

4. Дичек Н.П. С.Ф.Русова і зарубіжна педагогіка. *Педагогіка і психологія*. 1996. №3. С. 169–177.
5. Куца Г.О. Я.А. Мамонтов – засновник системного підходу до аналізу педагогічних явищ в українській педагогіці. *Педагогіка і психологія*. 1995. №3. С. 172–181.
6. Мамонтов Я. А. Хрестоматія сучасних педагогічних течій. Харків, 1926. 244 с.
7. Педагогіка свободи в парадигмальному просторі сучасної освіти і виховання: Монографія/ А.М. Растрюгіна, Н.В. Іваненко. Дніпро: ФОП Середняк Т.К.2021. 500 с.
8. Растрюгіна А.М. Розвиток теорії вільного виховання у вітчизняній і зарубіжній педагогіці кінця ХІХ – першої половини ХХ століття: дис. ... докт. пед. наук : 13.00.01. Київ, 2004. 169 с.
9. Сухомлинська О. В. Зарубіжний педагогічний досвід в Україні в 20-ті роки. *Початкова школа*. 1992. №1. С. 3–7.
10. Чепіга Я. Школа й освіта на Україні. *Вільна українська школа*. 1918/1919. Ч. 8–9. С. 133–137.
11. Ivanenko N.V. Citizenship Education, Moral Fluency and Social and Political Future Challenges. *Polish-Jewish History, Culture, Values, and Education between Paradise and Inferno* / Ed. by Nitza Davidovitch and Eyal Lewin. – Irvine, USA: Br
12. Rastrygina A. The pedagogy of freedom in the paradigmatic space of humanistic upbringing systems. *Journal «Science Rise: Pedagogical Education»*. №11(19). 2017. P. 3–5.

DOI: <https://doi.org/10.36550/978-617-8245-57-3-5>

**ШЕВЧЕНКО І.Л.,**

*кандидат педагогічних наук, доцент кафедри мистецької освіти*

*Центральноукраїнського державного університету*

*імені Володимира Винниченка, м. Кропивницький, Україна*

ORCID: <https://Orcid.org/0000-0002-9715-9864>

## **ВОКАЛЬНА ОСНОВА ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА: ІСТОРИЧНИЙ ТА ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТИ**

В сучасних умовах розбудови української державності постає питання щодо підтримання, укріплення, вивчення та вдосконалення виконавських традицій хорового мистецтва. Протягом всього історичного розвитку вітчизняне хорове мистецтво вдосконалювало свої вокально-технічні та художньо-виражальні можливості в різних виконавських жанрах. Однак, саме вокальні засади хорового співу поки що вивчені недостатньо. Особливої уваги потребує дослідження історичних обставин, факторів, що сприяли розвитку певних властивостей, зокрема особливих рис вокального інтонування, що притаманні вітчизняній традиції хорового виконавства. Такі знання мають не тільки історичне або теоретично-хорознавче значення. Вони гостро необхідні для вирішення завдань практично-творчого характеру (наприклад, пов'язаних з особливостями інтерпретації того чи іншого жанру або стилю, з вимогами тембрального співвідношення партій, з умовами співу в вокально-хорових колективах нетрадиційного складу тощо).

Не менш актуальним є аспект проблеми, пов'язаний з підготовкою фахівців хормейстерського профілю. Враховуючи той факт, що хоровий колектив являє

собою складний музичний організм, а його успішна робота залежить не лише від диригента, але й від виконавців, виникає питання про необхідність комплексного розвитку вокально-технічних навичок хормейстера з урахуванням специфіки його майбутньої діяльності, зокрема, в функції викладача вокалу для учнів та студентів спеціальних музичних навчальних закладів. Вокально-технічний розвиток студентів-хормейстерів мусить мати науково-теоретичну базу. Сучасний розвиток теорії хорового виконавства потребує синтезу знань, взаємодії різних наукових дисциплін, наприклад таких, як культурологія, педагогіка та психологія. Тільки на такій методологічній основі можна вивчати надзвичайно складні психологічні процеси художньо осмисленого вокального інтонування, формування, контролю та реалізації виконавських навичок, особливості психологічного стану виконавців хору і т. д.

Методологія історико-культурологічного вивчення в застосуванні до традиції вітчизняного професійного хорового співу дозволила простежити еволюцію вокально-технічних основ хорового мистецтва, виявити етапи та чинники процесу. Дослідження спирається на праці Б. Асаф'єва, В. Металлова, Д. Разумовського, І. Гарднера, Б. Кудрика, О. Кошиця, Д. Локшина, Н. Герасимової-Персидської, О. Шреєр-Ткаченко, К. Дмитревської, Л. Корній, І. Ляшенка, А. Терещенко, Я. Ісаєвич, О. Бенч-Шокало, П. Білецького, П. Маценка, В. Іванова, М. Черкашиної та інших.

Вивчення особливостей вокалізації в мистецтві хорового співу спиралося на універсальні наукові принципи порівняльного аналізу, на узагальнення даних досвіду педагогічного спостереження і творчої практики представників вітчизняного хорознавства, теорії та методики вокалу О. Варламова, М. Глінки, Г. Ломакіна, А. Рожнова, І. Казанського, Н. Брянського, А. Маслова, А. Нікольського, Л. Работнова, Ф. Заседателева, В. Багадурова, В. Морозова, Р. Юссона, Л. Дмитрієва, О. Єгорова, А. Яковлева, Ю. Фролова, А. Вербова, П. Чеснокова, К. Пігрова, О. Павліщевої, І. Мусіна, В. Соколова, Н. Гребенюк, А. Лащенко, В. Живова та ін., а також на методи й положення експериментально-теоретичного вивчення феномену вокальної техніки, в тому числі положення акустики, фізіології, психології, дидактики, теорії виховання, що містяться у працях І. Павлова, Л. Вигодського, Є. Назайкінського, Н. Гарбузова, Ю. Рагса, Б. Теплова та ін. Хорове мистецтво на Україні є невід'ємною складовою національної культури. Воно охоплює всі сторони життя, впливаючи на формування менталітету і тому має виховне значення.

Вітчизняне хорове мистецтво до XVI ст. характеризується як становлення оригінального хорового співу східнослов'янської церкви. Зроблений аналіз вокальних властивостей професійного співу цієї доби дозволив визначити загальні напрямки розвитку хорового мистецтва, які мали вплив на вокальну підготовку виконавців.

У дослідженнях українських та російських вчених В. Металлова, Д. Розумовського, О. Карташова, М. Грушевського, С. Килимника, П. Маценка, М. Фіндейзена, І. Гарднера наголошується, що утворення стилістики хорового церковного співу в Київській Русі стало наслідком синтезу інтонаційних засобів різних етнічних традицій християнського богослужіння (візантійського,

римського, вірменського) та джерел власної народної творчості, музики слов'янських язичницьких культів.

Вокально-технічна манера співу залежала від художньо-виконавських норм, усталених церквою, видів багатоголосся (органум, ісон, путевий, демествений спів) і способів їх виконання. Проведений аналіз всіх цих видів багатоголосся з точки зору вокально-виконавської техніки дає можливість стверджувати, що хоровий спів базувався на таких складових: а) мінімальна кількість (1 або 2) підголосків до ведучого голосу; б) імпровізаційність мелодійного розвитку; в) горизонтальне сприйняття вокальної партії. Способи виконання, які історично склалися в межах уставного співу можна розділити: за послідовністю виконання – антифонний, респонсорний; за принципом звукоутворення – вокалізація чи мелодекламація та виконання *a cappella*.

Аналізуючи організацію та принципи вокального виховання, зазначимо, що в цьому періоді (до XVI ст.) виконавський рівень хору контролювався трьома особами, які керували співочою частиною відправи: домашник – безпосередній керівник співочого процесу, канонарх – відповідальний за своєчасність та текстову вірність виконання та перший співак, який надавав тону висоту та вид розспіву. Обов'язковими умовами щодо очолювання цих посад були наявність гарних вокальних даних та досконалої вокальної техніки. Ці якості доводять, що перші особи співочої частини відправи були взірцями у хоровому виконавстві. Таким чином, ми з'ясували, що пріоритетність сольного співу сприяла подальшому розкриттю вокально-виконавських можливостей співочого голосу (тембр, діапазон, рухливість). Ці дані використовувались піснетворцями для подальшого виконавського розвитку вокально-хорового мистецтва. З іншого боку, вокально-виконавські можливості співочого голосу давали орієнтири для їхнього застосування у хоровому мистецтві: виявлялися технічні та тембральні можливості майбутніх хорових партій. Отже, сольний спів (темпоритм, динаміка, слово- та звукоутворення, тембральне забарвлення звуку, техніка співочої артикуляції) був взірцем для виконавців хору та вокально-технічним ґрунтом для подальшого розвитку хорового мистецтва.

Систематична професійна підготовка керівників співу розпочалася в навчальному закладі при Києво-Печерському монастирі щойно після офіційного прийняття християнства. Подальше розповсюдження кваліфікованих хорових співаків відбувалося через територіальні та адміністративні зміни, що привело до розвитку професійного хорового виконавства у багатьох містах країни.

Переломним моментом в розвитку хорового мистецтва на Україні стало засвоєння партесного стилю, яке привело до початку глибоких змін не лише у слуховому сприйнятті, а й у самому принципі вокально-хорового мислення. Опанування новим стилем відбувалося шляхом поєднання вокальної традиції з новими виконавськими засобами. Характерними рисами, що впливали на розвиток вокально-технічного виконавства співаків, є розширення вокально-технічних можливостей голосового апарату, відрив вокального мислення від змісту тексту і тембру, як засобу виразності та зміна спрямування слухової уваги.

Партесний стиль виявився переломним для східнослов'янської вокально-хорової культури і привів як до негативних, так і до позитивних наслідків.

Головними позитивними сторонами його застосування є розділення професійного хорового мистецтва на церковне та світське; формування систематичної вокально-хорової освіти для різних вікових груп; високий щабель професійної підготовки українських співаків, який став взірцем для розвитку вокально-хорового виконавства в Росії. А негативними факторами його введення можна вважати нівелювання природних вокальних тембрів, занепад хорового багатоголосся з горизонтальним слуховим сприйняттям.

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

У XVIII ст. під впливом італійської музичної культури на слов'янській сцені з'являється новий вокальний жанр – опера, який подалі активно взаємодіє з розвитком хорового мистецтва. Оперні партії виконуються кращими виконавцями професійних хорів, що свідчить про їхній високий вокально-виконавський рівень. На вітчизняній сцені створюється новий жанр – народна опера (національно-історична, історико-побутова, народна драма), де однією з головних дійових осіб виступає хор.

Виховання вітчизняних майстрів співу відбувається в багатьох навчальних закладах, зокрема у Глухівській музичній школі – унікальному культурному явищі XVIII ст., традиції якої сприяли розвитку фундаментальних основ вокально-хорового виховання, а на їхньому ґрунті було закладено основи вітчизняної вокально-хорової методики виховання співаків.

Вступ на посаду директора Придворної співочої капели О. Ф. Львова визначається музикознавцями як початок нового стилістичного напрямку в хоровому мистецтві. Своїми духовно-музичними творами та технікою хорового письма, а також методом гармонізації церковних наспівів О. Ф. Львов заклав міцний стилістичний ґрунт так званої «петербурзької школи» (Г. Я. Ломакін, М. П. Строкін, В. Староруський, М. О. Виноградов) і вважається її засновником.

Для визначення розвитку вокальних основ у хоровому мистецтві XIX ст. стилістичні напрямки та виконавські умови України та Росії необхідно розглядати паралельно. Це обумовлено тим, що Україна мала свій історичний розвиток хорових традицій, завжди синтезувала в своїй культурі нові іноземні течії, а не сприймала їх в чистому вигляді.

В другій половині XIX ст. відбувається піднесення мистецького розвитку на всій Україні. На межі 60-70-х рр. XIX ст. у Львові працюють А. Вахнянин, П. Бажанський та І. Біликовський, робить перші кроки В. Матюк. У Чернівцях активно виявляє себе С. Воробкевич, в Одесі проводить багатогранну композиторську та науково-критичну діяльність П. Сокальський. В Одесі, а згодом у Єлисаветграді працює з хорами П. Ніщинський. Важливу історичну роль відіграв процес активного співробітництва українських та російських

музикантів в галузі вокально-інструментальної музики. Вагомий внесок в цьому процесі належить М. В. Лисенку та його послідовникам – П. Демуцькому, Я. Яциневичу, К. Стеценку, Г. Хоткевичу, О. Кошицю, на західній Україні – Ф. Колессі та Г. Топольницькому.

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

На розвиток вокально-хорового виконавства XIX ст. значно вплинули умови виконання в оперному жанрі, де хор підпорядковується не тільки вимогам стилю, а й законам сценічного жанру: донесення літературного тексту, акторська гра, оркестровий супровід. Впродовж XIX ст. жанр опери набув розвитку з боку емоційної насиченості, значного посилення оркестру, збільшення оперних залів. Сумарність всіх виконавських умов сприяли змінам в основі вокального процесу – диханні, яке стало нижньореберним. Це спричинило зміни у вокальній техніці, що привели до таких наслідків: можливості утворення єдиного механізму звукоутворення на всьому діапазоні; рівняння голосових регістрів; збільшення тембральної насиченості та сили звуку на верхній ділянці діапазону; посилення гучності та летючості голосу при співі з супроводом оркестру.

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

Підсумовуючи аналіз методичних розробок XIX ст., ми приходимо до висновку, що в галузі вокального виховання методисти визначили необхідність комплексного підходу до виховання співацьких навичок та музичних здібностей: тонального, ритмічного та гармонічного відчуттів, музичної пам'яті

та слуху, який пов'язувався з формуванням вокальних навичок. Позитивним моментом у методиці вокально-хорового навчання була докладна розробка вокально-технічних вправ. Процес навчання відбувався за дидактичними принципами поступовості, послідовності та свідомості навчання.

Розвиток мистецтва у радянські часи був тісно пов'язаний з ідеологією. Переоцінка цінностей відбувалася в усіх галузях мистецтва, особливо категорично – в хоровому виконавстві. Пояснюється це тим, що воно є тою галуззю музики, завдяки якій можна впливати на свідомість суспільства. Наслідком такої політики у хоровому мистецтві стали принципові зміни в репертуарі, призначенні хорового колективу, у вихованні хорових керівників. Впродовж XX століття ці фактори мали значний вплив на якість вокального виховання хормейстерів.

В довоєнні роки в хоровому мистецтві активно розвивались жанри народної та масової пісні, тематика яких відбивала актуальні проблеми держави. Сучасні виконавські вимоги та репертуар визначали інше призначення хорового колективу: він мусив сприйматися не як унікальний голосовий ансамбль, а як засіб об'єднання мас людей за інтересами, яким керував ідейно підготовлений керівник. Виконавськими завданнями хорового колективу часів масової пісні було гучне, урочисте та чітке донесення тексту, яке обов'язково носило ідейний характер, супровід соліста. Протягом 30-40-х рр. XX ст. жанр масової пісні впливає на інші музичні жанри – ораторію, кантату, оперу та симфонію.

Паралельно з пісенною творчістю широкого вжитку створюються твори професійної хорової музики, значно більшого виконавського та культурного рівня. Плідна хорова творчість перших двох десятиліть XX ст. належить українським композиторам К. Г. Стеценку та С. Людкевичу. В професійній хоровій музиці у довоєнні часи відбувається розвиток жанру хорової мініатюри (О. Давиденко, В. Білий, Б. Шехтер, М. Коваль), в якій було створено нову музичну драматургію і нові вимоги до принципів виконання. Вагомий вплив на розвиток професійного хорового виконавства вніс видатний хоровий композитор, диригент та методист Г. Давидовський. Його творчість має специфічні риси, пов'язані з вокальною технікою хорового звучання (пропаганда співу а *carrella*, спів з закритим ротом як хоровий акомпанемент).

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

Політика 60-х років, яку називають «відлигою», торкнулась і хорового виконавства. Ці роки означені як початок нового етапу в розвитку хорового виконавства, де виділяються два напрямки, які обумовлюють подальше вокально-виконавське виховання професійних хормейстерів: розвиток сучасного хорового письма та відродження класичної дожовтневої музики, в тому числі повернення до жанру хорового концерту.

В наступні десятиліття спостерігається збільшення кількості камерних колективів з різними жанрово-стилістичними виконавськими напрямками,

розвиток нових оперних жанрів, пов'язаних з хором виконавством – хорова опера, опера-ораторія, фольк-опера (Л. Дичко, Є. Станкович, В. Зубицький, В. Теличко, І. Шамо). Отже, сучасні пошуки нових засобів виконавської виразності спричиняють актуальні питання щодо вокальної підготовки хормейстерів в системі вищої освіти.

Впродовж 20–50-х рр. ХХ ст. проблеми хорового виконавства майже не висвітлювалися. Проте у щільному зв'язку з розвитком фізіології, акустики, психології відбуваються детальні розробки у теорії співу (В. А. Багадуров, Ф. Ф. Заседателев, Д. Л. Аспелунд, В. Д. Єрмаков) [2; 1; 5]. Серед важливих фізіологічних досліджень, які стосуються вокальної методики, визначаються роботи С. В. Казанського, С. Н. Ржевкіна, Є. Мілютіна та Л. Д. Работнова. Широка науково-досвідна праця відбувається у повоєнні часи: збільшується коло розглядаємих питань, відбуваються семінари та конференції з проблем вокальної педагогіки (1954, 1962, 1966), розпочинається видання збірок статей «Вопросы вокальной педагогика» (1962-1984).

Питання виховання співаків у хоровому мистецтві розглянуто в цей час лише Н. Дем'яновим у книзі «Школа хорового пєня» (1939). Праця видатного діяча хорового мистецтва професора П. Г. Чеснокова «Хор и управление им» [10] вважається настільною книгою хормейстерів. Принципи вокальної роботи в хорі, запропоновані П. Г. Чесноковим, чітко свідчать про пріоритетність розвитку голосового матеріалу та залежність від цього ансамблевого звучання. Головним досягненням методичної думки у хоровому мистецтві, на наш погляд, є теоретична розробка реєстрово-тембрової системи побудови хору. Хронологічно останньою методичною роботою з питань вокального виховання хормейстерів є праця О. Павліщевої «Методика постановки голоса» (1964) [7].

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

В 60–70-ті роки активно розглядаються та досліджуються питання щодо умов створення та утримання хорового ансамблю (Г. Дмитревський, О. Єгоров, І. Пономарьков), елементи та техніка утворення хорової звучності, розвиток ансамблевого відчуття, чистота строю (П. Барановський, Є. Юцевич, Н. Романовський, І. Пономарьков, Л. Падалко, К. Пігров), дикція у хоровому виконавстві (В. Балашов, К. Виноградов, Є. Саричева).

Впродовж 70–80-х років відбувається відродження співу а capella та утворюються камерні хори. Виконавські та технічні завдання, які постають

перед такими колективами, розглядають А. Менабені, П. Левандо, Г. Машевський, Н. Романовський, В. Мінін, Ю. Паісов. Вони піднімають питання вдосконалення вокально-виховного процесу у хоровому мистецтві.

Провідними діячами хорового українського мистецтва останніх років О. Тимошенком [8] та А. Лашенком [6] конкретизуються актуальні питання вокально-виховного процесу. В своїх працях вони наголошують на поверненні до вокальної природи хорового мистецтва; пріоритетному місці вокалізації, як засобу виразності; спрямуванні вокального-виховного процесу на індивідуальне вдосконалення особистості майбутнього фахівця.

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

У вокально-хоровій роботі хормейстер зобов'язаний дотримуватися наступних дидактичних правил загальної та музичної педагогіки:

- поступовості: від простого до складного;
- органічної єдності художнього й технічного виховання;
- індивідуального підходу;
- вироблення єдиної вокально-хорової термінології та єдиної вокальної школи [12, с. 97].

Форма організації вокально-хорового виховання складається з двох видів – колективного та індивідуального. При цьому використовується педагогічний принцип «наочності» на прикладі кращих співаків. Хормейстеру необхідно чути голос співака, партії й увесь хор у перспективі звучання.

До особливостей методики постановки голосу хорового співака й вокально-хорової роботи хормейстера належать: вироблення єдиної манери звукоутворення, ланцюгового дихання, однотипної дикції, вокального жесту (у хормейстера – вокально-хорового слуху, навичок співу в хоровому ансамблі).

З конкретних методичних установок, заснованих на методиці постановки голосу, в першу чергу слід звернути увагу на розвиток в усіх хорових співаків однотипового нижньореберного діафрагмального дихання, вироблення одночасного вдиху всього хору або окремої партії, моменту затримки дихання [4, с. 120]. Важливу роль у показі ланцюгового дихання відіграє показ його рукою в моменти переходу. Доцільно в питанні вокальної роботи з хором віднести вплив на хор диригентського жесту. Він повинен бути точним, відточеним, а головне – вокальним.

При роботі над звуком і згладжуванням реєстрів з різними голосами або групами хору хормейстер повинен враховувати, що дівчата та юнаки по-різному використовують свої резонатори. Великого значення для виховання красивого, рівного звучання набуває вироблення навичок філірування звуку. Застосовуючи спеціальні вправи на одному звуці у визначеній ритмічній пульсації, добиваємося від хору гнучкості, повноти, “органності” звучання.

Дуже поширеною погрішністю багатьох хорових колективів є форсоване напружене звучання. Форсування звуку призведе до багатьох вокально-хорових



недоліків: «утертість» тембрів, фальшиве звучання і, що саме небезпечне – руйнування голосу.

І хормейстеру, і хоровому виконавцю необхідно мати вокальний слух. Це особлива категорія музичного слуху – фізіологічне явище, що називається автофонією. Співаки сприймають вокально-хорову музику не тільки слухом, але й м'язами голосового апарату. Вокальний слух необхідний хормейстеру для оцінювання правильного звучання голосу співака, хору тощо.

Ще однією специфічною особливістю вокальної роботи з хором є набуття навичок співу в ансамблі. Тобто необхідні навички, що дозволяють чути не тільки себе, але й сусідів по партії, хор загалом. Оскільки вчитель музики має справу водночас з багатьма співаками, тобто з різними тембрами, інтонацією, то тут необхідне вміння приведення їх до загального органічного звучання.

Як відомо, співочий голос є найбільш досконалим і в той же час – це крихкий та невідомий інструмент. Учителю музики, хормейстеру необхідно відмінно знати не тільки фізіологію системи голосоутворення, але й збереження голосу, основні захворювання співаків тощо. Тому грамотний керівник повинен постійно пам'ятати про правильне навантаження на голосовий апарат, ураховувати теситурні можливості хористів, уникати форсування звучання у хворому стані [11, с. 78]. Таким чином, хормейстеру і вчителю музики необхідні знання у сфері фоніатрії.

Також при роботі з дітьми неможливо не враховувати особливості методики роботи з дитячими голосами. Специфіка тут у тому, що в дітей малий розмір голосового апарату (короткі й тонкі голосові складки, невеликий об'єм легень), фальцетне звучання, а також мутаційні вікові особливості. Правильна, методично грамотна робота вчителя зумовлює сприятливий перехід дитячого голосу до дорослого.

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

- вокально-виконавський;
- вокально-технічний;
- вокально-педагогічний [12, с. 98].

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

Сучасний розвиток теорії хорового виконавства потребує синтезу знань, взаємодії різних наукових дисциплін, наприклад таких, як культурологія, педагогіка та психологія. Тільки на такій методологічній основі можна вивчати надзвичайно складні психологічні процеси художньо осмисленого вокального інтонування, формування, контролю та реалізації виконавських навичок, особливості психологічного стану виконавців хору.

Робота з ансамблем. Хоровий і ансамблевий спів є найпоширенішою формою музичного виховання. Він підвищує загальну музичну культуру,

розвиває художній смак, сприяє вихованню почуттів взаємної підтримки, відповідальності, дисципліни.

Ансамбль (ensemble) – слово французьке, що означає (разом, одночасно, врівноважено, одноманітно), виражає поняття про спільну, колективну працю. У різних видах мистецтва вживається термін “ансамбль” і завжди означає сукупність і узгодженість складових частин як єдиного цілого.

В музичному виконавстві цей термін означає будь-яке спільне виконання музичного твору. Тому такі сполучення, як тріо, квартет, квінтет та інші, називають ансамблями. У спільному музичному виконавстві є поняття ансамблевого виконання. Це мистецтво спирається на вміння виконавця розміряти свою художню індивідуальність відповідно до індивідуальності партнерів, що забезпечує злагодженість і гармонійність виконання в цілому. Сучасники видатного співака І. Козловського згадували, як на одному з концертів він проспівав пісню разом з хлопчиком і його сильний голос, що вирізнявся своєрідним теноровим тембром, не заглушив нижній і чистий дитячий голос. Співак продемонстрував справжнє мистецтво ансамблевого виконання.

Хорова звучність складається з трьох основних елементів: ансамблю, строю, нюансів. В разі порушення одного з елементів хорової звучності втрачається враження від сприймання твору, а іноді твір навіть спотворюється. «Під ансамблем високої майстерності, – зазначає К. Пігров, – розуміється чітка інтонаційна узгодженість звучання, злитість і врівноваженість сили й тембру всіх голосів, результатом чого буде соковитий, насичений, повноцінний унісон кожної хорової партії, а вистроєні уніسونи партій дадуть чудове, чаруюче гармонічне співзвуччя» [8].

Ансамбль, як мала форма хору, виховує необхідні професійні навички у виконавців в галузі ансамблевого і хорового співу.

На першому етапі навчання необхідно працювати над вихованням (постановкою) голосу кожного учасника ансамблю.

Головним завданням в роботі з сольного співу є :

1. Розвиток вокально-технічних навичок (співацького дихання, єдинорегістрового, однотембрового звукоутворення, кантиленного співу, артикуляції, дикції, звуковисотного інтонування).

2. Розвиток музичного і, зокрема, вокального слуху, тобто вміння свідомо сприймати і аналізувати звучання голосу. (Вокальний слух – це не тільки слух, але й м'язові відчуття. Це музично-вокальне почуття, що ґрунтується на взаємодії дотикових і вібраційних почуттів).

3. Ознайомлення з вокально-педагогічним репертуаром.

В процесі роботи необхідно:

- а) знати будову голосового апарату;
- б) оволодіти нижньореберно-діафрагмовим диханням;
- в) домогтися зв'язку дихання, звукоутворення, резонаторів і слухового контролю.

Поширеним недоліком у початківців є затиснення гортані, форсування звука, горловий або носовий призвук, шумне дихання. Над усуненням кожного з цих недоліків необхідно послідовно працювати.

Прагнення співака забезпечити вокальну функцію тільки мовними артикуляторними засобами не можна вважати правильним. При співі голосоутворюючий апарат співака ніби вирішує одночасно два завдання: з одного боку, він працює як мовний апарат, забезпечуючи необхідну фонетичну виразність звукової мови, а з іншого – як музичний інструмент, обумовлюючи необхідний співацький тембр будь-якого голосного звука на будь-якій висоті. В одночасному виконанні двох завдань – хорошої співочої кантилени і відмінної дикції – і полягає особливість майстерності.

Педагогічним матеріалом в роботі з ансамблями повинні бути різні вокальні вправи, вокалізи, етюди, народні пісні, класика та твори сучасних композиторів.

Підбираючи репертуар, необхідно зважати на склад ансамблю, на індивідуальні можливості і музичний розвиток учасників. Вивчення матеріалу повинно бути строго послідовним. Треба слідкувати, щоб голоси в ансамблі були рівноцінні за своєю силою і при одночасному звучанні складали один характерний тембр. Добирати учасників ансамблів слід за їх вмінням слухати і утворювати звуки, що складають акорд, а також за їх тембровими показниками. Доцільно комплектувати ансамбль з учасників не тільки з хорошими, а й із середніми вокальними даними, які володіють добрим гармонічним слухом.

Вокальні ансамблі можна розподілити на дві категорії: ансамблі з однорідних голосів – жіночі або чоловічі і ансамблі мішані. В однорідному жіночому ансамблі необхідно розрізняти голоси: перше та друге сопрано, перший та другий альт.

Щоб домогтися більш соковитого звучання ансамблю, голоси кожної партії доцільно подвоювати. Два несильних голоси в унісон дають обертонову структуру звука, потрібну для формування певного тембру.

Відбираючи таким чином 7–8 учасників ансамблю, слід перевірити звучання голосів в різних сполученнях: перше сопрано – перший альт, друге сопрано – другий альт і т. ін.

В результаті роботи над формуванням єдиного тембру в унісон ансамбль повинен зазвучати, як добре настроєний музичний інструмент, після чого можна переходити до роботи над багатоголоссям. На матеріалі народних пісень і простіших класичних творів треба добиватись вільного володіння терцевими, секстовими і октавними сполученнями.

Для удосконалення чистого інтонування квінти в двоголоссі особливо зручно використовувати українські народні пісні, в яких часто зустрічаються інтервали квінти. Робота над інтервалом кварта найчастіше передує роботі над триголосою. Тут необхідно використовувати вокалізи і твори, що включають секстакорд і квартсекстакорд. Вивчення інтервалів септими і секунди необхідно віднести до більш складного завдання, вирішення якого допоможе оволодінню сучасним чотириголосою. Тут слід використовувати обернення септакордів (в тому числі і домінантсептакордів).

Методика роботи з чоловічими і мішаними ансамблями принципово не відрізняється від методики роботи з жіночими ансамблями.

Залежно від фактури твору, що виконується ансамблем, утворюються такі типи хорового ансамблю: унісонний. Гармонічний, поліфонічний.

У процесі роботи над різними засобами художньої виразності і єдністю звукоутворення виникають такі види ансамблю: метроритмічний; вокальний; динамічний; дикційний; темповий. Ті види ансамблю, що базуються на засобах вокально-хорової виразності, утворюватимуть ансамбль художній.

Унісонний ансамбль – ансамбль частковий, тобто ансамбль однієї хорової партії, а також унісонне звучання декількох хорових партій або всього хору.

Досягненню унісонного ансамблю сприяють приблизна однотембровість голосів у партії і сила голосів, правильно і однаково утворені голосні, чітка вимова приголосних, єдина вокальна манера, зручна теситура та природний нюанс. На якість часткового ансамблю впливає інтонаційна й ритмічна складність мелодії, а також темп і метр.

«Первинним елементом хорового ансамблю є ансамблевий звук, яким повинні володіти хористи», – зазначає К. Пігров [8]. Під ансамблевим звуком маються на увазі вміння підпорядкувати звучання свого голосу голосам інших хористів і навичка не виокремлюватись із загального звучання, підкоритися вимогам диригента. Досягається ансамблевий звук лише у спільному або в хоровому співі завдяки наполегливій і тривалій праці.

Кожна хорова партія повинна мати свій яскраво виражений тембр. Сопранова й альтова партія мають вирізнятися за тембром так само, як вирізняються за тембрами партії чоловічих голосів. У цій відмінності тембрів і полягає краса та гармонійність хорового ансамблю.

Загальнохоровий унісон у хорових творах використовується вкрай рідко, до того є у тембровому відношенні він не дуже цікавий, бо обмежений кількома тонами. У хоровій літературі загальнохоровий унісон з успіхом використовується як художній прийом або хорове забарвлення.

Значно частіше застосовується в хоровій літературі октавний унісон. Він може бути між однорідними групами хору й між різнорідними. Октавний унісон між жіночим і чоловічими групами хору звучить красиво й виразно на всьому діапазоні мелодії, що виконується. В октавному унісоні голоси звучать у зручній текстурі і створюють особливе темброве забарвлення. Виразальні можливості октавного унісону мішаного хору дуже великі.

Октавний унісон у жіночому хорі використовується рідко й упродовж короткого часу. Жіночі голоси не такі багаті на обертони, як чоловічі, тому октавний унісон у жіночому хорі особливо важко встановлювати. У хорах із супроводом октавний унісон вживається як художній прийом чи хорове забарвлення, виконується легко й без затруднення. У акапельних творах октава між жіночими голосами трапляється надзвичайно рідко й завжди являє собою неабияку ансамблеву складність.

У хоровій літературі переважають такі види фактури: гомофонно-гармонічна, поліфонічна й мішана. Залежно від фактурного викладу хорового твору формується й різновид хорового ансамблю. Для кожного хорового твору притаманний свій ансамбль, який складається із сполучень різних фактурних особливостей і різноманітних тембрових співвідношень у хорових партіях. Ці темброві співвідношення створюють певний музичний настрій, допомагають розкриттю змісту літературного тексту. Скільки є хорових творів, стільки ж є і

різновидів ансамблю, у тому розумінні, що взаємодії теситурних і динамічних умов індивідуальні й неповторні в кожному творі.

Незважаючи на все розмаїття співвідношень складових хорового ансамблю, можна виділити два типи ансамблю в хорових творах, які вбирають особливості гомофонно-гармонічної, акордової та поліфонічної фактури викладу. Такими типами хорового ансамблю є гармонічний та поліфонічний ансамблі.

Гармонічний ансамбль – це виконання акордів окремим співаками або хоровими партіями. У творах гармонічного (акордового) складу особливість ансамблю виявляється в тому, що всі голоси мають звучати з однаковою силою. У творах гомофонно-гармонічної фактури, де один з голосів є провідним, а інші – супровідними, акомпанують і підтримують, встановлюється таке співвідношення гучності звучання голосів, за якого інші голоси ансамблю мають звучати тихіше за голос, який веде соло.

«Гармонічний ансамбль, тобто врівноваженість та злиття всіх тонів акорду в одне вірне, м'яке і органоподібне звукосполучення, може до певної міри регулюватися дотриманням деяких умов, а саме: кількісної та якісної рівноваги хорових груп, зручного розміщення акорду, теситури, виду акорду, нюансу темпу, кваліфікації співаків хору та їх природних музичних даних» – зазначає К. Пігров [8].

Розглянемо умови, які сприяють встановленню гармонічного ансамблю. Про кількісну і якісну рівновагу було сказано раніше, тому розглянемо інші передумови, що сприяють досягненню гармонічного ансамблю.

У хоровій практиці й хорознавстві існують поняття: природний і штучний ансамбль, а також ансамблеві та неансамблеві акорди.

Кожного, хто чув виконання ансамблів народних естонських і латишських пісень, дивує компактне і красиве звучання. Діапазон цих пісень невеликий, голоси звучать у середній теситурі, ритм рівний, розмір постійний, темп спокійний – це об'єктивні умови для природного ансамблю. «Ансамбль при рівному використанні теситурних умов (або всі голоси співають високо, або всі низько, або всі голоси перебувають в середніх регістрах) – такий ансамбль називають природним» – зауважує Г. Дмитрієвський.

Природний ансамбль і ансамблеві акорди утворюються під час сполучення голосів в однакових теситурних ситуаціях. Неансамблеві акорди й необхідність штучного ансамблю виникають в тому разі, коли поєднуються голоси, які перебувають у різних теситурних умовах. вирівнювання таких незручних у теситурному відношенні акордів ускладнюється тим, що нюанс є єдиним для всіх голосів і обов'язковим для виконання. За нерівних теситурних умов і певних нюансів один звук ледь чутиметься, а інший – звучатиме голосніше від інших, адже для одних голосів цей нюанс є природним, для інших – він незручний у цій теситурі. Невідповідність нюансу теситурним умовам являє собою серйозну технічну складність для досягнення як унісонного, так і загального гармонічного ансамблю. Якщо таке незручне розміщення акорду не є художнім прийомом, головним завданням хормейстера стане намагання врівноважити акорд штучно. У цьому разі виникає необхідність пояснити виконавцям, коли саме їх співати голосніше чи тихіше, щоб не заглушити важливіший тон в акорді або щоб він не прозвучав занадто тихо.

«Суть неприродного ансамблю полягає в тому, що змінами динамічного напруження в групах хору можна деякою мірою усунути незручності розміщення акорду» – зауважує К. Пігров [8].

Впливає на ансамбль і розподіл партій, коли порушується рівномірність використання регістрів. Перехрещення голосів і теситурна невідповідність, яка виникає при цьому, завжди являє собою неабияку ансамблеву складність. При перехрещенні голосів учасник ансамблю потрапляє в незвичні умови на короткий термін. Це перехрещення виправдане плавністю голосоведіння, що допомагає уникнути статичності мелодичної лінії інших партій.

Ансамбль під час виконання творів акордового складу характеризується повною динамічністю і рівновагою всіх звуків акорду. У цьому разі всі голоси рівноцінні й мають бути повністю врівноважені по вертикалі в залежності від того, у яких теситурних умовах вони перебувають. Якщо теситурні умови однакові, то акорд вибудовується легше й ансамбль природніший. Якщо в акорді використовуються різні регістри, то врівноважити акорд набагато важче. У подібних ситуаціях використовується штучний ансамбль.

Хоровий ансамбль під час виконання гомофонно-гармонічного складу вирізняється від гармонічного тим, що мелодія має звучати чітко, рельєфно, гучніше, ніж голоси, які її супроводжують. Ледь чутне звучання провідного голосу на фоні гучного співу акомпануючих голосів порушує ансамбль. Не варто цей тип ансамблю плутати із штучним ансамблем у гармонічній фактурі, коли в акорді посилюється або приглушується один із звуків.

Особливу складність являє собою проведення мелодії в одному із середніх голосів. Виконання творів для соліста й ансамблю вимагає відносної рівноваги голосів, особливість такого ансамблю полягає в тому, що ансамбль повинен співати дещо тихіше, ніж соліст, але розрив за силою звучання має бути не дуже значним. Особливо складним є твори, у яких солістка й сопранова партія співають в одній теситурі. У цьому разі солістку не буде чути на фоні сопранової партії, яка голосно співає.

Ансамбль поліфонічний. Поліфонічна фактура – вид багатоголосся, заснований на одноголосному звучанні кількох самостійних мелодичних голосів. Особлива виражальна якість поліфонії полягає у відтворенні відчуття безперервності руху, коли один голос починає викладання нової теми, а решта – ще не закінчила попередньої. Поліфонічний виклад музичних творів протистоїть гомофонно-гармонічному, де виокремлюється головна мелодична лінія в одній із партій, а інші голоси утворюють акорди. Основна відмінність поліфонічної фактури від гомофонно-гармонічної полягає в тому, що голоси в поліфонічному творі не залежать один від одного й рідко кадансують одночасно, частіше їхні каданси не збігаються. Незбіжність кадансів і тексту, логічних наголосів і фразування в мелодичних голосах становить особливість поліфонічного викладу.

В хорових творах використовують такі види поліфонії, як імітаційна, контрастна й підголосна. Існують різні музичні форми й жанри, що застосовуються для написання творів поліфонічного складу: фуга, фугета, інвенція, канон, поліфонічні варіації.

Імітаційна поліфонія утворюється під час повторення мотиву, що з'явився в одному голосі, іншими голосами. Цей мотив, який називають темою, може бути репродукований точно або в зворотному відтворенні. Справжня імітаційна поліфонія репрезентована в однотемному каноні, прикладом якого може бути українська народна пісня “Над річкою бережком” в обробці М. Леонтовича.

Контрастна поліфонія утворюється під час сполучення по горизонталі різних мелодій. Найвищим проявом контрастної поліфонії є fuga, яка передбачає домінування теми над голосом, що її супроводжує, – протискладанням.

У хоровій літературі є чимало прикладів фуг і подвійних фуг із творчого спадку західноєвропейських композиторів Баха, Моцарта, Верді.

Українські композитори М. Березовський і Д.Бортнянський першими ввели фугу в духовні хорові концерти у XVIII столітті. У творчості С. Танєєва і Д. Шостаковича хорова fuga дістала свій подальший розвиток.

Особливістю ансамблю імітаційної і контрастної поліфонії є те, що вступ кожного голосу, який веде основну тему, має виокремлюватися динамічно, тобто виконуватися дещо голосніше від інших голосів.

В українській музичній культурі поширений підголосний вид поліфонії, що має один головний мелодичний голос, від якого відходять підголоски. Ці підголоски варіюють і доповнюють основний наспів. Підголоски є досить самостійними голосами з яскраво вираженою мелодією й часто незалежним від головної теми фразуванням, але, на відміну від контрастної поліфонії, підголоски кадансують одночасно з основним мелодичним голосом. Ці одночасні каданси пов'язані з літературним текстом і надають завершеності окремим частинам пісні.

Особливістю підголосної фактури є те, що хоровий голос, який виконує головну мелодію, не завжди виокремлюється ритмічно, динамічно або теситурно. У тому разі, коли всі хорові партії співають разом, а тема звучить не в сопрано, то голос, що веде основну мелодію, сприймається, як один з підголосків.

Яскравим прикладом підголосної поліфонії можуть слугувати обробки українських народних пісень у творчості композиторів М. Леонтовича, К. Стеценка, Л. Ревуцького, Є. Козака, С.Орфєєва, А. Авдієвського та інших. У поліфонічній фактурі музична думка сприймається по горизонталі, як сплетіння самостійних мелодій, що утворюють по вертикалі складні співзвуччя. Рельєфність проведення теми створюється не лише засобами динаміки, а й чіткістю вступу та закінчення, виразністю вимови тексту. Отже, ансамбль у поліфонічних творах являє собою нашарування унісонних ансамблів, де основна тема завжди виокремлюється, водночас усі інші голоси приглушуються до потрібного нюансу. Виконання творів поліфонічного складу вимагає від хористів володіння виконавською самостійністю й потребує чималого досвіду співу в хорі.

Ансамбль художній та види художнього ансамблю. Приступаючи до аналізу твору, хормейстер повинен пам'ятати, що теситурні умови відіграють вирішальну роль у формуванні ансамблю. Теситурні умови у свою чергу пов'язані з темпом, ритмом, динамікою й дикційними особливостями. Співвідношення у звучності між партіями має стільки форм, скільки є хорових

творів. Як не має двох однакових людей, так і не має і однакового співвідношення видів ансамблю у хорових творах, яке залежить від теситурних умов, темпу, ритму й динамічних відтінків. У хоровій літературі не дуже часто трапляються твори, де партії перебувають в абсолютно рівних умовах, бо таке звучання передбачає використання тільки рівних регістрів і дещо знижує виражальні можливості хору. Використання різних голосових регістрів надає хоровому співу яскравості й емоційної виразності. Композитори послуговуються тембрами голосів і змішують їх там, як художники змішують фарби на палітрі, тому для створення образу і характеру музики може бути порушена теситурна відповідність у голосах, навіть до перехрещення. Диригент повинен вміти вирізняти художній прийом, що виражається у теситурній невідповідності для створення хорового ефекту, від окремого не ансамблевого акорду чи групи акордів, де можливе застосування штучного ансамблю.

Художнє виконання хорового твору обов'язково охоплює роботу над такими видами ансамблю, як метроритмічний, темповий, динамічний, тембровий, вокальний, дикційний.

У процесі роботи над художнім ансамблем, тобто над засобами художньої виразності, кожен елемент ансамблю є частиною цілого. Це означає, що, працюючи над дикцією, неможливо забувати про ритм, темп, характер звуку; під час роботи над ритмом не слід забувати про звукоутворення й динаміку, фразування й логічні наголоси і т. ін. Порушення одного з видів ансамблю у виконання твору призводить до втрати художнього ансамблю. Слухачі завжди помічають найменші ансамблеві недоліки, особливо в тих творах, які чули їх в кращому виконанні.

Всі перелічені види художнього ансамблю єдині як для часткового, так і для загального ансамблів, лише методи і прийоми над ними вирізняються, як вирізняються методи роботи з одним співаком від заняття з групою.

Розглянемо окремо кожний вид ансамблю з одночасним аналізом вокально-хорових труднощів.

Ансамбль метру і ритму. Метр – це послідовне чергування сильних і слабких долей у ритмічному русі. Сильна доля утворює метричний акцент і розподіляє музичний твір на такти. Прості розміри – дводольні і тридольні – з однією сильною долею в такті легкі для виконання порівняно із складними – чотири-, шести-, дев'яти-, дванадцятидольними. Велику складність являють собою мішані розміри, що охоплюють кілька неоднорідних простих, до яких належать п'яти-, семи-, одинадцятидольні розміри. Найбільш ансамблеві складності з'являються у творах зі змінним розміром, особливо коли розміри змінюються майже в кожному такті.

Володіння навичками творів із складними, мішаними і змінними розмірами є дуже важливим для набуття професійної майстерності колективу.

Ритмічний ансамбль організує й дисциплінує співаків, бо без ритмічності не може бути подальшого злагодженого співу. Робота над ансамблем ритму пов'язана з вихованням у співаків уміння співати разом; уміння одночасно й чітко вимовляти слова; одночасно змінювати темп, разом брати дихання, разом починати й закінчувати спів.



Хор Одеської консерваторії ім. А. Нежданової під керуванням К. Пігрова, а далі й під орудою Д. Загрецького, досяг неперевершених висот у ритмічно узгодженому співі завдяки особливому методові. Цей метод допомагає співакам швидко і свідомо подолати метроритмічні труднощі й не бути залежними від жестів диригента. Вони самі, без втручання керівника, можуть зорієнтуватися в будь-якому ритмічному малюнку в хорівій партії. Ритм відпрацьовується спочатку без співу й тексту, а потім він з'єднується з мелодичною лінією. Співаки вголос лічать і промовляють ритм мелодії з одночасним відбиванням долей легким рухом кисті або пальців руки у вертикальному напрямку. Докладне описання цього методу міститься в книзі К. Пігрова «Керування хором» [8, с. 157].

Темповий ансамбль. Цей вид ансамблю охоплює єдність і одночасність руху. Іноді в нотах зазначено потрібний темп за метрономом, що полегшує виконавське завдання. Здебільшого у творах є тільки словесні текстові вказівки, й тому диригент сам визначає потрібний темп, спираючись на свій досвід. Правильно вибраний темп впливає на якість виконання, а неправильно трактований темп може спотворити твір невпізнанно.

Темп дуже впливає на досягнення якісного ансамблю. Спокійні й помірні темпи є найзручнішими для всіх типів ансамблів: унісонного, гармонічного, гомофонно-гармонічного й поліфонічного. У спокійних і помірних темпах виконавці встигають ясно усвідомити звучання акорду, прирівняти свій голос до загальної звучності. Найважче зберегти темповий ансамбль у швидких і повільних темпах. Так, у рухливих темпах є небезпека прискорення, коли співаки не можуть співати розмірено й “женуть” темп. У повільних темпах основна ансамблева складність – це розподіл дихання й сили звука кожним виконавцем. У повільних і дуже повільних темпах співаки можуть як прискорити, так і уповільнити темп.

Для досягнення темпового ансамблю велике значення має ритм. У практиці хорового виконання є негативна тенденція скорочувати великі тривалості і збільшувати короткі, від чого порушуються характер і стиль виконання. Синкоповані і пунктирні ритми викликають найбільш утруднення для збереження темпового й ритмічного ансамблів. Дуже часто співаки намагаються проспівати повільніше короткі тривалості у швидкому темпі, особливо це помітно в пунктирному ритмі, коли шістнадцяті виконуються майже як восьмі, тоді порушується не лише темповий і ритмічний ансамбль, а й утрачається характер твору.

У тріольному ритмі є небезпека прискорення, а інколи звуки тріолі співають нерівно. Є твори, які засновані на збереженні єдиного темпу. Тривале збереження незмінного темпу залежить передусім від диригента, а для хору виконання такого твору є великою ансамблевою складністю.

Відхилення від темпу виникають і в момент виконання тривалих рухливих нюансів крещендо і димінундо. Підсилюючи звучання, деякі співаки в хорі мимовільно починають прискорювати темп, а зменшуючи силу звука, розслабляються й уповільнюють темп. Якщо на рухливому нюансі не вказана автором темпова зміна, то збереження єдиного темпу викликає особливу ансамблеву трудність.

Динамічний ансамбль. Являє собою врівноважене звучання голосів у окремі хорів партії за силою та узгодження гучності звучання в загальному ансамблі. Одночасне виконання динамічних відтінків прикрашає хорів спів, робить його виразним і ефектним. Виконання коротких і довгих кресендо і димінуендо, раптових динамічних змін входить у поняття динамічного ансамблю.

Дуже складні для виконання тривалі кресендо й димінуендо. Найпоширенішим недоліком виконання цих нюансів є те, що зміна нюансу або довго не настає, або сила звучності різко змінюється, тому перед співаками ставиться вимога вміння розподіляти дихання й силу звуку. У хорі завжди є співаки, які володіють більшою силою звуку порівняно з іншими і можуть різко виокремлювати на *ff* і *pp*, тому ці нюанси найменш зручні для якісного динамічного ансамблю. Нюанс *pp* порівняно з нюансом *ff* зручніший для ансамблю, але вкрай складний для виконання, бо вимагає великої активності дихання й не менш активної роботи артикуляційного апарата.

Напрямок мелодії і нюанс нерозривно пов'язані між собою й перебувають у великій залежності від теситури в хорів партіях. Висхідний рух мелодії, висхідні стрибки в середній теситурі потребують посилення звуку й у такому нюансі виконуються легко і природно. Але не завжди таке співвідношення зберігається, бо є багато творів, у яких висхідна мелодія у високій теситурі має виконуватися співаками із затиханням, що дуже ускладнює досягнення якісного динамічного ансамблю. Виконання такого нюансу ансамблем чи хором є великою вокально-хоровою складністю і свідчить про майстерність і досвідченість виконавців.

Дикційно-орфоепічний ансамбль. У цьому ансамблі єднається артикуляція голосних і вимова приголосних, логіка й культура мовлення, фразування й логічні наголоси.

Культура й логіка вокального мовлення виконавців залежить від загальної культури диригента і його музичної освіченості. Осмислене, виразне і культурне виконання забезпечується роботою диригента над твором. Диригент зобов'язаний проаналізувати текст: визначити межі музичних фраз, місця дихання; розставити в тексті смислові цезури; позначити кульмінації; проаналізувати співвідношення логічних вершин тексту з музичними кульмінаціями. Проаналізувавши партитуру таким чином, диригент зуміє досягти бажаного дикційно-орфоепічного ансамблю.

Взаємодія нюансів і ансамблю та нюансів і строю. Невміння співаків розподілити силу звуку порушує ансамблевість у виконанні творів поліфонічного й гомофонногармонічного складу. Часто акомпанемент виконується голосніше провідного голосу, а в поліфонії буває, що не виокремлюється головна тема. Дуже часто голосно співають розв'язання дисонуючого акорду попри те, що його слід виконувати тихіше акорду.

Є певна взаємозалежність між тривалістю звуку і його силою. Так, О. Гольденвейзер писав із цього приводу: «Якщо я гратиму з однаковою силою мелодичну лінію, що йде чвертями, а потім на якусь чверть зіграю чотири шістнадцятих, з такою ж силою кожному, то у слухача виникне враження, що я зіграв голосніше». Чим енергійніший ритм, тим активніше він виконується.

Для нюансування велике значення має і рух мелодії. Дуже часто висхідну мелодію співаки намагаються проспівати з підсиленням, як наростання експресії, а низхідну – із затиханням, як емоційний спад. Але таке розуміння не завжди буває правильним, адже в автора може бути інший задум щодо розподілу сили звука. Часто у творах спостерігається низхідна мелодія на крещендо й асоціюється із чимось масивним, важким, напруженим і навіть трагічним, а рух угору на димінуендо – з полегшенням, завмиранням, ніжністю.

Домогтися таких нюансів буде дуже важко.

Рух мелодії і нюанс мають вплив і на стрій. Низхідна мелодія на крещендо може бути проспівана надто громіздко, що призведе до пониження інтонації.

Висхідну мелодію на димінуендо можна просівати інтонаційно низько, якщо співаки втратять опору дихання.

Динаміка і темп взаємопов'язані. Гучний звук важко поєднати із швидким, віртуозним рухом голосу. Чим голосніший звук, тим важче керувати ним у швидкому темпі. Не менш складно зберігати й чистоту інтонації та строю.

Гучний звук у швидкому темпі може призвести до форсування, крику й унаслідок цього з'явиться нечиста інтонація. У повільних темпах виникають надзвичайні труднощі з розподілом сили звука співаками й дотримання ланцюгового дихання.

Головним критерієм правильного нюансування є зміст і форма твору, фактура викладу й характер мелодії. У творах з різнохарактерними частинами та епізодами одноманітна й монотонна динаміка втомлює слухачів і збіднює образність музики, а яскраві, барвисті динамічні нюанси, штрихи, підйоми і спади звукових «хвиль» викликають інтерес у слухачів і виконавців, сприяють створенню музичного образу.

Особливого значення набуває динаміка у творах куплетної форми із заспівом і приспівом. Зміна нюансу й темпу в різних куплетах пісні вносить контраст і різноманітність у повторюваний музичний матеріал. У піснях куплетної строфічної форми (без приспіву) багаторазову повторювану мелодію дуже прикрашає прийом поступової зміни звука від першого куплета до останнього. Одноманітності повторюваного музичного матеріалу можна уникнути, якщо скористатися прийомом поступового посилення з динамічною вершиною в середині пісні і плавного «згасання».

Всі описані прийоми використання динаміки в хоровому співі передбачають володіння силою звука, уміння розподілити її на тривалі відрізки часу. Плавний розподіл сили звука вимагає великого відчуття міри і тренуваності м'язів гортані. Диригентові хору особливу увагу треба спрямувати на вироблення у співаків правильного дихання.

Хоровий спів – явище колективне, де повинен звучати хороший ансамбль, а не кожен співак окремо. Проте ще раз наголосимо, що всі вимоги щодо вокалу завжди диктуються самим твором. Вже в ньому закладено (своєрідним «творчим кодом») весь той комплекс технічних вимог, без якого високохудожнє розкриття творчого задуму просто неможливе. Ось чому повсякденна цілеспрямована робота над загальною музичною культурою виконавців і служить тим резервом, завдяки якому зростає творча майстерність.

Робота диригента над творами а cappella. Хоровий спів а cappella є найскладнішим у галузі виконавського мистецтва. І не лише тому, що диригент втілює тут свій художній задум через виконання співаків, залежить від їхньої музичної культури, майстерності та художніх можливостей, що він повинен переконати їх у правомірності своїх творчих завдань і запалити колектив власним трактуванням твору. І не тільки тому, що людський голос більш індивідуальний за звучанням, ніж будь-який з оркестрових інструментів, і домогтися тут абсолютної злагодженості звучання – це вже серйозне виконавське завдання. Важливим є інше. В співі а cappella немає ніякого так званого антуражу, ніяких вирашних ефектів, як у народних хорах або ансамблях пісні і танцю, що співають у супроводі оркестру. Творчий успіх тут визначається лише зрілою майстерністю співака, їхньою культурою, технікою виконання, які зумів прищепити їм керівник.

Саме керівник повинен уміти перетворити хор, що співає а cappella, в багатющий інструмент, якому доступні будь-які динамічні відтінки, бо ніякий музичний інструмент не здатний відтворити таку широку гаму звукових барв, як людський голос. Гнучкий, гарно забарвлений, він легко відтворює радість, смуток, сарказм, гнів тощо навіть через відсутність тексту.

Але чи кожен колектив, що виконує будь-яку пісню на дозвіллі чи в клубі, можна назвати хором? Що визначає хор як мистецьку виконавську одиницю?

«Хором у повному розумінні цього слова можна назвати такий колектив, який достатньо володіє технічними і художньо-виражальними засобами хорового виконання, необхідними для того, щоб передати ті думки і почуття, той ідей зміст, який закладений у виконуваний твір» – саме так дає визначення хору В. Соколов у праці «Работа с хором».

Гарна пісня, виразно виконана, глибоко хвилює нас. Вона є дійовим засобом ідейно-художнього виконання не лише слухача, а й самих виконавців. Художня виразність – це форма розкриття ідейного змісту пісні. Просте, задушевне, щире і художньо-виразне виконання, уміння розкрити «душу пісні» – високе досягнення хору, що набувається саме завдяки співу а cappella.

Але ж ми знаємо, що кожен співак має свою, індивідуальну манеру подачі звука чи тексту. Отже, керівник ставить перед собою завдання – зібрати всі ці різні манери в одне ціле і спрямувати в єдину течію, в єдиний ансамбль, підпорядкувавши своїй волі. Це має чимале значення в роботі з хором, який перейшов до співу а cappella. Бо без акапельного співу хор не може збагачувати свою виконавську культуру, підвищувати технічну і художню майстерність. Спів без супроводу – це найвищий стиль хорового виконання, який вимагає бездоганної чистоти інтонації, досконалого ансамблю, чіткої дикції, правильного звукоутворення, дихання і т. ін., поєднання з тонким нюансуванням і фразуванням. Недаром мірилом виконавської культури кожного хорового колективу вважається ступінь його виконавської майстерності саме в співі а cappella.

Під час співу без супроводу хорові партії утворюють своєрідну гармонію. Така гармонія не змішується з інструментальним супроводом, який має власне забарвлення. Не залежить вона і від стійкого, темперованого інструментального строю, що мають такі інструменти, як фортепіано, баян, акордеон, фісгармонія.

Як наш зір краще вловлює кольорову гаму пейзажу, не затемненого мрякою чи імлюю, так і слух виразніше сприймає барви людського голосу, не завуальованого інструментальними звуками.

«Хор, який весь час звук співати з інструментальним супроводом, при першому застосуванні співу а *sarpella* співатиме дещо невпевнено, фальшиво, неритмічно, бо інструментальний супровід давав йому певну опору ззовні і прикривав деякі погрішності, які були в хорі щодо інтонації та ансамблю. В співі а *sarpella* ці властивості хор знайде у власному виконанні» – зазначає М. Хомичевський.

І дійсно, під час співу без інструментального супроводу у хорових співаків зростає велика відповідальність за висоту звука і його красу, за ритм, нюансування, фразування тощо. Це змушує їх працювати активніше, старанніше й наполегливіше.

Спів а *sarpella* має ще одну, лише йому властиву складність. «Усім відомо, яку величезну роботу повинен провести скрипаль, піаніст, флейтист, щоб оволодіти своїм інструментом, що його він може бачити і вивчити за допомогою зору, відчуття і слуху. Незрівнянно важче оволодіти і вивчити свій інструмент співакові. Співак позбавлений можливості взяти в руки інструмент і розглянути його будову. Він може лише за допомогою інтуїції та здогаду надати своєму інструментові – горлу найбільш зручне й вигідне становище, як це робить інструменталіст» – визначає А. Вербов в своїй праці «Техника постановки голосу».

В співі а *sarpella* елементи хорового звучання – дихання, звукоутворення, звуковедення, ансамбль, інтонація, нюанси, фразування тощо, які в сукупності становлять вокально-хорову техніку, не існують самі по собі, а є виконавськими засобами виразності та розкриття ідейно-художнього змісту твору.

Працюючи над тим чи іншим хоровим прийомом при розучуванні пісні, слід звертати увагу не лише на його чисто технічний бік, а й на те, як цей прийом допомагає виразити зміст і художній образ твору. Свідоме розуміння виконавцями, як і чим кожний із цих прийомів прислуговується виразності твору, робить їхню працю творчо осмисленою, ініціативною, цікавою. Подолання технічних труднощів, що приховані в самій пісні, стає активним, цілеспрямованим процесом.

Спробуємо кожний із цих елементів розглянути окремо. «Інструменталіст видобуває звуки за допомогою рук (клавіші, ударні, струнні інструменти) або за допомогою уст (духові інструменти). Співакові доводиться користуватися засобом, що не піддається спостереженню, – диханням» – визначає А. Вербов у праці «Техника постановки голосу». Тим-то вокальне дихання є складним процесом, прямо залежним від багатьох впливів, що важко долаються й усвідомлюються.

Правильне дихання – основа вокально-хорової техніки, і недоліки в хоровому співі часто слід відносити за рахунок невмілого дихання. Від правильного дихання значно залежить краса і чистота звука, виразність співу.

З усіх існуючих типів дихання, як наприклад, ключичне, грудне, грудно-діафрагмове, лише останній слід уважати найвідповіднішим для утворення рівномірного повітряного тиску під голосовими зв'язками, тобто для

звукоутворення. Відомий теоретик вокальної школи О. Вербов рекомендує перед кожним заняттям з хором робити вправи на дихання без звука. Стоячи твердо на обох ногах, випрямити хребет між лопатками, розвести в сторони нижні ребра, що приведе грудну клітку у високе положення, а діафрагму – в належно розтягнутий стан. Зафіксувавши груди в такому положенні, повільно вдихати повітря з допомогою самої діафрагми так, щоб лишилась нерухомою грудна клітка, а верхня і середня частини живота не розширились, тільки дещо опустився низ живота. Видих робити обережним, легким підтягуванням угору нижньої частини живота, регулюючи все це діафрагмою. Співакам хору слід пояснити, що при такому диханні економно витрачається повітря і зміцнюються дихальні м'язи. Коли хор засвоїв таку вправу, можна приступати до іншої, тобто видихати на якомусь звукові в середньому регістрі.

Абсолютно неправильним є такий спосіб дихання, при якому піднімаються плечі. Плечові рухи вказують на те, що вдих береться поперехово, що повітрям заповнюється лише верхня частина легенів. Особливо це спостерігаємо у співаків, які недавно почали вчитись співу. З цим треба рішуче боротися.

Грудно-діафрагмове дихання дозволяє співакові при видиху досягати рівності, плавності і тривалості звука як при тихому, так і при гучному співі. Неправильне дихання приводить до нестійкого звука, що втрачає опору, а звідси починається фальшива інтонація. Вдихнувши, хорист повинен економічно витрачати повітря, враховувати, щоб його вистачило на всю музичну фразу, а не на два-три звуки, як це буває у недосвідчених співаків. І, навпаки, не можна дихати надто глибоко: перевантаження легенів повітрям негативно впливає на спів.

Усі співаки в хорі повинні вдихати повітря одночасно, що має велике значення при співі а *cappella*. Вдихати треба строго за рухом руки диригента. Момент вдиху має бути осмислений, бо від нього значно залежить початок передачі змісту тієї чи іншої фрази, а також твору загалом.

У хоровому співі а *cappella* дихання має бути безшумним, у противному разі воно заважатиме художній виразності. Шумне дихання головним чином пов'язане з попереховим, ключичним вдихом через рот. Тому треба дихати і ротом, і носом. Для виконання широких, протяжних творів необхідно застосовувати так зване ланцюжкове дихання, без чого спів а *cappella* немислимий. Сутність ланцюгового дихання полягає в тому, що співак бере дихання не одночасно з виконавцями, що стоять поруч з ним, а самотійно. Такий спосіб дихання створює безперервне звучання хору протягом тривалого часу.

Як неможливо на м'якому ґрунті спорудити будинок, так не можна співати на розслабленому диханні. Звук завжди повинен опиратися на пружне дихання, як говорять співаки, «на добру опору». Від цього залежить стійкість звука, його інтенсивність, емоційність. Пружинного дихання можна домогтися за рахунок тренування нижніх м'язів живота.

Не менш важливо для правильного звука – співати у «високій позиції». Це такий спосіб співу, коли м'яке піднебіння підняте вгору, що створює простір для голосу, особливо для його кращого резонування. Отож звук, обіпертий на

пружне дихання і видобутий у високій позиції, є найбільш досконалим у співі а *carrella* в найрізноманітніших нюансах.

Оволодіння правильним співочим диханням – засіб для досягнення красивого, виразного, рівного і гнучкого звука. Поки таке дихання не вироблене, про працю над іншими елементами хорової техніки не може бути й мови.

Другим важливим елементом хорового співу а *carrella* є звукоутворення. Співочий звук відрізняється від розмовного передусім своєю протяжністю. У розмові голосні й приголосні звуки займають однаковий час. У співі ж майже весь час витрачається на звучання голосних.

Своєрідне забарвлення звучання, завдяки якому ми відрізняємо один голос від іншого, називається тембром. Красивий тембр – чи не найцінніша якість голосу. Часто практика свідчить, що внаслідок правильних занять тембр можна поліпшити, як і при неправильних – погіршити. При застосуванні відповідних вправ можна, наприклад, усунути гугнявість, пом'якшити звук різкий, гортанний, облагородити, прикрити надмірно відкритий і наблизити глухий, далекий звук, виправити тремоляцію.

Тембр є важливим засобом виразності в хоровому співі. Хор, який, здавалося б, співає чисто і красиво, але позбавлений потрібного тембрового забарвлення, що його вимагає твір, справляє монотонне враження. Тембр звука повинен мінятися відповідно до характеру твору. Не можна співати сумні й веселі пісні однаковим тембром. Зрозуміло, що весела пісня виконуватиметься завжди близьким, світлим звуком, а сумна – більш прикритим, приглушеним, заокругленим.

В співі а *carrella* має переважати легкий і м'який звук навіть у нюансі фортіссімо. І, навпаки, не можна припускати форсованого, надто відкритого, грубого звука, яким, на жаль, іноді захоплюються недосвідчені керівники. Але це ні в якому разі не говорить про те, що звук не повинен бути інтенсивним, емоційним навіть на піаніссімо.

Виробити навички співати легким і красивим звуком допомагають різні вправи, а також спеціально підібраний репертуар.

Справжня художня творчість безперечно, не терпить штампу. Знаходячись у межах виробленого на репетиціях трактування, живе виконання щоразу має набувати якихось нових подробиць, нових відтінків, які надають творові певної свіжості і цікавості. Ось чому справжньому митцеві музикантові чи співакові, твір, що виконується безліч разів, не може набриднути. З кожним новим виконання співак ніби заново живе в ньому, захоплюється твором і ця захопленість передається слухачам. Усе це має місце і в колективному – хоровому виконанні.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аспелунд Д. Л. Развитие певца и его голоса. М.-Л. : Музгиз, 1952. 192 с.
2. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной педагогики. Вып. 2. М. : Музгиз, 1956. 268 с.
3. Бродський Г. Л., Шевченко І. Л. Основи вокально-інструментального виконавства : навчальний посібник для студентів мистецьких факультетів вищих

педагогічних навчальних закладів. LAP LAMBERT Academic Publishing RU, 2018. 373 с.

4. Дмитриев Л. И. Основы вокальной методики : учеб. пособие для муз. вузов. – М. : Музыка, 1968. – 675 с. : нот. ил.

5. Заседателев Ф. Ф. Научные основы постановки голоса. М.: ОГИЗ-Музгиз, 1935. 114 с.

6. Лащенко О. П. Логіка хорового синтезу. *Наукові записки Ніжинського державного пед агогічного університету імені М. Гоголя*. Психолого-педагогічні науки. НДПУ, 2002. Вип. 1. С. 62–66.

7. Павлицева О. Методика постановки голоса : краткое пособие для хормейстеров и преподавателей пения. М.-Л. : Музыка, 1964. 123 [1] с.

8. Пігров К. Керування хором / за заг. ред. О. Мінківського. К. : Держвидав, 1962. 202 с.

9. Тимошенко О. Вокалізація як засіб виразності: виконавство. *Музика*. 1986. № 2. С. 18–19.

10. Чесноков П. Г. Хор и управление им. Пособие для хоровых дирижеров. М. : Гос. муз. изд-во, 1961. 240 с.

11. Юссон Р. Певческий голос. Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса. М. : Музыка. 1974. 135 с.

12. Shevchenko I. Formation of vocal and performing skills of contemporary choirmaster. *Наукові записки*. Серія Педагогічні науки. Кропивницький : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2016. Випуск 149. С. 96–99.