципи, методи та вправи для розвитку співацької інтонації, хорового строю та ансамблю. Разом з тим недостатньо уваги приділено питанням вокального навчання (дихання, культури звуку). Високі вимоги до вокально-хорового навчання та виховання значно підвищили роль учителів співів та диригента хору як музично освіченого педагога.

У радянський період з'явилися можливості глибокої теоретичної розробки проблем хорознавства, хорового навчання та керування хором (П. Чесноков, О. Єгоров, Г. Дмитревський, В. Соколова, К. Птиця та інш.).

## Висновки

Хоровий спів є однією з найдавніших і найбагатших галузей музичного мистецтва. Для розвитку світової хорової культури виняткове значення мало хорове мистецтво Давньої Греції — як світське (гіпорхеми, оди, дифірамби), так і релігійне (піснеспіви, гласи). У візантійській хоровій культурі (VI–VII ст.) склалася традиція співу без супроводу, затвердилися перші релігійні хорові жанри (гімни, кондаки, канти, тропарі) і система церковних гласів — Октоїх (І. Дамаскін). З 1054 року відбулося розмежування християнської церкви на православну та католицьку, а з XIII ст. піснеспіви християнської католицької служби (меси) об'єдналися у цикл з п'яти розділів.

В епоху Відродження в Європі поширилися нові світські хорові жанри (віланели, шансонс, мадригали), почала складатися система хорової освіти (постійно існуючі хори і співацькі школи-приюти). У період Реформації XVI ст. відбувається демократизація хорового співу, з'являються протестантський хорал, гуситські пісні, ензими, поширюються кантати, ораторії, страсті, магніфікати. До золотого фонду світового мистецтва увійшли хорові твори Й.-С. Баха, Г. Ф. Генделя, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена (XVII–XIX ст.).

З XIX ст. домінуючою формою хорового мистецтва стає концертне виконавство, активно діють об'єднання діячів хорової культури («Лідертафелі», «Орфеон» тощо).

Розширюється сфера використання хорового співу у симфонічних творах, операх, хорових циклах (Л. Бетховен, Г. Малер, Р. Вагнер).

Хорова культура Росії розвивалася спочатку у межах народного багатоголосся. Поява професійного хорового співу пов'язана з релігійним православним богослужінням, яке мало багато спільного з візантійським і грецьким (співацькі жанри, система осьмогласія, спів без супроводу). З XVIII ст. у церковній і світській практиці широко розповсюджуються жанри хорового партесного концерту і хорового канту (П. Демущий, М. Львов, Д. Бортнянський, С. Дегтярьов, О. Козловський).

Значне місце посідали окремі жанри літургійної творчості (стихири, тропарі, гімни), а з кінця XIX ст. виникла тенденція цілісного музично-естетичного переосмислення основних форм православної служби — літургії та всенощної (П. Чайковський, С. Рахманінов, О. Гречанінов, А. Нікольський, П. Чесноков, О. Архангельський, М. Політов-Іванов). Видані російські композитори (М. Глінка, О. Даргомижський, О. Бородин, М. Римський-Корсаков, М. Мусоргський, П. Чайковський, С. Рахманінов, С. Танєєв) створили чимало шедеврів світового рівня у хорових жанрах (оперні хори, кантати, хорові мініатюри, хорові цикли).

У радянський період провідним хоровим жанром стає пісня, виникають виняткові здобутки у кантатно-ораторіальній творчості Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва, Г. Свиридова, А. Шнітке.

Хорове виконавство Росії збагатили видатні професійні колективи: Петербурзька придворна співацька капела (Д. Бортнянський, М. Глінка, М. Балакіревіч, М. Римський-Корсаков), Московський синодальний хор (В. Орлов, С. Смоленський, А. Кастальський, М. Данилін), капела графа Шереметева (С. Дегтярьов, Г. Ломакін), хор Безкоштовної музичної школи (М. Балакіревіч, Г. Ломакін), хор О. Архангельського, Державний хор російської пісні (О. Свешніков, О. Юрлов), Московський камерний хор (В. Мінін).



Система хорового навчання в Росії (X–XIX ст.) спиралася на традиції, які склалися у відомих хорових колективах і шкільній співацькій практиці, а також на педагогічні ідеї О. Варламова, М. Глінки. З кінця XIX ст. у Росії існувала розвинена система загального і спеціального вокально-хорового навчання та виховання, яка мала дидактичне забезпечення (принципи, методи, навчальна література).

У радянський період з'явилися перші роботи, що обґрунтували широке коло проблем з хорознавства, навчання і виховання у хоровому колективі.

### Запитання і завдання для самостійної роботи

1. Які основні хорові жанри склалися у західноєвропейському мистецтві?
2. Визначте особливості розвитку релігійного хорового співу в Росії.
3. Дайте характеристику змісту і методам хорового навчання і виховання в школах Росії 18 ст.
4. Порівняйте жанрові особливості меси, літургії та всенощної.

### Література

1. Асафьев Б. Хоровая культура / Русская музыка XIX в. нач. XX века. — Л., 1968. — с. 117–139.
2. Асафьев Б. О хоровом искусстве. — Л., 1980. — 216 с.
3. Кастальский А. Основы народного многоголосия. — Музгиз, 1948. — 345 с.
4. Краснощеков В. Вопросы хороведения. — М., 1969. — 312 с.
5. Никольская-Береговская К. Русская вокально-хоровая школа: от древности до XXI века. — М.: ВЛАДОС, 2003. — 305 с.
6. Локшин Д. Выдающиеся русские хоры и их дирижеры. — Музгиз, 1953. — 205 с.

## МОДУЛЬ 2. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ХОРОВОГО ВИКОНАННЯ

### 2.1. Хоровий колектив як вокальна організація

#### 2.1.1. Визначення, типи, види хору

Поняття «хор» має декілька значень. У давньогрецькому театрі хором називали групу співаків, що приймала участь у спектаклі. Хором також називають музичний твір, що виконувався співацьким колективом. У багатьох джерелах під терміном «хор» розуміють *колектив співаків*, організований для спільного виконання (Г. Дмитревський, К. Пігров, П. Чесноков). Хоровий колектив — це складний, надзвичайно тонкий музичний інструмент, який вимагає знання й урахування особливостей його складу.

Характеристика *складу хору* містить інформацію щодо його структури: типу та виду, кількості співаків та якісних ознак їх голосів. *Тип хору* — це характеристика виконавського колективу за певним складом співацьких голосів. У хоровій теорії та практиці розрізняють колективи трьох типів: однорідні, неповні та мішані.

*Однорідні* хори об'єднують співаків із однорідними голосами: дитячими, жіночими, чоловічими.

*Дитячий хор* складається з дискантів (сопрано) та альтів. Він відрізняється сріблястістю звучання, великою гнучкістю голосів, що мають невеликі динамічні можливості.

*Жіночий хор* складається з сопрано, меццо-сопрано та контральто. Для нього типові легкість, світлий тембр, рівність і повнота звучання протягом усього діапазону. Нижній регістр жіночого хору відрізняється густим, матовим забарвленням,

верхній — яскравістю. Середній регістр жіночого хору більш тембрально насичений, ніж верхній або нижній, тому він ширше використовується. Багатоголосні жіночі хорові колективи мають великий обсяг звучності та завдяки діапазону (дві з половиною октави) володіють значним виконавським потенціалом.

*Чоловічий хор* має такий склад: тенори, баритони, баси. Його звучність вирізняється тембровою контрастністю, силою та компактністю співу на *forte*, м'яким або суворим звучанням на *piano*. Нижній регістр чоловічого хору має велику міцність й насиченість. Верхньому регістру притаманні м'якість, ніжність, повнота і соковита тембральність звуку [1].

*Неповний хор*, як правило, буває триголосним і утворюється шляхом об'єднання будь-якого однорідного складу з хоровою партією іншого. Зустрічаються такі варіанти неповних хорів:

1. Сопрано, альти, тенори.
2. Альти, тенори, баси.
3. Сопрано, альти, баси.
4. Сопрано, альти, баси-тенори.

Звучність неповних хорів залежить від властивостей голосів, що їх складають. При переважанні жіночих партій звучання такого хору легке, прозоре, світле; чоловічих — більш насичене, густе, масивне. Діапазон неповного хору містить більше двох октав. Неповні склади зустрічаються у юнацьких хорах (S, A, T=B), або епізодично у творах для мішаних хорових колективів.

*Мішаний хор* є результатом сумісного використання однорідних складів (жіночого або дитячого та чоловічого). Наприклад: 1. Сопрано, альти, тенори, баси. 2. Дисканти, альти, тенори, баси.

Мішаний хор володіє різноманітною, багатокольоровою палітрою засобів виразності. Його нижній регістр має велику насиченість звучання на *piano*, середній — характеризується врівноваженістю та зглаженістю. У середньому регістрі мішаного хору нюанс *piano* звучить яскраво та виразно, *forte* — компактно та масивно. Верхній регістр мішаного хору відрізняється світлим колоритом, силою та могутністю. Своєрідне темброве забарвлення має унісон мішаного хору. Діапазон цього складу охоплює більше

чотирьох октав. Цей тип хору є найбільш досконалим з усіх перелічених хорових колективів.

У залежності від кількості учасників хорові колективи розподіляються таким чином:

1. **Малий хор** (12–16 співаків). Таких колективів є дуже розповсюдженою формою хорового виконавства.
2. **Середній хор** (24–40 співаків). Цей колектив кількісно і якісно спроможний здійснювати складні технічні й виконавські завдання (виконання творів із складною хоровою фактурою, застосуванням низьких та високих тональностей).
3. **Великий хор** (60–100 співаків). Кожен співак такого колективу вільно володіє голосом. Наявність розвинутої вокальної техніки окремих груп, партій і голосів забезпечує необхідну повноту і чистоту звучання, велику технічну рухливість і відносну невтомлюваність.

*Вид хору*: це характеристика виконавського колективу або твору за кількістю самостійних хорових партій [2]. Залежно від кількості реальних голосів або кількості самостійних партій, усі типи хору можуть бути дво-, три- або чотириголосними. Одноголосні хорові твори виконуються унісоном або дублюванням хорових партій. Багатоголосні — за допомогою кількох хорових партій або поділом однієї (*divisi*).

У хоровій теорії та практиці розрізняють такі *види хорових колективів*:

Умовні позначення:	Дитячий хор
С — сопрано	1. Д; А (двоголосний)
Т — тенор	2. Д1; Д2; А (триголосний)
А — альт	3. Д; А1; А2 (триголосний)
Б — бас	4. Д1; Д2;; А1; А2 (чотириголосний)
Д — дискант	

Чоловічий хор:	Жіночий хор:
1. Т1; Т2; Б (триголосний)	1. С1; С2; А (триголосний)
2. Т; Б1; Б2 (триголосний)	2. С; А1; А2 (триголосний)

3. T1; T2; B1; B2

(чотириголосний)

3. C1; C2; A1; A2

(чотириголосний)

В хоровій літературі для однорідного жіночого та чоловічого хорів зустрічаються музичні твори на п'ять, шість голосів, а також дво-трихорні твори.

*Мішаний хор*: кожна хорова партія мішаного хору може мати розподіл на дві або три окремі партії (divisi). Наведемо варіанти видів мішаного хору:

Чотириголосний склад:

C (Д), A, T, B.

П'ятиголосний склад:

C1; C2; A; T; B.

C; A1; A2; T; B.

C; A; T1; T2; B.

C; A; T; B1; B2.

Шестиголосний склад:

1. C1; C2; A1; A2; T; B.

2. C1; C2; A; T1; T2; B.

3. C1; C2; A; T; B1; B2.

Хоровий склад, що має розподіл постійного характеру, або не має розподілу партій, називають *стабільним*. Склад, що має розподіл типу divisi, здобув назву *нестабільного* [3]. У хоровій музиці (особливо в оперній) існують багатохорні твори, що призначаються для виконання кількох хорів (двох, трьох, чотирьох і більше). Якщо колективи мають однакову структуру та число учасників, то такі багатохорні склади називають подвійними, потрійними.

Окрім цього, у хоровій літературі зустрічаються особливі склади хору [3]. 1. C; A; T=B. 2. C1; C2; A; T=B. Цей вид мішаного хору має обмежені можливості чоловічих голосів, що притаманно самодіяльному колективі.

Особливий тембровий ефект має мішаний хор, що складається з поєднання жіночих та дитячих голосів: (Д=C); A (A=A); T; B.

### 2.1.2. Класифікація співацьких голосів

*Хорові голоси розподіляються на три основні групи:*

1. Група дитячих голосів (дисканти та альти).
2. Група жіночих голосів (сопрано, меццо-сопрано, контральто).

3. Група чоловічих голосів (тенор, баритон, бас).

Основними характерними ознаками дитячих голосів, що відрізняють їх від жіночих, є прозорість, легкість, ніжність, сріблястість звуку.

*Дискант* — високий дитячий голос, його діапазон прийнято вважати від «до» першої октави — до «ля-сі» другої. Дисканту властиві рухливість, гнучкість. Йому притаманна здібність до виразного виконання наспівних мелодичних творів.

*Альт* — низький дитячий голос, що має металевий, густий звук, який буває ніжним або міцним та сильним. Діапазон альтів від «соль» малої октави — до «фа» другої октави. Дуже високі ноти звучать у альтів надто напружено, дуже низькі — надто слабо.

*Група жіночих голосів*. Багаті своєю звуковою природою, шириною обсягу і технічною рухливістю жіночі голоси в хоровому колективі відіграють головну роль. Найвищий жіночий голос — *сопрано*. В силу вигідного акустичного становища йому найчастіше доручають виконання найрізноманітніших мелодичних ліній. У хорі сопрано складається з голосів різного типу, поєднання яких допомагає відтворенню художніх завдань.

*Сопрано* має такі різновиди:

1. *Колоратурне сопрано* — це красивий, ніжний, гнучкий голос (за винятком звуків нижнього регістру). Крайні верхні ноти колоратурного сопрано мають флейтове звучання. Діапазон: «до» першої октави — «мі-соль» третьої октави.
2. *Лірико-колоратурне сопрано* — це голос мішаного характеру. Діапазон та технічна рухливість наближають його до колоратурного, наспівність — до ліричного. У хоровому колективі лірико-колоратурне сопрано дуже добре включається до основної партії сопрано, збагачуючи її звукове забарвлення і сприяючи подоланню технічних труднощів.
3. *Ліричне сопрано* більш м'яке і тепле за звуком. Ніжність, легкість і гнучкість голосу дозволяють йому виконувати мелодичні й технічні завдання. Діапазон ліричного

сопрано коливається від «до» першої октави — до «до» третьої октави.

4. *Лірико-драматичне сопрано* — це голос мішаного характеру, що має властивості ліричного й драматичного сопрано.
5. *Драматичне сопрано* відзначається силою та міццю звучання. Його нижній регістр звучить сильно, важко, соковито. Середній — сильний і світлий. Це дозволяє використовувати драматичне сопрано у хорі як партію другого сопрано. Верхній регістр драматичного сопрано яскравий і дуже сильний. Діапазон — від «ля» малої октави — до «до» третьої октави.

*Альтова партія* складається з меццо-сопрано та контральто. Розглянемо характерні ознаки голосів, що складають альтову партію.

1. *Меццо* — *сопрано* має широкий, глибокий і повний звук, грудний майже на всьому обсязі. Характерна відмінна властивість цього голосу в порівнянні з іншими видами сопрано — могутнє звучання. Діапазон: «ля» малої октави — «сі» другої октави.
2. *Контральто* або *альт* — найнижчий жіночий голос, який має великий запас нижніх нот грудного насиченого тембру. Його діапазон від «мі» малої октави — до «соль» другої октави. Характерні відмінності альта — це звукова масивність і напруженість. Контральто в альтовій партії хорового колективу становить звуковий фундамент в однорідному жіночому хорі; посилює альтову партію в мішаному хоровому колективі. У хорових творах найчастіше використовується нижній і середній регістри цього голосу.

*Група чоловічих голосів* становить у мішаному хоровому колективі звуковий фундамент. Вона надає хору великої могутності при виконанні *forte* та *fortissimo*, відіграючи роль мідних духових інструментів оркестру. Разом з тим при виконанні *ріано* або *piànissimo* ця група дає красиву м'яку звучність.

*Тенор* — високий чоловічий голос, який має такі види:

1. *Тенор альтіно* — найвищий голос своєрідного фальцетного звучання, схожий на жіночий голос. Його діапазон «до» малої октави — «мі» другої октави.
2. *Тенор ліричний* — високий, м'який за тембром, ніжний та рухливий голос. Його діапазон — «до» малої октави — «до» другої октави. Найбільш уживаним і цінним є середній та частина верхнього діапазону («фа» малої октави — «ля» першої октави).
3. *Лірико-драматичний тенор* — це голос, що володіє позитивними якостями ліричного і драматичного тенору. Виконання партії перших тенорів слід доручати ліричним та лірико-драматичним тенорам.
4. *Драматичний тенор* має велику силу звуку у верхньому регістрі й глибину в нижньому. Діапазон — «до» малої октави — «сі» першої октави. Поєднання тембрів ліричного та драматичного тенорів у хоровому колективі створює єдину звукову хорову партію, однорідну щодо сили звука усього регістру. Драматичним тенорам доручається виконання партії другого або третього тенорів. Доцільному використанню тенорової партії сприяє застосування середньої теситури та недовгий поділ (*divisi*) серед загальної партії.

*Баритони* за своїм тембром належать до групи басів, але відрізняються від них більш високим звуковим обсягом, у якому є звуки тенорових тембрів.

Серед баритонів розрізняють:

1. *Ліричний баритон* — м'який і рухливий.
2. *Драматичний баритон* — більш сильний та могутній.

Діапазон баритона: «ля» великої октави — «соль-ля» першої октави. Участь у хоровому колективі баритонового голосу забезпечує звучність усієї басової партії.

*Баси* належать до низьких чоловічих голосів і налічують такі різновиди:

1. *Бас — контате*, або ліричний бас. Це високий, співучий голос, що має досить слабкі нижні ноти. За характером звучання він нагадує драматичний баритон, але відрізняється від нього густішим тембром у нижньому регістрі. Його діапазон сягає від «фа» великої октави — до «мі» першої октави.
2. *Бас центральний* має велику значущість для звучання повноцінного хору, має діапазон від «до» великої октави — до «до» першої октави.
3. *Бас — профундо* — найнижчий чоловічий голос, яким у хорі співають октавісти. Звучання баса — профундо (октава) відзначається великою густотою і м'якістю, особливо у нижньому регістрі. Бас — октава не є рухливим голосом; особливо широко й могутньо звучить при виконанні піано.

Таке ретельне вивчення кількісних та якісних особливостей звучання хорових партій вводить диригента в коло необхідних професійних знань та практичних умінь.

### 2.1.3. Розташування хорового колективу

Важливим фактором якісного звучання хорового колективу є не тільки кількісний та якісний підбір співаків, але й правильне розташування на концертній площадці усього хору та окремих його голосів.

У хоровій теорії та практиці склалися такі принципи доцільного підбору та розподілу голосів у хорових партіях:

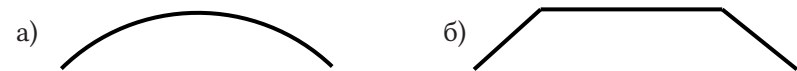
1. Усі голоси кожної партії мають відповідати один одному своїми тембрами та звуковими діапазонами.
2. Місце членів хорового колективу під час підготовчої роботи та концертних виступів завжди має бути постійним. Це дозволяє одержувати добрий стрій та ансамбль окремих партій, звукову спаяність усього хору. Правильне розташування хору дозволяє витрачати диригентові значно менше часу на репетиції. Для забезпечення

найкращої звучності хору велике значення мають акустичні властивості приміщення. Характерними ознаками поганої акустики в репетиційному залі є:

- слабкість загального звучання хору та розрізненість у звучанні окремих партій;
- крикливість, різкість та недостатня чіткість динамічних відтінків у звучанні (особливо жорстке, задушене форте та глухе піано);
- швидка стомлюваність хорових співаків, що шкідливо відбивається на якості виконання усього хору.

Типовими заходами щодо зменшення акустичних недоліків приміщення є: а) розташування чоловічих партій вище, ніж жіночих (приблизно на голову); б) постановка жінок у два ряди, один вище другого. Для забезпечення злагодженого звучання хорового колективу в цілому необхідно розташовувати його у вигляді невеликого півкола або по прямій лінії з невеликими закругленнями по краях.

Схема правильного розташування хору:



Таке розташування сприяє як кращому сприйманню окремих партій між собою, так і більш зручному їх спілкуванню з диригентом.

Кожен зі складів хору потребує окремого підходу до розміщення голосів.

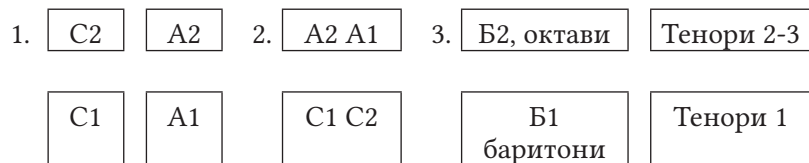
Наприклад, однорідний хор доцільно розташовувати за такою схемою:



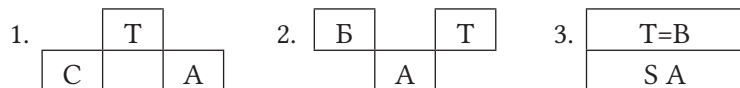
За такої розстановки загальна звучність буде рівною та компактною: перші S(T) та A(B), як сильніші, добре прикриваються другими голосами цих партій.



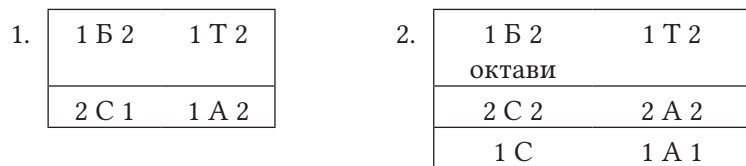
Окрім цього, прийняті інші варіанти розташування однорідного чотириголосного хорового колективу:



Хори неповного складу можуть мати такі розташування:

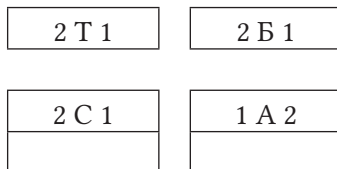


Повний мішаний хор а cappella може мати два основні розташування:

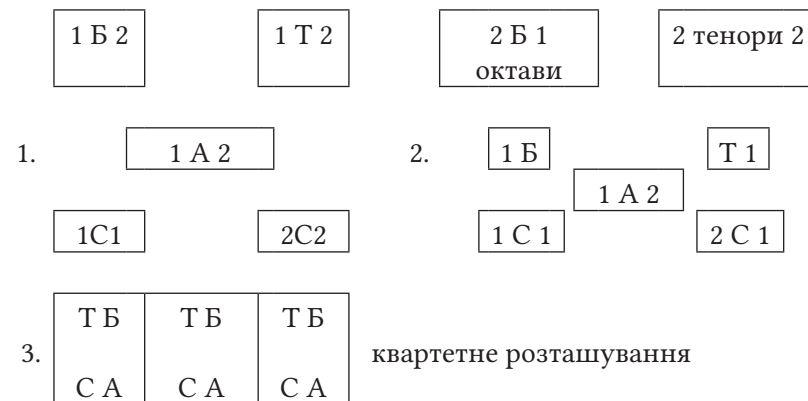


Ця розстановка дає можливість використати різноманітні тембри і забезпечує повну звучність хору в цілому.

Більш поширене розташування мішаного хору таке:



Зустрічаються інші розстановки хору, які дозволяють досягати більшої різноманітності хорових звукових барів:



Практика виконання хорових творів із супроводом фортепіано свідчить, що інструмент доцільно розташовувати посередині, перед хоровим колективом, аби виконавець партії фортепіано міг бачити диригента, або ж у крайньому разі — праворуч від диригента (біля партії альтів і басів). Якщо хор виступає у супроводі якогось ансамблю чи оркестру, останній розміщується попереду, а хоровий колектив — невеликим півколом позаду. У разі виконання твору, що потребує додаткового хорового колективу (зокрема дитячого), його розміщують у середині, безпосередньо за оркестром.

#### 2.1.4. Засоби письмової фіксації хорового твору

Для запису хорового твору існують загальноприйняті правила, завдяки чому мелодична лінія кожної партії чітко простежується. Частіше за все кожна партія записується на окремому нотному рядку, одна над другою, що дозволяє бачити одночасно співвідношення усіх хорових партій. Нотні рядки хорової партитури з лівої сторони об'єднуються *рискою*, яка з'єднує краї всіх нотних станів. Додатково застосовуються *аколади* — прямокутні фігурні дужки, що з'єднують кілька нотних рядків.

Розрізняють: а) аколади, що відносяться до всіх партій мішаного хору; б) з'єднання однорідних груп хору; в) аколади,

що об'єднують кожну хорову партію; г) спеціальне виділення груп партій подвійною аколодою; д) виділення двох аколлад, що поєднують хор (пряма) та фортепіано (фігурна); е) виділення окремої партії соліста; є) виділення аколодою однорідних хорів, що записуються на двох рядках.

Для запису хорових партитур використовуються *ключі*, що встановлюють абсолютне звуковисотне значення всіх звуків. Розрізняються три групи ключів: «соль», «фа», «до». Найбільш вживаним є ключ «соль» в якому записуються партії сопрано, альтів та тенорів. Для басової партії застосовуються ключі «фа». Залежно від голосу, той чи інший ключ ставиться на початку рядка; новий ключ застосовується у разі потреби, перед зміною регістру звучання. Якщо партія тенорів виписується окремим рядком, вона записується у скрипковому ключі, але читається (співається) октавою нижче написаного. У разі викладення тенорової партії разом з басами, вона пишеться у басовому ключі (фа) та звучить як написано.

Кожен хоровий твір має партитурні позначення, що забезпечує адекватне виконання авторського тексту. Розрізняють такі умовні позначення хорової партитури:

*legato* — позначається лігою та вказує на зв'язне виконання або розспів двох чи більше нот на один голосний звук тексту.

*non legato* — протяжне, але не зв'язне виконання; позначається крапкою над нотами, що об'єднані лігою або терміном *non legato*.

*Staccato* — уривисте виконання звуків, позначається крапкою під чи понад нотами для кожної хорової партії окремо.

*Tenuto* — виконання звуків додержано за тривалістю та силою — позначається рискою, або терміном *Ten.*

*Цезура* — позначення розподілу літературного або музичного тексту (V).

Спів закритим ротом має таке позначення: (закр. ротом) або «мм».

Багаторазове повторення якогось штриха або позначення відображається терміном *simile*, тобто «подібно». Знак ліги над музичною фразою позначає іноді використання ланцюгового дихання.

Окрім загальноприйнятих історично складених вказівок для хорових партитур існують умовні позначення, які зустрічаються в записах народної музики.

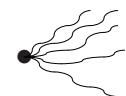
+, ↑ — знак підвищення в порівнянні з темперованим інтонуванням того чи іншого звуку мелодії;

-, ↓ — позначення зниження в порівнянні з темперованим інтонуванням;


♭ — знак, що позначає звуки приблизного інтонування.


У сучасному хоровому виконавстві застосовують такі позначення:

■ — кластер хроматичний; □ — кластер діатонічний;

 — рух від унісону до кластеру;

 — довільна імпровізація;

 — прискорюючи;

 — затримуючи;

 — гліссандо;

▲ — звуки максимальної висоти;

▼ — звуки мінімальної висоти;  — вібрато;

× — говор;

• — шепіт.

## Висновки

Хором називають колектив співаків, організований для спільного виконання музичного твору. За складом співацьких голосів розрізняють хори трьох *типів*: однорідні (дитячі, жіночі, чоловічі), неповні та мішані. Залежно від кількості самостійних хорових партій виділяють *види* хорових колективів і хорових творів

(одноголосні, багатоголосні). Хорові голоси розподіляються на три основні групи.

*Група дитячих голосів* складається з дискантів та альтів, що їм притаманне прозоре, легке, ніжне і сріблясте звучання. *Група жіночих голосів* поєднує сопрано (колоратурне, лірико-колоратурне, ліричне, лірико-драматичне) і альтів (меццо-сопрано і контральто). Для них типова легкість, світлий тембр та повнота звучання. *Група чоловічих голосів* (тенори, баритони, баси) становить у мішаному хорі звуковий фундамент, надаючи йому могутності при виконанні *forte* і м'якої звучності при відтворенні *ріано*.

Для забезпечення найкращого звучання хору доцільно враховувати як властивості приміщення, де проходять репетиції хорового колективу, так і правильне розташування хорових партій на сцені.

Хором також називають музичний твір, який виконує хоровий колектив. Існують загальноприйняті правила запису хорового твору, а також умовні партитурні позначення окремих виконавських прийомів класичних, сучасних і народних хорових творів.

### Запитання і завдання для самостійної роботи

1. Користуючись різними науковими джерелами, випишіть різні визначення поняття «хор».
2. За якими ознаками розрізняють хори на типи і види? Наведіть приклади з хорової літератури.
3. Визначте робочі діапазони хорових голосів і хорових партій колективів різного типу.
4. Спираючись на збірки хорових творів, визначте, у який спосіб записуються хорові твори а *cappella*, із супроводом?
5. Продемонструйте партитурні позначення, що застосовуються у сучасному хоровому виконавстві; у сучасному народному виконавстві.
6. Надайте характеристику неякісного акустичного звучання і продумайте засоби його попередження.

## 2.1.5. Література

1. Єгоров О. Теорія і практика роботи з хором. — К., 1961. — 256 с.
2. Краснощеков В. Вопросы хороведения. — М., 1969. — 312 с.
3. Левандо П. Хоровая фактура. — Л.: Музыка, 1984. — 124 с.
4. Мархлевський О. Практичні основи роботи в хоровому класі. — К., 1986. — 146 с.
5. Пігров К. Керування хором. — К., 1956. — 178 с.
6. Полтавцев И., Светозаров М. Курс чтения хоровых партитур. — М., 1964. — 321 с.
7. Ушкарев А. Основы хорового письма. — М.: Музыка, 1986. — 231 с.

## 2.2. Основні хорові виконавські напрямки

### 2.2.1. Академічне хорове виконавство.

#### Народне хорове виконавство

Сучасний хоровий спів має два головних виконавських напрямки: академічний та народний. Такий розподіл зроблено за багатьма ознаками, серед найсуттєвіших — характер співацької манери колективу.

Найпоширенішим у професійному та самодіяльному хоровому виконавстві є *академічний хоровий спів*. На думку С. Казачкова, він містить натхнення, благородство смаку, високу досконалість форми та значущість змісту. Колективи академічного типу здатні до виконання творів різних жанрів та стилів, за умов дотримання традицій хорового виконання та використання світового досвіду музичного мистецтва.

Характерними рисами академічних хорових колективів є:

1. Спів у так званій академічній манері, яка забезпечує широту регістрів та діапазону голосу, міцність звучання, різноманітність виконавських прийомів та тембрових ознак.

2. Наявність хорового диригента, що керує хоровим колективом на концертних виступах та репетиціях.
3. Високий професіональний рівень учасників, які добираються за тембровими ознаками голосів.

У сучасному хоровому виконавстві склався розподіл академічних хорів на: капели, камерні та оперні хорові колективи, дитячі хорові колективи.

*Капела* — це великий або середній за складом висококваліфікований концертний хор. В Україні існує значна кількість самодіяльних та професійних колективів цього типу, серед них найбільш відома — Національна заслужена академічна капела України «Думка», керівник н. а. України Євген Савчук. Серед зарубіжних колективів відзначається майстерністю Державна академічна хорова капела Санкт-Петербурга та Державна академічна хорова капела ім. О.Юрлова. За традицією капелами також називають колективи, що поєднують співаків та інструменталістів. В Україні поширений тип капел бандуристів (чоловічих та жіночих). Своєю високою майстерністю відома Українська державна капела бандуристів під керівництвом М.Гвоздя.

*Камерний хор* як тип сучасного хорового колективу здобув широке розповсюдження в кінці ХХ ст. Поширення саме камерних хорів пояснюється їх невеликим складом (10–40 співаків), здатністю до виступів у будь-яких приміщеннях, мобільністю. Важливу роль в популяризації камерних хорів відіграє інтерес багатьох сучасних композиторів до творів невеликої форми, у яких втілюється ідея «малого плану». Жанр академічного камерного хору дозволяє домагатися надзвичайної чистоти та інтонаційної чіткості акордів, злагодженості ансамблю та ритмічної синхронності партій. Усе це сприяє натхненному й тонкому виконанню творів а cappella різних стилів, епох та жанрів. Втім, камерний хор не спроможний адекватно виконувати монументальні героїко-епічні твори. Хорове виконавство України репрезентовано кількома відомими камерними колективами. Це — муніципальний камерний хор «Київ» під орудою М.Гобдича, Академічний камерний хор імені В.Палкіна (кер. А.Сиротенко).

*Оперний хор* — це колектив, що має виступати в оперному спектаклі, який поєднує у театральній дії вокальну, хорову та інструментальну музику. Специфіка оперного хору визначається його обов'язковою участю у драматичній дії на сцені. Це розширює виконавські вимоги до співаків хору, які мають, окрім володіння вокально-хоровими навичками, впевнено демонструвати акторську майстерність та виконавську надійність. Як правило, оперний хор співає у супроводі симфонічного оркестру і лише іноді а cappella. В Україні кожний театр опери та балету має висококваліфікований оперний хор.

*Навчальні хорові колективи* існують в межах хорового класу на базі музичних факультетів вищих та середніх навчальних закладів мистецтва, культури і освіти. Головна мета створення таких колективів — професійна підготовка майбутніх хорових диригентів, учителів музики.

В навчальному хоровому колективі мета і завдання підпорядковані характеру і формам його концертної діяльності. Важливим завданням керівника навчального хору є забезпечення достатнього виконавського рівня колективу, його підготовка до систематичної концертної діяльності студентів. Для цього диригент хору протягом року вивчає з колективом хоровий репертуар, згодом виконує його на невеличких концертах. Роботу завершує державний іспит з хорового виконавства, що складають студенти, або творчий захист диплому. Репертуар навчального хору містить шедеври світової класики, довершені різностильові та різножанрові твори. Хорові навчальні колективи комплектуються зі студентів, які у більшості не мають професійних вокальних та хорових умінь, достатнього досвіду хорового співу. Одним з важливих завдань диригента такого хору є організація в колективі навчально-виховного процесу для забезпечення систематичної концертно-виконавської практики студентів.

У рамках академічного хорового співу працює значна кількість дитячих хорових колективів, які існують у системі позашкільної освіти: Київський дитячий хор «Щедрик» (кер. М.Сабліна), дитячий хор «Скворушка» Харківського обласного палацу дитячої

та юнацької творчості (кер. Ю.Іванова). Головна мета дитячого хорового виконавства — вокально-хорова освіта та популяризація хорової музики. Важливим завданням дитячих колективів є естетичне виховання учнів засобами музики, виховання їхніх особистісних якостей. Специфіка існування дитячих хорових колективів полягає у поєднанні виховної та навчально-концертної діяльності. Керівникові дитячого хору необхідно: а) дотримуватися принципів охорони голосу; б) вміло використовувати педагогічний репертуар, який має зручні теситурні умови; в) постійно контролювати та оцінювати репетиційну і концертну роботу школярів; г) регулярно проводити концерти дитячого хору.

У практиці позакласної та позашкільної роботи склалися відповідні типи дитячих та юнацьких хорів:

1. Хор учнів 1-2 класів. Це одноголосний або двоголосний дитячий колектив, що виконує прості за змістом та формою пісні.
2. Хор учнів 3-4 класів, що виконує двоголосні пісні, нескладні народні та класичні хорові твори.
3. Хор учнів 4-6 класів здатний до виконання досить складних дво-чотириголосних хорових творів.
4. Хор учнів 5-7 класів складається зі співаків підліткового віку, що мають вікові фізіологічні зміни голосу, добір хорового репертуару рекомендується здійснювати з дотриманням зручних теситурних умов.
5. Мішаний хор учнів 9-11 класів складається з дівчат та юнаків з нестійкими голосами, що вимагає постійної уваги та вмілого розвитку юнацьких голосів.
6. Жіночий хор учениць 9-11 класів. Підбір репертуару та методика навчання хоровому співу у цьому колективі базується на принципах роботи з жіночими самодіяльними хорами.
7. Чоловічий хор 9-11 класів. Колектив цього типу має виконувати складне і цікаве завдання залучення юнаків до хорової культури.

8. Хор хлопчиків 3-5 класів. Цей вид дитячого хорового виконавства має вікову історію. Сьогодні у багатьох містах України та зарубіжних країн створюються хори хлопчиків, які існують автономно, або стають частиною чоловічих капел. Хори хлопчиків мають неперевершені якості звучання: легкість, дзвінкість, сріблястість. Голоси хлопчиків вважаються одним з найцінніших виконавських засобів створення тембрового колориту, здатності до ідеального хорового строю та ансамблю. В Україні зберігається традиція хлопчиківого та чоловічого співу. Значних успіхів досягли Хор хлопчиків та юнаків київської середньої спеціальної музичної школи-інтернату імені М.Лисенка (кер. А.Зайцева), та Хор хлопчиків Харківської спеціальної музичної школи — інтернату (кер. О.Кошман).

*Народне хорове виконавство.* Народні хорові колективи будують свою роботу на засадах місцевих співацьких традицій. Цим фактом пояснюється різноманітність складів та виконавських манер народних хорів. У народній співацькій практиці існують різні засоби виконання: горловий спів (хакаси, тувинці), носовий відтінок (народи Близького Сходу). Характерною рисою народного німецького співу є чотириголосся; основу грузинського співу становить триголосний чоловічий спів.

Для слов'янського народного виконавства типові: а) використання натурального регістрового звучання голосів; б) наявність провідного співака при відсутності диригента; в) імпровізаційність, варіаційність, елементи підголоскового співу. У репертуарі народного хору провідне значення має жанр пісні. Відтак, знання місцевих співацьких традицій є важливою умовою успішної творчості керівника народного хору. До функціональних обов'язків керівника — диригента входить: відбір репертуару, проведення репетиційної та навчально-виховної роботи в колективі, підготовка його до виступу. Диригент народного хору має організувати розспів пісні на голоси, відбирати та зафіксувати найбільш вдалі підголоски розучуваної пісні [1].



*Характерні риси українського народного хору.* В українському хорі відсутній розподіл на зрівноважені хорові партії. Основна маса його співаків виконують унісон, а найздібніші — заспівують і виводять. Значну роль відіграють *заспівувач* та *виводчик*, або *підголосочник*, який під час хорового співу створює власну додаткову мелодію, що в одночасному звучанні з основною породжує гармонічні сполучення, які збагачують пісню. В українській пісні застосовуються підголоски двох типів: фальцетний та грудний. Перший зустрічається у весільних піснях та виконується верхівками зв'язок (теситура ля1–ля2), що й дає підставу назвати його фальцетним. До його функцій входить дублювання основної мелодії або виконання окремої мелодійної лінії, а також загальна підтримка хорового співу. Грудний підголосок відрізняється грудним тембром та сильним звуком. Характерна відмінність українського народного хору — це органічне поєднання його з танцювальною групою та оркестром українських народних інструментів. До репертуару народного хору входять пісні без супроводу, пісні з інструментальним супроводом та пісні з танцями, хороводи. Для виконання хороводів і пісень з танцями необхідно звільнити певну площу сцени, тому в народному хорі під час його виступу неминучі перегруповування. Вірцевим прикладом такого колективу, що зберігає традиції народного співу є Український народний хор імені Г.Верьовки під керівництвом народного артиста України А.Авдієвського.

*Стильові риси російського хорового співу.* Важливими жанровими оцінками російських народних хорів є спів у регіональній традиції (манері). Манера співу та артикуляція (ступінь відкритості голосних) відображають специфіку музичного мислення народних співаків. Північній російській манері притаманна плавність, делікатність, текучість співу; мова мешканців Півночі співуча, негучна, з легким наголосом на «о». Південноросійській діалект має більш відкрити, звучну манеру, а пісні південних росіян відрізняються гучністю та завзятістю. У цілому російській народній співацькій манері притаманне натуральне відкрите звучання голосу, яке в різних районах змінюється до більш легкого,

«вузького» або округленого звуку. На думку фахівців (Л.Шаміна, Л.Хрістіансен), у народному співі необхідно зберігати суворо розмовне положення рота. Однією з жанрових ознак російських народних хорів є сполучення співу з хореографією та пантомімою.

Кількісний склад народних колективів може бути різним: козацькі хори мають великі чоловічі групи, а слобожанські народні колективи містять великі жіночі групи. Діапазони народних хорів можуть коливатися від 1,5 до 3-4 октав.

## Висновки

Сучасний хоровий спів має два головних виконавських напрямки: академічний та народний. Академічний хоровий спів забезпечує широту регістрів та діапазону голосу, міцність звучання, різноманітність виконавських прийомів та тембрових ознак. Колективи академічного типу розподіляються на капели, камерні та оперні хори. Залежно від віку співаків розрізняють дорослі та дитячі хорові колективи.

Народні хорові колективи будують свою роботу на засадах місцевих співацьких традицій, що пояснює різноманітність складів і виконавських манер народних хорів.

## Запитання та завдання для самостійної роботи

1. Із книги С.Казачкова «От урока к концерту» випишіть основні ознаки академічного співу.
2. Складіть схему-таблицю академічних та народних хорових колективів.
3. Які основні завдання постають перед навчальними хоровими колективами?
4. Користуючись збірками хорових творів К.Стеценка, М.Козицького, М.Лисенка, М.Леонтовича, М.Колеси, складіть репертуар для шкільного хору української народної пісні.

## Література

1. Гуменюк А. Український народний хор. — К., 1948. — 150 с.
2. Краснощеков В. Вопросы хороведения. — М., 1969. — 312 с.
3. Мархлевський А. Практичні основи роботи в хоровому класі. — К.: Музична Україна, 1986. — 142 с.
4. Молдавін М. Народний підголосковий спів. — К.: Музична Україна, 1980. — 85 с.
5. Казачков С. От урока к концерту. — Изд. — во Каз. Унт, 1990. — 334 с.
6. Шамина Л. Работа с самостоятельным хоровым коллективом. — М.: Музыка, 1988. — 175 с.

### 2.3. Теорія і методика співацького голосоутворення

Проблема постановки співацького голосу та формування вокальних умінь співака залишається у центрі уваги вокально-хорової теорії і методики. У її обговоренні беруть участь не тільки вчені, вокальні педагоги, керівники хорових колективів, але й шкільні вчителі музики, співаки хорових колективів. Сучасна теорія і методика постановки голосу базуються на ґрунтовних дослідженнях з вікової анатомії, фізіології звукоутворення (Л. Работнов), фоніатрії (Н. Жинкін, І. Левідов, В. Морозов), вокальної акустики (Л. Дмитрієв, В. Морозов, Є. Рудаков, М. Гарбузов), фонопедії (В. Ємельянов), мовознавства, співацької орфопедії.

Процес постановки співацького голосу має відбуватися шляхом:

- засвоєння студентом, майбутнім вчителем-хормейстером відомостей щодо анатомо-фізіологічних особливостей голосового апарату людини;
- розуміння специфіки співацького голосоутворення і звуковедення;
- ознайомлення з засобами та способами формування вокальних умінь.

### 2.3.1. Анатомо-фізіологічні особливості голосового апарату

#### Органи дихання

Дихальний апарат людини містить легені, бронхи, трахею та носову порожнину. Носова та ротова порожнини служать для проведення повітря, його підготовки для дихання, а також його підігріву та очищення. Загріте та очищене повітря проходить через *трахею*, яка має вигляд трубки циліндричної форми, що складається з хрящових кілець, переплетених м'язами. Нижній кінець трахеї розділяється на два значних бронхи, які поступово переходять у бронхіоли та альвеоли і разом утворюють *легеневу тканину* (легені). Гладка мускулатура трахеї та бронхів має надзвичайно сильні кільцеподібні м'язи, які діють у тісному контакті з внутрішніми м'язами гортані. Гладкі м'язові волокна бронхів здатні до звуження повітроносних шляхів, скорочення або подовження бронхіального дерева, що відбувається згідно імпульсів головного мозку.

*Легені* розташовані у грудній клітці, яка складається з 12 пар ребер, прикріплених до хребетного стовпа. Спереду ребра об'єднані грудиною. Дослідження вокальної фізіології доводять, що легені є надзвичайно складним апаратом, який активно діє і має свій власний тонус (Л. Работнов). В основі грудної клітини знаходиться *діафрагма* — значний за об'ємом дихальний м'яз, що складається з поперечносмугастих волокон. За формою діафрагма подібна до двох куполів з невеликою седловинною впадиною посередині. Діафрагма здатна змінювати свій стан під впливом м'язів спини, грудної клітки і черевного преса, піднімаючись і опускаючись відповідно до вдиху та видиху. Діафрагма має важливе значення для підтримки внутрішньобронхіального тиску при співі. Своєю дією вона сприяє формуванню тембру голосу співака, збереженню його однорідності та динамічної рівноваги на всьому діапазоні. Тонус, або активність діафрагми збільшується в разі зупинки або затримки дихання, в момент вдиху з закритим ротом або носом, при товчках і кашлі.

Процес співацького дихання супроводжується зовнішніми рухами грудної клітки та живота. Глибина цих рухів може бути різною, оскільки переважає або рух грудної клітки, або рух черевного преса.

*Орган звукоутворення — гортань* має складну будову з хрящів, м'язів та зв'язок. Гортань є дуже мобільним органом, становище якого залежить від під'язикової кістки, нижньої щелепи, голови та корпусу. У спокійному стані гортань знаходиться на рівні від IV до VI хребця. Відповідно до вдиху та видиху гортань піднімається і опускається. Вважається доцільним збереження спокійного положення гортані в процесі фонації (співу).

Розмір гортані залежить від віку, статі та індивідуальних особливостей людини. У чоловіків вона на третину більша, ніж у жінок і відрізняється конфігурацією хрящів. У процесі розвитку організму гортань теж зростає.

Таблиця 2.1. Таблиця змін у гортані у періоди росту людини

Хлопчики	Дівчата
з 3 до 9 місяців першого року життя зростання поступове	від 1 до 7 місяців зростання поступове
з 12 до 15 років зростає на три чверті	з 11 до 14 років збільшується на половину
від 24 до 26 років зміни незначні	від 24 до 26 років зміни незначні

Період головних змін голосу (*мутація*) людини складається з трьох етапів — початкового, основного і кінцевого і триває від кількох місяців до двох–трьох років (В.Трінос). У цей час гортань вкривається слизом, а в голосі співака з'являється охриплість. У зв'язку з цим основний період мутації потребує захисних заходів та постійного контролю вчителя музики або диригента хору.

За даними фоніатрії (науки про діагностику, лікування та профілактику захворювань голосу), існують так звані *мутаційні аномалії* (В.Трінос):

- розтягнута мутація, яка проходить від 3 до 7 років;

- передчасна мутація, що залежить від раннього статевого розвитку дитини (період з 9 до 11 років);
- спізнена мутація, коли зміни у голосі починаються через 1–2 роки після закінчення статевого розвитку;
- повторна мутація з ознаками змін у голосі дорослої, зрілої людини.

За даними досліджень польського фізіолога А.Митринович-Моджеєвської, головною причиною затримки росту гортані та порушень у нормальному розвитку голосу є відсутність в організмі гормонів статевих залоз.

*Побудова гортані.* У гортані міститься персневидний хрящ, який значно потовщується з одного боку, вище за нього розміщується найбільший за розміром *щитовидний хрящ*, випукла частина якого утворює «адамово яблуко», або кадик. На задній, потовщеній частині *персневидного хряща* розміщується два невеликих *черпаловидних хрящів*, які рухаються вертикально за допомогою різних м'язів.



Рис. 1 Положення голосових складок при диханні



Рис. 2 Положення голосових складок при фонації

Черпаловидні хрящі рухомі, до них прикріплюються задні кінці голосових складок. М'язи гортані класифікують по-різному. Залежно від розташування, розрізняють *зовнішні* та *внутрішні* м'язи. М'язи гортані виконують певні функції:

- *звуження* голосової щілині (непарна та поперечно-черпаловидна);
- *розширення* голосової щілині (латерально перснечерпаловидна);
- *допомоги* (поперечна та коса міжчерпаловидна, бокова щитоперсневидна);

- *забезпечення руху надгортанника* (черпалонадгортанні, косі міжчерпаловидні та щитонадгортанні).

Наведений вище розподіл має умовний характер, оскільки в процесі звукоутворення беруть участь кілька груп м'язів, які взаємодіють з іншими.

Головними ж є м'язи, що утворюють звук і мають назву *вокальні м'язи* або *голосові зв'язки*. Вокальні м'язи містяться у внутрішній частині щиточерпаловидних м'язів, вони складаються з повздожних, поперечних та косих волокон. Скорочення повздожних викликає замкнення голосової щілини; зменшення поперечних пучків призводить до розімкнення. Скорочення косих м'язів допомагає змінювати висоту звучання голосу.

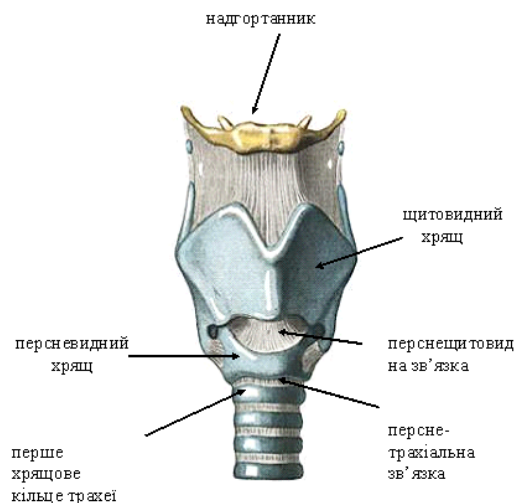


Рис. 3 Побудова гортані

Наведений вище розподіл має умовний характер, оскільки в процесі звукоутворення беруть участь кілька груп м'язів, які взаємодіють з іншими.

Головними ж є м'язи, що утворюють звук і мають назву *вокальні м'язи* або *голосові зв'язки*. Вокальні м'язи містяться у внутрішній

частині щиточерпаловидних м'язів, вони складаються з повздожних, поперечних та косих волокон. Скорочення повздожних викликає замкнення голосової щілини; зменшення поперечних пучків призводить до розімкнення. Скорочення косих м'язів допомагає змінювати висоту звучання голосу.

Дані досліджень з фоніатрії та вокальної педагогіки доводять, що робота тільки зовнішніх м'язів при повній пасивності внутрішніх призводить до кінцевого (крайнього) коливання зв'язок, від чого виникає *фальцетне* звучання голосу. Якщо працюють тільки внутрішні м'язи голосових складок, а зовнішні пасивні, з'являється потовщення голосових складок, що сприяє появі *грудного* звучання (І. Левідов, Г. Стулова). Мішане (поєднане) звучання забезпечується роботою обох типів м'язів. Сучасна вокальна педагогіка (В. Морозов, В. Ємельянов, Г. Стулова), ґрунтуючись на дослідженнях вокальних фізіологів, дійшла висновку, що діти вже від дня народження здатні до грудного та фальцетного звучання, але користуються якоюсь однією м'язовою системою, що і призводить до появи голосу з мало забарвленим тембром і невеликим діапазоном.

### Артикуляційний апарат та резонатори.

У вокальній педагогіці під артикуляційним апаратом розуміють *систему органів*, завдяки яким видобуваються мовні звуки. Розрізняють активні артикуляційні органи (*ротова порожнина з язиком, губи, м'яке піднебіння, нижня щелепа, глотка*) та пасивні (*зуби, тверде піднебіння та верхня щелепа*).

Важливу роль у процесі звукоутворення відіграють *резонатори*. В акустиці під резонаторами розуміють порожнину, що замкнена у пружні (тугі) стінки, має вихідний отвір та відгукується на звукові тони. У голосовому апараті резонаторами є порожнини, що відгукуються на звук, який виникає у голосовій щілині і додають йому сили й тембру. Кожен із співацьких резонаторів має свій тон, висота якого залежить від розмірів резонатора. Посилення звуку виникає при співпадінні частоти тону

резонатора з частотою коливання звуку. У співаків розрізняють *головний (верхній)* та *грудний (нижній)* резонатори.

*Верхні резонатори (глотка, ротова та носова порожнина)* є активними найважливішими резонаторами, які різноманітно змінюються в обсязі та формі. Кожен з *активних резонаторів* має велике значення для формування співацького голосу, творення голосних та приголосних звуків. Ротова порожнина зверху обмежується твердим піднебінням, яке переходить у м'яке піднебіння; знизу — язиком, спереду та з боків — зубами та щокми. Обсяг глотки змінюється завдяки скороченню її мускульних стінок або руху гортані у вертикальному напрямку. Значно збагачує тембр і звучність голосу розкриття нижньої щелепи, підняття м'якого піднебіння і опускання кореня язика. Носова порожнина в процесі співу не змінює свого обсягу та форми, але теж бере участь у творенні голосних та приголосних звуків. Вона здатна до зміни тембру голосу (якщо м'яка порожнина перекрита не повністю, звук набуває носового відтінку).

*Нижні резонатори (трахея та бронхи)* впливають на тембр голосу співака, коливання зв'язок, вони підвищують активність їх роботи при найменшій витраті енергії.

Професійне звукоутворення характеризується відчуттям вібрацій одночасно у головному та грудному резонаторах.

*Регістри співацьких голосів.* Голос кожного співака має *звуковий обсяг (діапазон)* — сукупність усіх звуків, які замкнені між найбільш високим та найбільш низьким звуком даного голосу. Діапазон співацького голосу не однорідний, він поділяється на регістри. Під регістром розуміємо сукупність звуків, що відтворюється *єдиним засобом голосоутворення*. Вокальна фізіологія та педагогіка розрізняють два механізми голосоутворення, які відповідають грудному та фальцетному регістрам.

*Грудному регістру притаманне:* а) повне змикання голосової щілини; б) коливання усієї маси зв'язок; в) розвиток найбільшої амплітуди коливань, що передаються не тільки у гортань та глотку, але й у бронхи. Тембр грудного регістру має темне забарвлення та масивність у звучанні.

*Фальцетний регістр дає:* а) неповне змикання голосової щілини; б) вібрування зв'язок тільки вільними середніми краями; в) резонування порожнин головного резонатора. Фальцетний регістр має більш бідний та мало забарвлений тембр, ніж грудний. Разом з тим йому притаманна блискучість, дзвінкість та ясність.

Яскраве звучання кожного регістру не забезпечує рівномірності голосу на всьому діапазоні. У кожного співака є звукова зона, яка має мало забарвлене, «пусте» звучання. У зв'язку з цим з метою розвитку рівності звучання голосу на всьому діапазоні необхідне розширення як головного (вниз), так і грудного (вгору) регістрів. Таке перехрещення призводить до появи *мішаного* резонування. Акустичне вирівнювання голосу сприяє тому, що звукоутворення нижнього (грудного) регістру пом'якшується та закругляється, а верхнього (фальцетного) ущільнюється.

У хорі кожна партія має так звані примарні (які оптимально звучать) та перехідні (неякісні) звуки.

### 2.3.2. Процес співацького голосоутворення. Специфіка співацького дихання

Співацьке дихання є надзвичайно важливим актом для процесу голосоутворення. Його формування має відбуватися протягом тривалого часу, а тому вимагає певних зусиль, уваги і терпіння з боку вчителя співу або диригента хору. Співацьке дихання принципово відрізняється від звичайного життєвого дихання. Його головною ознакою є поступовий перехід від автоматизованого, не регульованого свідомістю процесу до процесу керованого, вольового. У зв'язку з цим видих під час співу значно триваліший, ніж вдих. Довільному керуванню співака підкоряється робота м'язів діафрагми, черевного преса, грудної клітки (вдихачі та видихачі). Це призводить до безперервної підтримки підзв'язкового тиску (дихальної опори), який протидіє напруженню зв'язок.



Таблиця 2.2. Схема розподілу регістрів у хорових партіях

Хорові партії	Грудний	Примарні звуки	Перехідні ноти	Головний
Басова партія	<i>міb в.окт. — сіb м.окт.</i>	<i>мі-фа# м.окт.</i>	<i>сі b м.окт. — до# I окт.</i>	<i>до# I окт. — фа I окт.</i>
Тенорова партія	<i>до м.окт. — сіb м.окт.</i>	<i>сіb м.окт. — мі b I окт.</i>	<i>міb I окт. — фа# I окт.</i>	<i>сі I окт. — до II окт.</i>
Партія альтів	<i>фа м.окт. — мі I окт.</i>	<i>мі-фа# I окт.</i>	<i>мі-фа I окт. — до-ре II окт.</i>	<i>мі II окт. — соль II окт.</i>
Партія сопрано	<i>сі м.окт. — мі I окт.</i>	<i>сі I окт. — до II окт.</i>	<i>міb II окт. — фа# II окт.</i>	<i>до II окт. — до III окт.</i>

В акті співацького дихання бере участь гладка мускулатура стінок бронхів. Вона забезпечує активну дію легенів і підтримує підзв'язковий тиск повітря при відсутності видимих зовнішніх рухів (Л.Работнов). Хоча зміна тону гладкої мускулатури бронхів не керується свідомістю, однак через інші органи можна впливати на її діяльність. Головним завданням довільного керування співацьким диханням є формування вміння плавного та економного видиху під час співу. Послідовність співацького дихання можна умовно уявити як двофазовий процес:

1 фаза. Вдих глибокий та короткий, залежно від темпу виконуваного твору; його затримка (фіксація) з метою створення підзв'язкового тиску (опори) як необхідної передумови початку співу. 2 фаза. Видих глибокий, рівномірний, інтенсивність якого зумовлюється характером твору.

Найбільш цінною є рекомендація практиків-співаків та теоретиків-учених прагнути повної свободи дихального апарату у співі. Саме свобода є основою фізіологічно правильного дихання.

Важливим аспектом співацького дихання є його тип. У вокально-хоровій теорії та практиці розрізняють три основних типи дихання:

1. *Верхньореберне або ключичне.* Це тип дихання, при якому переважають рухи верхніх ребер, ключиці та піднімання плечей. Саме тому його застосування має бути обмеженим.

2. *Середньореберне або бокове.* Під цим типом розуміється дихання, в процесі якого переважають рухи середніх ребер та грудної клітки, але м'язи діафрагми працюють не повною мірою.

3. *Нижньореберне-діафрагматичне або грудочеревне.* Цей тип дихання передбачає розширення грудної клітки (в основному середньої та нижньої частини) з одночасним зниженням куполу діафрагми, що супроводжується розширенням передньої стінки живота.

Тривалість вдиху, як правило, визначається тривалістю однієї долі такту твору, що виконується. Кількість повітря, що видихається, повинна відповідати довжині музичної фрази, її теситури та нюансу.

Відомо, що в співі «чистих» типів дихання не існує. У реальній співацькій практиці всі вони застосовуються разом, відповідно до конкретних художніх завдань. Це пояснюється тим, що у співаків завжди коливаються всі частини тіла (В.Морозов). Разом з тим, кваліфіковані співаки мають мінімальні рухи верхньої частини грудної клітки, водночас середня частина тулуба та низ живота коливаються значно інтенсивніше.

Закінчуючи огляд особливостей співацького дихання, необхідно з'ясувати функцію *дихальної опори*. Саме опора в голосі є головною ознакою, яка відрізняє кваліфікований академічний спів від «домашнього наспівування» (за висловом П.Голубева). Дихальна опора як елемент опори співацької являє собою процес безперервної підтримки під час співу підзв'язкового тиску дихання, протидію концентрованого дихання напруженню зв'язок. Вдихачі (м'язи, що розширюють ребра та діафрагма) не розслабляються після вдиху, а зберігають відчуття вдихання. У результаті відбувається тривалий, рівномірний та еластичний видих. Голос за таких умов звучить міцно, соковито, але не напружено. Залишки повітря, що видихається, а також його нестача однаково шкідливі для співаків, бо впливають на якість звуку та чистоту інтонації. Майже в усіх випадках фальшиве,

занижене звучання хору є наслідком слабкого дихання без опори, а підвищене — напруженого форсованого.

У хорі залежно від фактурних особливостей твору застосовують: а) загальнохорове дихання, яке здійснюється всім колективом; б) дихання окремих груп та партій, що відбувається у поліфонічних творах або в творах з елементами поліфонічної фактури; в) ланцюгове дихання.

Останній вид хорового дихання застосовується при виконання довгих музичних фраз. Співаки по черзі поновлюють дихання, обережно підключаючись до загального ансамблю. З метою формування уміння ланцюгового дихання доцільно у кожного співака відпрацьовувати чутливість та обережність протягом значної частини хорової партитури (Л. Шаміна).

### Процес звукоутворення.

*Звукоутворення* (грецьк. — *phone* — звук, *фонація*) — це процес виникнення співацького та мовного звуку, результат дії голосового апарату. Існують дві головні теорії виникнення співацького звуку. 1. *Міоеластична теорія* (М. Гарсія, Мюллер, Музехольд, І. Левідов). Відповідно до неї, звукові хвилі виникають у голосовій щілині внаслідок опору зімкнення голосових складок тиску повітря, яке видихається. Цей процес має циклічність, у результаті чого з'являються періодичні поштовхи повітря, тобто звукові коливання певної частоти. 2. *Нейрохронаксична теорія звукоутворення* (Р. Юссон) На думку автора, частота коливань зв'язок дорівнює частоті імпульсів, які передає центральна нервова система голосовому м'язові. Сила видиху за цією теорією не впливає на висоту звуку. Цінність нейрохронаксичної теорії пов'язана з визначенням нервової системи як важливої ланки у процесі звукоутворення.

Більшість сучасних вчених та педагогів-вокалістів вважають, що голосоутворення визначається двома одночасно діючими механізмами — міоеластичним та нейрохронаксичним.

Початковий момент співу або засіб взяття звука здобув назву *атака звуку*. Саме атака забезпечує якість звуковедення. Залежно

від типу взаємодії голосових м'язів та дихання розрізняють два основних варіанти початку звуку: м'яку та тверду. У літературі є інші класифікації: С. Казачков виділяє тверду, м'яку, мішану, жорстку та придихову атаки; Г. Стулова — дуже тверду, тверду, м'яку, дуже м'яку (придихову) атаки.

*Тверда атака* характеризується щільним змиканням голосових складок до початку звуку та їх швидким розмиканням під впливом підкладочного тиску. Звук при цьому буває точним за висотою, яскравим, енергійним, але жорстким. Цей вид атаки призводить до перенапруження голосових складок.

*Придихова атака* має нещільне змикання голосових складок при витікаючому струмі повітря, що і створює придих. У зв'язку з цим звук не відразу досягає повноти звучання та точної висоти. Застосування придихової атаки призводить до втрати необхідної чистоти тембру, дзвінкості, сили та опори в голосі.

*М'яка атака* є найбільш уживаним типом звукоутворення, який характеризується одночасним м'яким змиканням голосових складок та посиленням дихання. Вона забезпечує чистоту інтонації та найкращі звукові можливості діючим голосовим складкам.

*Мішана атака* містить у собі елементи м'якої та твердої атак. Вдих при мішаній атаці подібний до вдиху твердої, а видих здійснюється плавно, як і при м'якій, що забезпечує динамічний потенціал, енергію звука, а також плавність звуковедення. Володіння м'якою, мішаною, а іноді твердою типами атак є критерієм вокальної майстерності співака або хору та впливає на звуковедення.

М'яка атака як основний тип початку звуку стає основою зв'язного виконання звуку (*legato*), коли при переході від звуку до звуку характер звукових коливань не порушується. Тверда атака застосовується при виконанні акцентів, *sforzando*, а також *marcato*. Відповідно до стилю музики та конкретних виконавських завдань *marcato* може мати такі градації: а) легке, ледве помітне підкреслення звуку; б) більш визначене; в) перебільшення звуку.

Виконання *marcato* або *non legato* потребує непомітної цезури між звуками. При цьому слід стежити, щоб кожний наступний звук виконував ряд поштовхів.

Звуковедення прийомом *staccato* доцільно застосовувати для розвитку дихання та твердої атаки. Розрізняють м'яке, звичайне *staccato* і як виняток – *staccatissimo* (В. Браудо). При виконанні цього прийому в паузі між звуками дихальні м'язи не розслаблюються, а суворо фіксуються у положенні вдиху. Чергування видиху та затримки дихання на паузі має бути ритмічним та динамічно рівним (С. Казачков).

### Акустичні ознаки голосоутворення. Дикція.

Співацький голос є не тільки фізіологічним, але й фізичним (акустичним) явищем. Це пов'язано із виникненням у гортані пружних звукових хвиль, коливань від періодичного стиснення та розширення повітря, що проходить між зв'язками. Звукові хвилі (співацький звук), що виникають у гортані, розповсюджуються у ротову порожнину та середовище.

Наукові дослідження ХХ століття з вокальної акустики (Бартоломью, 1934; А. Рабинович, 1935; С. Ржевкін, 1936; І. Сімонов, 1950; Ф. Викель, 1954; Р. Юссон, 1954) дозволили визначити такі основні ознаки співацького голосу: висота, тембр, сила, резонанс, вібрато, польотність, дзвінкість.

Висота співацького голосу людини має частоту коливання голосових зв'язок у секунду від 70 до 1200 Гц. Власне висота голосу залежить від частоти коливань: чим більша частота, тим вищий співацький голос.

Сила голосу людини залежить від амплітуди коливання голосових складок. Чим більша амплітуда, тим сильніше звучання голосу. Важливим показником сили голосу є підзв'язковий тиск, який забезпечується напором повітря і надає необхідної опори голосу співака. Традиційно сила голосу вимірюється у децибелах (дБ). Доведено, що підвищення звуку в співі супроводжується збільшенням сили голосу співака будь-якого віку. Наявність сили голосу залежить від віку співака: діти 7–9 років мають силу голосу від 70,9 до 79,1 дБ, підлітки та юнаки — від 77,1 до 87,4 дБ, дорослі співаки мають силу голосу від 79,4 до 93,3 дБ.

У вокальній педагогіці належну увагу приділяють ступеню рівномірності сили голосу на різних голосних (а, о, е, і). Відомо, що досвідчені вокалісти виконують усі голосні з однаковою силою опори. Некваліфіковані ж співаки-початківці мають нерівний за силою звучання голос, від чого з'являється враження про «вузьке», «глибоке», «темне» або «крикливе» виконання. У вокальній акустиці ступінь нерівномірності сили звуку співака оцінюється за допомогою шумомірів за математичною формулою:

$$\sigma = \pm \sqrt{\frac{\varepsilon \Delta \cdot I^2 \cdot n}{n - 1}}$$

де  $\sigma$  – ступінь нерівності вокальних голосних;  $\varepsilon \Delta \cdot I^2 \cdot n$  – сума квадратів відхилення сили голосу на кожній голосній (а, е, і, о, у) від середньої сили голосу;  $n$  – кількість голосних.

Важливою ознакою сили голосу є його динамічний діапазон, що демонструє різницю у силі голосу співака між *f* та *p* (*ff*–*pp*) на одній і тій же ноті. Цією ознакою зумовлена можливість виконання *diminuendo*, *crescendo*, філірування звуку тощо. У недосвідчених співаків динамічний діапазон невеликий та одноманітний (або *f*, або *p*). Це пов'язано з тим, що вони не володіють умінням створювати опору та правильно користуватися діафрагмою. Динамічний діапазон залежить від віку співака, його виконавського досвіду та індивідуальних можливостей. Крім суб'єктивних факторів, які засвідчують якість вокальних умінь конкретного співака, існують об'єктивні обставини, які треба враховувати. Так, досить складно розвивати невелику силу звуку у високій теситурі, а також співати гучно у низькій.

Важливою акустичною ознакою співацького голосу є його тембр, який залежить від частоти і сили коливань основного тону та його обертонів, тобто появи резонансу. Відомо, що частота обертонів у кілька разів більша, ніж частота основного тону голосу, а тому саме обертони, їх своєрідне поєднання і надають голосу специфічного забарвлення. Тембр з'являється завдяки резонансу в головних та грудних резонаторах, а його забарвлення

пов'язують з наявністю в голосі співацької форманти. У професійно поставленому голосі існують дві характерні форманти.

*Висока співацька форманта* (частота коливань від 2400 Гц до 3200 Гц) є результатом резонансу надскладкової щілини гортані між зв'язками та надгортанником (В. Бартоломью). Доведено, що наявність у спектрі голосу високої форманти (або обертонів високої частоти) забезпечує блискучість та дзвінкість голосу.

*Низька співацька форманта* (С. Казанський та С. Ржевський) має частоту коливань обертонів від 300 до 500 Гц і виникає в разі резонансу трахеї і бронхів. Наявність низької форманти надає голосу округлості, повноти, глибини та м'якості.

Тембр голосу залежить не тільки від спектрального складу звуку, але й від *вібрато*. Вібрація становить собою коливальний процес, в результаті якого виникає звук. Співацьке вібрато — це періодичні зміни звука голосу за висотою, гучністю, силою і тембром. Нормальна частота вібрато дорівнює 6–7 періодам за секунду. Існує правило, за яким амплітуда коливань за висотою під час вібрато повинна бути не більше півтону. Якщо вібрато виходить з указаних параметрів, воно сприймається як негативна якість, небажаною є і його повна відсутність у звукові. На якість вібрато співака-початківця впливає ступінь відкритості його рота. У кваліфікованих співаків це явище (широко відкритий рот) помічається не завжди. Правильне формування співацького тембру із наявністю високої співацької форманти дає досить гучне звучання голосу і завдяки невеликому відкриттю рота. При цьому важливу функцію відіграє *польотність* співацького голосу. Польотні звуки, які мають високу форманту, сприймаються як гучні і гарно прослуховуються. Польотність звуку підсилює співацьке вібрато, що надає звуку швидкого розповсюдження (Д. Агарков, 1956). Якісною ознакою голосів є їх *дзвінкість*, що з'являється завдяки обертонів ре–соль IV октави. Найбільшої дзвінкості голос досягає на помірному *forte*. *Piano* зменшує коефіцієнт дзвінкості.

## Фонаторна діяльність артикуляційного голосового апарату. Дикція.

Помітне місце у процесі співу займає *вимовлення тексту*, що відбувається завдяки резонуванню звуків у щілинах глотки та носа.

Особливість творення звуків, закономірність звукових змін, їх акустичні властивості і класифікацію вивчає фонетика. Термін “фонетика” утворився від грецького *phone* — звук (*phonetikos* — звуковий). Саме знання фонетики надає можливість грамотно і професійно підходити до формування артикуляційних умінь у співаків хорового колективу. Знання артикуляційної форми голосних і приголосних дозволить не перекривляти вимовлення слів, тим самим порушуючи їх зміст (смысл).

Відомо, що мовні звуки розподіляються на дві основні групи — голосні і приголосні.

*Голосні* виникають внаслідок коливання голосових зв'язок за участю глотки та нижньої щелепи. Існує загальний порядок співу голосних у *спорідненій* манері, прикрито, а також правило максимального протягування голосних. Разом з тим знання акустичних відмінностей між голосними допомагає активізації артикуляційного апарату.

Акустичні відмінності між голосними під час співу визначаються тим, як розташовуються язик та губи співака (форма та обсяг ротової порожнини).

*За участю губ* усі голосні поділяють на *лабіалізовані* та *нелабіалізовані* (від лат. *Labialis* — губний). До лабіалізованих належать [y] та [o]. При утворенні цих звуків губи в співі трохи витягуються вперед і заокруглюються. Інші голосні [a], [e], [и], [і] — нелабіалізовані, при їх утворенні губи залишаються пасивними.

За місцем творення розподіляють голосні *переднього* [і], [и], [е] і голосні *заднього* [a], [o], [y] ряду. Вони відрізняються ступенем пересування язика в ротовій порожнині наперед (і, е, и) або назад (а, о, у).



Залежно від ступеня підняття язика до піднебіння, розрізняють голосні *низького* [а], *середнього* [е], [о], *середньо-високого* [и] й *високого* [і], [у] підняття.

Таблиця 2.3. Класифікація голосних за артикуляцією

Підняття	Ряди		
	передній	середній	задній
Високе	і		у
Високе-середнє	и		
Середнє	е		о
Низьке			а

У співацькій практиці склалися дві традиційні форми поєднання голосних у вокальних вправах: «і-е-а-о-у» та «а-е-і-о-у». Перша послідовність будується як поступовий перехід язика від високого підняття до низького; друга — від більш відкритого звука [а] до більш прикритого [у].

У співацькій орфоєпії (орфоєпія — наука про правильну вимову) існує розподіл голосних на прості та йотовані, або складні. До простих належать звуки [а], [о], [у], [е], [і] (українська мова), [а], [о], [у], [э], [и], [ы] (російська мова). До складних, що поєднують прості голосні та звук й — голосні [я], [ю], [є], [ї] (українська мова), та [я], [ю], [е], [ё], [й] (російська мова).

Під наголосом усі голосні проспівуються виразно і точно. У ненаголошеній позиції вони коротшають, а деякі з них замінюються (редуються), особливо в російській мові, прагнучи зайняти центральне (тобто нейтральне) положення.

Голосні [а], [о], [у], [е], [и], [і], а також [я], [ю], [є], [ї] проспівуються відповідно до орфографічних позначень. У ненаголошеній позиції вони співаються як під наголосом: (святий, варити, коротко, туман, людина). Ненаголошені [е] та [и] часто взаємно зближуються (неи-сеи-мо/, хва-лие-мо, пла-чиеш). Перед наголошеним [е] ненаголошені [е], [и] вимовляються ближче до е: веи-де/, жие-ве/, вишне/вий. Ненаголошений [е] іноді виразно проспівується в закінченнях: ка/же, бу/де, ві/зьме,

до/бре, мо/ре. Ненаголошений [о] в українській мові проспівується виразно: во/да, голова/, сло/во; лише перед наголошеним [у] він вимовляється як оу: гоулу/бка, зоузу/ленька. У російській мові ненаголошений [о] співається як [а]. Інші голосні [а], [е] у повільному співі не редукуються, проте в кінці слів на [и] та [ы] вокалізуються м'якше.

Приголосні звуки створюються в результаті проходження струму повітря крізь різноманітні звуження, які творяться артикуляційними органами в певних місцях ротової порожнини. Приголосні класифікуються за такими основними артикуляційними ознаками: 1) за участю голосу й шуму в їх творенні; 2) за місцем творення; 3) за способом творення; 4) за наявністю або відсутністю пом'якшення (твердістю-м'якістю).

За співвідношенням в утворення шуму й тону приголосні поділяються на *шумні та сонорні* (від лат. Sonorus — звучний). Шумні — це такі звуки, в яких шум переважає над голосом: [п], [б], [ф], [т], [д], [с], [з], [ш], [ж], [ч], [ц], [г]. Ці звуки в залежності від роботи зв'язок поділяються на дві групи: *дзвінкі* ([б], [д], [з], [ж]) та *глухі* ([п], [ф], [т], [с], [ш], [ц], [ч], [к], [х]). Дзвінкі приголосні становлять співвідносні акустичні пари: б-п, з-с, д-т, ж-ш, г-к.

Губні приголосні [б], [п], [в], [м] виникають при зближенні більш рухомої нижньої губи з верхньою. При утворенні губно-зубних [ф] нижня губа зближується з верхніми зубами. У передязичкових приголосних [т], [д], [н], [с], [ц], [з], [л], [р], [ш], [ж], [ч] активним органом виступає середня спинка язика разом з його кінчиком. Приголосні [т], [д], [н], [с], [з], що утворюються при зближенні передньої стінки язика з верхніми зубами називаються *дорсальними*. Звуки [ш], [ж] утворюються при зближенні піднятого догори кінчика язика з верхніми зубами, вони здобули назву апікальних (арех — кінчик). При утворенні *какумінального* (сасипен — вершок) приголосного [п] кінчик язика загнутий догори, а спинка вигнута вниз. При утворенні середньоязикового приголосного [й] спинка язика зближується з твердим піднебінням.



Задньоязикові приголосні [г], [к], [х] утворюються змиканням (зближенням) задньої стінки язика з м'яким піднебінням.

Основні ознаки правильної вимови приголосних:

1. Дзвінкі приголосні перед глухими та в кінці слів вимовляються дзвінко: казка, стежка, дід, дуб, ніж, віз. Глухо вимовляється [з] у прийменниках та префіксах [с ха/ти], [розповісти/] (орф.: з хати, розповісти). Приглушується приголосний [г] в позиції перед глухим приголосним, наприклад [неи ле/хко] (орф.: не легко).
2. Глухі приголосні перед дзвінкими вимовляються дзвінко: молодьба, наж брат (орф.: молотьба, наш брат).
3. Усі приголосні перед голосними [а], [о], [у], [и] та [е] в українській мові вимовляються твердо (тихо, сила, жити, легко, кричи, луки).
4. Губні, шиплячі та задньоязикові приголосні вимовляються твердо: голуб, кров, сім, ніч, піч, часто, хочу. Перед [і] ці приголосні пом'якшуються: білий, вільний, мій, жінка. Пом'якшена вимова властива також подовженим шиплячим: [збіж:а], [клоч:а].
5. Тверда вимова властива приголосному [р] в кінці слова та складу: звір, писар, секретар, гіркий, вірте, серйозний.
6. Приголосний **ц** у кінці слів та перед деякими голосними вимовляється м'яко: хлопець, палець, вівця, околиця, цяця, а в запозичених словах твердо: плац, палац, бац.
7. Окремі сполучення приголосних при вимові зазнають значних змін:
  - а) у дієсловах буквосполучення -шся, -чся, -тсья співаються як -сся, -зся, -цся, -цця (смієшся — смієшся; пробаєся — пробачся);
  - б) у формах іменників буквосполучення жц, щц, чц перед [і] співаються як -зц, -сц, -цц (у книзці — у книжці, у плясці — у пляшці);
8. М'яко вимовляються приголосні [с], [з], [ц] у суфіксах ськ, зьк, цьк: сільнський, козацький; та [л] у сполученні [лц],

що походить від сполучень [лк] і [льк]: спілка — у спіл'ці, галка — гал'ці, Наталка — Натал'ці.

9. Дж, дз вимовляються як один моментальний звук: **дж**міль, **ходжу**.

Багато змін зазнають приголосні в російській мові. Дзвінкі [б, д, з, ж] наприкінці слів переходять в глухі (сад — сат, берег — берек). Дзвінкі приголосні перед глухими переходять у глухі (молодка — молотка, сказки — скаски). Наступний дзвінкий асимілює попередній глухий (молотьба — молодьба, сторел — згорел). Як в українській, так і в російській мові м'який приголосний пом'якшує попередній (песеня, лесьница). Закінчення «тсья», «ся», «сь» вимовляються «цця», «са», «с» (купа**цця**, брос**аця**, баю**с**); «чн» — як «шн» (ску**шно**); збіги «стн», «рдц» проспівують із пропущенням (несчас**нь**, сер**це**).

Виділення в слові одного складу з більшою силою голосу називається *наголосом*. В українській та російській мовах наголос рухомий, не закріплюється за якимось постійним місцем у слові, як це буває в інших мовах. Так, у французькій мові наголос закріплений на останньому складі, в англійській та чеській — на першому, у польській — на передостанньому. Окрім словесного наголосу розрізняють ще наголос фрази — *логічний наголос*. Він виконує ряд функцій: поєднання слів в реченні, виділення найважливішого за смыслом слова, розрізнення за складом і за порядком слів у реченнях: («*Шануймо* щирий дар любові» і «Шануймо щирий *дар* любові»).

### 2.3.3. Шляхи формування вокальних умінь в хоровому колективі

Сучасна вокально-хорова педагогіка накопичила значний досвід з формування вокальних умінь співаків — солістів та хорового колективу. Він опирається на досягнення минулого — методичні роботи та практичні посібники М.Глінки, О.Варламова, М.Гарсія, П.Віардо. Існуючі сучасні методичні роботи та збірки вправ Л.Абелян [1], В.Багадуров [2], Н.Добровольської [3], В.Краснощокова

[4], Є.Малініної [5], Д.Огороднова [6], Н.Орлової [7], О.Павліщевої [8], В.Попова [8], О.Раввінова [10], В.Соколова [11], Г.Стулової [12], Л.Шаміної [13] значно поширюють систему відомостей щодо формування вокальних умінь у співаків будь-якого віку.

Автори вказують на певні педагогічні умови, які сприяють засвоєнню вокальних умінь:

1. Дотримання системності і послідовності у вокальній роботі з хором.
2. Відбір вокальних вправ за принципом від простих до складних (А.Менабені, В.Попов, Л.Шаміна).
3. Збереження активного темпу та зацікавленості в роботі як співаків, так і диригента хору (В.Соколов, О.Раввінов).
4. Урахування індивідуальних можливостей та вокальних недоліків колективу в цілому, а також кожного співака окремо.

Сучасні вокальні методисти приділяють належну увагу роз'ясненню підходів, методів та засобів процесу *вокального навчання*. Накопичена значна кількість вправ та розспівок з метою поступового засвоєння співаком або колективом вокальних умінь. Втім, на думку багатьох авторів, у роботі з хоровим колективом доцільно дотримуватися єдиної системи дій (відбору методик і завдань), що дозволить формувати однакову манеру звукоутворення (В.Багадуров, В.Краснощоков, Г.Стулова, Л.Шаміна).

Автори підтверджують загальномузичні рекомендації про необхідність на початковому етапі навчання оволодіння вокальними уміньми в умовах негучної динаміки (mp–mf), зручної теситури, помірних темпів та невеликого співацького діапазону. Визначається, що велике значення мають зовнішні умови, в яких формуються вокальні уміньми: зручне, добре освітлене приміщення, наявність наочних посібників.

Належну увагу варто приділяти гігієні та охороні голосу [1, 2, 5, 7, 8].

Аналіз теоретичних і методичних робіт, практичних посібників та збірок вокальних вправ дозволяє виділити послідовність навчальних цілей та завдань щодо формування вокальних умінь:

1. Формування дихальних умінь:
  - вільного, усвідомленого руху нижніх ребер, діафрагми;
  - співацької опори;
  - ланцюгового дихання у хорі.
2. Формування умінь звукоутворення:
  - розвиток умінь м'якої атаки (при необхідності — твердої, придихової);
  - відчуття високої або низької співацької форманти;
  - згладжування реєстрового порогу;
  - вироблення співацького вібрато.
3. Формування артикуляційних умінь:
  - активізація м'язів артикуляційного апарату;
  - однакове вимовляння голосних та приголосних;
  - вільне володіння кантиленою та скоромовками.

*Формування співацького дихання.* Важливим критерієм правильного дихання є вільна і невимушена робота всіх дихальних м'язів, а також якість співацького звука. Негативними показниками роботи фонаційного видиху є сиплість і нерівність у звучанні голосу.

Відповідно до педагогічної вимоги поступовості у навчанні процес формування дихальних умінь потребує певної поетапності. З метою *підготовки* дихальних м'язів та усвідомлення специфіки співу рекомендується кілька *пропедевтичних вправ*, які застосовуються на невеликий термін:

1. Метричний крок на 2/4: на «раз» проводить вдих, на «два» — видих.
2. Вихідне положення: стати прямо, руки покласти на пояс. Підйом на носки — вдих; повернення на ступні — видих. Звертати увагу на рухи нижніх ребер та діафрагми (Є.Калініна).
3. Беззвучний видих із багаторазовим вимовлянням приголосної «ф». Доцільно домагатися відчуття м'якого «поштовху» у передню стінку живота (Л.Шаміна).

## Вправи на розвиток фонаційного дихання

Для активізації м'язів діафрагми та формування відчуття співацької опори рекомендується:

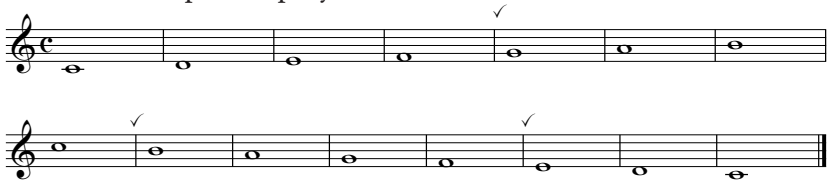
1. Спів складів [ой], [ай] з імітуванням переляку. Початок звуку фіксується долонями на діафрагмі. Продовження звуку на голосну «і» з відчуттям вільного звучання опори (Л.Шаміна).
2. Спів вправи з активним, коротким диханням.



3. Формуванню дихальних умінь сприяє виконання вправ за методикою Д. Огороднова [6].



4. Важливим компонентом дихальної техніки є вміння розподіляти дихання при малому запасі повітря. Мистецтво співацького дихання полягає в умінні еластичного *сповільненого видиху*, що регулюється м'язами-видихачами (П.Голубев). З метою розвитку рівномірності видиху застосовуються вправи з довгими, витриманими звуками. Це відбувається завдяки тому, що намагання утримати звук в одній силі дає особливо цінне відчуття прогресуючої опори, що регулюється волею співака.



5. Формування умінь ланцюгового дихання в хорі можна розпочати з вправи на витриманих звуках. Умовою

якісного засвоєння цього важливого типу дихання є безшумне поновлення вдиху кожним співаком в різний час.



6. *Формування співацького звукоутворення.* У методичній літературі приділяється значна увага розвитку вміння м'якого початку (атаки) співацького звука, високої та низької співацьких формант (В.Багадуров, Є.Малініна, А.Менабені), згладжуванню грудного та головного регістрів (Л.Абелян, А.Менабені, В.Ємельянов, К.Злобін), виробленню єдиної співацької манери (А.Кравченко, В.Попов, В.Соколов, Л.Шаміна).

Автори вказують на необхідність уважно ставитись до початкового етапу навчання. Результати співацької сольної та хорової практики показують, що на цьому етапі доцільно використовувати методику російського співака, вченого та фонопеда В.Ємельянова. Його фонопедичний підхід має не тільки технологічне, але й терапевтичне, профілактичне спрямування. Вправи В.Ємельянова готують голосовий апарат до співу і стимулюють м'язи голосоутворення.

Для поступового включення в роботу голосових зв'язок, усвідомлення видиху, виявлення динамічного діапазону голосу автор застосовує сигнали домовної комунікації (шип, скрип, вий, крик).

1. З метою усвідомлення видиху і змикання зв'язок зробити видих, аналогічний зігріванню рук на морозі; пошепки промовити голосну [а]. Початок шипу є моментом змикання зв'язок.
2. Для усвідомлення шумового режиму роботи гортані видати низький звук, подібний до скрипіння дверей або шурхотіння в гортані, без визначення висоти тону (в німецькій літературі — «штро-бас» – шуршачий бас).

- Для виявлення динамічного діапазону голосу лічити до десяти: шепіт («один», «два»), – тихий голос (p) («три», «чотири») – голос середньої динаміки (mf) («п'ять», «шість») – гучний голос (f) («сім», «вісім») – збільшений крик («дев'ять», «десять»).
- Закріпленню уміння сприяє комплексне завдання зробити видих (впр.1), потім видати скрип, який переводиться у голосний [a]. Виконати 6–8 раз.

Формуванню високої позиції голосу, а також інтенсифікації фальцетного регістру, на думку автора, сприяють наступні вправи, що виконуються у двох варіантах із контролем співу у дзеркалі.

- Верхні зуби зафіксувати на нижніх (різці на різцях), губи розкриті в посмішці. Спів голосних [i–e–a–e–i] та [y–o–a–o–y] без будь-яких змін у формі губ та щелеп. Переведення голосних здійснюється рухами язика та глотки.



У традиційній літературі для активізації тону голосових м'язів рекомендується:

- Спів закритим ротом, що настроює на фальцетне звучання. Ці вправи виконуються на початку розспівок.

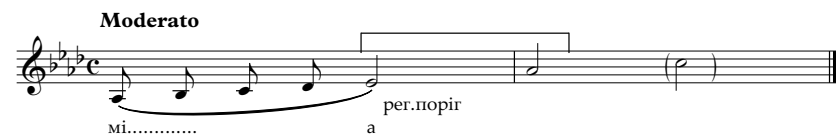


- Вправи із застосуванням стаккато, або чергування стаккато і легато:  
а) спів на нотах; б) спів на складах (ле, ма, зі, на).



Для розвитку вміння згладжувати регістри корисно запропонувати спочатку пропедевтичні вправи В.Ємельянова, згодом традиційні «академічні» завдання виконувати гами, арпеджіо, мелодії зі стрибками.

Спів вправ з регістровим порогом (мі b I октави), що виявляється у «кіксуванні», «зриві» голосу (прийому, який притаманний фольклорному співу). Виконання цих вправ жінками та дітьми значно розширює співацький діапазон, полегшує голосоутворення, сприяє появі академічної манери співу. Вправи виконуються з розслабленою мускулатурою обличчя та язика, який лежить на нижній губі. Початковий нижній тон не атакується, а виникає через штро-бас (скрип-голос).



Вправи для розвитку співацького вібрато. Згідно методики В.Ємельянова основним засобом організації вібрато в голосі є «провокування» складорозподіляючих рухів дихальної мускулатури на основі витриманого безвібрального звуку.

- Виконання коливань дихальної мускулатури засобом механічного руху передньої стінки живота: в.п.: ноги на ширині кроку, прямі, тулуб нахилений вперед, прямі руки спираються на коліна, м'язи живота повністю вільні.

Зняти руки з колін та вперти стягнуті пальці рук у нижню частину стінки живота, відводячи лікті вперед.

Проводити руками поштовхи стінки живота в ритмі та в темпі, що і дає частоту 6 коливань за секунду. Обов'язково необхідно контролювати якість вібрато та зручність у фонації.

- Сидячи у позі аутотренінга (ноги розставлена, передпліччя на колінах).

Тричі промовити приголосні [к], [т], [г], відчуваючи долонею поштовхи діафрагми.

Спів вправи із виконанням коливальних рухів руками.

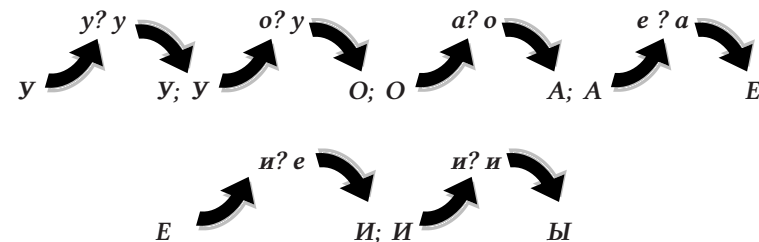


*Формування артикуляційних умінь.* Формування артикуляційних умінь співаків хору починається з піклування про активність губ, язика, нижньої щелепи та глотки. Кожен з цих активних резонаторів має виняткове значення для формування голосних та приголосних звуків.

З цією метою корисно виконувати спеціальну артикуляційну гімнастику. Вправи виконують перед дзеркалом, поступово змінюючи артикуляційні м'язи.

При вимовлянні приголосних та голосних корисно дотримуватися основних орфоепічних правил. Виконання артикуляційних вправ у наведених послідовності сприятиме активізації артикуляційного апарату:

1. В.п.: ротова порожнина має форму прямокутника (відкриті 4 верхніх та 4 нижніх зуби), язик у розслабленому стані лежить на нижній губі. Вимовляти приголосні у такому порядку: активізуються губи та язик: ш, с, ф, к, т, п, б, д, г, в, з, ж.
2. Для розвитку артикуляційної мускулатури корисно виконувати вправи, в яких чергуються контрастні за місцем вимовлення голосні: Вправа «Страшна казка» В.Ємельянова: **У, УО, УОА, УОАЕ; ІЕ, ІЕА, ІЕАО, ІЕАОУ.**
3. Вправа «Питання — відповідь» сприяє розвитку м'язів м'якого піднебіння та усвідомленню нефальцетного («У») та фальцетного («у») режимів. – висхідні та низхідні мовні інтонації.



*Рис. 4*

4. хох (штро —бас — ххха, хххАО, хххАОУ, хоха, хххАЕ. хххАЕИ, хххАОУ\*\*, хххАЕИ\*\*.
5. Для опанування низхідних інтонацій та закріплення, переходу від головного до грудного регістрів рекомендується вправа «Бронтозавр».



*Рис. 5*

6. Значно підвищують артикуляційні уміння вправи, що поєднують голосні та приголосні:
- у-шу-жу, у-шо-жо, у-ша-жа, у-ше-же, у-ши-жи  
у-су-зу, у-со-зо, у-са-за, у-се-зе, у-си-зи  
у-фу-ву, у-фо-во, у-фа-ва, у-фе-ве, у-фи-ви



у-ку-гу, у-ко-го, у-ка-га, у-ке-ге, у-ки-ги  
у-ту-ду, у-то-до, у-та-да, у-те-де, у-ти-ди  
у-пу-бу, у-по-бо, у-па-ба, у-пе-бе, у-пи-би  
7. «(У)» – «у» з продуванням «(Р)» – вібрація губ.

Вправа виконується у не фальцетному режимі:

Хоху-му-му; хоху-мо-мо, хоху-ма-ма, ххху-ме-ме, хоху-  
ми-ми, (у)-ну-ну, (у)-но-но, (у)-на-на, (у)-не-не, у-ни-ни  
(Р)у-лу-лу, (Р)у-ло-ло, (Р)у-ла-ла, (Р)у-ле-ле, (Р)у-ли-ли  
У-ру-ру, у-ро-ро, у-ра-ра, у-ре-ре, у-ри-ри

## Висновки

Голосовий апарат людини складається з органів дихання (трахея, бронхи, легені, діафрагма), звукоутворення (гортань), артикуляційного апарату (губи, м'яке і тверде піднебіння, верхня і нижня щелепи, глотка) і резонаторів. Усі м'язи і органи голосового апарату діють між собою у тісному контакті (бронхи — і з м'язами легенів і гортані, діафрагма — із м'язами спини, грудної клітки і черевного преса). Гортань містить хрящі (щитовидний, персневидний, черпало видний) і м'язи (зовнішні і внутрішні), які впливають на рух голосових зв'язок і забезпечують провідний тип голосоутворення (фальцетний, грудний або мішаний).

Артикуляційний апарат як система органів, завдяки яким видобуваються мовні звуки, вміщує активні (ротова порожнина з язиком, губи, м'яке піднебіння, верхня щелепа) та пасивні (зуби, тверде піднебіння, верхня щелепа) органи. Звук здобуває силу і тембр завдяки головним (глотка, ротова і носова порожнини) та грудним (трахея, бронхи) резонаторам. Голос кожного співака має діапазон (звуковий обсяг), який поділяється на регістри (грудний та головний).

У процесі співу важливе значення має співацьке дихання, яке регулює роботу м'язів діафрагми, черевного пресу, грудної клітки, гладкої мускулатури, стінок бронхів і легенів. Головним завданням довільного керування співацьким диханням є формування умінь вдиху (глибокого та короткого), затримки (для створення

опори або підзв'язкового тиску) і довгого і рівномірного видиху. У співацькій практиці існує кілька типів дихання (верньореберне, середньо реберне, нижньореберне), з яких найбільш доцільним є останній тип. Головною ознакою якісного дихання є спів з опорою в голосі, від чого він звучить міцно, соковито, але не напружено.

У процесі звукоутворення у голосовій щілині з'являються звукові хвилі, що виникають внаслідок опору зімкнення голосових зв'язок тиску повітря, яке видихається (міоеластична теорія). Частота коливань зв'язок дорівнює частоті імпульсів, які передає центральна нервова система голосовому м'язові (нейрохронастична теорія Р.Юссона). Залежно від типу взаємодії голосових зв'язок, дихання і резонаторів розрізняють тверду, придихову, жорстку, м'яку та мішану «атаку» звука. Критерієм вокальної майстерності співака або хору є володіння м'якою, мішаною, іноді твердою типами атак, а також відповідними способами звуковедення (*legato*, *non legato*, *marcato*, *staccato*).

Основними ознаками співацького голосу є висота, сила, тембр, вібрато, польотність та дзвінкість. Висота голосу залежить від частоти коливань співацьких зв'язок, а сила — від його амплітуди. Тембр як акустична властивість голосу залежить від резонансу (частоти і сили коливань основного тону і обертонів), а його забарвлення пов'язують із наявністю в голосі співацьких формант (високої та низької). Висока співацька форманта (частота коливань від 300-500 Гц) надає голосу округлості, повноти, глибини і м'якості. Якісною ознакою голосу співака є вібрато, нормальна частота якого дорівнює 6-7 коливанням за секунду.

Фонаторна діяльність голосового апарату проявляється у вимовлянні тексту, тобто голосних і приголосних. Акустичні відмінності між голосними під час співу визначаються розташуванням язика та губ співака. У фонетиці розподіляють голосні залежно від: 1) участі губ і язика (лабіалізовані і не лабіалізовані); 2) ступеня підняття язика до піднебіння (низьке, середнє, середнє-високе, високе). У співацькій практиці розподіляють голосні на прості та складні (йотовані). Значення акустичних

відмінностей між голосними допомагає усвідомленій активізації артикуляційного апарату. Основними правилами співу голосних є виконання їх у спорідненій манері із максимальним протягуванням. Під наголосом усі голосні проспівуються виразно і точно. У ненаголошеній позиції вони коротшають і змінюються. Приголосні класифікуються за такими ознаками: 1) участь голосу й шуму у їх творенні (шумні і сонорні, дзвінкі й глухі); 2) місце творення (губні, губно-зубні, передньоязикові, задньоязикові). Вимовляння приголосних у співі відбувається згідно правил української та російської мов.

Вокальне навчання співаків хору відбувається завдяки дотримання принципів системності і послідовності, відбору вправ від простих до складних, збереження активності, темпу і зацікавленості в роботі, урахування індивідуальних можливостей та вокальних недоліків співаків колективу. Формування дихальних умінь забезпечує система вправ з метою активізації м'язів діафрагми і відчуття співацької опори, розвитку умінь рівномірного видиху і ланцюгового дихання. Засобами формування умінь співацького звукоутворення стають завдання для розвитку різних типів співацьких атак, згладжування реєстрового порога, відчуття високої або низької співацької форманти. Довершеному володінню артикуляційних умінь сприяє система вправ для активізації роботи губ, язика, нижньої щелепи та глотки.

### Запитання та завдання для самостійної роботи:

1. Розкрийте особливості побудови дихального апарату людини і з'ясуйте функцію кожного з його елементів.
2. Схарактеризуйте динаміку і специфічні особливості змін голосового апарату людини.
3. Підготуйте пам'ятку для учнів-підлітків з питань охорони співацького голосу школяра.
4. Які функції виконують м'язи і хрящі гортані? Від чого виникає фальцетне і грудне звучання?

5. У чому, на Вашу думку, полягає сутність роботи резонаторів?
6. Наведіть приклади примарних і перехідних звуків хоро-вих партій.
7. Які органи забезпечують підзв'язковий тиск у процесі співу? У чому полягають особливості співацької опори?
8. Чим відрізняються між собою тверда, м'яка, придихова і мішана атаки звука?
9. Розкрийте сутність основних теорій виникнення співацького звука.
10. Користуючись основною та додатковою навчально-методичною літературою, складіть невеличкий словничок для вчителя музичного мистецтва з визначенням термінів: «висота голосу», «сила голосу», «динамічний діапазон голосу», «тембр», «вібратор», «польотність та дзвінкість голосу».
11. Для чого диригенту хорового колективу необхідні знання акустичних відмінностей голосних і приголосних? Складіть невелику таблицю, яка допоможе вам швидко аналізувати їх артикуляційну форму.
12. Продемонструйте вокальні вправи, які, на ваш погляд, мають сприяти формуванню у співаків різного віку дихальних умінь, умінь співацького звукоутворення, артикуляційних умінь.

### Література

1. Абелян Л.М. Вокально-хоровая работа // Абелян Л.М., Гембицкая Е.Я. Детский хор института художественного воспитания — М., 1978. — 178 с.
2. Багадуров В.А. Вокальное воспитание детей. — М.: Изд-во АПН РСФСР, 1953. — 145 с.
3. Добровольская Н.Н. Вокальные упражнения в хоре подростков. — М.: Изд-во АПН РСФСР, 1954. — 203 с.

4. Краснощеков В. И. Вопросы хороведения. — М., 1969. — 312 с.
5. Малинина Е. М. Вокальное воспитание детей. — Л., 1967. — 117 с.
6. Менабени А. Т. Методика обучения сольному пению: учебное пособие для студентов пед ин - тов. — М.: Просвещение, 1987. — 187 с.
7. Огороднов Д. Е. Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе. — Л., 1972. — 215 с.
8. Орлова Н. Д. О детском голосе. — М.: Просвещение, 1966. — 105 с.
9. Павлищева О. П. Методика постановки голоса. Краткое пособие для хормейстеров и преподавателей пения. — М., Л., 1964. — 178 с.
10. Раввінов О. Г. Методика хорового співу в школі. — К.: Музична Україна, 1971. — 120 с.
11. Соколов В. Г. Работа с хором. — М.: Советская Россия, 1964. — 220 с.
12. Стулова Т. П. Хоровой класс. — М.: Просвещение, 1988. — 113 с.
13. Шамина Л. В. Работа с самостоятельным хоровым коллективом. — М.: Музгиз, 1988. — 164 с.
14. Школа хорового пения. Вып. 1. — М., 1974. — Вып. 2. — 1973.
15. Додаткова література
16. Морозов В. П. Вокальный слух и голос. — М.; Л., 1965. — 202 с.
17. Назаренко И. К. Искусство пения. — М., 1987. — 125 с.
18. Емельянов В. В. Развитие голоса: Координация и тренаж. — Спб.: Лань, 1997. — 190 с.

## 2.4. Хоровий стрій

### 2.4.1. Загальна характеристика строю як музичної категорії

Найважливішою характеристикою хорового співу є наявність у звучанні хорового колективу чистої інтонації та вирівняного строю. У музиці під строем розуміють систему звуковисотних відношень, або систему інтервалів та акордів. Практично стрій існує у вигляді різноманітних слухових уявлень щодо висоти кожного зі ступенів звукоряду. Ці уявлення лежать у основі всієї музичної практики (творення, виконання та сприймання музики) і фіксуються нотними знаками.

Музична культура накопичила різні теорії строю, але кожна з них була нетривалою. Відомі п'яти — та семиступеневі темперовані музичні системи в Індонезії, а також сімнадцяти-, двадцятиступеневий стрій у музиці арабських країн. У Європі в період розвитку одноголосся здобув поширення семиступеневий стрій. В основі цього нетемперованого строю був інтервал чистої квінти, а інші ноти знаходилися шляхом послідовних квартових ходів. Разом з тим застосування цього строю у гармонічному викладі було неможливим (завдяки дуже високій великій терції). Квінто-терцієвий стрій забезпечував консонантність тризвуків, але разом з піфагорійським з часом він зник. Це пов'язано з тим, що обидва види строю були незамкнені (сі дієз не дорівнював до), від чого виникала необхідність у великій кількості звуків у октаві. Подальший розвиток ладотональної системи, збільшення тональностей, поява складних акордів та модуляцій стимулювали затвердження у XVII ст. дванадцятиступеневого рівноміротемперованого строю. Темперований стрій виник із метою енгармонічного зрівняння інтервалів, що були у нетемперованих строях.

Ще з часів Піфагора музичний стрій виражали математично, послідовністю простого дробу, який демонстрував співвідношення частот звуків (у кілька разів частота верхнього звука інтервалу більша, ніж частота нижнього). Наприклад,

у дванадцятиступеневому рівномірно темперованому строї це будуть числа  $2\frac{1}{12}$ ;  $2\frac{2}{12}$ ;  $2\frac{2}{13}$ . Кожний ступінь звукоряду також може бути виражений за допомогою частот (a1 — 440 Гц; b1 — 466 Гц; h — 493,88 Гц), а основні музичні інтервали виражаються у центах (1 пт = 100цт). Математичне вираження строю стимулює досягнення точної фіксації звука і застосовується для виготовлення інструменту з фіксованою висотою звука.

У сольному та хоровому співі, а також при грі на інструментах з нефіксованою висотою (зокрема струнні) застосовується *зонний стрій*. Він відповідає бажанню виконавця постійно варіювати інтонацію кожного ступеня у межах зони, посилювати чи послаблювати ладові тяжіння з метою створення особливого колориту звучання.

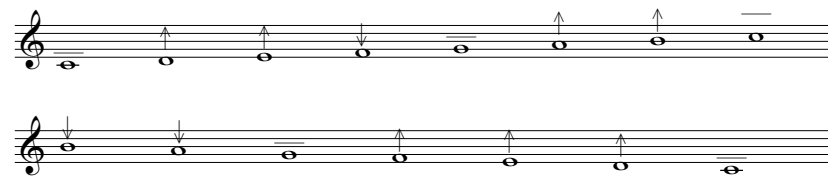
За зонною теорією М.Гарбузова [1], під звуковою зоною розуміють галузь (смугу звукових коливань), у межах якої звук або інтервал може мати різні кількісні вираження (число коливань), зберігаючи при цьому свою кількість та назву. Звук сприймається незмінним у разі невеликих (до 1/8 тону) відхилень від його висоти вгору та вниз. Залежно від інтервалу кордони зони становлять 24-70 центів. Так, норма відхилень для ля1 складає відстань від 435 до 448 кол. за секунду. За даними досліджень М.Гарбузова, між основними зонами знаходяться проміжні, у яких звук сприймається як фальшивий. У межах кожної зони звуки розрізняються інтонаційними відтінками. Розвинутий музичний слух здатний відрізнити *високу, нормальну та низьку інтонації*. Завдяки зонній природі звуковисотного слуху стає можливим ансамблеве виконання, коли близькі за висотою звуки «зливаються», звучать інтонаційно споріднено.

#### 2.4.2. Поняття хорового строю. Мелодичний стрій

Під хоровим строем розуміють узгодження між співаками хору у відношенні до точності звуковисотного інтонування. У хорознавстві прийнято поділяти стрій на мелодичний

(горизонтальний) та гармонічний (вертикальний). Об'єктом мелодичного строю є мелодична форма інтервалів, або мелодична лінія. Інтонування інтервалів та акордів гармонічної форми (співвідношення звуків) стає об'єктом гармонічного строю (К.Пігров, П.Чесноков). Особливої чистоти мелодичного та гармонічного строю потребує спів без супроводу. Співаки хору а cappella спираються на власні слухові відчуття та уявлення щодо ладотональних відношень у мелодії та гармонії, що ускладнює вироблення якісного строю у хорі. Безумовно, досягненню чистого хорового строю сприяє якісна вокальна робота керівника, яка забезпечує наявність у хоровому колективі єдиної вокальної позиції, правильного звуковедення та єдиної сили звучання. Сприятливою умовою формування якісного строю є спів у межах нюансів piano, mezzo-piano або mezzo-forte.

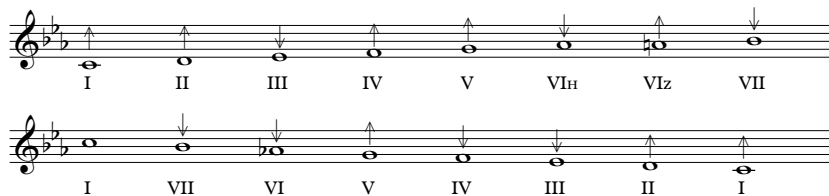
*Мелодичний стрій*. У теорії та практиці хорознавства існує декілька підходів щодо вироблення чистоти мелодичного строю. Перший, заснований на порадах видатних практиків Г.Дмитревського, К.Пігрова та П.Чеснокова. Вони (спочатку П.Чесноков, потім К.Пігров) розробили систему закономірностей існування інтервалів та ступенів у ладах, виділивши *сталі* (у мажорі — I, V) та небезпечні у співі. З метою попередження неякісного співу було застосовано партитурні позначення *підвищення* ( $\uparrow$ ), *пониження* ( $\downarrow$ ) та сталості (-) ступенів у мажорному та мінорно ладах.



За рекомендаціями К.Пігрова, при виконанні висхідної мажорної гами слід бути уважними до II, III, VI, VII ступенів, які потребують інтонування у верхні частотні зони (деякого підвищення). Особливо небезпечними у мажорі є III та VI ступінь [6].

У виконанні мінорної гами (рух вгору) тенденцію до пониження мають II, IV, V, VI, VII ступені, тому вони потребують деякого підвищення.

При рухові вниз VII, V, IV, III і I ступені мають тенденцію до підвищення, у зв'язку з чим їх треба дещо понижувати. Наведемо як приклад правила виконання мінорної гами, подані у роботі К. Пігрова «Керування хором» [6].



Особливо небезпечними для інтонування у мінорі є II, III та VII ступені. Деякої уваги потребують V та I ступені.

Другий підхід є результатом сучасних досліджень у музикознавстві. На думку сучасних вчених (О. Агажанов, Б. Незванов, О. Островський, М. Переверзев, О. Сахалтуєва), правила закономірностей інтонування Пігрова-Чеснокова потребують деяких уточнень. Успіх вироблення чистого строю у хорі цілком залежить від усвідомлення співаками ладово-функціонального значення ступенів, їх ладового тяжіння. У зв'язку з цим у мажорі прийнято виділяти інтонаційно стабільні ступені (I, IV, V) та ступені, що мають більш широкі зони відхилення від темперації (II, III, VI, VII). Стосовно мінору зберігаються рекомендації підвищувати I та V ступінь, а III співати досить низько («тупо»). Вчені відзначають, що у сучасних творах ладові співвідношення тонів стають більш складними. Тому точному інтонуванню ступенів ладу допомагає не тільки усвідомлення тоніки та опорних ступенів (I–III–V), але й вільне відтворення інтервалів. Значну цінність має думка Є. Назайкінського щодо взаємозалежності ладового та інтервального слуху: «Ступеневий слух не может развиваться без всякой опоры на интервальные представления. И наоборот — интервальный слух должен базироваться

на ступеневом» (Воспитание музыкального слуха. — Сб. ст. — М., 1977. — с. 27).

Інтонування інтервалів у мажорі і мінорі. Вчені, що працюють у галузях теорії музики і акустики, вважають, що існує певна залежність чистоти і точності інтонування інтервалів від послідовності і точності натурального звукоряду. Чим ближчий за порядком слідування і слухового сприйняття обертоновий звук до основного тону, тим він звучить більш яскраво і чисто. Це дозволяє зробити висновок, що особливо точно у натуральному звукоряді звучать інтервали чистої квати та квінти. Найбільш нестійким є інтервал секунди. Залежно від порядку обертона (або інтервалу) змінюється ширина інтервальних зон (від 24 до 76 центів).

Таблиця 2.4. Залежність інтервалу від порядку слідування обертонів

Інтервал	Порядок слідування обертонів від тоніки
прима, ч. 1	1 обертон
чиста октава, ч. 8	2 обертон
чиста квінта, ч. 5	3 обертон
чиста кварта, ч. 4	4 обертон
велика терція, в. 3	5 обертон
мала терція, м. 3	6, 7 обертони
велика секунда, в. 2	8, 9, 10, 11 обертони
мала секунда, м2	12, 13 обертони

Аналіз таблиці доводить, що чисті інтервали є найбільш зручними для виконання, що пояснюється послідовністю обертонів. Виконання інтервалів терції та секунди є більш складним, це зумовлюється їх відповідністю 6-13 обертонам натурального звукоряду.

Порівняння інтервальних зон у центах дозволяє визначити, що найбільш складними для хорового виконання є інтервал (у мелодичному викладі) малої та великої секунди, а також інтервал великої септими.



Таблиця 2.5. Величина темперованих інтервалів (за дослідженням М. Гарбузова) [4].

назва основних інтервалів	величина темперованих інтервалів (приблизно у центах)	Кордони зон інтервалів (приблизно у центах)	ширина інтервальних зон у центах
прима	0	- 12 +12	24
мала секунда	100	- 48 + 24	76
велика секунда	200	- 160 + 240	70
мала терція	300	- 272 + 330	58
велика терція	400	372 + 430	58
кварта	500	472 530	58
тритон	600	566 630	64
квінта	700	672 730	58
мала секста	800	766 830	64
велика секста	900	866 930	64
мала септима	1000	966 1024	58
велика септима	1100	1066 1136	70

Наведена таблиця є красномовним аргументом до правил інтонування інтервалів, зафіксованих П. Чесноковим та К. Пігровим.

Підкреслимо, що наведені правила не є абсолютними, вони мають допомагати хормейстерові як загальна схема. При виконанні класичних творів корисно завжди спиратися на закони ладового тяжіння, які вказують на тенденцію у напрямі інтонування того чи іншого звуку.

Дуже серйозним завдання у формуванні умінь строю є *інтонування інтервалів*. К. Пігров уважав, що «вміння співати діатонічні та хроматичні півтони — це основний фундамент, на якому будується вірне, бездоганно чисте інтонування хору» [6, с. 28]. За даними досліджень М. Гарбузова, діатонічний півтон фактично менший від абсолютної половини тону (90 центів замість 100), а хроматичний більший (114 центів). Цей факт пояснює різницю

у їх виконанні. На думку В. Білявського, хроматичний півтон створює ладове напруження, а діатонічний — послаблює, зміцнюючи тональність [2, с. 14].

Відповідно до цього, склалися загальні рекомендації щодо виконання півтонів. За Г. Дмитревським інтонування хроматичного півтону (збільшеної прими) *вгору* потребує якомога високого (загостреного) виконання другого звуку; а інтонування *вниз* більш низької подачі.



Хроматичний півтон = 114 цт

За порадою К. Пігрова діатонічні півтони завжди інтонуються вужче, ніж хроматичні. При *висхідному русі* вони інтонуються *спокійно*, менш загострено, у *низхідному* — гостро (вузько).



Діатонічний півтон = 90 цт

## Правила інтонування інтервалів

### Чисті інтервали



Правила інтонування: інтонуються стійко.

Способи правильного інтонування інтервалів: не становлять великої складності в інтонаційному відношенні

### Великі інтервали



Правила інтонування: інтонуються з однобічним розширенням.

Способи правильного інтонування інтервалів: при виконанні великого інтервалу вгору від даного звуку інший слід проспівати якомога вище, але не порушуючи абсолютної висоти; при співі вниз доцільно другий звук співати якомога нижче.

### Малі інтервали



Правила інтонування: інтонуються за способом однобічного звуження.

Способи правильного інтонування інтервалів: неточне виконання малих інтервалів виникає внаслідок їх недостатнього інтонаційного стиснення. При виконанні вгору верхній звук рекомендується співати якомога нижче, при виконанні вниз другий від даного треба співати якомога вище, не порушуючи межі зони.

### Збільшені інтервали



Правила інтонування: інтонуються дуже широко, з двобічним розширенням.

Способи правильного інтонування інтервалів: нижній звук слід виконувати низько, а верхній — високо у межах зони.

### Зменшені інтервали



Правила інтонування: інтонуються дуже вузько із двобічним звуженням.

Способи правильного інтонування інтервалів: нижній звук рекомендується виконувати високо, а верхній — низько.

Засвоєння правил інтонування півтонів забезпечує вільне володіння сучасним мелодичним матеріалом, у якому все частіше з'являються авторські вказівки співати чвертьтонові сполучення.

*Шляхи вироблення мелодичного строю у хорі.* Важливим засобом формування мелодичного строю є інтонування вправ. Воно сприяє розвитку музичного слуху співаків хору, їх музичної пам'яті, здібностей до чітких слухових уявлень та умінь ними оперувати.

Доцільно дотримуватися певної системи вправ, яка забезпечує поступове зміцнення умінь мелодичного строю.

*На першому етапі* рекомендується виконання поспівок:

1. У квінтовому діапазоні для засвоєння звучання тонічного та квантового тонів (I–V, V–I, I–III–V).
2. У квартовому діапазоні з метою чистого інтонування III–IV та IV–III ступенів мажорної та мінорної гами.
3. У терцієвому діапазоні для вироблення:
  - почуття опори III ступеня;
  - II ступеня ввідного тону до III;
  - інтонування тоніки та квінти у мінорі (III–IV, IV–III, VI–V),

При цьому доцільно спиратися на асоціації (слухові, емоційні, зорові, рухові). З цієї метою у процесі сприймання та інтонування додається рухова та зорова наочність (метод Б. Трічкова, релятивна система тощо).

Другий етап вимагає формування вмінь вільно інтонувати окремі ступені мажору або мінору у вигляді таких вправ: а) почерговий спів стійких та нестійких ступенів; б) гучний спів стійких та негучний нестійких ступенів; в) спів стійких ступенів голосно, а нестійких «про себе». Розвитку ладового слуху сприяє спів вправ з метою переосмислення ладових функцій ступенів під час інтонування витриманого тону: а) як I, V, III, VII; б) у різноманітному динамічному оформленні.

Третім етапом має стати інтонування інтервалів, яке відбувається згідно загальних правил. Б. Незванов [5] рекомендує ускладнювати виконання вправ додатковими завданнями:

- спів окремих інтервалів без настроювання;
- виконання послідовності інтервалів;
- спів однорідних інтервалів у певній тональності;
- спів інтервалів від певних ступенів;
- спів інтервальних «ланцюжків» (тон–тон–півтон; тон–півтон–тон);
- виконання вокальних вправ у різних темпах;
- поступове введення темпових змін при виконанні наведених вправ.

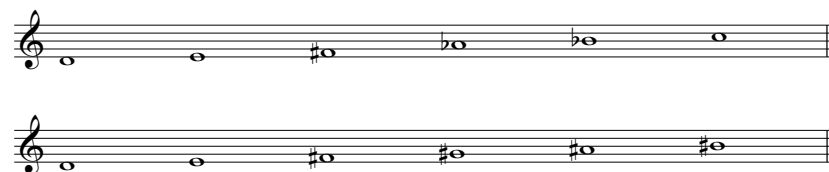
Закріпленню традиційних норм інтонування сприяє спів гам усіх видів (мажорних, мінорних, хроматичних).

Вірне інтонування хроматизмів та хроматичної гами базується на відчутті ввіднотонових зв'язків. (Хроматична гама засвоюється за принципами відтворення ввідних тонів у діатонічній гамі).

Сучасні хорові твори Р.Щедріна, М.Парцхаладзе, Л.Дичко, Ю.Іщенко, В.Зубицького, Т.Кравцова, М.Кармінського, А.Гайденка, насичені мелодичним матеріалом, який ускладнює вироблення мелодичного строю в хорі. Це раптові повороти, інтервальні «візерунки», зміщення, стрибки, поява випадкових знаків тощо. З'являються прийоми, запозичені з народнопісенної творчості:

дрібний поділ музичного тону, глісандуюче портаменто, хроматичне глісандування («завивання») «висхідний» і «низхідний» говір. Подоланню наведених вище труднощів значно сприяє:

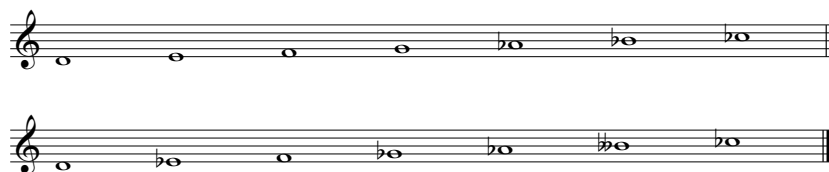
1. Інтонування ладів та окремих ступенів народної музики (дорійський, лідійський, міксолідійський, фригійський). У дорійському ладі секста інтонується високо, інші ступені — за принципами мажору. У фригійському ладі досить низько інтонується II ступінь, а інші — за правилами інтонування мінору. У лідійському ладі дуже високо інтонується IV ступінь.
2. Інтонування цілотнової гами:



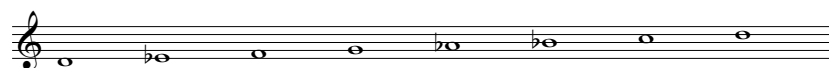
3. Дев'ятиступеневої гами (монотонікальний мінор):



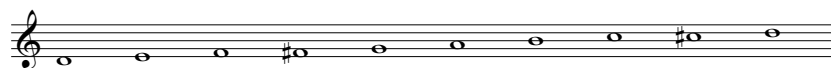
4. Гами Римського-Корсакова (тон–півтон; півтон–тон):



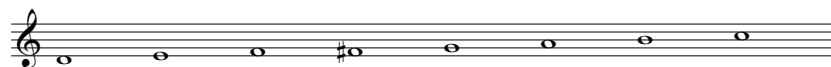
5. Спів додаткових ладів:



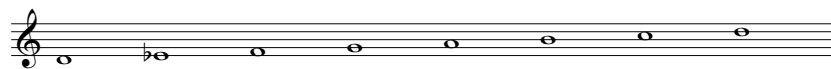
локрійський (гіпофригійський)



гуцульський



блюзів



синтетичний



пентатоніка (безпівтонова)



півтонова

Отже, вироблення в хорі мелодичного строю є складним, але вирішуваним процесом, який потребує системності та поступовості. Для підготовки системи вправ вчителю-хормейстеру знадобляться посібники із сольфеджіо (Б.Калмиков, Г.Фрідкін, А.Островський, Б.Агажанов). Значну цінність має «Хорове сольфеджіо» Г.Струве, яке забезпечує розвиток умінь строю у співаків шкільного віку [7].

Найбільш складним завданням у виробленні мелодичного хорового строю є спів *чвертьтонової гами* та *чвертьтонових сполучень*. Оволодіння цим умінням доцільно починати

з точного відчуття і порівняння звучання хроматичного і діатонічного півтонів. Є.Білявським запропонована певна послідовність дій:

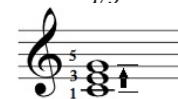
1. Засвоєння різниці у виконанні хроматичного та діатонічного півтонів (фа – фа дієз; фа – соль бемоль).
2. Спів послідовності до –  $\frac{1}{4}$  тону – до дієз; до дієз –  $\frac{1}{4}$  тону – ре, що містить чергування чвертьтонових співвідношень з іншими (великими та малими) секундами. Рекомендується підтримка основного ступеня відповідним гармонічним оточенням на фортепіано.
3. Спів наведених послідовностей від інших ступенів.

### 2.4.3. Гармонічний стрій і шляхи його формування

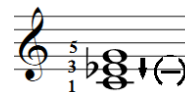
Предмет гармонічного строю – це узгодженість в одночасному звучанні тонів у інтервалах та акордах. *Правила інтонування тризвуків*. Мажорний тризвук складається з інтервалу квінти, що інтується стійко, та мажорної терції, верхній тон якої інтується високо. Збільшення кількості тонів при подвоєнні створює загрозу інтонаційного забруднення.

Мажор

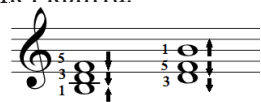
1/3



*Мінорний тризвук*: основний тон та квінта мінорного тризвуку мають тенденцію до пониження, тому потребують гострої подачі (мі бемоль – соль – велика терція). Мінорна терція подається або низько, або вище, ніж треба. Усі складові мінорного тризвуку нестійкі, тому необхідно «підтягувати» тоніку та квінту, підрівнюючи до них терцію (за К.Пігровим) [6].



*Зменшений тризвук.* Його інтонування будується на засадах ладового тяжіння. Основний тон (VII) інтонується високо — гостро, терція (II) тупо вниз, як і квінта.



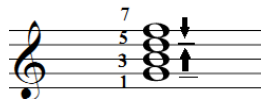
*Збільшений тризвук* будується на VI ступені гармонічного мажору і на III ступ. Мінору. За рекомендаціями К. Пігрова доцільно:

- першу в.3 співати за правилами (гостро);
- основний тон наступного мажорного тризвуку співати стійко, а велику терцію (до-мі) подавати гостро.



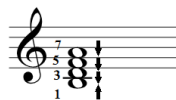
*Правила інтонування септакордів.* Відомо, що на кожному ступені мажору та мінору можна побудувати септакорди. Найбільш уживаними є D7 (V7), малий ввідний (VII7), малий септакорд ступ. II мажору та зменшений септакорд.

*Інтонування домінантсептакорду D7.* За порадою К. Пігрова, основний мажорний тризвук інтонується за правилами, а септима співається тупо, з ухилом вниз.

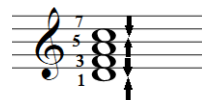


*Інтонування малого ввідного септакорду:*

Основний тон та септима інтонуються гостро; терція та квінта — з тенденцією до пониження. Необхідно запобігати низького виконання основного тону, що надає акорду млявості та безбарвного характеру.



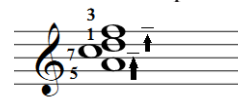
*Інтонування септакорду II маж.*



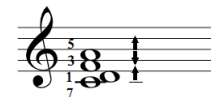
*Мінорний тризвук* співається за схемою звучання (основний тон і квінта — з легким підтягуванням вгору); терція і септима — з невеликим рухом вниз.



II 5/6: в основі акорду лежить мажорний тризвук та велика секста (фа-ре). Тому тризвук інтонується за правилами, а септима (або секунда до-ре) — високо — гостро.



II 3/4 зберігає властивості першого обернення. Основний тон рекомендується підтягувати вгору; терцію (7) співати стійко; велику секунду (до-ре) — високо.



II 2 Септима основного акорду (до) співається стійко; мінорний тризвук (ре-фа-ля) — за основними правилами.

*Шляхи формування гармонічного строю.* Згідно з акустичними законами, починати вироблення гармонічного строю необхідно з настроювання хору. Воно проводиться за певною послідовністю:

- вирівнювання унісону як основи акорду;
- інтонування квінти (за загальними правилами співу у мажорі та мінорі);
- настроювання терції (у мажорі з підвищенням, мінорної — з пониженням відповідно до основи та квінти).

У подальшій роботі доцільно керуватись слуховим відчуттям ладової побудови твору та взаємозв'язку у звучанні окремих



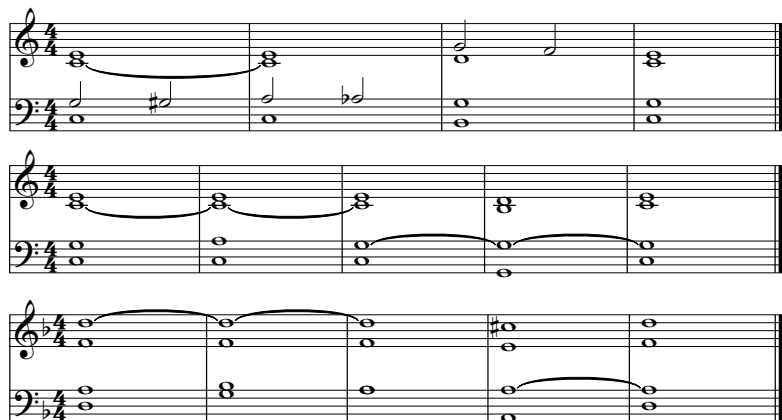
партій. Корисно розвивати у співаків правильні вокально-слухові відчуття основних гармонічних взаємозв'язків, особливо функцій тоніки, домінанти та субдомінанти. З цією метою застосовують гармонічні вправи, у яких послідовно змінюються ладофункціональні стосунки [7].

*Вправа №1. Для дитячого хору Г. Струве рекомендує такі розспівки:*



Розвивати гармонічний стрій слід із застосуванням письмового запису гармонічних завдань у хорі на всі види наочності (зорову, слухову, рухову). Прості гармонічні послідовності необхідно поступово ускладнювати переходами у хорових партіях.

*Вправа №2. Для мішаного хору О. Анісімов.*



У цих вправах контрольними звуками є спільні ноти сусідніх акордів. На думку О. Анісімова, виконання таких вправ потребує єдиної позиції звуку, дихання, звуковедення та інших елементів хорової звучності. Наведені ладогармонічні співвідношення з інтонуванням великих та малих секунд, хроматичних або діатонічних півтонів стають ґрунтовною основою для подальшого вдосконалення гармонічного строю. Для закріплення умінь строю слід співати гармонічні вправи з підвищенням або пониженням на півтон.

*Освоєння акордів-співзвуч.* Відомо, що сучасній гармонії притаманна мелодична активність голосів та широке використання неакордових звуків, паралельне голосоведіння тощо. Одним з нових завдань є засвоєння *кластерів* (позафункціональні гармонічні комплекси, побудовані тільки з тонів і півтонів). Якщо в кластері використовуються лише звуки хроматичної гами чи її частини, він умовно може називатися *хроматичним*. Кластер, що складається зі звуків діатонічного звукоряду, називають *діатонічним*.

Розрізняють декілька варіантів виконання кластерів:

- а) точне інтонування (класичний кластер);
- б) приблизне інтонування у діапазоні голосу співаків.

Виконання кластеру будь-якого виду вимагає окремої підготовчої роботи. В основі її є гармонічне звучання вже знайомих тетракордів, пентакордів та гам усіх видів. Рекомендується розподіляти завдання у такій послідовності:

1. Інтонування гам у паралельному русі гармонічними інтервалами (квартами, квінтами, великими та малими секундами). Наприклад:

*Вправа №3*



Освоєння цих співзвуч на ферматі, загострення уваги на III та VII ступенях (m2) сприяє оволодінню вмінням витримувати гострі дисонанси протягом певного часу, що забезпечує виконання багатьох сучасних хорових творів.

2. Виконання наведених вправ засобом штрихів legato, non legato, staccato.
3. Спів хроматичних гам у паралельному русі квартами, квінтами, терціями:

Вправа № 4



4. Інтонування гармонізованої хроматичної гами спочатку в партії басів і сопрано, потім у кожному голосі. При цьому необхідно слідкувати не тільки за інтонуванням діатонічних і хроматичних півтонів вгору і вниз, але й зменшених септакордів у паралельному русі.

Вправа №5



5. Інтонування гами до мажор методом нашарування, залишаючи кожний голос на окремому ступені (поступове підключення голосів).

Вправа № 6



6. Спів усього звукоряду одночасно кластером з послідовним переходом до унісону.

Є. Білявський [2, с. 25] зауважує, що акустичні норми звучання кластерів не тотожні класичній гармонії. Однією з основних рис їх виконання є рівність звучання усіх голосів, повноправних за динамікою і тембрально наближених, що забезпечує вільне прослуховування кожного голосу. Лише за цієї умови співзвуччя виходить рівним, благозвучним та сиреноподібним.

Інші фактори, що сприяють виробленню якісного строю у хорі. Крім якості інтервалів і кількості звуків в акорді на точне настроювання співзвуч впливають розміщення акорду, його мелодичне становище, вид акорду, теситура, динаміка, темп, метроритм та дикція.

Значно погіршує якість строю *широке розміщення акордів*. Це пояснюється трудностю узгодження звуків, віддалених один від одного на широкі інтервали. Тісне розміщення голосів допомагає більш швидкій орієнтації співаків у інтонуванні звуків, які близько стоять один від одного (К. Пігров). На освоєння строю впливає і *мелодичне положення акорду*. Так, положення терції у верхньому голосі є найвигіднішим. Терція в басу ускладнює настроювання акорду. Це пояснюється тим, що традиційно виконуючи функцію опори, басова партія не завжди звертає увагу на точне інтонування.

Якість хорового строю залежить від темпометроритмічних особливостей твору. Повільний темп допомагає диригентові зосередити

увагу на точності звучання акордів. Рухливі, швидкі темпи (*Allegro*, *Allegro con fuoco*) не зручні. Існує також пряма залежність між якістю строю та метроритмом. Наприклад, чим простіше метроритмічні особливості твору, тим менше проблем з'являється із виробленням мелодичного або гармонічного строю. Ритмічні труднощі, постійні зміни метру значно ускладнюють досягнення якісної інтонації окремої партії та хорового строю в цілому.

На точність інтонації значною мірою впливає співацька дикція. Неправильне артикулювання голосних, неякісна вимова приголосних тягне за собою бруднувату інтонацію, що, у свою чергу, погіршує стрій усього звучання. Відомий диригент, автор посібника «Диригент-хормейстер» О.Анісімов висловлює думку про те, що головним фактором у досягненні чистоти та точності хорового строю є розуміння співаками смислового значення музичного тексту та його виразне, переконливе виконання.

## Висновки

Музичний стрій — це система звуковисотних відношень, яка практично існує у вигляді слухових уявлень щодо висоти ступенів звукоряду і фіксується нотними знаками. З XVII ст. у Європі затвердився дванадцятиступеневий рівномірно-темперований стрій. Кожний ступінь звукоряду або інтервал може бути математично вираженим у герцах і центах. Розрізняють фіксований (темперований) і нефіксований (зонний) стрій. Зонний стрій застосовується у сольному і хоровому співі, грі на струнних інструментах. У межах кожної зони відрізняють високу, нормальну і низьку інтонацію.

Хоровий стрій існує у мелодичному і гармонічному видах. Досягнення мелодичного строю (інтонування мажорних і мінорних гам, інтервалів) відбувається завдяки дотриманню правил Пігорова-Чеснокова і усвідомленню ладофункціонального значення ступенів. Мелодичне інтонування інтервалів зумовлюється послідовністю обертонів натурального звукоряду і шириною інтервальних зон. Поступове зміцнення умінь мелодичного строю

відбувається завдяки виконанню системи вправ, що вміщує спів ступенів, інтервалів, гам, хроматизмів, натуральних і додаткових ладів, чвертьтонів і чвертьтонових гам.

Предметом гармонічного строю є чисте і довершене інтонування інтервалів і акордів у одночасному звучанні. Досягненню чистого гармонічного строю сприяє спів інтервалів і акордів відповідно до правил застосування гармонічних вправ, використання зорової, слухової і рухової наочності.

## Запитання і завдання для самостійної роботи

1. Які типи музичного строю склалися у світовій музичній культурі? Зробіть короткий аналіз причин їх зникнення.
2. Користуючись працями М.Гарбузова, надайте визначення поняття «зонний стрій».
3. Охарактеризуйте зміст поняття «мелодичний стрій». Перелічіть основні правила інтонування ступенів, гам і інтервалів у мелодичному викладі і аргументуйте їх згідно досліджень М.Гарбузова.
4. Перелічіть основні завдання вчителя-хормейстера у досягненні довершеного гармонічного строю.
5. Складіть невеличку систему вправ з метою розвитку умінь строю в однорідному і мішаному хорі, добираючи завдання від простих до складних.
6. Відберіть з «Хорового сольфеджіо» Г.Струве вправи для розвитку інтонаційних умінь для хору 1–3 класів; 4–6 класів.

## Література

1. Банин А.О. О некоторых акустических и музыкальных элементах хорового строя // Музыкальное искусство и наук. Вып. 1. — М., 1970, с. 39-52.
2. Белявський Є. Засвоєння сучасної музичної мови в хорі. — Київ, Музична Україна, 1984. — 40 с.

3. Вопросы методики воспитания слуха. — М., 1977. — С.108-135.
4. Гарбузов Н.Б. Зонная природа звуковысотного слуха. — М.; Л., 1948. — 75 с.
5. Незванов Б.С. Интонирование в курсе сольфеджио. — М., 1984. — 213 с.
6. Пігров К.К. Керування хором. — Київ, 1956. — 178 с.
7. Струве Г.А. Хоровое сольфеджио. — М., 1976.

## 2.5. Хоровий ансамбль

### 2.5.1. Визначення хорового ансамблю

Поняття ансамбль (фр. — ensemble — разом) широко використовується у мистецтві. В архітектурі під ансамблем розуміють сукупність споруд, що створюють єдину архітектурну композицію. У музичній практиці термін «ансамбль» має кілька значень: а) група музикантів, що разом виконують музичний твір (ансамбль скрипалів, вокальний ансамбль); б) колектив, який об'єднує виконавців різних видів мистецтв (ансамбль пісні та танцю); в) музичний твір; г) спільне, узгоджене виконання музичного твору. Термін «хоровий ансамбль» означає повну узгодженість та художню єдність усіх компонентів хорового звучання. Досконалий ансамбль завжди забезпечується єдністю розуміння та переживання образного змісту твору всіма співаками хору та сукупності їх професійних (вокально-хорових, виконавських) умінь.

Знайдемо відповідь на важливе питання: у чому полягають позитивні умови створення ансамблю в хоровому колективі? Хорова педагогіка виділяє декілька таких умов.

По-перше, це *суб'єктивні умови*, які залежать від рівня розвитку ансамблевих умінь особистості співака, що допомагають співати злагоджено і довершено. Уміння співака-ансамбіста інтегративні, вважав корифей хорової педагогіки К. Пігров, адже вони спираються на здатність хористів: а) диференціювати цілісне звучання хору та спів окремих партій; б) приєднувати свій голос до загального

звучання своєї партії та всього хору; в) гнучко узгоджувати свої виконавські дії з діями інших співаків; г) швидко переходити з головного мелодичного голосу до супроводжуючого.

Сучасні дослідження вчених доводять, що ансамблеві уміння залежать від рівня розвитку головної здібності співака-ансамбіста — його *музикальності*. Під музикальністю сучасна музична психологія розуміє складну інтегративну здібність особистості, необхідну для творчого сприймання та виконання музики, що містить прості музичні здібності (музичний слух, музично-ритмічну здібність, музичну пам'ять, музичну уяву та музичне мислення). Таким чином, вдосконалення ансамблевих умінь має відбуватися із врахуванням індивідуального розвитку музикальності та простих музичних здібностей як кожного співака, так і усього хорового колективу. Особливої уваги слід приділяти музичному мисленню, оскільки воно, разом із музичною уявою, відповідає за якість творчої інтерпретації хорового твору.

По-друге, вчені і практики хорового мистецтва виділяють *об'єктивні умови* забезпечення ансамблевої злагодженості (К. Пігров, П. Чесноков, В. Соколов). До них належать акустичні умови створення ансамблю в хорі. Важливою умовою є відповідна кількісна комплектація хорового колективу, який повинен мати рівний добір співаків. Добре, якщо кількість співаків кожної партії однакова або зрівноважена за силою звучання. Корисною буде деяка перевага у мішаному хорі партій першого сопрано, що створюють мелодію, а також других басів, які є фундаментом хору. Необхідною умовою створення досконалого ансамблю у хорі вважається комплектування кожної партії за тембровою ознакою, адже усі голоси партії мають бути близькими за тембром та становити єдине унісонне звучання (П. Чесноков, К. Пігров, В. Краснощочков). На якість загального хорового ансамблю негативно впливають голоси, що гойдаються або тремлюють, серйозну загрозу становлять голоси з різким, горловим, затиснутим або плоским звуком.

*Педагогічною умовою* створення ансамблю є уміння кожного співака працювати в колективі, виконувати будь-які завдання диригента, підкоряючи свій голос загальному хоровому звучанню.

### 2.5.2. Ансамбль залежно від засобів музичної виразності

У сучасному хорознавстві розроблені підходи до вирішення питання видів хорового ансамблю. Відповідно до *типу хору* (складу його хорових партій) розрізняють частковий та загальний ансамблі.

*Частковий ансамбль* стосується кожної хорової партії окремо і передбачає виняткову чистоту унісонного звучання, злагодженість у виконанні поетичного тексту, динаміки, тембру, емоційного почуття (П. Чесноков, О. Єгоров).

Під *загальним ансамблем* розуміють узгодженість хорових партій між собою. У зв'язку з цим у загальному ансамблі можливі варіанти співвідношення сили звуку, тембрових барв та ритмічної лінії. Тому, на відміну від часткового ансамблю, він є самостійним засобом виразності.

Різновиди загально хорового ансамблю (за С. А. Казачковим)

Part	Measure 1	Measure 2	Measure 3	Measure 4	Measure 5	Measure 6	Measure 7
S	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>mf</i>	<i>p</i>
A	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>p</i>
T	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>mf</i>	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>mf</i>
B	<i>mp</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>

Ансамблева злагодженість багато в чому обумовлюється теситурою кожної партії. Відповідно до теситурних особливостей хорового твору розрізняють ансамбль *природний* та *штучний* (А. Дмитревський, П. Чесноков, О. Єгоров).

Відомо, що використання природних особливостей звучання для кожної партії притаманне природному ансамблю. Природний ансамбль між хоровими партіями утворюється за однакових теситурних умов та при рівномірному використанні регістрів кожної з хорових партій. Так, найбільш природним для будь-якої партії

є спів на «р» у низькій теситурі; на «*mf*» – у середній, на «*f*» – у високій теситурі.

Однорідний хор, специфіка якого передбачає компактність, зрівноваженість звучання, створює сприятливі умови для природного ансамблю.

Термін «*штучний ансамбль*» передбачає оперування різними теситурними умовами й регістрами окремих хорових партій. Наприклад, необхідність негучного звучання у високій теситурі, дуже негучного або дуже гучного – у середній, гучного – у низькій потребує від диригента уміння створювати «штучний» ансамбль. Це можливо за умови змін динамічного напруження в інших партіях. Звучання мішаного хору, а також широке розміщення голосів надає можливість створення штучного ансамблю.

Існує певна залежність між якістю вироблення ансамблю в хорі та особливостями виразних засобів. Згідно музичних ознак твору розрізняють *висотно-інтонаційний та темпоторитмічний* види ансамблю. С. Казачков [3] вважає, що висотно-інтонаційний ансамбль має багато спільного зі строем хору, але відрізняється й особливостями. Наприклад, хорова партія може звучати інтонаційно злагоджено, але невірно стосовно загальнохорового строю. Тут вирішальне значення має висотно-інтонаційний ансамбль як злагодженість усіх голосів хорової партії за висотою.

Якісний висотний ансамбль однієї партії зумовлює гарний загальнохоровий спів. Частковий висотно-інтонаційний ансамбль залежить від кількості співаків у партії та їх уміння співати у межах однієї зони (високої, середньої, низької).

Під поняттям «*темпоторитмічний ансамбль*» розуміють єдине відчуття та відтворення темпу, метра та ритму твору усіма співаками хору. Такий ансамбль досягається порівняно легко при незмінному темпоритмі. Його головна ознака має вияв у точній, гострій та єдиній атаці звуку.

Для формування загального ансамблю велике значення має темпова злагодженість. Найбільшу складність становить виконання творів у швидкому та повільному темпах. На думку С. Казачкова, виконання творів, що написані у швидких темпах, доцільно



супроводжувати відчуттям внутрішнього пульсу твору. Повільні темпи потребують не тільки збереження метричної пульсації, але й розуміння цілісності усього музично-звукового комплексу.

Значно складнішим є завдання створення повного ансамблю при зміні темпів. В. Краснощоків звертає увагу на необхідність суворого дотримання закінчення попередньої будови. Новий темп повинен організовуватися відразу, без «входжень» у нову темпову структуру. Особливої уваги для створення темпової злагоди потребує чіткий та ясний жест диригента, який показує темпові зміни.

Кожен твір має свою метричну організацію. Досягнення ансамблю у метрично сталих творах не є складним. Велику складність становить вироблення ансамблю у творах з мішаним або перемінним розміром (8/8, 9/8, 12/8, 14,8; 2/4, 3/4, 4/4). Наприклад, у хорі Л. Дичко «Петрівочка».

Порушення метричного ансамблю зумовлюється тим, що співаки втрачають відчуття метру та увагу до диригентського жесту.

Серйозного ставлення потребує виконання синкоп, тріолей або дуолей, пунктирних ритмів. Злагожене виконання тріолей спирається на метрономічне акцентування кожної чверті; корисно вміти співати тріолі, порівнюючи їх тривалість з двома восьмими. Для відчуття синкопованого руху необхідно виховувати у співаків навички ритмічного підкреслення слабких долей.

Високоякісне звучання хору завжди має динамічну злагоженість між голосами. Динамічний ансамбль означає зрівноваженість між голосами хору за силою звучання. У зв'язку з цим важливим завданням у деяких випадках є необхідність зменшувати різкі голоси та посилювати голоси, що покращують спів хору. Наприклад, пом'якшувати групу важких драматичних голосів у високому регістрі та виділяти світлі, ліричні тембри.

За С. Казачковим, загальнохоровий динамічний ансамбль може мати такі різновиди:

- однопланова динаміка в усіх партіях хору (твори з акордовою фактурою та загальнохоровим унісоном);
- диференційована динаміка з метою відділення сколюючої партії від голосів супроводу;

- сукупність динамічних планів (глибокий, звучний бас, легкі середні голоси, наявність рельєфних підголосків).

Формування динамічного ансамблю залежить від умінь диригента та хору виконувати нерухливу динаміку.

*Нерухлива динаміка*, яка застосовується як у партіях, так і в хорі, поділяється на *постійну та контрастну*. Відтворення постійної динаміки протягом усього твору («р», «тр», «mf») — досить складне завдання. Менш складним є створення ансамблю в контрастних зіставленнях «р» та «f». У цьому випадку слід уникати значного перебільшення динамічного контрасту за рахунок зміни «f» на «ff».

*Рухлива динаміка* потребує пильної уваги в умовах створення диференційованого ансамблю. Мається на увазі дотримання точної міри в посиленнях або послабленнях різних хорових партій. Точне дотримання динамічних градацій («тр-mf», «росо f», «росо а росо cresc», «ріу f» та ін.) сприяє створенню гнучкої динаміки. Важливим є умінь хористів досягти тихого та м'якого звучання на «р», що допоможе легко проспівати сильне «f».

В. Торміс «Вдоль пустоши ветер»

Подвижно

S I

S II

A I

A II

Вдоль пус-то-ши ве-тер... У...! Во-ет жа-ло-бно

Відомо, що сила звуку збільшується за рахунок чистоти інтонації та якості тембру, вільності, польотності звуку.

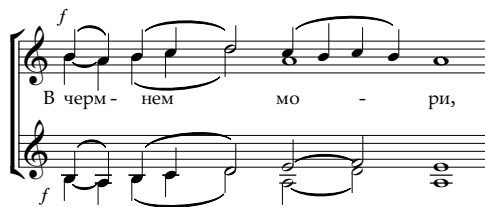
Високохудожнє виконання хорового твору потребує серйозної уваги щодо *артикуляційного ансамблю*, тобто єдності виконавських прийомів (*legato, staccato, marcato*). Такий різновид ансамблю створюється за рахунок єдиної для співаків хору манери вимовляння, штрихів, що поєднуються з високою ритмічною дисципліною. Найбільш складним є вироблення кількох диференційованих артикуляційних ліній (виконання теми прийомом *legato*, гармонічного фону — *staccato*).

### 2.5.3. Ансамбль згідно фактури хорового твору

Відповідно до типу фактури хорового твору виникає необхідність формування *унісонного, гармонічного та поліфонічного* видів ансамблю.

*Унісонний ансамбль* потребує певного злиття голосів за висотою, динамікою, темпом, метроритмом при збереженні єдиних вокальних та дикційних засобів. За К.Пігровим та О.Мархлевським, унісонний ансамбль кожної хорової партії потребує максимальної тембрової визначеності, типової для даних голосів. Унісонні об'єднання однорідних партій вимагають збереження своєрідності тембрового забарвлення. Наприклад, унісон сопрано і альтів у нижньому регістрі мусить звучати насичено, густо, а у верхньому — легко та світло. Для забезпечення зрівноваженості звучання припустима перевага партії альтів. Рекомендація підсилення звучання тієї чи іншої групи не означає, що решті хорових партій дозволяється «наспівувати» безтембрально. Доцільно домагатися однотембральності протягом усього діапазону.

П. Чесноков «Богородичен» (догматик) 5-го гл.  
Великий знаменний розспів. Ор.9 №16



При поєднанні неоднорідних голосів (сопрано, альт, тенор, бас) виникає мішаний тембр. Його забарвлення залежить від типу сполучуваних голосів. Об'єднання сопрано, альтів і тенорів дає м'який, світлий тембр, тенорів, басів та альтів — більш густий та щільний. Важливе значення має схожість та відмінність регістрів кожної з партій.

П. Чесноков «Хвалите имя Господне...»  
(київський розспів) Ор.33, №5



Відтворення загальнохорового унісону (S, A, T, B) супроводжується напруженим звучанням слабкого, малотембрального нижнього регістру сопрано та могутнього, напруженого верхнього у басів. Робота над унісонним ансамблем усього хору потребує нефорсованого співу і максимальної зібраності співаків.

*Октавні унісони* суттєво відрізняються від простих. Якщо в останніх ставимо за мету подолати темброву строкатість мішаного складу (К.Пігров), то в октавних унісонах усіляко підкреслюється відмінність у тембровому забарвленні верхньої та нижньої ліній. Таке накладання тембрів справляє враження широти, об'ємності звуку (див. А.Нікольський *Кафізма 1: «Блажен муж. Аллілуїя» №2*).

*Гармонічний ансамбль* передбачає повну узгодженість та зрівноваженість хорових партій під час виконання акордів та співзвуч. Доцільним є виявлення інтонаційного зв'язку між голосами, а також тональних співвідношень та пропорційності у поєднанні мелодичних і супроводжуючих голосів. Гармонічний ансамбль розподіляють на різновиди, які відповідають типам гармонічної фактури (гомофонної, мелодико-гармонічної та гармонічної).

А. Нікольський *Кафізма 1: «Блажен муж. Аллілуя» №2*

Умеренно  $\text{♩} = 54$

Диск. Бла - жен муж. Ал-ли - лу - и - я. Бла -

Альт. Бла - жен муж. Ал-ли - лу - и - я. Бла -

Тен. Бла - жен муж. Ал-ли - лу - и - я. Бла -

Бас. Бла - жен муж. Ал-ли - лу - и - я. Бла -

У творах з гомофонною фактурою мелодія завжди повинна звучати виразно, рельєфно та, разом з тим, органічно зливатися із супроводжуючими (середніми та нижніми) голосами.

При виробленні ансамблю у творах з мелодико-гармонічним складом мелодична функція одного з голосів виступає на фоні загальної гармонії при єдиному для всіх ритмі. У зв'язку з тим, що мелодія знаходиться у найвищому з голосів і добре прослуховується, нема необхідності її додаткового виділення.

П. Чесноков «Тебе поем». Ор.9, №11.

Медленно  $p$

Диск. Те - бе по - ем, Те - бе бла-го-сло-вим,

Бас. Те - бе по - ем, Те - бе бла-го-сло-вим,

Ансамбль у творах гармонічного складу. Усі голоси мусять бути повністю рівноправні, але їх рівновага за силою звучання умовна. Із загального ансамблю необхідно трохи виділяти найбільш важливі гармонічні звуки, особливо при змінах гармонії.

В. Калінніков «Елегія»

Andante comodo  $P$

С. Ре - де - ет об - ла - ков ле - ту -

А. Ре - де - ет об - ла - ков ле - ту -

Т. Ре - де - ет об - ла - ков ле - ту -

Б. Ре - де - ет об - ла - ков ле - ту -

При створенні гармонічного ансамблю слід звертати увагу на:

- інтонаційну злагодженість усіх голосів акорду;
- вокально-темброву узгодженість;
- динамічну рівновагу голосів.

Л. Падалка наголошує на тому, що створення монолітного, врівноваженого акорду не повинно нівелювати індивідуально-тембровий колорит співацьких голосів. Під тембровою врівноваженістю слід розуміти єдину вокальну позицію та манеру звукоутворення.

Якщо у творах гармонічного складу є партія соліста, хору треба співати тихіше, ніж солістові, але розрив у гучності звучання між ними не повинен бути значним. Слід стежити за тим, щоб темброво близька до соліста партія не поглинала його співу.

При розучуванні партитур, де є подвоєння, необхідно контролювати динамічну рівновагу голосів (дівізі мають виконуватися трохи сильніше від інших). Під час виконання дисонуючих акордів звучність дисонуючого звуку бажано приглушувати. Побудова гармонічного ансамблю полегшить більш голосне звучання нижнього голосу як фундаменту акорду.

Створенню гармонічного ансамблю сприяє правильне розташування акцентів у літературному тексті твору, що інтерпретується. Текст основного голосу мусить подаватися якомога чіткіше.

Ансамбль у творах з поліфонічною фактурою звучання. Поліфонічний ансамбль передбачає стійке та узгоджене звучання

при відносній динамічній незалежності голосів. Згідно з існуючою типологією розрізняють підголоскову, імітаційну та контрастну поліфонію.

Підголоскова поліфонія є найхарактернішою особливістю народнопісенного багатоголосся. Вона є перехідною стадією між гармонічним та поліфонічним складом багатоголосся. Голоси підголосків, рухаючись в характері основної мелодії, намагаються звільнитися від акордової суті і здобувають деяку самостійність (Л. Падалка, с. 90).

П. Чесноков «Херувимська пісня». Ор. 9, №9

Умеренно

Сопрано I, II

Альт I, II

И - же

Розрізняють кілька варіантів підголосків:

- відгалуження голосів від основної мелодії у вигляді руху секстами, терціями, квартами, квінтами тощо (рух угору з перехрещенням з мелодією в унісон);
- протилежний рух підголосків;
- побічні витримані звуки в будь-якому голосі, що протистоять іншим хоровим партіям.

Паралельний рух голосів в одній динаміці і ритмі вимагає злагодженого, злитого ансамблю обох партій. Будь-яке відгалуження, протилежний рух підголосків потребує особливої уваги до виявлення самостійного інтонаційно-динамічного проявлення підголосків.

Хоровий ансамбль імітаційної поліфонії. Імітаційна поліфонія характерна почерговим проведенням теми (основної мелодії) в різних голосах на фоні протискладень. Головним завданням при відтворенні хорового імітаційного ансамблю є необхідність виділення

(декламаційно, ритмічно, темброво та динамічно) теми в різних голосах при пом'якшенні інших.

Не становить складності досягнення ансамблю у реальній імітації. Це потребує яскравого у тембровому відношенні проведення теми почергово усіма голосами. Виділення імітацій супроводжується полегшенням звучання протискладень в інших голосах.

Л. Падалка [7] наголошує на необхідності чистого інтонування початку теми, особливо у канонах, які є прикладом реальної імітації. Повне реальне і тональне утримання теми, що характерно для канонів, викликає певні інтонаційні, динамічні та темброві труднощі для створення хорового ансамблю. Це можна пояснити притупленням у співаків відчуття висотності, що і призводить до пониженого інтонування теми. При виконанні імітацій важливо прагнути до словесного і ритмічного виділення теми.

П. Чесноков «Херувимська» ор. 9, №9

Оживленнее

Я - ко да - Ца - ря. ря, Ца - ря всех по - ды - мем. Ца - ря всех по -

Формування імітаційного ансамблю ускладнюється в інтервальних відхиленнях теми (тональна, ритмічна та інші види імітації). У цих випадках важливо дотримуватися імітаційної, словесної та ритмічної єдності кожної хорової партії. Досягненню ансамблю значно сприяє загострена артикуляція та динамічно незалежне проведення теми. Створення імітаційного ансамблю у творах із швидкими темпами потребує гостро ритмічного руху, що поєднується з легкістю звучання та тембровою приглушеністю.

*Стретна імітація.* Багатьом поліфонічним творам притаманний вільний імітаційний розвиток окремих фраз та моментів. Це призводить не тільки до інтервальних, але й до словесно-декламаційних змін. Конкретно це виявляється у наявності контрастних зіставлень ритмічних наголосів, поєднанні різних словесних текстів тощо. Значну трудність для досягнення ансамблю становить переривання (проведення) теми імітуючими голосами.

У зв'язку з цим рекомендується [5, 6, 7] попередній аналіз музичного матеріалу з метою визначення методів та засобів досягнення поліфонічного ансамблю. Важливим є виховання у співаків хору суворої виконавської дисципліни, звички бути уважними щодо появи можливих тематичних змін.

Поліфонічний ансамбль у *фугах* створюється відносно легко завдяки тому, що тема фуги, побудована в формі фрази або речення, проводиться повністю і обов'язково всіма голосами почергово. Протискладання (одночасне проведення іншої мелодії другим голосом) може бути утриманим та вільним. У зв'язку з цим необхідно стежити за точним інтонаційним та ритмічним відтворенням теми. Спочатку створюється частковий ансамбль кожної партії або групи голосів, зокрема, інтонаційно-висотний, темпометроритмічний та артикуляційний ансамблі.

Незважаючи на те, що кожна фуга має свої особливості інтування, специфічне співвідношення поліфонічних голосів (тем та протискладень), загальним для усіх фуг є суворі ритмічна та темпова організація. Класичний стиль виконання хорових фуг не дозволяє будь-яких темпових відхилень, що і є особливістю виконання. Виховання темпоритмічного ансамблю залежить від

уміння спиратися на сильні долі кожного такту, що цементує, скриплює фугу й надає їй благородного, величного звучання.

Вдосконалення поліфонічного ансамблю вимагає від диригента і співаків хору здатності добре орієнтуватися в складних хорових побудовах. Це означає, що в процесі виконання хорові партії мають відрізнятися характерними тембрами та виконавською самостійністю. Разом з тим у поліфонічному творі нівелюються особливості кожного голосу. Його мелодичний малюнок, тембр, динаміка, ритм підпорядковуються завданню виділення основної теми.

*Д. Бортнянський Хоровий концерт №32. Allegro non troppo*

mf

О - сла - би ми, да по-чи - ю, пре-жде да -

О - сла - би ми, да по-чи - ю, пре-жде да -

7

- же не от - ы - ду, о -

- же не от - ы ду.

mf

О - сла - би ми, да по

О - сла - би-ми, да по-чи - ю,



#### 2.5.4. Висновки

Термін «хоровий ансамбль» означає повну узгодженість та художню єдність всіх компонентів хорового звучання. Досконалий хоровий ансамбль забезпечується єдністю розуміння образного твору всіма співаками та сукупністю їх виконавських та вокально-хорових умінь. Важливою умовою створення ансамблю в хорі є відповідна комплектація хорового колективу з рівним добором співаків і тембровою єдністю в кожній партії.

За видами хоровий ансамбль поділяють на частковий (що стосується окремої партії) та загальний. Відповідно до теситурних особливостей твору розрізняють ансамбль природний (однаково зручні теситурні умови) і штучний (різні теситурні умови). Залежно від музичних ознак хорового твору існує висотно-інтонаційний, темпометроритмічний, динамічний та артикуляційний ансамбль. Згідно з фактурою хорового твору виникає необхідність формування унісонного, гармонічного та поліфонічного видів ансамблю.

Запитання і завдання для самостійної роботи:

1. Спираючись на словникову та навчально-методичну літературу, дайте визначення понять «ансамбль», «хоровий ансамбль».
2. Знакомлячись з працею К. Пігрова, визначте, у чому полягає специфіка формування умінь співака-ансамбліста?
3. Як впливає кількісна і якісна комплектація співаків хорової партії на хоровий ансамбль?
4. Проаналізуйте ставлення Г. Дмитревського, П. Чеснокова та С. Казачкова, на зміст понять «частковий та загальний ансамбль», «природний і штучний ансамбль».
5. Які ознаки хорового твору впливають на якість вироблення темпометроритмічного ансамблю? Наведіть приклади з хорової літератури.

6. Які різновиди динамічного ансамблю виділяє С. Казачков?
7. Розкрийте особливості роботи вчителя-хормейстера у творах з поліфонічною фактурою (підголосковою, імітаційною та контрастною).

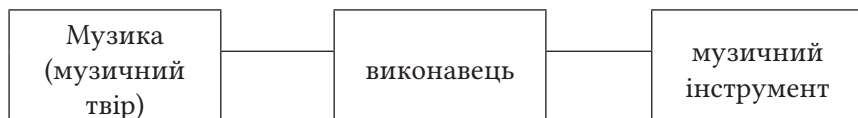
#### Література

1. Анисимов А. И. Дирижер-хормейстер. — Л., 1976. — 198 с.
2. Єгоров О. Теорія і практика роботи з хором. — Київ, 1961. — 258 с.
3. Казачков С. А. От урока к концерту. — Изд-во Казанского ун-та, 1990. — 334 с.
4. Краснощёков В. И. Вопросы хороведения. — М., 1969. — с. 201-248.
5. Мархлевський А. Ц. Практичні основи роботи в хоровому класі. — К.: Музична Україна, 1986. — 142 с.
6. Падалка Л. Виховання ансамблю в хорі. — К.: Мистецтво, 1969. — 171 с.
7. Пігров К. Керування хором. — К., 1956. — 178 с.
8. Чесноков П. Г. Хор и управление им. — М.: Музгед, 1961. — 215 с.

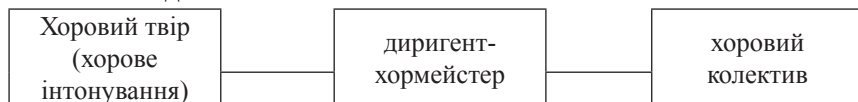
### 2.6. Засоби музичної виразності у хоровому виконанні

#### 2.6.1. Процес виконання хорового твору

Виконання музичного твору є важливим етапом, що органічно продовжує та завершує композиторський задум. Музичний твір, який спочатку існує у вигляді нотного тексту, свого реального звучання набуває в процесі його виконання. Згідно з положеннями теорії музичного виконання (Ю. Вахраньов, Н. Корихалова, Г. Нейгауз), процес виконання музики складається з трьох основних елементів:



Предметом виконання є музика (музичний твір), суб'єктом — виконавець, засобом виконання (його знаряддям) стає музичний інструмент. Відповідно до хорового виконання ця схема має такий вигляд:



Розглянемо особливості кожного з елементів процесу хорового виконання.

*Хоровий твір* є носієм ідеї, смислу, змісту, які втілюються авторами у музичному та словесному текстах. Його реальне звучання починається з процесу *інтерпретації*, тобто художнього тлумачення тексту, розкриття його ідейно-образного змісту виразними і технічними засобами виконавської майстерності. Розкриття смислу твору у хоровому виконання, за думкою Б. Асаф'єва, відбувається шляхом його *інтонування для слухачів*.

*Диригент-хормейстер* як виконавець має прагнути до створення власної, живої інтерпретації, технічно і художньо довершеної при визнанні ним цінності авторського тексту. Активна художня інтерпретація вважається повноцінним видом художньої творчості, якій притаманна імпровізаційна природа та певна самостійність.

*Хоровий колектив* у процесі виконання твору виконує подвійну функцію: по-перше, він є інструментом, завдяки якому відбувається виконання; по-друге, він є важливим співробітником диригента, що впливає на характер хорової інтерпретації. Особливо це стосується народного співу, ансамблевого виконання, де колектив одночасно є і виконавцем, що створює інтерпретацію, і музичним інструментом.

Кожен з названих елементів (*хоровий твір, диригент-хормейстер, хоровий колектив*) знаходиться у постійній взаємодії один з одним. Так, диригент-хормейстер планує свою

діяльність відповідно до особливостей (технічних і художніх) хорового твору. Водночас він з'ясовує активність, вокально-хорові та і виконавські уміння свого хорового колективу.

*Інтерпретація* як результат художньої творчості диригента та його хорового колективу є повторним віддзеркаленням дійсності. Це пояснюється тим, що вона базується на вже створеному тексті, художніх образах, музичному стилі, світогляді та темпераменті композитора. Диригент та його хоровий колектив поступово додають до інтерпретації власні творчі здобутки, підкреслюючи ті чи інші риси композиторського образу. Відповідно до манери інтонування, кваліфікації та досвіду хорового колективу і диригента можливе багатоваріантне розкриття змісту твору у реальному звуковому втіленні. Саме оптимальний добір виконавських прийомів надає успіху хоровому виконанню.

Узагальнюючи, можна стверджувати, що специфіка хорового виконання полягає у розпізнаванні, розшифровці диригентом тексту хорового твору, стильової манери композитора і створенні (разом із хоровим колективом) власної повноцінної та оригінальної інтерпретації у вигляді інтонованого хором виконавського художнього образу.

## 2.6.2. Специфіка темпометроритму у хоровому виконанні

На формування виконавського художнього образу суттєво впливають засоби композиторської діяльності — мелодія, ритм, гармонія, фактура, поліфонія, форма та інш. Разом з тим виконавець має власні виконавські знаряддя.

Основними засобами виразності виконавця є: 1) темп та його коливання; 2) метроритм; 3) динамічні зміни; 4) фразування; 5) засоби звуковедення та тембр.

Розглянемо їх виразні можливості згідно практики хорового виконання.

*Темп і метроритм.* Темп є одним із найважливіших засобів диригентського виконання. Під музичним темпом розуміють

швидкість розгортання музичної тканини твору в процесі його виконання або внутрішнього слухового уявлення. Сучасне розуміння темпу склалося поступово. Спочатку словами *tempus* (лат.) та (грецьк.) позначали певний *відрізок часу*. У середньовіччі терміни *tempo* та *temps* (франц.) застосовували у значенні основної тактової долі. Саме цим пояснюється нерозривний зв'язок темпу з метром і ритмом. Поступово виникло розуміння темпу як швидкості руху музичного твору, яка вказувала на зображувальні можливості темпу. З XVIII ст. склалися основні групи словесних позначень музичних темпів:

**Дуже повільний рух:**

Largo — широко, протяжно;	Largo assai — дуже широко
Adagio — повільно;	Adagio assai — дуже повільно;
Lento — повільно;	Grave — важко

**Повільний рух:**

Andante — кроком, не поспішаючи;  
Comodo — спокійно, зручно;  
Andantino — трохи швидше, ніж Andante Sostenuto — стримано

**Помірний рух:**

Moderato — помірно;  
Allegretto — проміжний темп між Moderato і Allegro.

**Швидкий рух:**

Allegro — швидко;  
Aninato — пожвавлено;  
Allegro con brio — швидко, з запалом;  
Allegro con moto — швидше ніж Allegro;  
Allegro con fuoco — швидко, з вогнем;  
Allegro agitato — швидко, схвильовано;  
Allegro brillante — швидко, з блиском;  
Allegro furioso — швидко, шалено;  
Allegro maestoso — швидко, велично;  
Allegro appassionato — швидко, пристрасно.

**Дуже швидкий рух:**

Presto — дуже швидко;  
Presto assai — швидше, ніж Presto;

Prestissimo — якнайшвидше;

Vivace — жваво;

Vivacissimo — дуже жваво;

Allegro assai — дуже швидко;

Allegro vivace — жваво, але повільніше ніж Presto.

Кожна група темпів, вказуючи на швидкість руху хорового твору (зображувальна ознака) одночасно відображає емоційно-образний характер виконання (виразна ознака). Це відмічали ще у XVIII ст. К. Монтеверді, Дж. Фрескобальді, М. Преторіус, М. Дилецький. Так, *повільні* темпи виражають спокій, неквапливість, величність або урочистість музичного руху. *Середні* — зосередженість, розміреність та стриманість. *Швидкі* музичні темпи підкреслюють жвавість, поривчастість, легкість та зворушливість виконання.

Існує ціла низка додаткових виконавських позначень, які дозволяють автору точно та виразно розкрити емоційно-образний характер твору.

Affettuoso — сердечно, пристрасно;

Amoroso — ніжно, любовно;

Appassionato — пристрасно;

Agitato — збуджено, схвильовано;

Animato — натхненно, пожвавлено;

Brilliante — блискуче;

Dolce — м'яко, ніжно;

Delicatamente — зі смаком, витончено;

Doloroso — сумно, з болем;

Dolcissimo — дуже ніжно, дуже м'яко;

Elegante — гарно, витончено;

Energico — енергійно, могутньо;

Espressivo — виразно;

Eroico — героїчно, відважно;

Feroce — дико, гнівно;

Funebre — скорботно, сумно;

Fuocoso — люто, шалено;

Furioso — нестямно, сказано.

Розуміння смислу цих позначень, їх правильне вживання у практиці значно доповнюють і розширюють художній і виконавський діапазон диригента хору та його хорового колективу.

У сучасній теорії та практиці музичного виконання склалося уявлення про темпову зону (М.Гарбузов, 1956), у межах якої зміст твору та його характер розкривається найбільш повно та завершено. Це пов'язано з тим, що темп відображає живе «дихання», розгортання музичного образу, яке не підкоряється математично точній фіксації. Саме цим пояснюється той факт, що відомі диригенти та музиканти-інструменталісти переконливо виконують один і той же твір у різних темпах. До основних темпів традиційно додають позначення посилення (*piu mosso*, *molto*, *accelerando*, *poco a poco*) або послаблення руху музики (*meno mosso*, *ritenuto*, *ritardando*, *rallentando*). Наявність темпової зони, до якої входять ці невеликі темпові агогічні зміни, надає диригенту-хормейстеру можливість зберігати темпову єдність і точно повертатися до вихідного темпу після будь-якої темпової модифікації. Агогічні вказівки у вокально-хоровій музиці підкреслюють найбільш значні та важливі за змістом слова, логічні кульмінації тощо.

З метою більш точного визначення швидкості музичного руху застосовуються метроритмічні позначення (І.Мельцель, 1861). Саме метрономічна швидкість стає одним з факторів (разом з власним відчуттям диригента швидкості руху), що впливає на відбір темпової зони конкретного твору.

*Схема метрономічних позначень:*

Grave — 40-42	Andante — 66	Allegro — 132-138
Largo — 44-50	Andantino — 69	Allegro assai — 144
Adagio — 50-54	Moderato — 88-100	Allegro vivace — 152
Lento — 56-58	Allegretto — 104-116	

Слід додати, що у хоровій музиці (можливо, як реакція композиторів на виконавські помилки) позначення метроному вживаються досить часто, особливо у творчості композиторів ХХ сторіччя (В.Калінніков, О.Гречанінов, Д.Шостакович, Г.Свиридов, Б.Лятошинський, Л.Дичко та інш.).

*Методика визначення швидкості виконання твору відповідно до позначень метроному.* При позначенні М.М. = 60 цифра 60 визначає, що кожний удар метроному відповідає одній секунді і збігається з однією часткою такту (60 наголосів за хвилину). Позначення = 120 показує, що кожний удар відповідає половині секунди. Головну метрономічну швидкість (60–90–120) можна встановити за допомогою годинника, відстежуючи рух секундної стрілки. Так, позначення = 90 потребує виконання твору із швидкістю дев'яносто чвертей за хвилину, тобто одна чверть дорівнюється 2/3 секунди (60:90=0,6 сек). При позначенні = 60 твір необхідно виконувати із швидкістю шістьдесят половинних нот за хвилину, або одна половина за одну секунду.

Разом з тим необхідно відзначити, що навіть метрономічні вказівки не завжди мають точний кількісний склад. Часто трактовка темпу залежить від стилю хору, що виконується: Р.Глієр «Здравствуй, гостя зима» – *Allegro* = 120. Д.Шостакович «Пень о лесах. Слава» – *Allegretto* = 132. Додамо, що у наш час темпи трактуються значно швидше, ніж в класичну епоху.

Для будь-якого диригента розпізнавання та відбір оптимального темпу є серйозним етапом створення виконавської інтерпретації. На правильність вибору вказують такі ознаки:

1. Правильний темп виявляє музичний зміст і значення фрази, періоду, темпу. Тому навіть дуже повільний темп (*Lento assai* в «Ave Maria» Ф.Шуберта) має сприяти розпізнаванню авторського тексту.
2. Оптимально вибраний темп забезпечує технічну точність виконання. Відбір темпів у хоровому співі зумовлюється вокальними можливостями співаків, а саме:
  - зручністю дихання у швидких або дуже повільних темпах;
  - забезпеченням якісного звукоутворення та звуковедення;
  - рівнем сформованості орфоепічних та дикційних умінь;

- здатністю до точного та якісного відображення словесного та музичного тексту.

Для більш точного виконання темпів доцільно дотримуватися правил, сформульованих П. Чесноковим:

1. Виконання *помірних* темпів сприяє ретельне протягування голосних і згладжування приголосних. При цьому доцільно обережно переходити з одного звуку на інший і досконало виконувати безперервне ланцюгове дихання з непомітним приєднанням свого співу до загального.
2. При виконанні творів у *швидких* темпах є корисним скорочене приспівування голосних і чітке вимовляння приголосних. У цьому випадку звук здобуває легкість, а мелодія стає рухливою та стрімкою.

Відбір темпу хорового твору залежить від *багатьох* факторів. На швидкість руху в хоровому виконанні значно впливає гармонічна *складність акордів*. Наявність дисонуючих акордів, хроматизмів і модуляцій уповільнює виконання. Разом з тим це дозволяє диригентові за допомогою агогічних змін виділити найбільш виразні гармонії. Навпаки, прості гармонічні сполучення забезпечують якісне виконання як помірних, так і швидких темпів. Темп органічно пов'язаний із *хоровою фактурою*. Масивна і монументальна фактура із застосуванням *divisi* ускладнює виконання творів у середніх та швидких темпах.

*Ритмічна організації мелодії* теж впливає на виконання темпу. Деякого уповільнення потребують пунктові ноти або дрібні групи нот, що відтворюють мелізми. «Там, де ноти довгі і їх мало, – писав видатний диригент Ш. Мюнш, – темп не затримуйте, там, де багато коротких нот, не поспішайте» [4]. Одним із важливих засобів вільного виконання ритмічних часток є *фермата*, міра додержування якої залежить або від її розташування у фразі, або від смислового призначення. У хоровій виконавській теорії та практиці виділяють три випадки використання фермати: а) наявність фермати в кінці розділу або всього твору як відображення поступового заспокоєння і завмирання руху; б) поява фермати на початку або в кульмінації твору з метою виділення

смислової вершини («Благословляю вас, леса» П. Чайковського); в) застосування фермати на паузі для затримки уваги, продовження психологічної напруги («Пела, пела пташечка» О. Аляб'єв). Окрім цього існує практика використання фермати на репетиціях хорового колективу з метою вирівнювання інтонації, строю або ансамблю.

Темпові зміни відіграють неабияку роль при створенні *музичної форми*. З метою відокремлення однієї частини від іншої доцільно дещо прискорювати темпи. Традиційною є тенденція розширення останніх звуків хорового твору.

Досить цікаві *співвідношення темпу та динаміки*. У сучасному хоровому виконанні існують такі їх варіанти: а) прискорення темпу з одночасним посиленням гучності, що позначається терміном *incalzando* (італ.); б) уповільнення темпу і послаблення гучності (*smorzando*). Слід додати, що ці виконавські прийоми доцільно застосовувати не як загальне правило, а лише в деяких випадках. Контрастне сполучення уповільнення з посиленням гучності (*slarqando*) може застосовуватися при підході до кульмінації твору, заключних акордах, або поверненні до загального темпу.

Швидкість виконання одного й того ж твору інколи залежить від інших факторів. На темп впливає *кількісний склад* хору. Чим більша кількість співаків, тим легше досягається якісний спів у повільних темпах. Відбір темпу залежить від *акустичних умов* концертного залу. Так, якщо зал має велику реверберацію, краще відбирати більш повільні темпи щоб запобігати звукового накладання. Знання залежності темпу від виразних засобів музики допомагає диригентові знайти правильну швидкість. Особливо тісно *темп* пов'язаний із *метроритмом* хорового твору. Відчуття оптимальної швидкості руху музики є лише першим етапом у створенні виконавської трактовки. Серйозним кроком для диригента є встановлення метричної пульсації як специфічного для кожного метру співвідношення сильних і слабких часток. У вокальній, а особливо хоровій музиці ця проблема ускладнюється необхідністю виконувати не тільки основні дво-, три-,



чотиричасткові метри (2/4, 3/4, 4/4), але й складні п'яти, шести, семи, дев'ятичасткові (5/4, 6/4, 7/4, 9/4) і навіть їх різноманітне поєднання. Прикладом цих творів є народні і релігійні твори, хори сучасних авторів. Так, хор А.Нікольського «Свете тихий» з Всенощного бдіння має складний перемінний метр (3/4, 3/2, 4/4, 3/2, 3/4, 4/2, 2/2, 5/4, 3/4, 3/2), виконання якого потребує від диригента і співаків уміння відчувати внутрішню метричну пульсацію часток, поєднаних у групи, а також виділення і розуміння логічних наголосів у музичному і словесному текстах.

Метр і такти стають тією контрольною сіткою, у межах якої існують модуляції ритму, що наповнює такти відчуттям живого ритмічного малюнку.

При виконанні *метроритму* в хорових творах з'являються деякі проблеми:

1. Часто (особливо при виконанні народних пісень) виникає примітивна акцентуація з підкресленням сильної частки кожного такту, що призводить до суперечки із змістом вірша. Для художнього виконання метру важливого значення здобуває прийом групування тактів на *важкі* та *легкі* (В. Живов, А. Казачков) і виділення сильної долі одного з них як головного. Цей прийом дозволяє зробити динамічний акцент на вершині фрази (мелодичної лінії) і полегшити виконання метричних часток інших тактів [3,5].
2. В деяких творах виникає неспівпадання метричної і ритмічної пульсації. Під метричною пульсацією розуміють одиницю метру, що відображена метричною часткою. Ритмічна пульсація показана найменшою у такті ритмічною групою. Наприклад, реальна метрична пульсація пісні Ф. Шуберта «Ave Maria» у перекладі для хору Р. Шоу не співпадає з позначеним автором розміром С (4/4), тому вона потребує зміни диригентської схеми з чотиричасткової на восьмичасткову, що і відповідає ритмічній пульсації шістнадцятими.

Вибір темпу та виконання метроритму у творах з однаковим розміром залежить від *жанрової* ознаки. Так, вальс, мазурка,

полонез виконуються у розмірі 3/4. Проте у кожному з них необхідно підкреслювати різне метроритмічне співвідношення часток:

-  $\cup \cup \cup$  у вальсі;  $\cup \cup$  - у мазурці і  $\cup - \cup$  у полонезі.

Слід бути уважними при виконанні ритмічних малюнків і запобігати згладжуванню пунктиру або синкоп, заміну одних тривалостей іншими, збільшення першої частки триолів і скорочення останніх часток.

### 2.6.3. Особливості створення динаміки у хоровому звучанні

Термін *динаміка* (грецького – той, що має силу) в музиці пов'язаний із силою звуку, різними ступенями гучності звучання. Вперше він був уведений у музичну теорію швейцарським музичним педагогом Х. Негелі (1810). Динаміка заснована на застосуванні звучання різної сили гучності, їх контрастному протиставленні або ж поступовій зміні. Розуміння значення і смислу динамічних змін не потребує попереднього художнього досвіду. Кожному слухачеві властиве сприйняття різноманітних градацій гучності (посилення, послаблення, співставлення).

Основні види динамічних позначень:

forte (f) – гучно, сильно mezzo forte (mf) – не дуже гучно

piano (p) – тихо, слабо mezzo piano (mp) – не дуже тихо

fortissimo (ff) – дуже гучно

piano subito (sp) – несподівана заміна гучного звучання на тихе

forte subito (sf) – несподівана заміна тихого звучання на гучне

pianissimo (pp) – дуже тихо

forte-fortissimo – надзвичайно гучно

piano-pianissimo – надзвичайно тихо

crescendo – поступове посилення

diminuendo – поступове послаблення гучності

Як засіб музичного вираження динаміка виконує функцію емоційного забарвлення звучання в хорі. Вона здатна вражати

психологічними та емоційними ефектами надзвичайної сили, викликати образні та просторові асоціації. Так, *forte* часто створює почуття радості, тріумфу, сили, енергії, мужності. *Fortissimo* — величі, могутності, заклику або погрози і жакливого гніву. Навпроти, *piano* звичайно пов'язують із настроями спокою, ніжної ласки, тиші, поетичного споглядання. *Pianissimo* може асоціюватися із таємністю або зосередженістю та заціпенінням. Зміни зростання або спаду звучання відтворюють ефект «наближення» та «віддалення».

Сила звуку може розглядатися і як фізична категорія, яка вимірюється у децибелах (першим почав ці дослідження видатний вчений Белл).  $1/10 \text{ бела} = 1 \text{ дБ} = 10 \lg (W_x/W_0)$ . Цікаво, що 1 дБ на слух майже не чути. Рівень звуку дорослих співаків коливається від 80 до 110 дБ. Рівень сили звучання хору відповідає кількості співаків, помноженій на силу їх голосу.

За даними досліджень М. Гарбузова та В. Морозова, динамічні відтінки, або нюанси (франц.), не відповідають точно визначеним рівням гучності, а коливаються у межах відповідної зони:

<i>fff</i> — 110-120 дБ	<i>mf</i> — 80-90 дБ	<i>pp</i> — 50-60 дБ
<i>ff</i> — 100-110 дБ	<i>mp</i> — 70-80 дБ	<i>ppp</i> — 40-50 дБ
<i>f</i> — 90-100 дБ	<i>p</i> — 50-69 дБ	

Різні ступені сили гучності є відносними. Абсолютний розмір кожної з них залежить від динамічних можливостей одного співака або хорової групи, акустичних особливостей приміщення, виконавської трактовки твору тощо.

Розрізняють основні критерії оцінки гучності звучання співака або хорового колективу:

1. Наявність *високих обертонів* (1000–3000 Гц) або високої співацької форманти, а також пов'язаних з нею вібрато, дзвінкості й польотності звуку.
2. *Динамічний діапазон* звучання хору або співака, що конкретизується у вмілому використанні негучної динаміки (*pp*, *p*, *mp*); її поєднанні з не дуже гучною (*mf*) та гучною (*f*).

*Основні принципи динаміки та їх використання у хорі.* В хоровому співі найбільш уживаними є *piano*, *mezzo forte*, *forte*, що пояснюється фізіологічними можливостями голосу людини. Відтворення *pianissimo* та *fortissimo* є найбільш складними завданнями для хорового колективу. Саме логіка співвідношення динамічних нюансів є однією з умов художнього виконання.

У виконавській теорії та практиці утвердилися два основні принципи використання динаміки.

1. *Принцип «добре організованого контрасту»* пов'язаний із застосуванням у хоровому виконанні двох протилежних нерухомих нюансів. Окремі нерухомі нюанси (*f*, *p*, *mf*) підкреслюють одноманітність емоційного виразу, тому застосовуються дуже обмежено. Більш уживаним є вироблення звукових контрастів (*pp* – *mf*; *p* – *f*) у фразах або мотивах, що повторюються або у разі необхідності раптової зміни нюансів.
2. *Принцип поступового переходу* в хоровій музиці застосовується за допомогою рухомих динамічних відтінків *crescendo* і *diminuendo*. С. Казачков називає кілька варіантів використання нерухокої динаміки в хорі:
  - звичайна рухома динаміка (*diminuendo* як поступове послаблення і *crescendo* як поступове посилення гучності). Вона має широку палітру використання і деталізується на поступовому посиленні чи послабленні, швидкому посиленні і помірному послабленні, помірному посиленні і швидкому послабленні;
  - хвилеподібна динаміка; терасоподібна динаміка;
  - полідинаміка як неспівпадання динамічних відтінків у окремих хорових партіях, що створює ефект тонкої динамічної поліфонії.

## Шляхи формування динамічних умінь в хорі

Хорова педагогіка (О. Єгоров, В. Живов, В. Соколов, К. Пігров, П. Чесноков) рекомендує починати формування динамічних умінь з вироблення негучних нерухомих нюансів (p–mp–mf), що відбувається на прикрито-стриманому звукові, який справляє враження спокою і врівноваженості. Фізіологічною основою вироблення динаміки в хорі є співацьке дихання, а зміни гучності в голосі проходять завдяки підзв'язковому тиску. Чим він більше, тим більше сила звуку. Тому першим етапом у виробленні динамічних умінь, негучного співу, є формування співацької опори та дихальних прийомів. Доцільно дотримуватися певної послідовності дій:

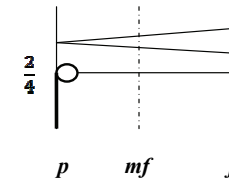
1. Спів на p, mp унісонів та октав окремих голосних [a–e–i–o–y] або закритим ротом.
2. Поступовий обережний перехід до гармонічних побудов (акордів, окремих мотивів) із метою закріплення умінь природного тихого співу.
3. Утворення pianissimo ґрунтується на ще більш прикрито-стриманому, зменшеному за силою звукові. Воно справляє враження надзвичайної ніжності, звукової невагомості. При цьому треба звертати увагу на те, аби початок співу і його закінчення не були дуже гучними. Важливим є вміле співвідношення сили звуку у висхідному та низхідному русі без форсування верхніх нот.
4. Формування умінь гучного співу (f) корисно починати з унісонно-октавного звучання, поступово ускладнюючи завдання введенням гармонічних побудов. Головним у виконанні форте є здатність співати його яскраво і соковито, проте не крикливо і форсовано. Запорукою якісного форте є дотримування оптимального підзв'язкового тиску і активна робота дихальних м'язів. При роботі над фортісимо не рекомендується допускати надмірного звукового переважання, яке може спричинити неприродність і зайву напруженість у звучанні хору.

5. Динамічні відтінки mp та mf мають відтворюватися за наявності правильно сформованого умінь співати piano або forte. Тоді mp сприймається як трохи більша гучність, ніж p, а mf — дещо менше звучання, ніж f.

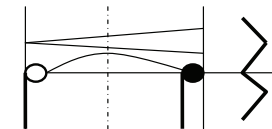
Результати спостережень хорових репетицій, концертно-виконавська практика свідчать, що в багатьох випадках момент поступового посилення або послаблення звуку відбувається нерівно, зигзагоподібно та недостатньо організовано. В цьому випадку звук або відразу посилюється, або наростає раптово в останній момент. О. Єгоров рекомендує застосування певних прийомів, що дозволяють формувати техніку постійної звукової зміни.

Основним засобом організовано-ритмічної зміни сили звуку є виконання завдань, що застосовуються на репетиціях під керівництвом диригента.

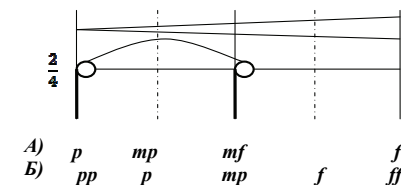
1. Crescendo в межах одного такту рекомендується починати дещо слабкіше основного нюансу:



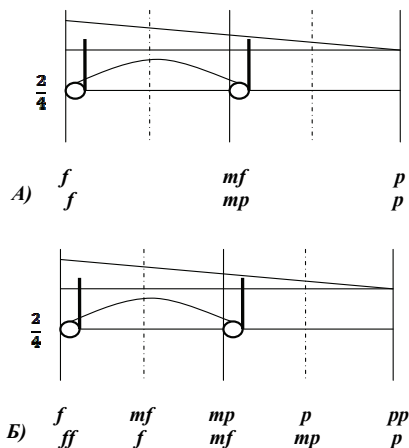
2. Crescendo у межах одного такту + одна доля:



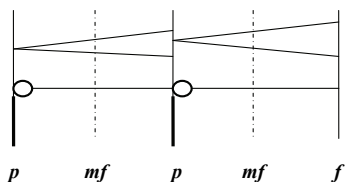
3. Crescendo у межах двох повних тактів:



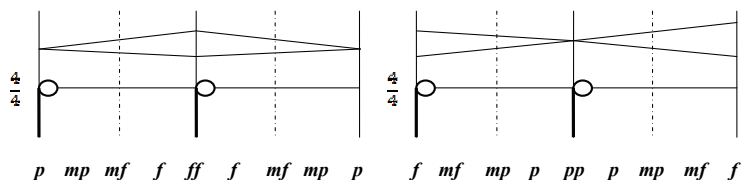
4. За цією ж схемою має проводитися поступове зменшення сили звуку, при цьому доцільно починати спів гучніше, ніж основний нюанс:



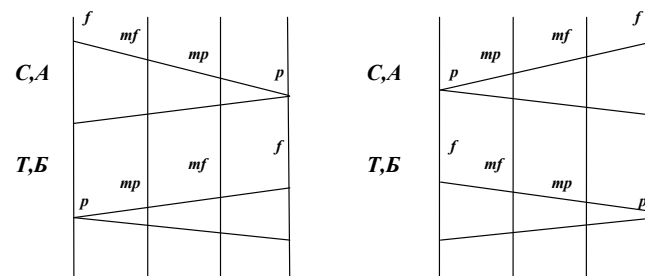
5. Вправи для формування умінь виконувати хвилеподібну та терасоподібну динаміку, яка широко застосовується у сучасних творах:



6. Послідовне з'єднання crescendo та diminuendo або навпаки дає широко розгорнутий динамічний відтінок:  
а) звукового розгортання б) звукового скорочення (відливу)



7. Найбільш складним є оволодіння полідинамікою, побудованою на одночасному розгортанні crescendo та diminuendo у різних хорових партіях:



#### 2.6.4. Фразування хорового твору

Фразування як засіб смислового роз'єднання тексту твору на мотиви, фрази, речення та періоди залежить від фактури хору, його жанру, типу музичного вираження. Основним засобом фразування є цезури, які поділяються на синтаксичні і виконавські. Фразування хорового і вокального твору зумовлюють особливості розміру вірша (ямб, хорей, дактиль, анапест, амфібрахій), а також принципи втілення поетичного тексту в музиці (метричний, декламаційний, кантиленний, танцювальний, аріозний).

Фразування вокально-хорових творів залежить від особливостей розміру вірша (двоскладові, трискладові) та принципів віршованого тексту у музиці. Необхідно зауважити, що в метричних побудовах фразування залежить від змісту вірша і потребує деякого пом'якшення слабких тактів, у разі виділення логічних наголосів. У мелодіях, що мають декламаційний характер, фразування залежить від більш дрібних побудов (мотивів) і пауз. У кантиленних мелодіях фразування відбувається відповідно до метроритмічного розвитку музичної теми і не в повній мірі залежить від словесного тексту.

Слід додати, що у значній більшості випадків у хоровій музиці відбувається неспівпадання наголосів (у двочастковому

музичному розмірі з трискладовою стопою). Такий незбіг зустрічається у деяких куплетних побудовах, де слова наступних куплетів не збігаються з музичним фразуванням першого. Розбіжності віршованого і музичного метру та ритму іноді з'являються у світських зарубіжних творах, де словесний текст є перекладом з оригіналу. У цьому випадку слід обов'язувати вивчати оригінальний поетичний текст, в якому автор створив фразування згідно фонетичних особливостей вірша. Найбільш вільний простір для фразування надають хорові твори, які написані на канонічний текст (меси, реквієми, літургії, всенощної).

### Висновки

Музичний твір своє реальне звучання набуває в процесі його виконання. Специфіка хорового виконання полягає у розпізнаванні, розшифровці диригентом тексту хорового твору, його ідеї, змісту, стильової манери авторів і відтворенні (разом із хоровим колективом) власної повноцінної інтерпретації у вигляді інтонованого хором виконавського художнього образу.

Основними засобами виразності виконавця у хорі є темп, динаміка і фразування. Під музичним темпом розуміють швидкість розгортання музичної тканини у процесі його виконання або внутрішнього слухового уявлення. Кожна група темпів одночасно відображає емоційно-образний характер виконання. Зміст твору найбільш повно розкривається у темповій зоні, тому існують позначення посилення і послаблення руху музики, що не заперечує можливості точної фіксації темпу хорового твору шляхом метрономічних позначень. Вибір диригентом темпу хорового твору має забезпечувати: 1) упізнавання авторського тексту; 2) технічну точність виконання; 3) вокальну зручність виконання. Факторами доцільного вибору темпу є гармонічна складність акордів, тип хорової фактури, метрономічна організація хорового твору, динаміка, кількісний склад хорового колективу і акустичні умови концертного залу.

Динаміка (сила гучності) у хорі виконує функцію емоційного забарвлення звучання і застосовується у відповідності зі змістом

твору на основі принципів «гарно організованого контрасту» та поступового переходу.

Процес оволодіння хоровим колективом динамічними уміннями потребує послідовного виконання і засвоєння вправ із нерухомими нюансами (p, pp, f, mp), організовано-ритмічною зміною сили звучання хору (поступово, хвилеподібно і терасоподібного *crescendo*, *diminuendo*), полідинамікою (одночасного розгортання *crescendo* і *diminuendo* у різних партіях).

### Запитання і завдання для самостійної роботи.

1. Поясніть, у чому полягає специфіка хорового виконання музичного твору? Яке завдання виконує хоровий колектив?
2. Користуючись творами В. Живова, поясніть, як Ви розумієте зміст поняття «активна художня інтерпретація».
3. Що відображає та виражає музичний темп? Наведіть приклади з хорової літератури.
4. Визначте за допомогою годинника і продемонструйте швидкість виконання темпу, що відповідає позначенню  $M.M. = 60; = 90; = 60$ .
5. Чому вважається, що темп залежить від хорової фактури, метро ритмічної організації твору і його динаміки? Підберіть приклади до відповіді з відомих вам хорових творів.
6. Знайдіть рівень сили звучання хорового колективу з 40 дорослих співаків (у Дб) і порівняйте його із силою звучання рок-ансамблю.
7. З якою метою застосовуються у хоровому виконанні звукові контрасти, посилення або послаблення звучання? Підберіть доцільні динамічні відтінки до твору, який ви вивчаєте на заняттях з хорового диригування або з постановки голосу.
8. Дайте визначення терміну «фразування». Від чого залежать особливості фразування конкретного хорового твору?



9. Які основні розміри вірша ви знаєте? Проаналізуйте хорові твори і наведіть приклади двоскладового і трискладового розмірів словесного тексту.

### Література

1. Гарбузов Н. А. Зонная природа темпа и ритма. — М., 1950
2. Єгоров О. О. Теорія і практика роботи з хором. — К., 1961.
3. Живов В. А. Исполнительский анализ хорового произведения. — М., 1987. — 106 с.
4. Казачков С. А. От урока к концерту. — Изд-во Казанського університету, 1990. — 334 с.
5. Чесноков П. Г. Хор и управление им. — М., 1961. — 215 с.
6. Шамина Л. В. Работа с самостоятельным хоровым коллективом. — М.: Музыка, 1988. — 175 с.

## МОДУЛЬ 3. МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ ХОРОВОГО ВИКОНАННЯ

### 3.1. Самостійне вивчення диригентом хорового твору

#### 3.1.1. Практичні методи вивчення хорового твору

Виконання хорового твору — це складний процес, який потребує від диригента всебічного знання музичного тексту твору. Важливим аспектом у створенні художнього образу твору є вивчення та засвоєння хорової партитури. У хоровій педагогіці виділяють три головних етапи засвоєння хорового твору: 1) самостійне його вивчення; 2) процес розучування з хоровим колективом; 3) концертне виконання. Кожен з наведених етапів має важливе значення. Разом з тим, фундаментом, основою всієї роботи диригента є перший етап, який потребує всебічного вивчення твору.

Робота з хоровою партитурою потребує багато уваги, сил та часу. Це пов'язано з тим, що справжній успіх виконання твору приходить лише після детального, обґрунтованого аналізу хорового хору та відтворення власної моделі художнього образу.

Факти з історії диригування та музичної педагогіки свідчать про те, що видатним митцям завжди було притаманне прагнення до ретельного попереднього вивчення партитури. Із повним знанням партитури проводив репетиції С. Рахманінов. Дуже довго (такт за тактом, нота за нотою) працював над партитурою Артуро Тосканіні. Видатні хорові диригенти В. Юрлов, М. Данилін, П. Чесноков надавали великого значення всебічному засвоєнню партитури до початку роботи з колективом. «Диригент повинен засвоїти просту істину — не можна вчити тому, чого сам

не знаєш», — зазначав П.Чесноков. Отже, детальне та глибоке вивчення твору є обов'язком для диригента, безперечним законом для кожного музиканта.

Педагогічний аналіз процесу засвоєння дозволяє виділити функції попереднього засвоєння тексту:

1. *Освітня функція* сприяє всебічному вивченню твору та здобуттю нових знань (вокально-хорових, музично-теоретичних, виконавчих, оцінних).
2. *Розвивальна функція* засвоєння сприяє розвитку музичних здібностей, фахових (професійних) умінь, інтелектуальних умінь.
3. *Виховна функція* засвоєння спрямована на виховання особистісних якостей, умінь послідовної і системної роботи та професійних надбань майбутнього керівника й педагога хору.

Хорова педагогіка накопичила значний досвід щодо форм та методів попереднього (самостійного) вивчення та засвоєння хорової партитури.

Практичне засвоєння хорової партитури має такі методи:

- вивчення хорового твору методом гри на фортепіано;
- вокально-інтонаційне засвоєння хорового твору;
- диригентсько-технічне засвоєння;
- зорове та слухове засвоєння.

Теоретичне засвоєння хорової партитури потребує:

- аналізу хорового твору (попередній, фрагментарний, цілісний);
- підготовка письмового аналізу хорового твору.

Розглянемо особливості кожного з методів.

Про необхідність застосування методів, що базуються на практичній діяльності, писав ще Я.А.Коменський. У мистецтві тільки через виконавську діяльність досягається оптимальний результат. Виконання хорової партитури на фортепіано надає диригенту можливість ретельного вивчення інтонаційних, метроритмічних, темпових та інших особливостей хорового твору. Незважаючи на те, що фортепіано не може замінити справжнього хорового

звучання, необхідно виконувати хорову партитуру виразно, з дотриманням усіх загальномузичних вимог (фразування, чіткого голосоведіння, динамічних нюансів та агогічних змін). Важливою є демонстрація особливостей хорового звучання: вокально-хорового дихання, виконання логічних наголосів в словах та фразах, виділення голосів згідно теситурних напрямків; підкреслення басової партії як фундаменту хорового звучання.

Виконання партитури на фортепіано тісно пов'язане з вокально-інтонаційним методом засвоєння твору. У зв'язку з цим слід приділити увагу формуванню умінь співу однієї з хорових партій разом з виконанням твору на фортепіано. Така форма роботи є перевіркою якості голосоведіння, фразування, дихання, тексту та темброво-регістрового звучання. Важливим є виконання акордів хорової партитури за вертикаллю (знизу вгору), що справляє уяву щодо послідовності звукосполучень, їхньої інтонаційної стійкості.

Хорова партитура без супроводу виконується на фортепіано двома руками: до правої відносять партії сопрано та альтів; до лівої — тенорів та басів. Там, де відстань між голосами, що виконуються однією рукою, виходить за межі октави, ця партія передається до другої руки. Виконання партитури обома руками забезпечує плавне голосоведіння та відчуття мелодичної лінії кожного голосу. Для виконання багаторядкових партитур потрібні спеціальні уміння:

- зорового сприймання партитури та виділення партій, що мають бути пропущеними (октавні подвоєння в партіях, додержаних нот, звуків, що повторюються);
- спрощувати хорову партитуру (знімати подвоєння, виконувати арпеджування, часткове пропущення звуків, які повторюються).

Важливим методом вокально-інтонаційного засвоєння хорової партитури є спів голосів. На думку композиторів Р.Вагнера, М.Іполітова-Іванова, тільки спів голосів партитури та акордових співзвуч надає диригенту справжнього знання музики та навичок читання партитури очима. Існують певні

вимоги, критерії якості співу хорових голосів: він повинен бути якісним, впевненим та точним стосовно інтонації, ритму та вокальних прийомів.

Найкращої орієнтації в партитурі надає застосування методу сольфеджованого виконання голосів, а також співу «внутрішнім слухом». У поліфонічних творах доцільне вивчення поступового ряду вступаючих голосів, особливо їх початкових мотивів. При вивченні партитур оперних сцен необхідне уміння впевнено виконувати хорові та сольні репліки. Для більш якісного засвоєння гармонічних послідовностей корисно проспівувати акорди в тісному розташуванні, у їх елементарному вигляді.

Останнім методом, що застосовується, на жаль, дуже рідко, є метод зорового та слухового засвоєння партитури. На думку О. Єгорова, корисним є запам'ятовування партитури без її програвання. Окрім цього, диригент повинен уміти «чути» партитуру не тільки у вертикальній побудові (гармонію), але й у горизонтальній, тобто мелодичний рух кожної окремої голосової партії.

### 3.1.2. Теоретичні методи засвоєння хорової партитури

Важливим етапом засвоєння хорової партитури є усвідомлення тексту хорового твору шляхом його ґрунтового аналізу. У процесі аналізу хорового твору умовно можна визначити кілька рівнів. *Перший рівень* пов'язаний з необхідністю зрозуміти твір у цілому, його ідею, зміст, форму. Це швидкий, елементарний аналіз.

*Другий рівень* забезпечує більш ґрунтовне засвоєння твору, його головних ознак. Він містить аналіз: а) загальних відомостей щодо твору; б) музично-теоретичний (мелодії, ритму, метру, ладу, гармонії); в) вокально-хоровий (фактури, вокальних умінь, ансамблю, строю, поетичного тексту). На думку С. Казачкова, найбільш суттєвим на цьому рівні аналізу є встановлення композиційних зв'язків між елементами (темпометроритмом, фразуванням, кульмінацією, строєм та ансамблем).

*Третій рівень* аналізу забезпечує можливість уявлення твору як миттєвої образної картини. Так, В. А. Моцарт підкреслював,

що в результаті напруженої внутрішньої роботи він починає бачити твір «духовно одним поглядом, як прекрасну картину» [1, с.112].

Відомим дидактичним засобом, що забезпечує якісний аналіз хорового твору, є робота за планом-алгоритмом. У хоровій педагогіці застосовуються різні варіанти планів: від найпростіших до ґрунтовних і складних. Найбільш ґрунтовним є план-алгоритм, розроблений російським ученим П. Левандо.

Наводимо орієнтовний план аналізу хорової літератури.

#### 1. Загальні відомості про твір та його авторів.

Точна та повна назва. Рік створення. Автори музики та тексту. Спосіб виконання (а capella, із супроводом). Жанр (мініатюра, велика форма, обробка, перекладення, частина ораторії, кантати, сюїти, сцена з опери тощо). Якщо даний хор — тільки частина великого твору, слід дати коротку інформацію про решту його частин (склад виконавців, їх кількість, роль даного фрагменту в циклі тощо). Відомості про композитора. Роки життя, стисла характеристика хорової творчості. Коротка інформація про автора літературного тексту. Роки життя. Загальна характеристика творчості.

#### 2. Літературний текст.

Зміст літературного тексту, його тема, ідея, образи, форма викладу (кількість строф, куплетів і т.п.). Порівняння тексту хорового твору з літературним оригіналом; зміни, що виникли, їх причини. Якщо використаний композитором поетичний текст є фрагментом того чи іншого вірша, поеми тощо, необхідно охарактеризувати весь твір. Наведення повного літературного тексту хору.

Взаємозв'язок поетичного тексту й музики. Співвідношення змісту літературного тексту і музики. Втілення засобами музики літературних тем та образів. Структура літературного тексту і форма хорового твору.

#### 3. Музично-виразні засоби.

Визначення форми: одночастинна (період), двочастинна, тричастинна (проста або складна), куплетна (кількість куплетів), куплетно-варіаційна. Традиції і новаторство композитора у вирішенні структури твору (розміри та співвідношення

частин, кількість музичних речень тощо). Аналіз тематизму. Характеристика основної мелодії-теми: інтонаційний зміст, метроритмічні та ладові особливості. Темп. Розподіл тематичного матеріалу між хоровими партіями (а також між сольючими голосами та інструментальним супроводом).

Ладотональна специфіка твору. Визначення головної тональності. Тональний план (відхилення, модуляції). Особливі ладові прикмети (використання композитором народноладових зворотів тощо).

Детальний гармонічний аналіз твору за допомогою загальноприйнятих функціональних позначень. Висновки щодо його гармонічної мови.

Дослідження фактури: гармонічна (акордово-гармонічна, гомофонно-гармонічна), поліфонічна (контрастна, імітаційна, підголоскова), мішана. Взаємозв'язок фактури з іншими виразними засобами з огляду на ідейно-художній зміст хору.

#### 4. *Хорова фактура.*

Склад хору (однорідний, мішаний, число голосів). Діапазони хорових партій та всього хору. Теситурні умови. Ступінь вокальної завантаженості хору та окремих партій. Теситурні, динамічні співвідношення між партіями (хоровий ансамбль). Роль кожного з голосів у партитурі (проведення основного тематизму, підголосків, акомпанемент та ін.). Специфіка тембрової драматургії твору.

Особливості інтонування (хоровий стрій). Виявлення в музиці найбільш складних в інтонаційному плані епізодів із урахуванням закономірностей мелодичного (горизонтального) та гармонічного (вертикального) строїв. Пропозиції щодо засобів подолання інтонаційних труднощів (сольфеджування, транспонування тощо).

Дикція. «Вокальність» літературного тексту й специфіка його вимови (орфоепія). Особливості підтекстовки нот. Безтекстовий спів (із закритим ротом і т.п.).

Прийоми хорового письма: використання неповного складу хору, співставлення, відокремлення, поступове введення, перехрещування, дублювання хорових груп або партій, колористичні засоби тощо.

Констатація інших вокально-хорових особливостей твору. Специфіка співацького дихання (за фразами, ланцюгове); характер звуку, прийоми звуковедення.

Визначення кількісного складу хору, необхідного для виконання даного твору (великий, малий, середній) та його кваліфікація (професійний, самодіяльний, дитячий тощо).

#### 5. *Виконавський план.*

Загальний характер музики твору в цілому та його частин. Темповий план (точний переклад та пояснення всіх темпових позначень). Метроритмічні вказівки. Агогіка. Динаміка. Артикуляція. Виявлення специфічних виконавських труднощів, викликаних особливостями жанру та формою твору (хорова мініатюра, велика вокально-інструментальна форма, куплетність, репризність і т.п.). Формулювання основного (для даного твору) виконавського принципу (дотримання безперервності розвитку, деталізації, подрібненої періодичності тощо). Фразування. Зв'язок між музичною та літературною фразами. Виділення загальної та частинних — динамічних і смислових кульмінацій.

Засоби диригування. Диригентська схема. Показ вступів хорових партій, взяття й зняття дихання. Наявність фермат, подрібнених долей і т.п. Характер диригентського жесту. Послідовне детальне викладення власного виконавського задуму (інтерпретація твору).

#### 6. *Заключення.*

Виявлення деяких стильових рис, притаманних творчості композитора, шляхом порівняння даного твору з іншими. Наявність різних редакцій партитури, причини їх виникнення та аналіз. Співставлення даного хору з творами, написаними на той самий текст або присвячені тій же темі.

Висловлення власного ставлення до матеріалу, який досліджується, вражень від прослуховування хору (в концерті, по радіо, у грамзапису), якщо таке було. Порівняння різних виконавських інтерпретацій. Значення твору в історії музично-хорового мистецтва з позицій сучасного рівня його розвитку.

## 7. Список літератури.

Слід враховувати, що у залежності від складу та форми твору деякі питання плану можуть бути розробленими широко, інші — лише порушені або зовсім не відображені. Письмова форма аналізу хорового твору сприяє формуванню вміння висловлювати ґрунтовні аналітичні та оцінні судження, розвитку інтелектуальних та мовних умінь. Володіння письмовою мовою є необхідним компонентом педагогічної та хорової культури майбутнього вчителя музики і забезпечує закріплення знань у сфері професійної діяльності.

Засвоєння тексту хорового твору доцільно завершувати підготовкою партитури до роботи з хоровим колективом. Цей важливий елемент роботи дуже часто не вважають за необхідне. Разом з тим якісно підготовлена партитура є запорукою швидкого та ретельного розучування хорового твору. У хоровій педагогічній теорії та практиці склалися відповідні вимоги до підготовки партитури для розучування:

1. Необхідно дуже якісно відтворити текст усієї партитури або хорової партії. Дотриманні цієї вимоги забезпечує чистоту інтонування нотного тексту, естетичне виконання твору.
2. Обов'язкове членування твору на окремі частини із застосуванням цифрового позначення окремих частин або текстів.
3. Перевірка підтекстовки слів, вокальний перенос букв та розташування логічних наголосів.
4. Редакторська робота диригента щодо відтворення власної інтерпретації:
  - нанесення штрихових позначень;
  - проставлення нюансів, динамічних та агогічних змін у творах, що не мають редакторських позначень;
  - уведення вокально-хорових позначень стосовно дихання (цезури); фразування (ліги); засобів інтонування голосів в акордах та окремих музичних темах.

Таким чином, засвоєння партитури хорового твору — це тривалий процес, що містить кілька етапів.

## Висновки

Важливим аспектом у створенні виконавської інтерпретації є самостійне вивчення і засвоєння партитури хорового твору. Таке попереднє засвоєння виконує освітню, розвивальну і виховну функції професійної підготовки диригента хору.

*Практичне* засвоєння відбувається методами гри партитури на фортепіано, вокального інтонування голосів і акордів, слухового та зорового вивчення партитури напам'ять. *Теоретичне* вивчення хорового твору відбувається шляхом його аналізу (загального, літературного, музично-теоретичного, вокально-хорового, виконавського), який проводиться за планом і алгоритмом у письмовій формі. В результаті у диригента з'являється перша модель виконавської інтерпретації. Наслідком ретельно проведеної роботи стає підготовлена партитура, яка містить позначення штрихів, нюансів, засобів інтонування акордів, нанесених диригентом хору.

## Запитання і завдання для самостійної роботи:

1. Вивчення хорового твору потребує попередньої самостійної роботи диригента. Підберіть аргументи до цієї тези.
2. Яким з основних практичних методів вивчення партитури ви надаєте перевагу? Чому?
3. Чим відрізняються між собою вокально-хоровий та виконавський аналіз хорової партитури?
4. Спираючись на праці П. Левандо, визначте основні умови підготовки хорової партитури до розучування з хоровим колективом.

## Література

1. Казачков С. От урока к концерту. — Изд — во Казанського ун-та, 1990. — 334 с.
2. Краснощеков В. И. Вопросы хороведения. — М., 1969. — 312 с.



3. Левандо П. П. Хоровая фактура. — Л., Музыка, 1984. — 124 с.
4. Мархлевський О. Ц. Практичні основи роботи в хоровому класі. — К., 1986. — 142 с.
5. Работа дирижера над хоровой партитурой. Сборник статей/ Сост. П. П. Левандо. — М., 1985. — 184 с.

## 3.2. Процес розучування хорового твору

### 3.2.1. Теоретичні основи процесу розучування. Функції та принципи розучування

Фахова підготовка вчителя музики, майбутнього диригента хору потребує засвоєння і постійного вдосконалення знань та умінь з теорії хорознавства. Найважливішою ланкою у діяльності керівника хору є процес розучування хорового твору.

Аналіз репетицій учнівських та студентських хорових колективів надає можливість зробити висновки про недостатню обізнаність керівників хору щодо сутності, методів та форм розучування. На жаль, більшість з них застосовує малоефективні форми і методи, а на заняттях не створює умови для формування позитивної мотивації, активної участі співаків у пізнанні хорових творів. Багато вчителів музики і керівників хорових колективів мають низький рівень дидактичних знань, що ускладнює дієвість спілки «керівник і співак».

Розучування твору — це основна форма хорового навчання, складний процес, у якому тісно переплітаються і пов'язуються музичні та педагогічні проблеми (І. Пономарьков). Отже, розучування хорового твору можна визначити як процес детального пізнання тексту твору з метою створення диригентом і хоровим колективом власної інтерпретації у вигляді звукової моделі твору.

У педагогіці процес навчання розуміють як постановку все нових завдань у міру розв'язання попередніх (В. Лозова). Виходячи з цього положення, розучування хорового твору необхідно трактувати як процес цілеспрямованої послідовної зміни

навчально-пізнавальних завдань, мети та всіх елементів навчання для створення адекватної моделі звучання хорового твору.

Процес розучування хорового твору має власні специфічні функції:

1. *Пізнавально-навчальна функція* полягає: а) у поглибленні та дієвості теоретичних та методичних знань співаків щодо конкретного музичного твору та хорового співу в цілому; б) у адекватному пізнанні смислу художнього образу твору та поступовому відтворенні його у хоровому звучанні.
2. *Розвивальна функція* розучування сприяє: а) формуванню виконавського мислення співаків; б) гнучкості розуму та швидкості засвоєння музичного тексту; в) розвитку їх інтелектуальних умінь (аналізу, синтезу, узагальнення, порівняння за схожістю та відмінністю); г) розвитку їх емоційної сфери (умінь відчувати та відтворювати у звучанні широке коло естетичних почуттів).
3. *Виховна функція* розучування полягає у встановленні гуманних взаємин між керівником та хором, вихованні любові співаків до хорового співу, їхньої дисциплінованості, наполегливості, самоконтролю.
4. *Культуротворча функція* розучування пов'язана із формуванням високої виконавської, духовної та естетичної культури співаків.
5. *Ціннісно-орієнтаційна функція* сприяє формуванню оцінних знань та умінь співаків щодо хорового виконавства.

У літературі з хорознавства та теорії музичного виховання широко висвітлено основний принцип розучування — єдності художніх та технічних завдань (О. Апраксина, І. Пономарьков, О. Раввінов, П. Чесноков, Л. Шаміна). Сучасне хорове виконавство розуміє сутність цього принципу як домінування в процесі розучування ідеального художнього образу твору, який має розкритися найдосконалішими технічними засобами. Вважається доцільним в процесі розучування спиратися на кінцеве виконавське завдання — відтворення досконалого художнього образу

твору. Це положення не заперечує працю над технікою, але воно наповнює її важливим змістом, допомагає кращому осягненню художнього образу.

Розглянемо принципи, що стають педагогічною основою процесу розучування.

Застосування *принципу трудності і доступності* вимагає від диригента хору відбір завдань, які б забезпечили постійне вдосконалення вокально-хорових та інших виконавських умінь співаків; містили б пізнавальну ускладненість, вимагаючи від співаків-хористів напруження психічних, фізичних та розумових сил.

Принцип *систематичності і системності* припускає засвоєння тексту хорового твору у логічному зв'язку та наступності. Це потребує від диригента хору планомірного проектування процесу розучування, що забезпечує вивчення твору за конкретними етапами та завданнями. Доцільним є поступовий і послідовний рух від попереднього етапу до наступного, встановлення тісного і міцного зв'язку між вирішенням технічних та художніх завдань. Цей принцип вимагає логічного зв'язку у розташуванні окремих розділів твору, коли наступне завдання базується на попередньому, систематичної роботи співаків по засвоєнню вокально-хорових знань і умінь.

Застосування *принципу формування активності і самостійності* співаків спрямовує до постійного розвитку прагнення у набутті знань, оволодіння фаховими вміннями, самоутвердження, самовираження. Важливим для керівника стає завдання створювати умови, які б спонукали співаків до активної самостійної навчально-виконавської діяльності. Цінним є вміння організувати своє навчання, влучно застосувати здобуті відомості у різних ситуаціях, вміння перевіряти і оцінювати свої досягнення (В. Лозова). Безумовно, така активізація діяльності співаків потребує використання широкої палітри методів, способів і форм розучування хорового твору.

Суттєвою умовою активності і самостійності співаків у період розучування є інтерес як «позитивне оцінне ставлення» до майбутнього виконання твору. В педагогіці виділяють

декілька засобів формування стійкого інтересу, серед яких цінним є:

- використання методів проблемного навчання і засобів наочності;
- створення сприятливої емоційної атмосфери, в тому числі — тактовність, емоційність керівника і його позитивне ставлення до співаків.

Заохоченню співаків до розучування хорового твору сприяє *принцип індивідуального підходу*. Сучасне розуміння індивідуального підходу полягає у врахуванні індивідуальних особливостей не кожного окремого співака, а групи хористів, які мають схожі здібності, або комплекси особливостей (швидкість розумових умінь, научуваність, наявність музикальності, фізичні вади, що впливають на співацькі якості голосу). Принцип вимагає ретельного аналізу причин та наслідків індивідуальних відхилень учасників хорового колективу, а також розробки системи впливу на співаків із урахуванням їх індивідуальних та вікових особливостей. Наприклад, це має бути виконання певної кількості вправ (сольфеджування, запам'ятовування та сольний спів хорових партій).

Таким чином, розучування хорового твору має ґрунтуватися на основі застосування музичних та педагогічних принципів.

### 3.2.2. Етапи розучування

Процес розучування хорового твору умовно поділяють на декілька етапів, пов'язаних між собою, кожен з яких має самостійну мету і завдання. У літературі з хорознавства і музичної педагогіки надано різні варіанти розподілу розучування на етапи.

Спеціалісти з музичного виховання (І. Пономарьков, О. Раввінов, О. Апраксина) важливого значення надають активізації музичного сприймання *методом бесіди*. Розглянемо різні варіанти розучування:

І. Пономарьков:

1. Попередня бесіда або вступне слово. 2. Художній показ твору. 3. Бесіда зі співаками про твір. 4. Розучування тексту. 5.

Ознайомлення із мелодією (фразою, реченням, періодом). 6. Робота над вокально-хоровими уміннями, художнє виконання твору.

О.Раввінов:

1. Ознайомлення з твором. 2. Засвоєння літературного і музичного тексту. 3. Робота над створенням технічної основи для втілення художнього задуму. 4. Художнє шліфування тексту.

Вважаємо, що послідовність розучування, запропоновану О.Раввіновим і І.Пономарьковим, доцільно рекомендувати у роботі з шкільним або позашкільним хоровим колективом.

Видатні диригенти Г.Дмитревський та П.Чесноков рекомендували інший, технологічний підхід до розучування:

П.Чесноков:

1. *Технічний період:*

- загальний мозаїчний розбір твору;
- вироблення строю;
- вироблення нюансів, дикції, встановлення правильних темпів.

2. *Художній період:*

- засвоєння, розкриття внутрішнього змісту твору та власних почуттів;
- відтворення його у виконавстві.

3. *Генеральний період:*

- зразкова доробка твору.

Г.Дмитревський:

1. *Вступна бесіда* про композитора, його життя, творчість і даний музичний твір. Коротке повідомлення про автора літературного тексту.

2. *Технічний розгляд тексту:*

- окремо з кожною партією (якщо можна організувати заняття у різних приміщеннях водночас або з кожною партією у спеціально призначений час);
- групами;
- на загальному хорі;
- робота над строем та ансамблем;

- робота над дикцією.

3. *Робота з хором у художньому плані:*

- художнє опрацювання твору;
- встановлення плану художнього виконання;
- генеральні репетиції і виконання вивченого твору на естраді.

Аналіз різних підходів до процесу розучування надає можливість виділити такі основні його етапи:

1. Попередній показ хорового твору з метою заохочування співаків. 2. Етап технічного засвоєння тексту твору та формування відповідних вокально-хорових умінь. 3. Етап відтворення художнього образу твору.

Розглянемо більш детально зміст кожного з етапів.

*Мета першого етапу* — створення якомога глибшого та яскравішого враження від твору та збудження інтересу до нього, бажання його розучувати. Виконання твору здійснює керівник хору або концертмейстер. Можливе також використання засобів наочності (CD, DVD, відео). Для хору молодших класів показ пісні можуть здійснювати старші хористи. Твір (пісню) доцільно виконувати вільно, просто, виразно, виявляючи основну ідею та емоційний характер. Якщо керівник демонструє багатоголосний твір, треба співати спочатку провідну партію, а потім переходити до показу інших партій.

Ознайомлення хору з самим твором доцільно супроводжувати бесідою, метою якої є розширення знань та уявлень співаків щодо твору. Зміст, обсяг, характер бесіди залежатимуть від змісту та складності твору, а також від віку і рівня виконавської підготовки хористів. Керівникові доцільно побудувати бесіду таким чином, аби якомога менше залишилося непорозумінь щодо сприйняття та розучування твору. З цією метою необхідно: а) з'ясувати обізнаність співаків у даній галузі; б) повідомити певну інформацію (про авторів, історію створення, пояснити географічні назви, архаїзми, іншомовні слова, образні фразеологізми); в) коротко ознайомити хористів з місцем розучуваного хору в опері

(кантати, ораторії), із сценічною ситуацією, в якій виконується хоровий твір; г) виділити стиліові особливості творчості автора.

Така бесіда дає змогу активізувати сприймання твору і допомагає більш свідомому його розучуванню.

Другий етап. Його мета — засвоєння тексту хору. Першим завданням є активне сприймання та музично-теоретичний аналіз тексту. Для цього необхідно встановити основну тональність, розмір і ритмічні фігури, що домінують у музичному тексті даного хору. Доцільно проаналізувати фактурні особливості твору, його мелодичні та гармонічні ознаки.

Рекомендується провести попереднє настроювання твору:

- ладове, що містить спів основних ступенів, гам, тетра-хордів, увідних тонів та найбільш уживаних інтервалів і акордів;
- метроритмічне, яке потребує попереднього диригування твору та виконання ритмічних вправ, що містять ритмічні ознаки твору.

Наступним завданням *другого етапу* є вивчення та засвоєння літературного тексту твору, яке має спиратися на логічне запам'ятовування, розуміння співаками не тільки окремих слів та фраз, а й смислових зв'язків між ними. Для розвитку осмисленого запам'ятовування корисно застосовувати пізнавальні завдання у формі запитань, що стосуються тексту. Поряд з логічним, слід використовувати і механічне запам'ятовування, тобто виразне, кількаразове повторення тексту з дотриманням логічних наголосів і знаків пунктуації. Механічне запам'ятовування не слід змішувати із зазубрюванням. Видатний педагог К. Ушинський вказував на те, що навчання ніяк не може нехтувати механічною пам'яттю, хоча і не повинно лише на ній одній ґрунтуватися. Доцільно використовувати різні ігрові прийоми:

- почергове вимовляння частин тексту різними групами учнів або учителем і учнями;
- вимовляння тексту подумки, поки диригент не подасть знак промовляти його вголос;
- позачерговий показ тексту (учні — вчитель).

Дійовим засобом швидкого вивчення літературного тексту є його вимовляння у темпоритмі з виконанням динамічних відтінків. Під час читання тексту корисно домагатися ясного та виразного його вимовляння у негучній (*mf–mp*) динаміці, не зменшуючи при цьому чіткості дикції. Така тверда вимова виправляє мовні дефекти (шепелявість, гаркавість, мляву артикуляцію, заїкування тощо). Чітке донесення кожного слова до слухачів є першочерговим виконавським завданням, уважали П. Чесноков та К. Пігров. Вимовляння слів не повинно бути формальним, а потребує особистісного ставлення співаків до тексту. Виконання слів має бути виразним і передавати емоційну суть образів та настроїв розучуваного твору.

Розучування *мелодичного тексту* за традицією проводиться із застосуванням прийому пофразового розбору, коли мелодія вивчається окремими фразами, поступово. Доцільно звертати увагу співаків на особливості будови фрази — мелодичні піднесення та спади, ритмічний малюнок тощо. Засвоєння музичного тексту полегшує порівняння окремих фраз між собою, встановлення їхньої схожості або відмінності. Важкі місця виділяються і проспівуються окремо, а потім поєднуються з більш легкими. Необхідно знати, що багаторазовий повтор окремої фрази затримує поступовий хід роботи та породжує нудьгу.

При розучуванні мелодичного тексту обов'язково необхідно звертати увагу на помилки і домагатися точно виконувати фрази. Спочатку необхідно зосередити увагу переважно на точності відтворення мелодії, згодом — на вокально-хорових уміннях (дихання, звуковедення, тембрової забарвленості, строю, ансамблю). Розучування буде більш ефективним за умови попереднього показу керівником або концертмейстером кожного голосу хорової партитури із докладним аналізом їхнього зв'язку між собою.

У педагогічній літературі рекомендується використання прийому розучування, який сприяє розвитку ансамблевого почуття. Це диференційований спів на декілька голосів — перший голос співає закритим ротом на приголосний «м», а інші голоси повним звуком та із словами.

У процесі другого етапу розучування хору важливим завданням диригента стає вироблення чистого і якісного строю, чому сприяє загальний музично-слуховий розвиток співаків хору, їхнє розуміння ладогармонічних і композиційних особливостей твору, його характеру, жанру та стилю.

Розвиток умінь строю корисно починати з актуалізації знань співаків щодо засобів виконання інтервалів та акордів. Необхідно вчити хористів користуватися попередніми партитурними позначеннями вертикально-гармонічного строю: підвищення, пониження та стійкості. Вироблення умінь строю формується поступово на негучних нюансах, помірних темпах або поза ритмом (з метою ретельного прослуховування акордів). Успіху сприятиме вміння диригента всю роботу на цьому етапі проводити без підтримки інструменту.

У процесі формування ансамблевих умінь слід приділяти належну увагу унісонному ансамблю кожної партії і вихованню у співаків навичок наспівного звучання (кантилені і легато). Для цього застосовуються вокально-хорові прийоми сольфеджування, вокалізації або складового співу. Завершення складного *другого етапу* потребує зосередження уваги на виробленні необхідних нюансів і темпів.

Наведемо приклад певної послідовності роботи диригента наприкінці етапу технічного засвоєння тексту: 1. Бесіда про значення гнучкого нюансування, різнотипного дихання і темпів. 2. Спів окремих фраз або періодів із застосуванням нерухомого нюансу *piano* з метою вироблення тихого, м'якого та легкого звуку у середньому та верхньому регістрах. 3. Спів фраз та періодів із нерухомим нюансом *mezzo forte* з метою досягнення масивного нефорсованого звуку. 4. Застосування вправ із метою вироблення співацького дихання різних типів (за фразою, ланцюгового, загальнохорового) як опори звучання усього хору. 5. Формування рухомих нюансів: а) *crescendo*, із відчуттям крапки відправлення (*piano*) та крапки завершення (*forte*) за визначений диригентом час (1-5 тактів).

Важливою є рекомендація дотримання рівноваги у звучанні всіх партій при посиленні чи послабленні сили гучності. На завершення технічного етапу корисно об'єднати всі частини та встановити логічну кульмінацію хорового твору. При цьому диригент має кожне нове виконання супроводжувати новим завданням, із встановленням його мети. Наприклад: а) встановлення загального темпу твору і темпової зони кожної частини; б) встановлення загальної схеми нюансів. Можна погодитися із точкою зору П. Чеснокова та Г. Вишневської про те, що після детального технічного розучування хорового твору необхідно зробити перерву та відкласти роботу на деякий час.

*Третій етап відтворення художнього тексту* твору має головну мету — засвоєння внутрішнього змісту і втілення художніх почуттів у художньому образі. Матеріалом для роботи слугує літературний текст, його смисл, контекст і підтекст. Особливого значення набуває формування позитивного особистісного ставлення співаків до образу хорового твору, яке повинно ґрунтуватися на власних асоціативних образах і естетичних почуттях виконавців.

### 3.2.3. Основні методи та форми розучування хорового твору

Під методом розучування розуміють спосіб передачі знань про твір та формування у співаків вокально-хорових умінь та навичок [1–5]. У педагогіці методи кваліфікують по-різному. Відповідно до загальноновизначеної класифікації у процесі розучування використовуються *словесні методи*: бесіда, розповідь (художня та науково-популярна), пояснення, доказовий виклад матеріалу, пов'язаний з вивченням правил.

Широко використовуються *практичні методи* навчання: вправи (сольфеджування, розспівки, вокалізи, ігрові вправи тощо). Провідна роль належить наочно-слуховому показу, який застосовується диригентом в процесі другого, технічного етапу.



Метод сольфеджування застосовується ще з XVIII ст. (введений Гвідо Аретинським) з метою співу мелодії із назвою ступенів за складами:

- а) абсолютна система — до, ре, мі, фа...
- б) відносна система — йо, ле, ві, на, зо, ра, ті.

Застосування цього методу вимагає довготривалої та систематичної підготовки співаків. З психологічної точки зору у сольфеджуванні беруть участь зір, слух та голос співака. При цьому ноти є зоровим орієнтиром у звуковисотних співвідношеннях мелодичної лінії хорової партії. Недоліки методу сольфеджування у тому, що він неспроможний розкрити усієї краси мелодії, тому застосовується в окремих випадках на початку розучування з метою усвідомлення ладових відносин між окремими звуками.

Метод вокалізації (спів на голосних звуках а–е–і–о–у) повніше розкриває музичний смисл мелодії або наспіву. Вокалізація застосовується для закріплення щойно вивченої фрази, виявлення її образно-естетичного значення. Доцільним є застосування вокалізації в разі вирішення суто тембральних завдань (згладжування регістрових порогів, вирівняного звучання мелодії хорової партії).

Доцільним є використання *інтелектуальних методів*, які сприяють розвитку музичного мислення співаків:

- аналіз твору (детальний розбір музичного та літературного тексту, структури мелодії, ритму, метру, акцентів, фразування, динаміки, фактури);
- синтез, який сприяє встановленню узгодженості між окремими елементами хорового твору, виконавськими прийомами тощо;
- порівняння за схожістю та відмінністю, спрямоване на розуміння деталей і окремих розділів твору, його характеру, ознак, яке привчає виділяти зміни у музичному тексті;
- узагальнення допомагає більш глибокому розумінню художньої ідеї твору на останньому етапі розучування при створенні власної хорової інтерпретації.

У сучасному хоровому виконавстві відомо декілька *форм організації* засвоєння тексту хорового твору:

- індивідуальна (з одним співаком); квартетна;
- групова (з однією партією), (з хоровими групами S1, S2, A1, A2, SA, ST);
- загальнохорова.

Навчальна цінність розучування із окремими партіями або групами дуже значна. Їх функція полягає у забезпеченні точного та виразного звучання кожної партії або групи із урахуванням специфічних особливостей та труднощів твору. Окрім цього, при індивідуальній перевірці хорових партій передбачається організація діяльності постійних груп співаків, що здійснюють взаємоконтроль та працюють над єдиним завданням. Використання *квартетної* форми організації засвоєння твору забезпечує формування ансамблевих умінь.

## Висновки

Розучування хорового твору є процесом детального пізнання тексту з метою створення диригентом і хоровим колективом колективної інтерпретації у вигляді звукової моделі. Ефективність розучування залежить від цілеспрямованої послідовної зміни мети, навчальних завдань, всіх елементів навчання. Розучування виконує функції (пізнавально-навчальну, розвивальну, виховну, культуротворчу, ціннісно-орієнтаційну) і підпорядковується принципам (єдності художніх і технічних завдань, труднощі і доступності, систематичності і системності, активності і самостійності, індивідуального підходу). У музичній педагогіці умовно виділяють такі етапи процесу розучування: 1) попередній показ твору; 2) технічне засвоєння тексту і вироблення вокально-хорової техніки; 3) цілісне відтворення художнього образу. В процесі розучування доцільно застосовувати методи: 1) словесні (бесіда, розповідь, пояснення); 2) практичні (вправи, розспівки, сольфеджування, вокалізація); 3) інтелектуальні (аналіз, синтез, класифікація, висновки та ін.)

## Запитання і завдання для самостійної роботи

1. Проаналізуйте позиції авторів на проблему ефективності розучування хорового твору.
2. Які принципи розучування ви знаєте і в чому їх особливості?
3. Чим відрізняються між собою технічні і художні етапи розучування пісні або хорового твору?
4. Порівняйте позиції П. Чеснокова, Г. Дмитревського, К. Пігрова та О. Раввінова щодо використання у процесі розучування словесного та практичного методів.

## Література

1. Дмитревський Г. О. Хорознавство і керування хором. — К.: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1961. — с. 81-83.
2. Лозова В. І., Троцько Г. В. Теоретичні основи виховання і навчання. — Харків, 1997. — 338 с.
3. Пігров К. Керування хором. — К., 1956. — с. 124-135.
4. Раввінов О. Методика хорового співу в школі. — К.: Музична Україна, 1971. — с. 65-83.
5. Чесноков П. Г. Хор и управление им. — М., 1961. — 215 с.

## МОДУЛЬ 4. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ НАВЧАЛЬНО- ВИХОВНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ДИРИГЕНТА ХОРУ

### 4.1. Професійна діяльність диригента хорового колективу

#### 4.1.1. Диригент хору, його професійно важливі властивості та особистісні якості

Одним з актуальних питань професійної педагогіки є формування стійкого позитивного ставлення до своєї професії. Не випадково, що в процесі відбору та прийняття професії майбутній спеціаліст аналізує власні здібності, характерологічні особливості і спрямованість на професію. Неабияке значення у цей момент має ознайомлення із відомостями про специфіку обраної сфери діяльності.

Професія диригента вимагає особливої професійної придатності. Саме тому не кожний музикант-виконавець здатний до диригентської професійної діяльності. Фахівці з музичної педагогіки (В. Мусін, С. Казачков) та музичної психології (Л. Бочкарьов, І. Букреев, Г. Єржемський, Р. Кофман, В. Петрушин, В. Ражніков) 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 [6, с.45]. Оволодіння професією диригента, диригентською технікою починається в класі індивідуальних занять хорового диригування із засвоєнням фахових знань і умінь, вивчення і засвоєння навчального хорового репертуару. Остаточні 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. Як відмічає В.Петрушин, саме екстраверти з низьким рівнем нейротизму стають вмілими організаторами, диригентами і концертними виконавцями [5, с.223]. Таким, наприклад, був видатний хоровий диригент О.Юрлов, що відзначався яскравим гумором, активністю та оперативністю при вирішенні творчих і організаційських завдань. 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 мислених 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 [5, с. 253-272].

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. Про необхідність сили волі диригента, який має впливати як на себе, так і на співаків, висловлювалися видатні диригенти Ш.Мюнш, А.Пазовський, Г.Рожественський, Р.Кофман, В.Мусін, П.Чесноков. 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 вміннями 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 (див.4.2).

#### 4.1.2. 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 хором 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 [6, с.91].

*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 оцінюється негативно і відхиляється. Диригент-автократ здебільшого

владно, категорично і різко формулює свої розпорядження. Відомо, що керівник, який застосовує жорсткий стиль, обов'язково має у хорovому колективі підвищену плинність, зниження активності і зацікавленості в роботі. Втім, авторитарний стиль може бути ефективним у складних, стресових або екстремальних ситуаціях. 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 хорovому колективі сприятливий моральний клімат і умови для спільної творчості (Г.Струве). 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 хорovій практиці досить часто всі стилі поєднуються між собою, залежно від стадії розвитку хорovого колективу. Управлінська діяльність диригента вимагає від нього застосування проміжних стилів педагогічного спілкування [4, с. 406]. У творчому хорovому 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 некваліфіковані вчителі-диригенти використовують спілкування-загравання, яке теж не сприяє зростанню авторитету керівника хору.

#### 4.1.3. Хоровий колектив і етапи його становлення

Колективне виконання хорового 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, тріад 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. Так, керівник відомої хорової студії «Піонерія» Г.Струве [7, с. 15] виділяє такі обов'язки членів Ради:

- голова здійснює керівництво і контроль над усією організаційною діяльністю Ради, допомагає керівникові слідкувати за відвідуванням та дисципліною у хорі на репетиціях і концертах, проведенням загальних свят;
- заступник голови здійснює контроль за відвідуванням, веде всю документацію хору (протоколи, літопис хору);
- старости хорових партій слідкують за дисципліною у своїх партіях, призначають відповідальних для розумування та перевірки хорових партій. Автори підкреслюють, що до Ради хору має входити і відповідальний за бібліотеку, костюми, який також слідкує за підготовкою приміщень для занять [8, с. 33].

Таким чином, для другої стадії становлення хорового 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 хорового 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 [7, с. 76].

Наявність згуртованого хорового 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. Серед потенційно конфліктних ситуацій виділяють (М.Рибакова):

- *конфлікти діяльності* з приводу якості виконання завдань, причиною яких є втома, некоректне зауваження диригента або складності засвоєння співацького репертуару;
- *конфлікти поведінки*, які виникають з приводу порушень правил поведінки або приниження почуття власної гідності;
- *конфлікти відношень*, які виникають у сфері емоційно-особистісного спілкування, зіткнення індивідуальних і колективних норм і цінностей.

За результатом конфлікту 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 уміння 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. Н. Самоукіна виділяє п'ять основних комунікативних тактик: протидія, тиск, спілкування, компроміс, уникання, відступ [6, с. 164]. *Протидію і тиск* диригент хору має застосовувати у разі неможливості сформулювати вимогу підкорятися (загальним правилам, розкладу, нормам, традиціям). *Спілкування* — це спосіб виявлення цілей конфліктуючих сторін і поступового обговорення взаємодії на паритетних основах. Дійовими способами є *компроміс і уникання*, які застосовують при зіткненні із сильним і агресивним партнером. Отже, позитивне вирішення конфлікту у хоровому колективі потребує творчого підходу і врахування багатьох факторів.

#### 4.1.4. Планування розвитку творчої діяльності хору

Кожен диригент хорового 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 хорового 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 хорового 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 хорового 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 хорового навчання та виховання, застосування інноваційних технологій і засобів навчання.
4. Потреба хорового 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 хорового колективу, аудіозапис, підготовка відеозапису основних концертів).

#### Висновки

Професія диригента вимагає певних фахових психофізіологічних (фізичної сили, м'язової активності і пластичної виразності рухів) і характерологічних (сильного, урівноваженого і рухомого типу темпераменту, самостійності, цілеспрямованості, наполегливості і стійкості) властивостей.

Ефективність управлінської діяльності диригента хору відповідає стилю педагогічного управління (жорсткий, м'який, партнерський) і спілкування: позитивних (на основі зацікавленості спільною творчою діяльністю, дружнього спілкування) і негативних (залякування і загравання), які він застосовує у роботі з колективом. Управлінська діяльність диригента зумовлюється необхідністю виховання згуртованого хорового колективу від

стадії первинного поєднання до стадії консолідації колективу. Важливою умовою створення благодійного психологічного клімату в хорі є вміння керівника аналізувати, прогнозувати і успішно вирішувати конфлікти. Кожен диригент хорового колективу має здійснювати планування творчої діяльності свого колективу (з'ясовувати близьку, середню, далеку мету, завдання і доцільні способи її реалізації).

#### Запитання і завдання для самостійної роботи:

1. Користуючись працею Р.Кофмана, перелічите особистісно-психологічні властивості диригента.
2. Від чого залежить ефективність управлінської діяльності диригента-керівника?
3. Як відбувається становлення хорового колективу?
4. Складіть поточний і перспективний плани діяльності хорового колективу.

#### Література

1. Казачков С. А. От урока к концерту. — Изд-во Казанского университета, 1990. — с. 5-14.
2. Кофман Р. І. Виховання диригента: психологічні особливості. — К.: Музична Україна, 1986. — 39 с.
3. Мусин И. А. О воспитании дирижера: Очерки. — Л.: Музыка, 1987. — 247 с.
4. Педагогика: Учеб. пособие/ В. А. Слостенин, Н. Ф. Исаев и др. — М.: Школа — Пресс, 1998. — 512 с.
5. Петрушин В. И. Музыкальная психология: Учеб. Пособие для студентов и преподавателей. — М.: ВЛАДОС, 1997. — 384 с.
6. Самоукина Н. В. Психология и педагогика профессиональной деятельности. — М.: ТАНДЕМ, Изд-во ЭКМОС, 1999. — 352 с.

7. Струве Г. А. Школьный хор. — М.: Просвещение, 1981. — 191 с.
8. Шамина Л. В. Работа с самостоятельным хоровым коллективом. — М.: Музыка, 1988. — 175 с.

## 4.2. Педагогічна діяльність диригента хору

### 4.2.1. Виховання співаків хорового колективу

Важливим фактором підготовки хорового колективу до активної виконавсько-концертної діяльності є його освіта, виховання та навчання. Саме вони стають основою і засобом постійного творчого зростання хорової культури диригента та його колективу. У сучасних умовах девальвації духовних і культурних цінностей освіта, виховання і навчання хорового колективу спрямовують співаків до доцільного і гармонійного життя, активної діяльності у суспільстві. Диригент, який піклується про освіту свого колективу, дбає не тільки про своє успішне майбуття, але й про гармонізацію і прогрес сучасної України. Таким чином, навчально-виховний процес, який здійснюється у хорі, підносить його роль як осередку духовності і носія національних цінностей.

У педагогіці існує думка про цілісність педагогічного процесу, в якому вирішуються суспільно необхідні завдання гармонійного виховання і навчання. Виховання спрямовується на реалізацію навчальних цілей, а навчання має сприяти розвитку особистості у хорі шляхом організації засвоєння наукових знань і засобів діяльності. Визначається пріоритет виховання перед навчанням і освітою.

Головною метою *виховання* у хорі є формування творчої особистості співака і усього колективу, створення умов для їхньої самореалізації.

У процесі хорового виховання здійснюється: 1) передача і здобуття досвіду хорової культури, її національних і світових здобутків; 2) виховний вплив на колектив в цілому і кожного

співака окремо; 3) доцільна організація хорової діяльності співаків; 4) виховна взаємодія диригента і хору; 5) вирішення складних ситуацій і проблем.

Процес виховання співаків хору підпадає під вплив багатьох факторів як об'єктивного (соціальний і культурний статус їхньої сім'ї, традиції, менталітет країни), так і суб'єктивного характеру (психічні властивості, світосприймання, ціннісні орієнтації, потреби, мотиви, система ставлень до світу).

Виховання співаків хору має спиратися на *основні принципи*.

*Принцип гуманістичного виховання* спрямовує диригента на гуманне ставлення до особистості кожного співака хору, повагу його прав і свободи, відмову від морального і фізичного насильництва. Зміст гуманного виховання потребує уміння пред'являти співакам посильні вимоги, тактовно доводити до свідомості вихованців конкретну мету виховання. Важливою є відмова керівника від принижування честі і гідності співаків.

*Принцип особистісного підходу* вимагає від диригента вивчення індивідуальних особливостей, темпераменту, рис характеру, поглядів, смаків і звичок співаків, а також діагностики рівня сформованості їх особистісних якостей (мислення, мотивів, інтересів), установок, ціннісних орієнтацій. Особистісний підхід зумовлюється свідомим розумінням і врахуванням вікових особливостей співаків (виховання позитивних звичок і дисциплінованості у молодшому віці; активності та ініціативи у підлітковому; самостійному у юнацькому). Практична реалізація принципу відбувається за умови здійснення виховання із попереджуванням особистісного і вікового розвитку хористів.

*Принцип стимулювання співаків до самовиховання* вимагає створення виховних ситуацій для розвитку потреби у позитивній зміні особистості, привчання до самоспостереження і самооцінки своєї поведінки і вчинків. Вагомий вплив здійснює вивчення позитивних прикладів (літературні, історичні герої, образний зміст хорових творів).

*Принцип національного виховання* спрямовує до застосування у педагогічному процесі невичерпних джерел української

музичної і хорової культури, співацьких традицій України. Таке засвоєння кращих зразків українського мистецтва має забезпечити духовну єдність поколінь.

З метою реалізації гармонійного розвитку творчої особистості співаків доцільно здійснювати виховання у різних напрямках (розумове, моральне, трудове, естетичне, фізичне, громадянське, екологічне).

*Розумове* виховання здійснюється шляхом розвитку музичної пам'яті, волі, логічності і образності мислення, які стають умовами оптимального пізнавального процесу. Доцільно, якщо керівник прагне раціонально організувати інтелектуальну працю співаків, всіляко сприяє самостійності їхнього світогляду і здатності до творчості.

Важливим завданням *морального виховання* хористів є поступове накопичення в процесі виконавської діяльності: а) досвіду і знань про правила поведінки в творчому колективі, на репетиціях, концертах, у поїздках; б) розвиток позитивних якостей (чесності, гідності, толерантності, делікатності, скромності, організованості, дисциплінованості і відповідальності). Результатом морального виховання співаків хору має стати стабілізація їхніх моральних принципів, переконань і поглядів, наявність позитивного ціннісного ставлення до колективу і його керівника. Основними методами морального виховання є особистий приклад диригента, порада, позитивний відзив і оцінка дій співака, моральні вправи, ситуація вибору, опора на позитивні народні традиції і звичаї.

Неабиякого значення набуває *трудове виховання* учасників хору, а саме — розвиток позитивного ставлення і формування звички до складної і копіткої праці музиканта. Всіх видатних хорових і оркестрових диригентів відрізняє колосальна працелюбність і вміння організовувати трудове виховання співаків і оркестрантів. Тому диригент має проявляти неабияку цілеспрямованість і волю у цій сфері, залучаючи різні виховні методи і форми. Результатом стає потреба і звичка співаків до праці у будь-якому вигляді.

Важливим аспектом виховної роботи диригента хору є *естетичне виховання* співаків з метою формування естетичного ставлення (почуттів, смаків, суджень, знань, ідеалів), естетичного розуму (П.Еббс) або естетичної свідомості (О.Печко). Хорове мистецтво, спів у хорі є дійовим засобом естетичного виховання і розвитку співаків різного віку. Це пов'язано з тим, що у високохудожньому колективі співаки зорієнтовані диригентом бути творцями естетичного, яке стає ціннісним критерієм якості їх виконання. Зміст естетичного виховання у хорі не обмежується знаннями про прекрасне і піднесене. Необхідно формувати уміння свідомо діагностувати потворне у будь-якому вигляді, комічне (гумор, сатиру, гротеск), розуміти сутність трагічного і драматичного, вчитися втілювати їх засобами хорового співу у власному виконанні. Важливим є формування уявлень щодо краси, міри, гармонії, доцільності як головних законів життя і світу. Основними засобами естетичного виховання є розповіді, бесіди, які спрямовують співаків хору до пошуків естетичних ознак, зустрічі і концертні вечори з музикантами і художниками, які створюють естетичні ситуації, «естетичне поле» (М.Лещенко), яке стимулює у співаків потребу до естетичної діяльності. Важливим є естетичний вигляд співаків і керівника хору, їх піклування про естетичний стиль одягу (концертні костюми), привабливе приміщення для занять.

Диригент хору має здійснювати *фізичне виховання* співаків, створювати умови для правильного фізичного розвитку (слідкувати за співацькою поставою, тренуванням м'язів черевного пресу, спини, діафрагми), загартування, витривалості. Необхідно всіляко сприяти впровадженню активного способу життя. Доцільно, враховуючи лікувальні властивості хорового співу, відбирати спокійні і легкі твори для профілактики психічних захворювань, регулювання емоційного стану співаків. Формуванню фізичного здоров'я учасників хору сприяє дотримання режиму на репетиціях, вчасні перерви після кожних 45 хвилин співу, доцільне співвідношення різних видів музичної діяльності (співу, сприймання, пластичних рухів).

У сучасній Україні надзвичайного значення набуває *громадянське виховання* співаків хору, їхнього відповідального ставлення до себе, свого колективу, народу, держави. Сутність громадянського виховання у хоровому колективі полягає у створенні умов для розуміння співаками суспільного значення своєї творчої діяльності для об'єднання школи, вузу, міста, країни; здатності хорового співу визначати колективну думку і почуття спільності, єдності, соборності. Разом з тим необхідно виховувати у співаків шанобливе ставлення до своєї культури і культури інших народів.

*Екологічне виховання* орієнтує і спрямовує учасників хору на розуміння цінності природи голосу, дотримання правил охорони співацького голосу.

Ефективність виховання в значній мірі зумовлює вміле і гнучке застосування виховних методів. Під методами виховання розуміють способи (інструмент) впливу на людину, спосіб взаємодії між вихователем і вихованцями.

У процесі освіти хорового колективу виникає необхідність вирішувати безліч виховних завдань різного типу, які мають сприяти організації засвоєння тексту хорового твору, підготовки концертної програми, створенню ситуації колективного натхнення. При необхідності впливати на свідомість, почуття і волю співаків застосовують *бесіду, лекцію, диспут або позитивний приклад*. Значно підвищують позитивну мотивацію, заохочують учасників хору до активної виконавської роботи бесіди про видатних діячів музичного, хорового і вокального мистецтва. Прагнення до самовиховання доцільно підкріплювати прикладами з життя і діяльності визначних диригентів і їх хорових колективів (Д.Бортнянський і Придворна співацька капела; К.Стеценко і капела «Думка»; О.Кошиць і Український національний хор; Б.Бончев і дитячий хор «Бодра сіяна»; О.Пономарьов і хорова школа «Весна»). Вони стають переконливими зразками формування способів позитивної поведінки у виконавському колективі і допомагають подоланню негативних рис характеру.

У випадках, які потребують організації діяльності і формування досвіду громадської поведінки, використовують педагогічну вимогу,



громадську думку, вправи, створення виховних ситуацій. Для виховання організованості і дисциплінованості колективу на репетиціях і концертах корисним стає *метод привчання* як демонстрація зразка або процесу виконання дій. Диригент має привчати співаків хору до творчої дисципліни (організованого початку і закінчення хорових занять, уважності і тиші під час репетицій), застосовувати вправи для розвитку уміння шикуватися, заходити на сцену і виходити під час концертів, свят пісні і строю, тощо.

Для регулювання, корекції і стимулювання позитивної поведінки співаків застосовують змагання, заохочування і покарання. *Заохочення* є методом емоційного підтвердження, стимулювання успішних дій і вчинків співаків. Залежно від виховного завдання, застосовують такі його варіанти: схвалення, подяку, нагороду, відповідалне доручення, моральну підтримку, прояву довіри і захоплення, турботи і уваги, прощення за вчинок (Н. Бордовська). *Покарання* як метод виховання зорієнтований на сприймання або гальмування негативних дій співака. Діапазон покарань досить широкий: зауваження, догана, громадське засудження, усунення від важливої справи, сердитий погляд, обурення, дорікання або натяк, іронічний дотеп.

Застосування методів виховання вимагає від диригента цілеспрямованості і наполегливості у гармонійному поєднанні з тактовністю і симпатією. Педагогічні дослідження вказують на те, що ефективність методів виховання всіляко залежить від розуміння вихователем умов і причин їх застосування.

#### 4.2.2. Навчання співаків хору

Як вже підкреслювалося, успішна діяльність хору, його виконавська культура у значній мірі залежить від доцільно організованого *процесу навчання*, який має ґрунтуватися на підходах, накопичених *дидактикою* (теорією навчання). Визначимо особливості хорового навчання. По-перше, доцільно розглядати його як процес музично-хорового пізнання, яким керує диригент. По-друге, це процес взаємодії диригента (хормейстера)

і співаків (викладання і навчання), який організується для засвоєння вокально-хорових знань, необхідних способів хорового виконання і набуття досвіду емоційно-ціннісної і творчої діяльності.

Процес пізнання — це поступовий рух від незнання до знання, від неповного оволодіння способами діяльності до більш повного і точного. По-третє, для забезпечення динамічності навчання диригент хору має свідомо, послідовно і цілеспрямовано змінювати мету, навчальні завдання, зміст, методи і форми діяльності співаків.

Успіх хорового навчання визначає *позитивне ставлення* співаків до набуття знань і виконавських умінь, їх активність і свідоме бажання самостійно здобувати знання і удосконалювати уміння. Найбільш впливовим фактором стимулювання активності співаків є *особистість диригента хору*, його музична культура, виконавська і педагогічна майстерність. Спілкування з диригентом, який досконалим і глибоко володіє своїм мистецтвом (диригування, гри, співу), оперує цікавими фактами і прикладами, дивує світоглядом, стимулює співаків до більш активного навчання. Стимулом є доброзичливе, тактовне ставлення диригента до хористів, яке поєднує повагу і вимогливість. Такий стиль спілкування закріплює почуття гідності і спрямовує до оволодіння хоровими знаннями і уміннями. Важливого значення набуває здатність диригента створювати проблемні ситуації для пошуку нових виконавських прийомів, застосування наочності, технічних засобів, аудіо-відеозапису. Суттєвим є уміння диригента створити позитивний настрій на репетиції, організувати «легке і цікаве» (Я. А. Коменський) навчання.

На відміну від навчання, наприклад, літературі, де зміст навчання розкривається у програмах і посібниках, диригент хору в більшості випадків має самостійно конструювати зміст навчальних занять. Його складність визначається згідно рівня професійної підготовки колективу (елементарна, середня, висока) та типу навчального закладу, де існує хоровий колектив (загальноосвітня школа; хорова студія або школа, музичний або педагогічний коледж, музичні або хорові факультети у вищих навчальних закладах).

Зміст хорової освіти у будь-якому колективі має передавати досвід вокально-хорової культури, здобутий людством. Згідно положень сучасної дидактики (І. Я. Лернер, М. М. Скаткін, В. В. Краєвський), у змісті освіти враховують чотири компоненти: знання, уміння, досвід творчої діяльності і досвід емоційно-ціннісного ставлення. До першого компоненту змісту хорової освіти мають увійти:

- система відомостей як теоретична основа вокально-хорової освіти співаків хору. Це основні поняття, терміни, факти з теорії вокалу, хорознавство, історії і теорії хорового виконавства, історії і теорії музики, сольфеджіо, аналізу музичних форм, поліфонії, гармонії, набуті на цей час національною і світовою хоровою культурою;
- знання про шляхи і методи вокально-хорового виконання, музичного сприймання, методи пізнання, методи і способи розумових дій;
- оцінні знання — норми як показники емоційно-ціннісного ставлення до надбань хорового мистецтва і еволюцію вокально-хорових цінностей.

До другого компоненту змісту освіти входить досвід здійснення способів вокально-хорової діяльності:

- спеціальні уміння (вокальні, хорові, музично-теоретичні, диригентські, виконавсько-сценічні);
- навчально-організаційні уміння (здатність раціонально планувати діяльність хору, самостійно визначати завдання і оцінювати результати);
- навчально-інформаційні уміння (працювати з нотною і навчальною літературою, скласти бібліографію);
- навчально-інтелектуальні уміння (аналіз хорового звучання, синтез набутих ознак, їх порівняння за схожістю та відмінністю, виділення головного, суттєвих та несуттєвих ознак, узагальнення тощо).

Третій компонент змісту вокально-хорової освіти уособлює досвід творчої діяльності, який мають здобути співаки:

- уміння самостійно переносити знайомі елементи вокально-хорових виконавських прийомів у нову ситуацію;
- уміння виділяти нові (протиріччя, проблему, підходи) або вдосконалювати традиційні підходи;
- комбінувати відомі способи виконавської діяльності з новими, здобутими самостійно.

Четвертий компонент, що складає досвід емоційно-ціннісного ставлення до хорової діяльності, містить:

- уміння застосовувати набуті естетичні норми, критерії і цінності у хоровому виконанні;
- групові норми, що регламентують виконавську діяльність співаків у хоровому виконанні;
- особистісні оцінки-судження як результат власних ціннісних орієнтацій (цілей, мотивів, ідеалів) щодо еталонного і власного виконання, розміщення значущості обраної сфери діяльності;
- досвід засвоєння емоційної культури і почуттів (моральних і естетичних), здобутих у процесі виконання хорових творів.

Побудова змісту хорового навчання відбувається за таким планом.

1. Спочатку конкретизується обсяг теоретичних і засобових понять, визначаються найбільш необхідні із урахуванням професійного рівня колективу і типу навчального закладу. У шкільних хорових колективах навчання відбувається на хорових репетиціях протягом 10-20 хвилин. З цієї метою відбираються основні поняття і терміни, які забезпечують: 1) уміння вільно сольфеджувати; 2) засвоєння правил співу; 3) основних диригентських позначень (ауфтакт, початок і закінчення співу); 4) поняття про естетичний і неестетичний спів.

У спеціальних закладах (хорових студіях, школах, музичних і педагогічних коледжах) для цього відводяться окремі заняття, які проводяться за навчальною програмою відповідно дисципліні (хорове сольфеджіо, теорія музики, гармонія, поліфонія, музична

література). Мета і завдання хорового навчання у цих колективах спрямовані на засвоєння ґрунтовних знань і способів діяльності у значно більшому обсязі.

2. Не менш важливим є визначення комплексу умінь і навичок, які необхідно формувати у співаків. Процес оволодіння спеціальними вміннями має спиратися на формування організаційних, інформаційних і інтелектуальних умінь. Основним засобом роботи диригента у цьому напрямку стають завдання і вправи репродуктивного і реконструктивно-варіативного характеру.

3. Важливим є постійне піклування диригента про досвід творчої діяльності співаків, що має віддзеркалювати активність і самостійність їх музичного мислення. З цією метою застосовують творчі вправи, які спонукають співаків до самостійної діяльності. Наприклад, завдання створити ритмічний акомпанемент, закінчити музичну фразу, підібрати додатковий голос до основної теми тощо. Такі вправи сприяють розвитку музичного слуху, але їх використовують тільки після міцного засвоєння основних термінів, понять і виконання завдань за зразком або з деякими ускладненнями.

4. Набуття досвіду емоційно-ціннісного ставлення має починатися з першої зустрічі диригента з колективом і продовжуватися весь термін їх спільної творчої діяльності. З цією метою диригент, ретельно аналізуючи емоційний зміст і морально-естетичний потенціал кожного хорового твору, визначає їх цінність і розробляє систему пізнавальних завдань. Наприклад: 1. Прослухайте спів альтової партії. Чи подобається він вам? Чому? 2. Які почуття і думки викликає у вас «Колискова» П.І.Чайковського? 3 метою розвитку умінь розуміти і естетично переживати авторський задум застосовують такі пізнавальні завдання: 1. Як автор ставиться до свого героя? Поясніть, чому композитор наділяє його такими почуттями, думками і вчинками?

Усі складові змісту хорової освіти мають поступово осмислюватися, засвоюватися і перевтілюватися у глибокі системні знання, вміння і ціннісні орієнтації як невід'ємні компоненти хорової культури співаків.

За якими критеріями доцільно будувати процес хорового навчання? Основою освіти співаків стають *загальнодидактичні принципи*. Так, навчання співаків хору має бути *свідомим і активним*, тому що застосовуються і утримуються у пам'яті тільки ті знання, які здобуваються самостійно у складній розумовій діяльності. У зв'язку з цим підвищується функція проблемного навчання.

Диригент повинен на хорових заняттях використовувати *наочність* (зорову і слухову), яка підвищує швидкість розуміння і засвоєння тексту хорового твору. Цим пояснюється вимога обов'язкового співу по нотах, а не по слуху, застосування хорових партитур. Доцільно залучати до хорового навчання аудіо- і відеозаписи, платівки, диски, які оптимізують процес навчання і розширюють музичний світогляд співаків.

*Принцип систематичності і послідовності* наголошує на необхідності логічного зв'язку і наступності у процесі засвоєння музичних і хорових понять і умінь. Успішність навчання співаків хору всіляко залежить від здатності диригента планомірно проектувати процес навчання, здійснювати роботу за конкретними етапами та завданнями. Успішність навчання у хорі залежить від його етапності та системності завдань.

*Принцип науковості навчання означає*, що зміст навчальної програми (знання, вміння, хоровий репертуар) мають відповідати сучасним вимогам суспільства і рівню розвитку сучасного музичного мистецтва. У репертуарі кожного колективу мають бути зразки національної і світової класики, шедеври культової музики, сучасні хорові твори. Важливо ознайомити співаків хору із етапами музичного сприймання, методами пізнання музики, стимулювати прагнення до самостійного здобуття музичних і хорових знань. Для майбутніх диригентів *принцип науковості* означає необхідність відбирати найсуттєвіший зміст освіти свого хору, вчитися використовувати сучасні методи навчання і виховання.

*Принцип міцності* вимагає такої організації навчальних занять у хорі, яка б сприяла ретельному усвідомленню і засвоєнню знань.

Для музично-хорової діяльності врахування принципу міцності є передумовою успішного виконання і створення власної інтерпретації. Для міцного засвоєння тексту музичного твору суттєве значення має здійснення систематичної перевірки і оцінки знань і виконавських умінь співаків.

Основними способами взаємозв'язку діяльності диригента і співаків у навчанні є дидактичні методи. Розглянемо особливості використання кількох з них у роботі з хоровим колективом.

При необхідності *повідомити інформацію* застосовують *методи усного викладу*, а саме *розповідь* як живий і образний, не тривалий за часом виклад, що містить описову інформацію про хоровий твір. Окрім описових, у педагогіці виділяють художню і науково-популярну розповідь. Частіше за все розповідь містить *пояснення*, тобто показовий виклад матеріалу, пов'язаний або із засвоєнням термінів і понять, або вивченням правил (співацької постави, дихання, артикуляції тощо). У поясненнях обов'язково аналізуються і співставляються факти, наводяться приклади.

Розвитку *активності і самостійності* співаків має сприяти *бесіда* (індивідуальна або фронтальна), яка містить систему питань і спрямовує учасників хору до аналізу і відповідей. Варто навчитися мистецтву ставити запитання, що спонукають до розгорнутих суджень і доказових викладів. Існують вимоги проведення бесіди: 1) чітка постановка мети; 2) наявність плану-питальника; 3) стислість і доступність питань; 4) логічна продуманість і послідовність. Слід додати, що на хоровій репетиції не слід зловживати цим методом.

У хоровій практиці методи усного викладу (розповідь, пояснення і бесіда) досить часто поєднуються із наочними методами — демонстрацією та ілюстрацією. Застосовують такі види звукової ілюстрації як *гра хорового твору на фортепіано, його показ у запису, спів диригентом або співаками окремих розділів хору*. Значно прискорює процес навчання демонстрація наочних посібників (таблиць, схем, малюнків, портретів). Педагогічною умовою застосування методів усного викладу і наочності є наявність хорового класу або кабінету музики, де зосереджені посібники, підручники, довідкова та методична література, засоби наочності

(таблиці, схеми, портрети, платівки, аудіо- та відеозаписи, зразки творчих робіт, експозиції, стенди).

Надзвичайно цінною для мистецтва хорового співу є технологія формування виконавських умінь або способів хорової діяльності. Уміння і навички формуються завдяки практичним методам. Вправи — метод, який полягає у повторенні певних дій. Відповідно до специфіки хорової педагогіки розрізняють вокальні (розспівки, вокалізи), вправи для розвитку мелодичного, ритмічного, ладового, поліфонічного слуху. Вправи розвивають не тільки музичні здібності, але й загальні: увагу, спостережливість, волю, наполегливість і відповідальність співаків. Головним у виконанні є не кількість повторів, а їх якість і доцільність, уміння самоаналізу і самоконтролю для швидкого виправлення помилок.

Значна кількість навчальних завдань і необхідність швидко і динамічно діяти вимагають від диригента застосування навчальних методів, що використовуються залежно від мети і завдань, які ставить диригент перед собою, і вміння їх поєднання між собою.

Корисним є застосування не тільки тренувальних (за зразком вокалізації), але й творчих хорових вправ (власне створення мелодій до основного голосу).

Форми організації вокально-хорової діяльності:

1. *Індивідуальна*: співак виконує завдання індивідуально, користуючись безпосередньою допомогою викладача (хормейстера). Наприклад, це може бути завдання співу партій, показу ритму, викладання художнього образу твору. При цьому важливого значення набуває контроль за індивідуальною діяльністю.
2. *Груповою* формою діяльності учасників хору застосовується при необхідності: а) розподілу співаків за партіями; б) поєднання співаків за виконавськими можливостями (середньої здібності, обдаровані, відсталі співаки); в) діяльності співаків за квартетами (S1, S2, S1, S2), (S, A, T, B); г) поділу за хоровими групами (S1, S2; A1, A2; T1, T2;...).
3. *Загальна колективна* — робота з усім колективом на етапі відтворення художнього образу.



## Висновки

У сучасних умовах девальвації духовних і культурних цінностей виховання і навчання хорового колективу спрямовують співаків до доцільного і гармонічного життя у суспільстві. Хорова освіта є основою і засобом постійного творчого зростання хорової культури диригента і його колективу.

Сучасне розуміння педагогічного процесу наголошує на його цілісності і невід'ємному зв'язку освіти, виховання і навчання. Виховання спрямовується на реалізацію навчальних цілей, а навчання має сприяти розвитку особистості шляхом організації засвоєння знань і засобів діяльності.

Головною метою виховання у хоровому колективі є систематичне формування гармонійно розвинутої особистості співаків, створення умов для їхньої самореалізації. Важливими завданнями виховання в хорі є розвиток духовних сил співаків, їхніх музичних і вокальних здібностей, згуртування колективу. Доцільно організований процес виховання підпорядковується основним виховним принципам: гуманного виховання, особистісного підходу, стимулювання співаків до самовиховання, національного виховання. З метою реалізації гармонійного розвитку особистості співаків доцільно здійснювати виховання у різних напрямках (розумове, моральне, трудове, естетичне, фізичне, громадянське, екологічне). Ефективність виховання у значній мірі зумовлюється гнучким і вмілим застосуванням виховних методів (бесіда, лекція, диспут, позитивний приклад, педагогічна вимога, громадська думка, вправи, привчання, заохочення, покарання).

Процес навчання у хорі визначається як взаємодія диригента і співаків, організована з метою музично-хорового пізнання, в процесі якої диригент свідомо, послідовно і цілеспрямовано змінює мету, навчальні завдання, зміст, методи і форми навчальної діяльності співаків. Успіх хорового навчання визначає позитивне ставлення хористів до набуття знань і виконавських умінь, їх активність і самостійність. Специфікою хорового навчання є необхідність самостійного конструювання диригентом змісту навчальних занять, способів хорової діяльності, досвіду творчої і емоційно-ціннісної

діяльності. Основою хорового навчання слугують дидактичні принципи свідомості і активності, наочності, систематичності, послідовності, науковості, міцності зв'язку теорії з практикою. Ефективність навчання співаків хору зумовлюється гнучким застосуванням методів усного викладення знань, наочних і практичних.

## Запитання та завдання для самостійної роботи

1. Поясніть, яка, на Вашу думку, роль навчально-виховного процесу в хоровому колективі?
2. Розкрийте особливості виховання хорового колективу згідно відомих напрямів виховання.
3. Як Ви розумієте мету гармонійного виховання особистості співаків хору? Наведіть приклади.
4. У яких виховних ситуаціях застосовують бесіду, позитивний приклад, вимогу, привчання, заохочення і покарання?
5. Визначте особливості навчання у хорі. Розкрийте зміст дидактичних принципів згідно завдань хорового навчання.
6. З яких компонентів складається зміст хорової освіти? Складіть програму навчання для хору молодших класів; студентського самодіяльного колективу.
7. Складіть план і підготуйте бесіду для вашого студентського хору.
8. Наведіть приклади вправ, які застосовуються у процесі вокально-хорового навчання.

## Література

1. Гончаренко С.У. Український педагогічний словник. — Київ: «Либідь», 1997. — 374 с.
2. Лозова В.І., Троцько Г.В. Теоретичні основи виховання і навчання. — Харків, 1997. — 338 с.
3. Пидласый И.П. Педагогика. Новый курс: В 2 кн. — М.: ВЛАДОС, 1999. — Кн. 1 Общие основы. Процесс обучения. — 576 с.



## ДОДАТКИ

### ДОДАТОК А Тести

#### Тест для виявлення ставлення до педагогічної діяльності

1. Психологія відношень людей дуже цікавить мене . . . . . так
2. Я рідко пропускаю заняття і страждаю  
від вимушених пропусків . . . . . так
3. Мені подобається показувати товаришам,  
як можна виконувати краще . . . . . так
4. Мені не зовсім подобаються публічні виступи . . . . . так
5. Вивчаючи музичний твір, я прагну прочитати  
спеціальну літературу . . . . . так
6. Я пропускаю заняття по спеціальності частіше за всіх . . . . . ні
7. Я не прагну часто виступати у концертах . . . . . так
8. Мене мало цікавлять книги з методики викладання . . . . . так
9. На заняття з фаху я приходжу непідготовленим частіше  
інших . . . . . так
10. Я прагну виступати у семестрі обмежену кількість разів  
з гарно вивченою програмою . . . . . так
11. Крім зауважень педагога я намагаюсь знайти  
власні прийоми подолання труднощів, що виникають . . . . . так
12. Мені подобається обговорювати з товаришами прийоми  
і способи виконання різних музичних творів . . . . . так
13. Я віддаю перевагу більше грати у колі друзів,  
ніж на великій концертній естраді . . . . . так
14. Мені подобається робити ривками,  
щоб потім приємно розслаблюватися . . . . . так
15. Я виступаю в концертах дуже нечасто . . . . . так
16. Мені подобається бути присутнім на заняттях  
інших педагогів і слухати їх зауваження  
про диригування моїх товаришів . . . . . так

17. Виконуючи твір зі сцени, я буваю стурбований тим,  
яке враження я складаю на слухачів . . . . . так
18. До своєї майбутньої професії педагога  
я відношусь із захопленням . . . . . так
19. Із своїми друзями і близькими я мало говорю  
про свою майбутню професію . . . . . так
20. Якщо б була така можливість, я б взагалі відмовився  
від гри на екзаменах і перед усякими комісіями . . . . . так
21. Я купую книжки з педагогіки і психології частіше,  
ніж інші . . . . . так
22. Я розглядаю свою майбутню професію педагога  
як щасливу можливість спілкуватися з дітьми . . . . . так
23. Мої друзі мої зауваження про їх виконання . . . . . так
24. У роботі над твором мене більш приваблює краса  
художнього образу і переживання, пов'язані з музикою,  
ніж ретельна проблема окремих деталей . . . . . так
25. Мені подобається обговорювати з друзями особливості  
виконавського стилю різних музикантів . . . . . так
26. Звичайно я виступаю зі сцени один раз у семестр . . . . . так
27. Я граю у концертах лише тому,  
що цього вимагають педагоги . . . . . так
28. Я дуже хвилююсь у період публічного виступу,  
що віднімає у мене багато сил . . . . . так
29. У період педпрактики в школі я віддаю перевагу  
виконанню музичних творів у запису, і не граю сам(а) . . . . . так
30. Для того, щоб я виступала у концерті або перед знайомими,  
мене необхідно довго запрошувати це зробити . . . . . так

Тест на виявлення ставлення до виконавської діяльності (складений В.І.Петрушиним)

10-14 балів — низький рівень,

15-20 балів — середній рівень,

21-30 високий рівень

Кожен бал ставиться у випадках співпадання відповіді з тим, що міститься в ключі

1. Я запізнаюся на заняття частіше всіх. ....ні
2. Займаючись самостійно, я відволікаюся менше ніж інші. . так
3. На педагогічній практиці у школі я віддаю перевагу показу музичного твору у запису, а не у власному виконанні . . . . .ні
4. Виконуючи музичний твір на концерті, я думаю про те, щоб усе скоріше закінчилося . . . . .ні
5. Я віддаю перевагу готовій трактовці виконання запропонованої педагогом і не прагну розширити свої знання про музичний твір і внести до нього щось своє . . . . .ні
6. Я пропускаю заняття по спеціальності без поважних причин частіше інших . . . . .ні
7. Я прагну не грати в концертах частіше, ніж інші . . . . .ні
8. На заняття зі спеціальності я приходжу непідготовленим частіше інших. . . . .ні
9. Я займаюся над програмними музичними творами нерегулярно, несистематично. . . . .ні
10. Я прагну виступати в семінарах тільки обмежену кількість разів, визначених програмою (академконцерт, залік, іспит) .ні
11. Звичайно я забуваю про зауваження педагога до виконання музичного твору і згадую про них у останній момент . . . . .ні
12. Мені подобається більша частина творів моєї програми. . . так
13. Мені подобається сам процес виконання творів з естради перед аудиторією. . . . . так
14. У порівнянні з іншими я багато працюю самостійно. . . . . так
15. Я виступаю у концертах частіше, ніж інші . . . . . так
16. Мені буває нудно на більшості індивідуальних занять . . . . .ні

17. Виконуючи твір, я звичайно думаю про те враження, яке я складаю на слухачів. . . . . так
18. Я ставлюся до своєї майбутньої професії більш спокійно, ніж інші. . . . . так
19. У колі своїх друзів я мало говорю про майбутній виступ . . так
20. Якщо була б така можливість, я б взагалі відмовився від гри перед слухацькою аудиторією та комісією . . . . . так
21. Я купую книги про виконавців і платівки з записами частіше ніж інші. . . . . так
22. Я розглядаю свою професію як одну з можливостей грати частіше перед людьми різного віку. . . . . так
23. Я шукаю будь-яку можливість для того, щоб пограти перед слухачами . . . . . так
24. Мені подобається ретельно працювати над музичними творами . . . . . так
25. Звичайно я прагну вивчити додаткові музичні твори крім наданих . . . . . так
26. Звичайно я виступаю зі сцени один раз у семестрі . . . . . так
27. Я граю у концертах лише тому, що цього потребує педагог .ні
28. Я вважаю, що під час виконання творів у концертах немає великої необхідності викладатися . . . . .ні
29. На практиці я люблю улаштовувати додаткові прослуховування музичних творів у власному виконанні . . . . . так
30. Мене ніколи не треба додатково благати виступити де-небудь . . . . . так

#### 4.2.3. Тест на ставлення до диригентської діяльності

1. Музичне мистецтво у більшій частині колективне, тому професія диригента у музиці повинна вважатися головною. .... так
2. Мені подобається бути у центрі колективної уваги ..... так
3. По натурі я людина товариська і легко контактую з людьми. .... так
4. Мені легко організувати людей для сумісних дій. .... так
5. Я колекціоную записи різних диригентів для порівняння їх між собою і пошуку найбільш вірного на мій погляд виконання ..... так
6. Коли я займаюся з педагогом, я рідко пропоную свій власний варіант трактовки .....ні
7. Колективні заняття мені подобаються мені більше ніж індивідуальні. ....ні
8. Мені буває важко підібрати ключ до спілкування з незнайомими ..... так
9. Мої друзі вважають мене веселою і товариською людиною так
10. Я легко переношу конфліктні ситуації у порівнянні з іншими. .... так
11. Я високо ціную мистецтво міміки і жести. .... так
12. У мене часто бувають зіпсовані стосунки з іншими людьми через мою принциповість. .... так
13. Я користуюсь будь-якою можливістю, щоб виступити де-небудь з хором, або оркестром ..... так
14. Просто без причини в мене може зіпсуватися настрій .....ні
15. Поїздки на концерти і гастролі втомлюють мене .....ні
16. Якщо я відчуваю наближення конфліктної ситуації, я прагну спокійно обміркувати проблему і ніколи не зриваюсь ..... так
17. Я люблю розповідати анекдоти у компаніях. .... так
18. Моя майбутня професія диригента викликає у мене серйозне занепокоєння .....ні

19. У колі своїх друзів я мало говорю про наступний виступ з хором. ....ні
20. Займаючись у школі, я залюбки виконую доручення, пов'язані із спілкуванням з іншими людьми ..... так
21. У мене багато книг про диригентів ..... так
22. Виконання будь-якої роботи у присутності багатьох людей мало турбує мене ..... так
23. Я шукає будь-який привід для того, щоб попрактикуватися з будь-яким хором або оркестром . так
24. Мені подобається працювати над перекладом музичної інтонації у пластичний жест. .... так
25. Звичайно я знайомлюся з багатьма партитурами крім тих, що вивчаю у класі по спеціальності ..... так
26. Я бажав (ла) як можна частіше виступати з хором у концертах ..... так
27. Я виступаю у концертах тільки тому, що цього потребує програма. ....ні
28. Я вважаю, що під час виконання хорового або оркестрового твору диригенту не обов'язково викладатися, тому що музиканти і без нього знають що потрібно робити. ....ні
29. На педпрактиці у дитячому таборі, туристському поході я користуюсь будь-якою можливістю, щоб організувати колективне музичне виконання. .... так

Навчальне видання

**СМИРНОВА ТЕТЯНА АНАТОЛІЇВНА**

# **ХОРОЗНАВСТВО**

## **(історія, теорія, методика)**

Навчальний посібник

Відповідальний за випуск Смирнова Т. А.  
Комп'ютерна верстка Мороз М. М.  
Коректор Молчанова І. М.

Підписано до друку 20.11.2017.  
Формат 60х84 1/16. Папір офсетний  
Гарнітура Linux Libertine O.  
Друк цифровий. Ум. друк.арк. 11,9  
Зам № 432. Тираж 100 прим.

Свідоцтво ХК №164 від 20.12.2005 р.  
про внесення суб'єкта видавничої справи  
до Державного реєстру видавців,  
виговотлювачів і розповсюджувачів  
видавничої продукції.



Видавництво ФОП Федорко М. Ю.  
Україна, м. Харків, вул. Сумська, 4, оф.135  
тел.: +38 (098) 734-22-86, +38 (050) 323-55-86  
e-mail: fop.fedorko@gmail.com