

Апалькова Ірина

Довідник хормейстера

Канів
2020

УДК 78.01

Рецензенти:

А.К.Мартинюк кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри мистецьких дисциплін і методик навчання ДВНЗ "Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди.

М.Г. Денисенко-Сапмаз кандидат мистецтвознавства, доцент, композитор, музикознавець. Член Національної спілки композиторів України.

Апалькова Ірина
ДОВІДНИК ХОРМЕЙСТЕРА — Канів: Склянка
Часу/Zeitglas, 2020 – 94 с.

ISBN 978-617-7425-45-7

© Склянка Часу, 2020

© Апалькова І., 2020

Нова книга Ірини Апалькової — «Довідник хормейстера» привертає увагу читача до складної багатовимірної проблематики хормейстерської професії. «Довідник...», адресований молодим музикантам, фахівцям культурно-просвітницького напрямку, широкому колу любителів музики, фактично, є давноочікуваним посібником з фахових питань, підручником, у якому методична вивіреність, послідовність викладу є наслідком багаторічного професійного досвіду авторки — викладача хормейстерських дисциплін, керівника хору.

Актуальність цієї книги безумовна: компактний виклад матеріалу, заглибленість у предмет — секрети хормейстерської праці у роботі з самодіяльним (аматорським) хором — охоплює різноманітні аспекти фахової діяльності; практично, це готова програма навчання та самостійної роботи для хормейстерів аматорських хорів. Жанр довідника, як систематизованого інформаційного збірника, з акцентом на методиці діяльності керівника хору, у трактуванні Ірини Апалькової — «вказівник шляху», яким має йти навчання хоровому мистецтву,

значно розширює музикознавчі межі цього жанру допоміжної учбової літератури.

Проте, запропонована методика роботи з аматорським хором не є «догмою»: у детальних рекомендаціях-конспектах щодо становлення фахівця-хормейстера, авторка наголошує на творчому осмисленні методичних настанов, на ролі імпровізаційного компонента та на пріоритеті власних рішень хормейстера при застосуванні рекомендацій «Довідника...».

Ірина Апалькова, закликаючи керівників хору до творчих пошуків, вказує на «ключі» виховання інтелектуально-емоційної гармонії та духовності співаків хору: успіх досягається завдяки репертуарному плануванню, прагненню високих ідеалів у підготовці до концертних презентацій, завдяки постійному навчанню, контролю над якістю та іншим чинникам професійного зростання .

Зрозуміло, що професійні знання, практичний досвід, які набуваються, передусім, у тривалому репетиційному процесі, корегуються умовами діяльності аматорського хору; тому самонавчання хормейстера має бути комплексним, і повинно бути спрямованим на виховання мобільного фахівця-музиканта, якому підвладні різні виконавські стилі, синтетичні форми сучасного мистецтва. Детально висвітлені питання з таких спеціальних дисциплін як диригування, хоровий клас, постановка голосу, психологія, етика, народно-пісенне мистецтво, теорія виконавства, укладають основи фаху. І вони потребують, на мій погляд, доповнення та продовження. Зокрема, не вистачає інформації з таких важливих галузей творчої діяльності диригента-

хормейстера як «хорове аранжування», «розшифровка народних пісень», «хорова імпровізація»; такий матеріал може скласти основу наступного, другого тому «Довідника...», і стати логічно необхідним продовженням даного підручника.

Хорова музика — один з наймасовіших (з часів Стародавньої Греції) видів музичного мистецтва, доступного більшості її любителів. Наприкінці ХХ століття, з утворенням видатних хорових колективів, започаткуванням хорового фестивального руху, в Україні спостерігається справжній сплеск хорового мистецтва у різних його типах: народному, самодіяльному, імпровізаційному, професійному. Важливо, що дане видання є цінним і своєчасним внеском у справу розвитку сучасної хорової освіти; воно, як своєрідний місток, об'єднує професійну та самодіяльну культури гуманною метою служіння народу.

*Марина Денисенко (Сапмаз),
композитор, кандидат мистецтвознавства.*

Організаційні заходи та методика створення хорового колективу

Процес створення хорового колективу можна розділити на основні періоди:

1. Підготовчий період.
2. Укомплектування хору.
3. Перевірка музичних даних і співочих особливостей учасників хору.
4. Самоуправління в хорі.

Підготовчий період

Бувають різні ситуації, у яких керівник починає свою творчу діяльність. У випадку, коли хормейстера призначено у вже створений хор, він повинен осмислити і зрозуміти старі традиції колективу, взяти за основу набутий самими співаками професійний досвід. Зовсім інша справа, коли хормейстер є організатором нового колективу; в цьому випадку він сам вирішує питання укомплектування складу хору, визначає його художньо-творчі напрямки. На

його плечі лягають всі організаційні і творчі завдання.

Для того щоб створити хоролий колектив, керівник повинен починати свою роботу з ознайомлення з традиціями даної місцевості чи організації та з узгодження напрямку діяльності та пріоритетного художньо-виконавського стилю.

Після цього проводяться агітаційні заходи по залученню співаків — через засоби масової інформації: місцеву газету, радіо, афіші та об'яви. Надзвичайно ефективними можуть бути особисті бесіди з потенційними учасниками. Поступово складається група ентузіастів — ядро майбутнього колективу, першочергове завдання якого — залучити до колективу зацікавлених учасників. Важливо привернути до справи створення хору територіальну громаду, керівництво, адміністрацію та обговорити з нею матеріальну базу колективу (приміщення, музичні інструменти, костюми тощо).

На першій зустрічі керівника з майбутнім колективом слід визначити час проведення репетицій, створити актив. Процес створення колективу триває від 1-2 тижнів до 1 місяця, в залежності від реальних місцевих умов. Бажано цей період не затягувати.

Укомплектування хору

Склад хорошого колективу не обмежується визначеними рамками і вимогами до учасників, в нього входять всі бажаючі. Завдання керівника — зацікавити заняттями всіх бажаючих. Не слід залу-

чати учасників хору обіцянками в успішній концертній діяльності, гастрольними поїздками, проте,

1) категоричною є установка на високий художній результат, попри реальні фізичні та психологічні складнощі.

2) необхідно враховувати місцеві умови і можливості для праці самодіяльного колективу.

Єдиний правильний метод визначає переконання людей брати участь в самодіяльному хорі. Необхідно пояснити керівництву підприємства, на базі якого організовується колектив, що хоч участь в хорових заняттях займає багато часу, проте, має велике культурно — виховне значення, а тому колектив потребує моральної, матеріальної та гуманітарної підтримки, стимулювання концертно-просвітньої діяльності тощо

Хор може бути однорідним, жіночим, чоловічим або змішаним, в залежності від контингенту бажаючих співати в хорі..

Оптимальна кількість хору 20-30 чоловік, може бути й більше.

Перевірка музичних даних і співочих особливостей учасників хору

Яскраві співочі голоси гарного тембру і великого діапазону в природі зустрічаються рідко. В більшості випадків голоси бажаючих співати в самодіяльному хорі знаходяться у нерозвинутому стані, так — як і музичний слух. Тому, на початку, керівник повинен виявити потенційно перспективних співаків, встановити у них наявність голосових да-

них, їх особливостей (тембр, силу, діапазон, манеру співу, та інші індивідуальні якості). Звернути увагу на елементарні музичні дані — музичний слух, пам'ять, відчуття ритму.

Аби подолати сором'язливість, скованість виконавців, перші заняття слід присвятити знайомству із колективом, надати можливість хористам ближче познайомитись один з одним. У цей період добре спробувати співати всім разом в один голос які-небудь знайомі масові чи народні пісні. (Наприклад: «Несе Галя воду», «Ой чий то кінь стоїть», «Цвіте терен» та інші).

Створенню атмосфери довіри і доброзичливості сприяє невимушена бесіда керівника з учасниками хору на різні теми: якій музиці вони віддають перевагу, яких виконавців знають і люблять, чи доводилося їм співати у хорі? Всі ці і подібні питання допоможуть керівнику виявити художню орієнтацію бажаючих співати. Зрозуміти мотиви їх участі у хорі, зав'язати з ними більш тісні контакти.

Коли утворена благодушна атмосфера, можна перейти до індивідуального прослуховування кожного учасника, яке проводиться в присутності всього колективу.

Перевірка відчуття ритму відбувається так: керівник задає нескладний короткий ритмічний малюнок, відбиваючи його олівцем або рукою.

Якщо завдання виконане добре, можна його ускладнити.

Музичну пам'ять можна перевірити, попросивши співака повторити нескладну мелодію, один раз зіграну на інструменті або проспівану керівником.

Якщо співак не може відразу виконати завдання, потрібно нагадати йому ще кілька разів.

По тому наскільки точно і впевнено співак повторить мотив, можна судити про наявність і якість музичної пам'яті.

На основі виконаних всіх вправ складається загальна думка про музичні і вокальні дані співака.

Далі можна запропонувати співаку виконати сольну пісню.

Всі результати прослуховування заносяться в спеціальний журнал в такій формі:

Музичний слух, пам'ять, почуття ритму, оцінюються по п'ятибальній системі. Ніколи не можна виказувати співаку свою думку відносно його поганого голосу і слабких музичних даних. Це може образити людину і назавжди відвернути від музики. Керівник забов'язаний проявити максимум уваги і такту по відношенню до всіх, хто хоче потрапити до хору. Якщо хтось із учасників відмовиться прослуховуватися в присутності всіх, його можна прослухати в порядку виключення, окремо.

Скласти правильну характеристику голосу — означає скласти співаку зручні співочі умови, відкрити можливості для розвитку його співочого апарату, а в цілому — забезпечити хорошу основу для успішної вокальної роботи в хорі.

Самоуправління в хорі

Орган самоуправління покликаний вести виховну та організаційну роботу в хоровому колективі.

В області виховної роботи перед ним стоїть головна задача прищеплювати учасникам хору свідоме відношення до діла, дисциплінувати їх та об'єднувати в згуртований колектив.

У галузі організаційної роботи на нього покладаються обов'язки забезпечувати такий порядок, який необхідний під час заняття хору, та здійснювати заходи, що сприятимуть успіху справи.

Діяльність такого органу має виключне значення для успішної роботи. Створюючи орган самоуправління (бюро), треба розподілити між його членами обов'язки.

В практиці обов'язки членів бюро, як правило, розподіляються таким чином:

а) голова бюро; б) заступник голови; в) секретар; г) бібліотекар хору; д) організатор культурно-масової роботи.

Голова керує діяльністю всіх членів бюро та перевіряє, як вони виконують свої обов'язки.

Заступник замінює голову бюро в час його відсутності. Крім того, на нього покладається організація сумлінної явки учасників хору на заняття, бесіда з людьми.

Секретар веде протоколи зборів колективу, а також журнал, з відомостями про кожного учасника.

Бібліотекар допомагає керівнику хору у забезпеченні нотним матеріалом.

Організатор культурно-масової роботи проводить різноманітні заходи, які мають своєю метою виховання культурних інтересів серед учасників хору та організацію активного відпочинку (концерти, вистави, музеї та виставки, екскурсії, вечори відпочинку).

Між керівником хору та органом самоуправління має існувати повне взаєморозуміння у справах життя та діяльності хорового колективу.

Навчально-виховна робота у самодіяльному народному хорі

Одним з головних завдань художньої самодіяльності, зокрема хорової є формування і удосконалення художніх смаків учасників самодіяльності, їх залучення до активної творчої діяльності з метою гармонійного розвитку.

В процесі роботи учасники повинні набути теоретичних знань про музичну мову, навичок та вмінь сприймати музичну мову, виконувати їх, постійно розширювати свої знання в галузі музичного мистецтва. Все досягається в процесі набуття знань з:

1. музичної культури;
2. вокально-хорового мистецтва;
3. підготовки концертного виконання в умовах вокально-хорової художньої самодіяльності.

Практика свідчить, що керівники хору приділяють особливу увагу вивченню репертуару та його виконанню, таким вокально-хоровим розділам як дихання, звукоутворення, манера співу, звуковедення, дикція і т.д.

Не меншого значення надають музично-освітній роботі, яка складається з таких компонентів:

- основа музичної грамоти;
- теорія та історія музики;
- історія хорового мистецтва;
- сольфеджіо;
- слухання музики.

Музично-освітня робота разом з вокально-хоровою підготовкою дає можливість заглибитись у суть розучуваних творів, зрозуміти їх музичний зміст. Тобто, виховується можливість свідомого прочитання хорового твору, внаслідок комплексного музичного аналізу, а не інерційного сприйняття музики.

Керівник самодіяльного хорового колективу

Наявність кваліфікованого керівника — необхідна умова плідної роботи колективу; його кваліфікація визначає рівень виконавської майстерності хору.

Завдання, яке стоїть перед керівником хору, вимагають від нього різних здібностей та вмінь, серед яких — організаторські, педагогічні, музичні.

Наявність організаторських здібностей необхідна умова для об'єднання спільною метою людей різного віку, освітнього рівня, культурного розвитку і уподобань. Головним є вміння поєднувати різні види роботи одночасно, що є показником високого професіоналізму. Керівник хору є педагогом, який повинен виховувати любов до музики, добрі смаки, розвивати художні інтереси та створювати у колективі творчу атмосферу, без якої неможливий розвиток.

До основних критеріїв, які повинен мати керівник-педагог, слід віднести:

- **гностичні вміння**, які виражаються у вмінні передавати знання іншим особам та забезпечити їх засвоєння. Також мати експресивні здібності —

«вміння ясно і чітко виражати власні думки та почуття за допомогою мовлення, а також міміки та пантоміміки. Живе, образне, інтонаційно яскраве та виразне мовлення, емоційне, насичене, з чіткою дикцією, помірними жестами та рухами».¹

- **сугестивні здібності** — це здатність до емоційно-вольового впливу на колектив, що залежить від комплексу особистісних якостей керівника, а саме, його вольових якостей (рішучості, витримки, наполегливості, вимогливості і т.д.), а також від почуття відповідальності за свій колектив. Це вміння переконувати, «вести за собою».

- вміння **психолого-методичного планування** передбачає визначення стратегії роботи на певний період, психологічну гнучкість у виборі методів роботи з окремими артистами та всією групою;

- **діагностичні та дослідницькі** вміння — визначення загальних здібностей, працездатності та прогнозування результатів, а також спостереження, експеримент та висновки.

Керівник хору повинен бути музично освіченим, уміти проводити навчальну роботу, володіти вокальною методикою, вміти самостійно вивчати потний репертуар, а також мати спеціальну диригентсько-хорову підготовку. Вона визначає уміння володіти методикою роботи з хором, розучування творів з хором, роботи над основними елементами хорової звучності, ведення репетицій, організацію концертно-виконавської діяльності, ділових контактів. Крім вищезазначених якостей, керівник хору

¹ Кан-Калик В. А. Основы профессионального педагогического общения / Виктор Абрамович Кан-Калик. — Грозный : Чечено-Ингуш. гос. ун-т им. Л. Н. Толстого, 1979. — 138 с.

повинен бути широко освіченою людиною, яка володіє загальною і музичною культурою.

Для успішної роботи колективу важливе значення має дисципліна — як зовнішня, так і внутрішня.

Зовнішня дисципліна — це регулярне відвідування занять, своєчасний їх початок, відсутність розмов, правильна співоча постава, точне виконання вказівок керівника.

Внутрішня дисципліна — це зібраність уваги учасників, зосередженість їх на виконанні поставлених завдань, свідомо підпорядкованість інтересів кожного загальним інтересам. Суворі дисципліна є передумовою створення творчої атмосфери у колективі. Прикладом такої дисциплінованої людини повинен бути керівник хору.

Взаємини у колективі повинні будуватися на засадах взаємної підтримки і допомоги, колективного прагнення до поставленої мети.

Самостійна робота диригента з хоровою партитурою

Самостійна робота диригента з хоровою партитурою визначає ступінь готовності його до роботи з хором та забезпечує якість проведення репетицій.

Вона включає в себе три етапи:

I. Технічний (гра на інструменті, вивчення напам'ять хорових партій, засвоєння технічних прийомів диригування).

II. Теоретичний (музично-теоретичний та вокально-хоровий аналіз).

III. Творчий (виконавський): виявлення інтонаційно, ритмічно і дикційно-складних місць, визначення характеру звуку, фразування, цезур, динамічного пласту, темпу, кульмінацій.

1. Технічний етап. Першою умовою успішних занять є знання диригентом виконуваного твору.

При виконанні хорового твору на фортепіано необхідно:

А. Рельєфно показати лінію руху кожного голосу у творі будь-якого складу.

Б. Грати партитуру — «по хоровому», це не тільки виконувати всі загально-музичні вимоги (фразування, підкреслення мелодії, чітке голосоведення, динамічні нюанси та темпові зміни), а також передати на фортепіано особливості хорового співу:

а) цезури, що визначаються вокально-хоровим диханням та фразуванням тексту;

б) вокально-мовна складова тексту *rubato* (вільно), в зв'язку з вимовленням наголосу в словах та в логічному чергуванні слів;

в) деяка підкресленість басового голосу як фундаменту хорової гучності при відносній легкості його звучання на фортепіано із звучанням басової партії.

3. Вивчення напам'ять хорових партій.

4. Засвоєння технічних прийомів диригування.

II. Теоретичний етап (*музично-теоретичний та вокально-хоровий аналіз*)

Музично-теоретичний аналіз партитури повинен містити в собі музично-тематичний розгляд твору.

Встановлюється зв'язок музичного і літературного текстів, аналізуються особливості музичної форми, ладо-тонального плану, метру і ритму, визначається темп та місця агогічних змін. Важливою фазою аналізу є докладне ознайомлення з гармонією та голосоведенням, встановлення цезур між музичними фразами даного твору та ін.

Вокально-хоровий аналіз повинен торкнутися всіх сторін хорової специфіки, як наприклад: вивчення вокальних особливостей кожної партії — обсяг, діапазон, теситура, ступінь використання кожного голосу, труднощі інтонування з погляду інтервального і ритмічного рельєфу. Важливим є визначення характеру звука, динамічного плану, темпу, кульмінацій. Треба перевірити фразування щодо дихання і зробити належні позначки в голосах партитури. Розглянути літературний текст з погляду його вокальності та дикції. Визначити тип ансамблю між хоровими партіями як з технічного (теситурні умови), так і з музичного боку (значення партії за інтонаційною самостійністю, її тематичною роллю у формі) тощо.

III Творчий етап (виконавський аналіз)

Коли буде зроблений музично-теоретичний і вокально-хоровий аналіз, диригент хору повинен визначити план художнього виконання твору, проаналізувати зміст літературного тексту та його зв'язок з музикою, визначити темпи, динамічні нюанси, способи виконання, продумати музичне фразування в його зв'язку з літературним текстом, визначити засоби диригування та ін.

На початковому етапі робота над вивченням партитури повинна закінчуватися письмовою роботою.

Далі диригент складає план репетицій для розучування даного твору.

Методика розучування твору в хоровому колективі

Диригент, після всебічного і ретельного вивчення партитури хорового твору, приступає до практичного його розучування з хоровим колективом.

Процес розучування хорового твору — складний, досить тривалий, він охоплює різні сторони вивчення музичного матеріалу.

Від диригента хору вимагається наступне.

- він повинен мати велику волю, наполегливість, необхідну витримку і вміння правильно підходити до розучування твору;

- уміти вимагати точного виконання всіх своїх вказівок. Не може бути пропущено жодної найдрібнішої інтонаційної, ритмічної, динамічної, або іншої неточності. Він повинен прослухати кожну партію в співі, а кожне зауваження треба дохідливо та переконливо пояснити. Не менш важливою стороною процесу розучування є поступове співування хорового колективу в даний твір. Треба зробити так, щоб хорове розучування не стало докучливим.

Увесь процес повинен бути різноманітним та багатограним, тому розучування хорового твору можна поділити на основні форми роботи:

1 фаза — ескізна або початкова;

- 2 фаза — технологічна або підготовча;
- 3 фаза — художня або заключна.

1 фаза. Ескізна або початкова

Фаза розучування, метою якої є загальне ознайомлення хорового колективу з музичним твором. Диригент розповідає про зміст твору, його художній образ, музичні та текстові особливості його побудови та про ідейну спрямованість. Далі хоровий твір обов'язково повинен зіграти на фортепіано сам диригент або продемонструвати якимсь іншим способом. Після цього хоровий колектив з метою музичного ознайомлення має проспівати його з листа (1-2 рази) з дотриманням технічних та виконавських даних.

2 фаза. Технологічна або підготовча

Розучування твору в хоровому колективі можна умовно поділити на два етапи:

технічний і творчий.

До технічного етапу відноситься вивчення словесного та музичного тексту по партіях, з групою однорідних голосів, з мішаним складом, робота над горизонтальним, а потім — над вертикальним строем, робота над усіма видами хорового ансамблю, над дикцією.

До творчого етапу розучування твору відноситься пошук звуку, який би відповідав змісту і характеру виконуваного твору, динаміки, фразування,

кульмінації тощо. Такий поділ є умовним: на першому етапі вивчення твору переважають технічні моменти, на другому — творчі, але в процесі роботи вони тісно переплітаються.

Розучування твору може проводитися за допомогою музичного інструмента (фортепіано, баяна) або з голосу.

Другий спосіб сприяє розвитку інтонаційного слуху і є перспективнішим для колективу.

3 фаза. Художня або заключна

У фазі художньої роботи найбільш яскраво виявляється творчий бік обдарованості диригента. Його можна порівняти з режисером, який «ставить музичну п'єсу». Тому і способи диригування його будуть наочно-виразними; з їх допомогою диригент керуватиме виконанням твору на естраді.

На початку цієї фази можна рекомендувати такий порядок розучування окремих партій:

(С А); (С Т); (Т Б); (А Б).

Можливий інший варіант: (С Б); (А Т).

Наступний етап — спів неповним ансамблем:

а) сопрано б) альт в) сопрано г) сопрано

альт тенор тенор альт

тенор бас бас бас

Диригент таким чином перевіряє усю мелодичну лінію, а також виробляє загальне уявлення щодо ансамблевого виконання на основі структури даного твору; водночас він працює над тим, щоб вико-

навці усвідомили взаємозв'язок між змістом музичного твору і оформленням його виконання.

Завершенням усього складного творчого процесу роботи над партитурою є виконання твору на естраді перед аудиторією слухачів, де і диригент і хоровий колектив виступають у якості виконавців.

Методика проведення репетиції

Основною формою роботи з колективом є репетиція.

Репетиція (лат. *repetitio* — повторення) — заняття, яке проводить диригент з виконавцями в процесі

підготовки програми до концерту. Репетиція — загальноприйнята форма поступового втілення виконавських задумів, визначеного змістом твору. З репетиційним процесом нерозривно пов'язане ідейне та художнє виховання колективу.

Репетиції повинні бути систематичними і проводитися у приміщенні з гарними акустичними умовами.

Умовно їх можна поділити на такі види:

- репетиція з розучування нового репертуару;
- комплексна репетиція;
- генеральна репетиція;
- зведена репетиція.

Репетиція з розучування нового репертуару може проводитися з кожною окремою партією в різний час або в різних кімнатах одночасно з метою економії часу на розучування.

Комплексна репетиція включає в себе і розучування нового твору по партіях, і роботу над технічним вивченим засвоєним твором, і повторення та підготовку творів до концерту, і вокальне виховання співаків.

Генеральна репетиція проводиться перед концертом на концертній сцені в костюмах. На ній відпрацьовуються моменти входу і виходу зі сцени, визначається тривалість виконання кожного твору та всього концерту, перевіряється акустика тощо. Всі недоліки, які виявилися в звучанні хору, відмічаються і виносяться на доопрацювання в окрему репетицію.

Зведена репетиція. Такий вид репетиції проводиться тоді, коли окремі групи виконавців вивчали твори відокремлено один від одного (декілька хорів окремо, оркестр тощо).

Метою такої репетиції є визначення загального для всіх трактування (динаміка, цезури, темп) виконуваних творів, узгодження всіх елементів хорového і оркестрового звучання. Обов'язковою складовою частиною будь-якої репетиції повинне бути розспівування хору, яке залежно від завдань даної репетиції може займати від 15 до 40 хвилин.

Робота диригента над твором а капела

У хоровій музиці можна виділити два основних типи:

- твори а cappella (багатоголосне хорове виконання без інструментального супроводу);
- твори з інструментальним супроводом.

Творчість а саррелла — історично є найбільш давнім видом хорової музики як в народному, так і в професійному мистецтві (наприклад, спадщина старих майстрів поліфоністів XV — XVI століття).

Хорове виконавство а саррелла передбачає втілення художнього замислу виключно вокально-хоровими засобами; цей стиль потребує високорозвиненої хорової техніки і бездоганної чистоти строю, поєднаної з тонким нюансуванням і художньою досконалістю виконання.

Інструментальний супровід (оркестр, фортепіано та ін.) передбачає інші особливості хорового звучання. З одного боку, супровід полегшує виконання, здійснює стійку інтонаційну підтримку, з іншого — нівелює притаманну вокальному складу гостроту інтонації, тонку чуттєвість. В той же час, супровід розширює та збагачує виразні можливості хорового виконавства.

Спів а капела більшою мірою, ніж будь-яку іншу форму співу, можна назвати народним; пісня, виконувана а капела, демонструє невичерпне багатство мелодії, ритму, самобутні закони багатоголосся та ін. В акапельному співі всі властивості людських голосів не приглушені інструментальними тембрами і не змішані з ними, виявляються в своєму чистому вигляді.

Багато обробок українських народних пісень для хору а капела створено такими видатними композиторами як К. Стеценко, М. Леонтович, Р. Скалецький, О. Кошиць; кожній з них надано особливої своєрідності, виходячи з настрою й характеру матеріалу пісні.

В засвоєнні навичок співу без супроводу перед хоровим колективом постають певні труднощі: чим більше колектив звик спиратися на інструментальний супровід, тим значніші проблеми постають перед хормейстером у роботі над якістю акапельного співу.

Першим з них є побоювання опинитись без підтримки музичного інструменту, почути свій голос, неприкритий звучанням фортепіано або баяна. В художній практиці відомі випадки, коли народні співаки, які звикли співати без супроводу, не можуть пристосуватись до супроводу фортепіано або баяну.

Другим складним моментом є труднощі подолання звички сприймати звукову настройку і ритмічну опору зовні, від інструментального супроводу, замість того, щоб шукати її у власному співі. Ось чому, як зазначають дослідники, спів а капела спочатку позначений в'язкістю і неритмічністю.

Перед диригентом хору а капела постають вимоги, більш складні, ніж під час співу з супроводом, а саме:

1. Диригент, керуючись внутрішнім слухом (без підтримки інструменту), повинен помічати та виправляти помилки кожної партії щодо чистоти інтонацій, ритму, динамічних відтінків тощо.

2. Диригент повинен досягати виразності засобами чисто вокального характеру, зберігаючи природну злитість партій — через логіку голосоведення, чистоту тембру, уникаючи зовнішніх ефектів інструментального характеру, таких, як зловживання акцентами, надмірних контрастів динаміч-

них відтінків, підкресленої дикції, прискорення темпів тощо.

3. Спів без супроводу вимагає від хору посиленої уваги до «руки» диригента, вміння прислухатися до співу інших (більшою мірою, ніж під час співу з акомпанементом).

4. Додаткові труднощі при співі а капела створює ще й необхідність користуватись камертоном. Керівникові доводиться при цьому знаходити за камертоном тонічний трезвук і взагалі, щоб швидко визначити точність висоти виконання, треба багато тренуватись, накопичувати слуховий досвід.

Варто зауважити при цьому, що деякі керівники хорів вдаються до цікавого прийому — розучування музичного тексту взагалі на півтону нижче (а часом і на півтону вище), ніж повинна звучати пісня. Лише на останній репетиції, або на самому концерті, хор виконує пісню в її справжній тональності. Це створює в учасників колективу відчуття новизни і свіжості звучання, тому вони співають з особливим піднесенням.

Хоча спів без супроводу є більш складним видом хорового мистецтва, у порівнянні зі співом з інструментальною підтримкою, репетиційний процес потребує більше праці і часу, проте, усі зусилля виправдовують себе поступовим зростанням хорової культури колективу, піднесення її на безперечно вищий рівень.

Камерто́н (ніім. *Kammer* — кімната, *Ton* — звук) — прилад для відтворення звуку еталонної висоти, який застосовується для настроюван-

ня музичних інструментів та при співі. Існують камертони у тоні «ля» або у тоні «до», хроматичні камертони, що здатні відтворити усі звуки, а також камертони, що відтворюють трізвуки. У різні періоди історії музики частота коливань, а отже, і висота звуку «ля» суттєво змінювалися. Зараз найпоширеніший камертон — це U-подібний вібратор-ідіофон зі стабільним строем та частотою коливань, що дорівнює 440 Гц (ля 1-ї октави).

Камертон винайдений придворним англійським трубачем Джоном Шором у 1711 році.

У роботі з хором камертон використовується як еталон висоти під час настроювання у певній тональності. У процесі настроювання на тонічний трізвук основної тональності бажано спиратися на інтервали, що є довершеними або недовершеними консонансами. Небажаними є прийоми пошуку тональності шляхом секундних ходів, підстроювання. Робота з камертоном є необхідною умовою співу а cappella.

Особливості роботи з народним хором

Принциповим питанням на початковому етапі роботи з хором є вибір виконавської манери — академічної чи народної.

Головне завдання, яке стоїть перед керівником при створенні хорового колективу народного спрямування, — досягнення відповідної художньої естетики, підбір репертуару, визначення автентичної манери виконання та популяризація найкращих зразків пісенної творчості.

Тенденції, що простежуються у народних хорах:

а) «**академізація**» — у народні хори запрошуються академічні сопрано і альти для виконання творів професійних композиторів;

б) «**фольклоризація**» — відтворення особливостей регіонального звуковидобування.

Надзвичайно багатим і плідним джерелом репертуару самодіяльних та аматорських народних колективів є місцевий фольклор. Саме він виховує у співаків самотність та художній смак, підкреслює неповторність краси тембру народних талантів.

Головним у народному виконавстві вважається відкрита манера співу, близька до мовної, з її характерними діалектичними особливостями.

У народних співаків зв'язки зникаються значно щільніше, ніж у співаків з манерою академічного виконання, та більшою мірою використовується грудний резонатор. Головним методичним принципом у навчанні народному співу є «розмовна» манера співу.

Головна методична установка: артикуляційний механізм вимови слів залишається тим самим, що і у розмовній манері. Тому під час співу необхідно зберігати природне «розмовне» положення рота.

Мова, як і спів, здійснюється на основі дихання. Добре поставлена розмовна манера завжди співуча, звучна, м'яка, у ній є елемент розспіву, який при тренуванні і систематичному розвитку може допомогти співакові легко перейти на природний вокал.

Вдихання, затримка, і розходування повітря при розмові регулюється потребами конкретної фрази. Якщо усі природні, роками вироблені навички мовного звукоутворення максимально наблизити до

співу, зберігаючи ту ж природність і невимушеність, як і в розмовній мові, то успіх буде забезпечений.

У народному співі головним є принцип опори на діафрагмальний спів, поєднання високої позиції з близькою подачею звука. Досягається це за допомогою кінчика язика, завдяки чому голос співака звучить близько і яскраво.

Таким чином, вміле користування резонаторами, чітка регуляція високої і близької позиції звуку, безперечно допоможуть керівникові правильно орієнтуватися у вокальній роботі з народним хором.

Інтонаційна виразність та емоційність зумовлюють основу мистецтва народного співу.

Аналіз народно-виконавської манери дозволяє визначити головні критерії звучання народних голосів:

— природність формування і звучання голосних;

— яскравий, «близький» на губах звук, резонування м'якого піднебіння і головних резонаторів, порожнини рота (тверде піднебіння, зуби і грудні резонатори);

— формування специфічних виконавських прийомів, штрихів («з'їздів», «під'їздів», призвуків, форшлагів, розтягування слів на голосних звуках, повторювання складів, гліссандо, вібрато, обриву звука та ін.);

— рівність співацького голосу;

— тембральна своєрідність;

— чітка артикуляція, дикція, при якій вимова відтворює особливості певного діалекту, розмовного стилю;

— мікстове звучання голосу.

Влучну характеристику народних голосів зустрічаємо у працях відомого українського хормейстера, композитора Г. Верьовки, який відзначає притаманне їм «колоритне, яскраве, рівне і насичене звучання і дуже багатий і виразний спів з притаманною народному стилю імпровізаційністю виконання».² Як відомо, українські співачки Р. Кириченко, Н. Матвієнко, Н. Цюпа прагнуть до яскравого, м'якого тембру, чіткої артикуляції. Їх виконавську манеру характеризує незначна вібрація, що надає виконанню особливої тембральної забарвленості. Набуття співаком вокально-технічної майстерності є результатом свідомої цілеспрямованої багаторічної роботи і свідчить про досягнення ним високого рівня художнього і вокально-технічного розвитку.

Варто відзначити, що хоча народні хори зазвичай використовують певні елементи класичного хорового співу, існує й ряд відмінностей. Якщо в композиторських творах кожна хорова партія може виконувати провідний голос, натомість у функціях партій народних хорів є певні традиції. О. Коломoeць відмічає, що в народному хоровому музикуванні головна мелодія зазвичай знаходиться в середньому голосі, що відповідно стає провідним й найголовнішим в хорі. «У сучасних мішаних народних хорах таким провідним голосом є альтовий. Виконання головної мелодії вимагає інтенсивного звучання на фоні підголосків, що оточують її. Ця інтенсивність утворюється не надмірною

² Козак С. Д. Григорій Верьовка. Серія: Уславлені імена. Київ: Молодь, 1981. 232с. к стр. 8

гучністю альтової партії, а методом збільшення кількості співаків за рахунок приєднання до неї голосів з інших хорових партій, які є близькими за тембром і діапазоном... У народному хорі середній «пласт» відіграє важливу роль, бо сама будова пісень з підголосками вимагає особливо інтенсивного звучання середнього провідного голосу».³

Найбільш типові недоліки звучання голосів у народних хорах

1. «Білий», плескатий звук. Безтембровий, невиразний, він виникає у випадку відсутності у співаків навичок користування резонаторами. Піднебіння в даному випадку залишається нерухомим, язичок низько нависає над коренем язика. виправити положення допоможе тренування моделі «позіхання», округлення звуку та знаходження опори дихання, опори природного резонування і високої позиції.

2. Горловий звук. Важкий, глухий, начебто видавлений із грудей. Він неприємний за тембром і цілком безперспективний з точки зору розвитку голосу. Це грудний відкритий звук, спрямований співаком в глибину розширеної глотки і позбавлений головних обертонів. На горловий звук частіше всього збиваються співаки, котрі раніше не володіли народною манерою і в пошуках грудного відкритого звуку «знайшли» звучання, котре їм здається дуже яскравим і сильним. Співати таким звуком неважко, оскільки «працює» тільки грудний резонатор.

³ Шевченко В.В. «Стильові модифікації репертуару народних хорів», «Молодий вчений», №9 (49) 2017.

натор. Горловий звук дуже нав'язливий і чіпкий: якщо хоч один співак в хорі співає таким звуком, всі інші мимоволі на нього переходять. Виправляти його дуже важко, але дозволяти співати таким звуком не можна.

3. «Здушене», слабке звучання голосу на низьких і середніх звуках діапазону, більш звучне і яскраве на високих. Походить найчастіше від відсутності співочих навичок та від млявості співочого апарату. Цей недолік можна виправити, розвиваючи переважно «опору», активізуючи співочий голос. В якості вправи корисно багаторазово промовляти скоромовкою фразу танцювального або жартівливого характеру, наприклад: «Ой, дуб-дуба, дуба, дуба, дівчино моя люба, набрехали на мене, що я ходив до тебе», «Гуки, туки в закаблуки, серце — гуки, набакир! Гуки, чуки, в закаблуки, голі дуки — батраки». При цьому постійно підсилювати силу подачі слів і звуку за рахунок дихання. Відчувати емоційний тонус, закладений у змісті скоромовки.

4. «Крикливе» звучання голосу на верхніх звуках, при звучному і соковитому — на нижніх. Залежить від невміння співаків згладжувати реєстрові переходи. Головне завдання зводиться до знаходження високої позиції на всьому хоровому діапазоні. По мірі руху догори треба підсилювати звучання головних обертонів.

Знаючи найбільш типові дефекти та спроможність їх уникнення в умовах конкретної роботи, потрібно пам'ятати і про «розмовну» манеру народного співу, про головний її принцип: шукати свій природний голос, не співати робленим, штучним.

Репертуар та концертна діяльність хору

Репертуар (лат. *repertorium* — список, опис) — сукупність творів, що виконуються на концерті або вивчаються в процесі занять..

Важко переоцінити роль репертуару в діяльності хорового колективу. Створення цікавого, змістовного, високохудожнього репертуару є першочерговим завданням керівника та запорукою успіху хору.

При цьому треба враховувати склад виконавців і технічні можливості хору, а також конкретні умови роботи, тобто специфіку аудиторії, яку хор обслуговуватиме. Склад колективу, його структура й репертуар — взаємозалежні і визначають одне одного.

В ідеалі народний хор повинен бути змішаним, з врівноваженими партіями, який можна легко ділити на самостійні жіночий та чоловічий хори з міцною групою солістів, заспівувачів та виводчиків, з оркестром народних інструментів, який міг би виконувати і самостійні музичні номери програми, а також, з невеликою танцювальною групою.

Провідними концептуальними засадами Українського народного хору ім. Г. Верьовки були:

- спирання на українську пісенну культуру у багатоманітності її виявів (пісенно-танцювальний фольклор, народна виконавська манера, українські народні строї тощо);

- синтез хорового співу, музично-інструментального виконавства, хореографії;

- жанрово-стильова різноманітність репертуару;

- спирання на співаків які є носіями виконавської традиції Центральної України;

- культивування народної манери співу.

Добираючи репертуар, Г. Верьовка, відомий як організатор та керівник Українського народного хору, дотримувався певних принципів: «... слід вчитись від народу, нову пісню приносить на свою вулицю один із співаків... Потім вона стає надбанням усіх хористів».⁴ Він надавав важливого значення історії виникнення та побутування народної пісні, жанровій своєрідності народної пісні (історична, побутова, обрядова), та виконанню пісенного матеріалу у композиторському опрацюванні.

Репертуар народного хору повинен бути багатограним. Значне місце посідають пісні без супроводу (а cappella); спів з супроводом; визначаються категорії пісень — для повного складу хору, для жіночого та для чоловічого. Особливий колорит і жвавість хору додають хороводні і танцювальні пісні.

У практиці встановлюються певні принципи, критерії підбору репертуару для хорових колективів.

⁴ Скопцова О.М. «Григорій Верьовка як фундатор професійного народного хорового мистецтва України», «Рідні джерела», №3 (180) 2018., стор.49.

По-перше, твори, включені до репертуару, насамперед повинні бути зразками високого ідейно-художнього змісту. Це можуть бути сучасні та старовинні народні пісні, пісні українських композиторів класиків, ліричні пісні, пісні народів світу.

По-друге, твори повинні бути доступні для даного хорового колективу.

Доступність, визначається особливістю твору (діапазон хорових партій, теситура), метроритмічною структурою, гармонією, голосоведенням, ансамблем та іншими складовими.

По-третє, репертуар повинен укладатися із таким розрахунком, щоб кожний новий твір містив в собі можливість засвоєння хором певних співочих та музично-слухових навичок, які сприяли б подальшому розвитку хору. Виконавські труднощі повинні відбивати тенденцію поступового ускладнення тексту. Подолання їх буде сприяти послідовному зростанню рівня хору.

По-четверте, треба добирати твори з таким розрахунком, щоб їх можна було використати в концертних виступах хору. В учбових цілях репертуар має бути обмеженим; повинні бути включені окремі твори невеликого обсягу..

Хору необхідно працювати головним чином над репертуаром, який потрібен для його концертно-виконавської діяльності. У розвитку хорової культури відбувається адаптація стилю виконавських колективів та відповідності їх репертуару — до запитів публіки. Власне, можна стверджувати, що

сучасні професійні народні хорові колективи зазвичай поєднують всі досягнення вітчизняної і європейської хорової культури.

Складання концертної програми

Народна творчість є справді невичерпним джерелом концертних програм хору. Програму виступу визначають і готують заздалегідь. Перспективний репертуар являє собою план роботи колективу на тривалий строк, програма виступу — план значно коротшого терміну роботи.

Програму краще розділити на два відділи, враховуючи перерву (відпочинок для виконавців та слухачів).

Вдумливе її складання — одна з передумов успішного виступу колективу. Художній смак керівника, це — знання стилістичних особливостей хору та вміння побудувати програму тематично, логічно, тонально грамотно. Головна мета — уникати одноманітності музики.

Значну увагу перед виступом керівник повинен приділити підготовці хору до виконання ряду номерів програми без диригента. Тому роль диригента в протяжних, ліричних піснях бере на себе заспівувач.

Такі пісні, відзначаються імпровізаційністю. Завдання диригента — на репетиціях підготувати хор до самостійного виконання цих пісень, щоб жодна характерна ознака тексту не загубилася, і водночас була збережена метро-ритмічна структура пісні.

Дуже важливо відчувати контакт з аудиторією під час концерту, це завжди впливає на настрій виконавців, творчо вивільнює.

Концертні номери (пісні, танці, інструментальна музика) слід розташувати таким чином, щоб викликати зростаючий інтерес слухачів, закінчувати концерт треба найяскравішим номером: з бадьорим, життєрадісним настроєм, із жвавим темпом і масовістю звучання. Жанрова різноманітність дуже вражає слухачів. Диригентові потрібно намагатися тримати аудиторію в постійному емоційному напруженні.

З усіх етапів учбово-творчої роботи концерт — найприємніший і найвідповідальніший підсумок попередньої праці. Керівник зобов'язаний навчитися культивувати в собі і у своїх співаках відчуття свята концерту. На репетиціях твори постійно аналізуються, вивіряються; керівник шукає найбільш яскравої форми втілення. На концерті відбувається своєрідний синтез всіх попередніх пошуків і знахідок. Щоб концерт пройшов натхненно, треба думати тільки про музику, про конкретні художні втілення, «занурюватись» у природу почуттів. Тут доречно згадати про таку якість керівника і співаків, як темперамент. Адже саме темперамент припускає здатність виконавця до швидкого перевтілення емоційного стану, до повного заглиблення у виконувану музику.

Чим вищим є художній рівень виконання, тим сильнішим — вплив хорового співу на слухачів і учасників самодіяльності, а відтак — більше можливостей для їх естетичного виховання.

Хоровий спів як виконавська форма музичного мистецтва може розвиватися лише при умові постійної концертної діяльності.

Огляд концертів, конкурсів, звітів столичних та регіональних народних колективів свідчить про

одноманітний загальний репертуар, в якому відсутні оригінальні місцеві зразки української народної пісні, цікаві хорові аранжування. Натомість спостерігається низький фаховий рівень виконавства, нерозуміння характерних ознак народного співу, невміння відтворити і донести до слухача специфіку локальної діалектології, стилістики, не враховуються фізіологічні особливості народних голосів, специфіка звукоутворення та виконавська манера в цілому. Вражаюча «бідність» репертуару більшості народних хорових колективів зумовлена, в значній мірі, недостатньою увагою фахівців до музичного фольклору свого регіону, місцевості, непрофесійним підходом і як результат, — сьогодні ми бачимо кризовий стан сучасного народнопісенного виконавства.

Як вдалий приклад, ми можемо продемонструвати виступ Українського народного хору ім. С. Павлюченка у пісенному конкурсі Євробачення, який проходив в Києві у 2017 році. Концертний номер став своєрідною трансляцією ключових національних символів: народних костюмів, українського танцю (гопак), народних інструментів (сопілка, цимбали, бандура та ін.). Майстерне візуальне оформлення сцени, яке відтворювало елементи традиційних візерунків, що використовуються на вишиванках (як в кольоровому забарвленні, так і в структурі), а згодом й віночка, створила неповторне враження.

Виклик сьогодення часу: шукати нові підходи до виступів як професійних так і самодіяльних колективів.

Концертна діяльність хору

Концерт (лат. *concerto* — змагання) — 1) Публічне виконання музичних творів за визначеною програмою. Відповідним видам виконання, концерти бувають симфонічні, сольні, хорові і т.і. 2) Музичні твори віртуозного характеру для солісту та оркестру; 3) Форма поліфонічно-вокальної або вокально-інструментальної музики, заснована на зіставленні солюючих голосів, хору, інструментального ансамблю. Концерти виникли в Італії у XVI ст.

Організація і проведення виступів хору — відповідальний етап у творчому житті хорового колективу. Успіх концерту залежить не тільки від якості репертуару і художнього рівня виконання, а й від тих умов, у яких хору доводиться виступати.

Концерти можуть бути різних типів: тематичні (присвячені певній темі), монографічні (присвячені творчості композитора, поета) або у формі творчого звіту.

Керівнику треба скласти відповідну програму концерту:

- завчасно з'ясувати, де і коли передбачається виступ хору;
- довідатись, якою буде аудиторія слухачів;
- визначити тематику вечора.

Спочатку треба перевірити акустику приміщення, в якому має відбуватися концерт, і провести у ньому репетицію. Гарна акустика сприяє успіху, погана — негативно впливає на хорову звучність, тим самим знижуючи якість виконання. Якщо аку-

стика залу незадовільна, бажано розмістити хор ближче до глядачів (до рампи), підзвучити солістів, якщо є така потреба, мікрофонами. В залі повинен працювати професійний звукорежисер, що слідкуватиме за звуком.

Розміщення хору під час виступу повинно бути таким же самим, як і на репетиціях, не треба порушувати загальновстановленого порядку.

Хормейстер повинен знати, що звучність хору у порожньому залі завжди сильніша, ніж у заповненому слухачами. Якщо виступ проводиться на відкритій сцені на вулиці, необхідно використати радіофікацію. Для того, щоб звук був спрямований на слухачів, бажано за місцем для хору повісити завісу. Добре, якщо є можливість підготувати місце, де б хористи провели розспівування, повторили окремі твори, переодяглися і знаходилися до виходу на сцену.

Викликати хор на концерт завчасно немає потреби: бажано, щоб час між розспівкою і виступом був мінімальним, оскільки затримка виступу тільки розслабляє учасників, знижує їх увагу, виконавський запал, який був досягнутий під час розспівування.

Виступ на концертах потребує від співаків багато напруги та сил, тому треба проводити підготовку колективу до виступу так, щоб голоси співаків були прозорими, рухливими та у робочому стані.

Важливим моментом для гарного виступу колективу, є організованість та дисциплінованість. Красивий вихід на сцену, відповідна міміка та рухи, зовнішній вигляд, супровід.

Слід заздалегідь призначити ведучого. Ця роль може бути доручена лише тим, хто природно почу-

ває себе на сцені, має звучний голос та чітку дикцію. Конферансьє повинен добре знати назви пісень, прізвища авторів музики і тексту, виконавців, чітко, без затримок і невимушено оголошувати номери.

Перед виступом хорового колективу необхідно вивісити оголошення з програмою концерту та часом виступу.

Слід також своєчасно розповсюдити запрошення.

Найважчим типом концертного виступу є самостійний концерт хору в одному чи двох відділах. Концерт в одному відділі зазвичай триває до однієї години. Якщо концерт складається з двох відділів, то кожен відділ, зазвичай, займає 30-40 хвилин. В самостійному концерті хор виконує 20-25 творів. Концертна програма повинна бути різноманітною, що досягається підбором різнопланових творів, контрастних за художніми образами, характером музичного матеріалу, стилем, викладом і т.ін. Концертна програма може бути побудована чи у хронологічній послідовності, чи за жанрами, чи за стилістичною приналежністю складових її творів. Керівник хору при укладанні програми повинен брати до уваги, що інтерес слухачів до виступу хору повинен зростати до фінального номеру концерту. Також, до оголошеної програми хору слід додати один-два твори, які можуть бути виконані за проханням слухачів по закінченні концерту. Особливо гарний твір концертної програми, що приніс задоволення слухачам (тривалі аплодисменти, скандування «біс») можна повторити в тому випадку, якщо керівник впевнений, що при повторі він прозвучить не гірше першого виконання.

Поведінка керівника хору на сцені, його артистичність, значною мірою впливають на успіх концерту.

Небажано проводити занадто багато виступів, бо це зменшує інтерес учасників колективу до концертів та понижує відповідальність в репетиційній роботі. Після концерту найпершу з репетицій можна присвятити аналізу концертного виконання. Це сприятиме вихованню свідомого і відповідального ставлення співаків до своєї роботи.

Практика показує, що хор, який не веде концертну діяльність, починає занепадати, тому що для багатьох виконавців участь у ньому стає нецікавою.

Виступи в концертах, подорожі в інші міста на конкурси та фестивалі насичують новими фарбами, враженнями, настроями, перспективами, запалом та натхненням життя хорового колективу.

Розташування і перегрупування хорового колективу

Одним з дуже важливих організаційних питань є розміщення співаків в хорі. До цього треба підходити відповідально та з великою уважністю. Керівним принципом при розміщенні є взаємодопомога і практична зручність. На репетиціях і в концертах кожний учасник хору має своє постійне місце.

Хор звичайно розташовують у вигляді віяла у декілька рядів (при великому складі), у два ряди (при малому складі). Кожен ряд співаків на концертній площадці повинен стояти на голову вище від

попереднього ряду; для цього, звичайно, роблять дерев'яні станки. Таке розташування хору найбільш практичне: кожен співак добре бачить диригента і посилає свій звук прямо у зал. Розміщення хору в одній площині треба визнати невдалим: не всі співаки добре бачать диригента і співають у потилицю своїм товаришам, що стоять спереду. Тому хор вишиковується так: жінки в першому ряду, чоловіки в другому.

Праворуч від диригента розміщуються баси й альти, ліворуч — сопрано і тенори. Заспівувачі і виводчики стоять кожен у своїй партії. Під час виконання протяжних багатоголосних пісень у центр хору стають один заспівувач і один виводчик.

Під час концерту, залежно від того, який склад виконує пісню, хор перегруповується. Народний склад хору завжди сприймається яскраво, особливо, якщо його супроводжує оркестр народних інструментів, або невелика інструментальна чи духова група музикантів, залежно від аранжування тої чи іншої пісні. Якщо в хорі є оркестр народних інструментів, жіночий склад хору, щоб виконати пісню а капела, «просочується» крізь оркестр на передній план (авансцену), і стає півколом. А співаки чоловічого складу хору, виходять на авансцену по одному, обходячи жіночі групи і оркестр з боків — тенори зліва, баси справа, або жіночий склад хору по партіях організовано розходиться в обидві сторони сцени, а чоловічий склад займає місце жінок за оркестром. Чоловічий склад може також «просочитися» крізь оркестр і розташуватися на авансцені.

Перестановка заспівувачів і виводчиків помітних змін у розташуванні хору вносити не повинна. Коли

виводчики залишають свої постійні місця, партія, з якої вийшов той чи інший виводчик, змикається не до центра хору, а навпаки, від центру, звільняючи тим самим місце для виводчика. Таке перегрупування повинно здійснюватися чітко й швидко.

Якщо потрібно звільнити місце для танцювальної групи, хор і оркестр відходять углиб сцени. Заздалегідь виділені із складу хору люди швидко і без шуму переносять стільці оркестрантів і підставки. За знаком призначеного для цієї мети хориста, який знаходиться в центрі, чоловічий склад хору одночасно й чітко стає на приготовлені на новому місці підставки.

Злагожене, без зайвої метушні перегрупування й переміщення хору на сцені говорить глядачеві про гарну дисципліну хору, і навпаки. Тому все це треба детально проробляти на репетиціях.

Роль оркестрового супроводу в народному хорі

Окрім співаків і танцювальної групи, до складу українського народного хору входять і оркестр народних інструментів. Він супроводжує хор, танцювальну групу, а також виступає як самостійна виконавська одиниця.

Наявність інструментальної групи розширює репертуар хору. Вона виконує роль супроводу хорового, сольного співу, та забезпечує звучання інструментальних музичних творів.

Основою її репертуару є малі танцювально-інструментальні форми — гопаки, козаки, коломийки, польки, метелиці тощо.

Інструментальна група українських народних інструментів складається з бандури, ліри, сопілки, цимбалів, скрипки, басолі, бубна, барабана з тарілками.

Укомплектування оркестрової групи за типом «Троїстих музик» відбувається з урахуванням національних особливостей та народних музичних традицій даного регіону, області чи населеного пункту.

Для супроводу дум, історичних пісень, чумацьких, козацьких, жартівливих солоспівів найбільше підходять бандура, ліра, сопілка. Можливі також й інші інструментальні ансамблі.

Для виконання супроводу пісень і рухливої музики, як танцювального супроводу, так і інструментальної п'єси, можуть служити інструментальні ансамблі у складі: скрипки, цимбалів, сопілки, басолі та бубна. Подібні угруповання можуть бути дуже різноманітними; їх склад залежить від характеру пісні, а також від того, яких музикантів вдалося залучити до роботи.

Найкращою організаційною формою є кооперування хорового гуртка з інструментальним.

З самого початку діяльності треба дбати про створення інструментальної групи, яка найбільше відповідає стилю й характерові народного хору.

Припустимо, що з хором поєднався невеликий духовий оркестр. У повному складі цей оркестр можна використати лише як виконавця супроводу до танцю. До виконання супроводу пісень, особливо протяжних ліричних, він не підійде через велику звучність інструментів (корнети, альти, тенори, баритони, басы).

Для музичного супроводу інколи запрошуються і окремі музиканти, як то, скрипаль, кларнетист,

бандурист чи баяніст. Керівник сам повинен вирішувати які інструменти більш важливі для конкретного репертуару.

Часто виконання пісень супроводжується сценічними рухами. Елементами сценічного руху позначаються пісні танцювальні, гаївки, гагілки, веснянки. За народною традицією, більшість пісень супроводжується рухами голови, рук, що допомагає підкреслити зміст пісні або її емоційний, ритмічний пульс. Деякі рухливі пісні потребують легкого пританцювання на місці. Робота над елементами рухів базується на вивченні живої виконавської традиції.

Велике значення під час виступу українського народного хору має одяг і оформлення сцени. Все це підкреслює національний колорит. Але тільки підкреслює. Справжній же національний колорит повинна відтворювати сама пісня — її поетичний текст і музика.

Зовнішнє оформлення хору

Велике значення для успіху хору має його зовнішній вигляд, сценічний одяг. Сценічний костюм — це перше, з чого починається спілкування співака з глядачем.

Зрозуміло, що костюми для хору виготовляються за народними зразками, позначеними національним колоритом — як у крої, так і в узорах та кольорах вишивки.

Слід враховувати, що не всяка вишивка, гама кольорів і прикраси (віночки, корали, стьожки, тобівки, склянки, гердани, пояси тощо) справляють

на глядача гарне естетичне враження. На сцені більш ефектні штучні скляні корали, справжні ж — виглядають тьмяно і малопомітно.

Існує підтвержене практикою правило, що лише крупна вишивка з такими ж крупними «мазками» орнаменту контрастних кольорів добре фіксується глядачами. Це ж правило стосується також загальної гами кольорів костюмів хору в цілому.

Існує два варіанти використання вбрання у народних хорах.

У першому з них для жіночого і чоловічого складу костюми витримуються в одному стилі.

У другому варіанті окремі групи виконавців як з жіночого, так і з чоловічого складу одягаються в костюми та прикраси окремих районів України. Іноді досвічені керівники народних хорів враховують навіть вік співаків та оркестрантів. Адже на Україні з давніх-давен дівчина, молодиця чи літня жінка мали різний одяг. Особливо це стосувалося головних уборів, фартухів та прикрас. Літні чоловіки також одягались інакше, ніж парубки (різні свитки, чумарки, капелюхи тощо).

У жінок повинна бути сорочка, яка має вишивку, характерну для даного регіону. Корсетка-жилет має бути без зайвих прикрас, стриманої кольорової гами, максимальна довжина — до колін. Нижня сорочка-підтичка, за правилами формування костюму, прикрашається вишивкою чи каймою та виглядає з-під спідниці або плаhti на 5 см.

Необхідність кушаків: в українському національному костюмі для підперезування сорочок і підв'язування плаht застосовуються виткані з простої тканини різнокольорові пояси-крайки з кити-

цями на кінцях, які повинні звисати до колін. Сценічні пояси можуть бути довжиною до 2 метрів. Сучасні виконавці часто для зручності використовують стилізовані пояси у формі зв'язаного купачка, оздобленого прикрасами.

За традиціями, в Україні заміжня жінка завжди повністю вкривала волосся хусткою, наміткою або очішком. З'являтися простоволосою на людях вважалося великою ганьбою. Віночки та кольорові стрічки, прикрашені квітами, носили лише незаміжні дівчата. Стрічки мають бути нижче талії на 20-25 см.

Використання жіночих прикрас: намисто червоного кольору одягається в одну або три низки, а браслети, годинники, каблучки на сцені не допускаються взагалі.

Національний одяг у чоловіків складається із сорочки, шароварів, безрукавки — чоловічої корсетки, купачка, чобіт. І цих елементів потрібно чітко дотримуватися. Шаровари легко та рівно напускаються до середини чобіт.

Приємно дивитися на відомі хорові колективи які представляють нашу країну в національних костюмах та дотримуються регіональних традицій, етнічності та самобутності.

Ось що сказав з цього приводу вимогливий глядач, відомий мистецтвознавець Микола Кагарлицький, який неодноразово бував на концертах "Гомону": "Власне про костюми. Вони не просто традиційно національні, із бабусиних, материнських, або ж із власних скринь, а цінні ще й тим, що представляють майже всі етнографічні регіони України.

Головним чином, старовинні розкішні сорочки, керсетки, плахти, спідниці, фартухи в жінок, вишиванки в чоловіків — усе це вабить зір, створює піднесений настрій у залі. На головах молодниць і літніх жінок не побачиш віночків, а саме ними чомусь повелось репрезентувати перед усім цивілізованим світом "пісенну" Україну (то байдуже, що ті жінки давно вже бабусі, що за традицією віночки надівали лише дівчата на виданні, і то в святкові дні, йдучи до церкви!). Замість них у молодниць і літніх жінок на головах намітки з тонкого серпанку, барвисті тернові хустки, пов'язані в кожної по-своєму, красиво й до лиця. В дівчаток у косах вилетені стрічки й квіточки, а буває, що і в віночках виходять. Опці строї і головні убори створюють особливе звучання кольорів, які між собою не контрастують, а співживуть у гармонії за законами народної краси.

Звичайно, велика заслуга в цьому етнографу-енциклопедиста, учасника "Гомону" Лідії Орел, дружини Л. Яценка, його вірної помічниці і порадниці, бо власне за її допомогою, як слушно наголошує М. Кагарлицький, "...в "Гомоні" пісня звучить не просто в мелодії й слові, а й у костюмах, позах, у рухах, жестах, в обрядовому дійстві, магії, до якої вдаються хористи"⁵

Методика розспівування народного хору

Розспівування хору — вокально-слухове налаштування співаків на початку заняття або перед кон-

⁵ [<https://smijana.livejournal.com/68785.html>]

цертом; має на меті підготовку кожного співака та всього хору до роботи над репертуаром і до концертного виконання.

Високу виконавську культуру народного хорового співу неможливо забезпечити без системного, традиційно-узагальненого, методично-правильного розспівування. Методичні поради з розспівування народного хору повинні бути розраховані для роботи у навчальних та самодіяльних мішаних хорах загального типу з фальцетними виводчицями або групою академічного сопрано.

Такі хори в останній час набувають великого поширення. Вони мають широкий діапазон за колоритом, тембром та висотою, і відповідно, якісне звучання, наявність вокальної пластики, більші можливості вибору репертуару.

Учасники самодіяльного народного хору, переважно, люди різних професій. Вони не мають спеціальної музичної підготовки, потрібних співочих навичок, але це відібрані, обдаровані народним голосом з побутовою манерою співу, виконавці.

Тому розпочинати роботу в хорі треба не з розучування репертуару, а з розспівування. Початковим етапом роботи є етап оволодіння учасниками своїм голосом в гуртовому співі.

Розспівування в народному хорі — не тільки загальна фізична підготовка голосового апарату до роботи, це цілеспрямований комплекс вправ по здійсненню усіх вокально-технічних та музично-художніх завдань, починаючи з простих засобів звуковидобування в грудному та головному регістрах і закінчуючи співом складних гармонічних каденцій.

Розспівуючи хор на початковому етапі, керівник повинен відбирати вправи легкі за ритмом і неширокі в діапазоні.

Головна умова розспівування — вироблення у співаків хору навичок народної співочої манери виконавства. Творче оволодіння нею — основа методики роботи з народним хором.

Основні вимоги до розспівування народного хору

Існує декілька думок щодо розспівування хору.

Дехто проводить підготовку хорового колективу до основної роботи стихійно, інтуїтивно, обмежуючись фізичним приведенням голосового апарату в стан співочої готовності, інші — зводять свою методику лише до ладотонального настроювання. Нерідко бувають випадки, коли керівники не планують розспівування, вважають його зайвим.

Більшість керівників — професіоналів доводить, що розспівування хору є невід'ємною частиною великої роботи по вихованню виконавської майстерності колективу, щодо строю, ансамблю, метроритму, звукоутворенню тощо.

Існують певні загальні положення послідовності процесу розспівування та правила розучування хорових вправ.

Розспівування треба починати з виявлення первинної зони грудного та головного резонувань окремо для жіночих та чоловічих партій, та окремо для всього хору.

Дуже корисно вивчати всі вправи в середньому регістрі, починаючи співати їх з найзручнішого

звука (примарного тону). Це дає можливість співакам відчувати свій природний тембр. Оскільки в народному хорі існують два засоби звуковидобування (шляхом грудного та головного резонувань), не всі вправи виконуються октавним унісоном всього складу хору.

Доцільно класифікувати їх в залежності від природи голосів в теситурному відношенні та відносно тембрової забарвленості хорових партій (особливо жіночих) і проводити розспівування порізно.

Важливим етапом розспівування народного хору, повинен бути творчо усвідомлений процес розучування вправ з елементами народної мелізматики, в стилі традиційно-побутового співу, характерного для даної місцевості на що слід звернути особливу увагу учасників.

Вправи з елементами народної мелізматики треба знаходити в народних піснях, записаних від співачок фольклорних аутентичних гуртів, використовуючи їх у вигляді закінчення фраз, послівок чи мотивів. На нотному стані записаних вправ слід вказати умовні позначення, які застосовуються фольклористами при нотуванні народної музики.

Остаточно виявивши вокально-хорові можливості свого колективу та укомплектувавши хор партіями, керівник складає навчально-творчий план проведення репетицій, в якому розраховує певний час і на розспівування.

Практичний досвід показує, що перші заняття з хором по тривалості досягають 2-х астрономічних годин.

Диригенту важливо пам'ятати з яким колективом він працює: якщо колектив самодіяльний або

навчальний, треба знаходити цікаві прийоми розспівування, оригінальні методи різних вокальних шкіл.

Найпродуктивнішою частиною розспівування є, в основному, робота над загально-хоровим звукоутворенням, придбання ансамблевих навичок співу в єдиній манері, розучування окремих хорових вправ на виконавську-хорову техніку.

Розрахувати термін перших занять можна так:

— розспівування хору — до 90 хв.;

— робота над розучуванням репертуару — до 75 хв.

Згодом, коли всі необхідні співочі вправи будуть вивчені, час на розспівування поступово буде скорочуватись до 15-20 хвилин.

Послідовність, систематизація, ціленаправленість вправ — основні принципи розспівування.

Практичний план розспівування народного хору

— Спосіб звуковидобування закритим ротом. Спів вправ на сонорну приголосну «м» та прикриту голосну «о». Придбання навичок співу у високій позиції на опорі дихання.

— Спів близький до розмовного. Вправи на природне формування голосних з відчуттям грудного резонування.

— Розспівування жіночих голосів грудного резонування. Вправи на правильне формування голосних та розширення діапазону грудного регістру.

— Розспівування фальцетних виводчиць (академічних сопрано) і голосів чоловічої партії.

— Спів вправ на чітку дикцію. Придбання навичок співу складних словосполучень та складів.

— Придбання навичок співу, прийомів народної мелізматики. Спів пісенних вправ з «під`їздами» зверху та знизу до основного звука, форшлаги, короткі «ковзання».

— Спів вправ на глісандо висхідного, низхідного та зворотнього напрямків.

— Вокальні прийоми і техніка їх виконання на пісенних фразах та спеціальних вправах.

— Підбір вправ на точне інтонування та відчуття гармонічного строю. Спів гармонічних сполучень. Прості та складні каденції.

Майбутній диригент народного хору повинен володіти практикою індивідуального розспівування як жіночих, так і чоловічих голосів, знати особливості розспівування дитячого хору. Для цього потрібно вправно модулювати мелодичними та гармонічними секвенціями на музичному інструменті.

Практична робота студента з хором — це головний підсумок теоретичних знань і умінь. Важливим у роботі хормейстера є вміння користуватися камертоном.

Диригент, партитура, хор

Диригент (фр. *diriger* — керувати) — керівник колективним виконанням музики.

«Професія хорового диригента, — як відзначав С. Козачков, — за своєю природою багатогранна. Диригент сам створює свій хор, навчає його, утримує його у надійній художній та організаційній формі, диригує на концертах. Він — організатор, вихователь, хормейстер та, що найважливіше, артист — виконавець, спроможний довести результати колективної роботи до публічного виконання в художньо-мистецькій формі».⁶

Специфіка роботи хорового диригента відзначається рядом особливостей:

— У процесі виконання твору диригент не має безпосереднього контакту з певним інструментом. Його контакт з хором є зоровим, і свої художні наміри він може донести до слухача тільки шляхом впливу на хоровий колектив через міміку та систему умовних жестів.

— Диригентська техніка хормейстера не лише допомагає йому виявити ті чи інші інтерпретатор-

⁶ Казачков С.А. Дирижёрский аппарат и его постановка / С.А. Казачков. - М. Музыка, 1967 - 112 с.

ські задуми, але й одночасно виступає засобом початкового впливу на хоровий колектив.

— Воля диригента може бути передана хору, якщо керівник володіє всіма даними, необхідними для цієї професії. Важливе значення тут мають взаємовідносини між хормейстером і колективом співаків.

— Диригент повинен включатись у музику раніше, ніж вона зазвучала. Він мусить приходити до колективу із виношеним, зрілим творчим планом виконання музичного твору.

— Опрацювання хормейстером партитури відбувається у відсутності учасників хору, що, звичайно, не дає йому повного та досконалого уявлення про реальне звучання музики, але дозволяє скласти план репетиції. Здатність активного відтворення партитури внутрішнім слухом — невід'ємний компонент диригентської професії.

— Диригент-хормейстер відповідає перед слухачами за художньо-виконавську діяльність, не лише свою, а й усього колективу, який він очолює.

— Основне завдання, що стоїть перед хором та його керівником — з найбільшою повнотою розкрити творчі наміри композитора — може бути здійснене лише при наявності істинно творчого співробітництва між ними.

Диригент-хормейстер, як і будь який інший педагог, повинен безупинно розвиватися.

Диригування — це особливий спосіб керування, тому роль особистості диригента надзвичайно висока та відповідальна. Кожен керівник знаходить власний тип керування, який формується під впливом його темпераменту, характеру та інтуїції, якого

саме лідера вимагає певна епоха; повинна враховуватись сучасна свідомість тих артистів, які складають колектив, їх вік, виховання, підготовка та ставлення до загальної справи. Прийнято розрізняти три типи диригента-хормейстера за типом їх керування колективом:

— авторитарний, коли керівник наказує та не дає можливості для обговорення;

— байдужий, коли диригент дозволяє колективу робити все що завгодно, таким чином створюючи анархію;

— демократичний — відрізняється тим, що керівник радиться зі своїми підлеглими. Комунікація та довіра — важливі компоненти у створенні сприятливих умов для творчої діяльності в колективі, як і взаємодія, обмін інформацією та іноваціями. Важливо створити такі умови, в яких кожен учасник сприйматиме загальний кінцевий результат, як власну мету, що приведе до відповідальності та відданості роботи.

Як і у будь-якій іншій діяльності, у роботі з хором диригенту важливо забезпечити такі складові: зацікавлення, любов до справи та сенс роботи.

Диригування

Хорове диригування — мистецтво керування колективним виконанням музики (оркестром, хором, ансамблем); здійснюється спеціальною особою — диригентом (капельмейстером, хормейстером).

Мистецтво диригування засноване на історично розвиненій системі жестів (мануальній техніці) та

базується на загальнозрозумілих рухах, що зустрічаються в життєвій практиці.

Мануальна техніка — (від лат. *manualis* — ручний) — система диригентських жестів, за допомогою яких здійснюється керування виконавським колективом (хором, оркестром).

Диригентський апарат — фізичний апарат диригента — є засобом його спілкування з хором.

Складовими диригентського апарату є постановка корпусу, позиція ніг, положення голови, міміка обличчя та руки.

У диригентській практиці склалися основні параметри постановки рук, що надають жестам конструктивності та якості — це позиції, плани та діапазони.

Позиція в диригуванні — висотне положення рук на уявній площині. Застосовуються три основні диригентські позиції:

— низька — руки знаходяться на лінії талії. Використовуються для супроводу (фортепіано, оркестру) та як прийом для тихої звучності.

— середня — руки розташовані на рівні середини грудної клітини, застосовуються для мішаного або жіночого складу хору.

— висока — диригент піднімає руки на рівень плечового поясу. Використовується для чоловічого складу хору та в кульмінаційних зонах.

План у диригуванні — це віддаленість рук від корпусу в напрямку виконавського колективу.

Дальній план — руки висунуті вперед, злегка зігнуті для забезпечення гнучкості жестикуляції.

Середній план — руки напівзігнуті в ліктьовому суглобі під прямим кутом і злегка висунуті вперед.

Цей план використовується найбільше, оскільки він зручний; він має назву «робочий».

Ближній план — диригентські рухи здійснюються близько до корпусу в межах естетичності, зручності та зрозумілості. Застосовується як прийом, якщо необхідно виконати філіровку звуку від *f* до *p*, показати *pp*, *ppp*.

Діапазон у диригуванні — відстань між руками на уявній площині. Основними діапазонами вважаються:

— вузький — руки наближені одна до одної на відстані не більше ніж довжина власної кисті, що визначає незначний розмах рухів; застосовується під час сольних проведень, при керуванні окремою звуковою лінією, під час виконання у невеликих динамічних показниках — при тихій звучності.

— середній — відстань між руками дорівнює ширині корпусу. Цей діапазон є найбільш зручним та естетичним, тому розглядається як «робочий» та найбільш частіше застосовується;

— широкий — руки розведені на площині на значній відстані одна від одної, але не на всю довжину руки. Використовується для керування *tutti* (загальним складом) хору за великої звучності при динаміці *ff*, *fff*, а також для передачі кульмінаційних моментів у творі.

Функції правої та лівої руки диригента різні. Які вони? «Права рука відбиває такт, ліва вказує на нюанси. Права — від розуму, інша — від серця; права рука завжди повинна знати, що робить ліва. Мета диригента — досягти досконалої координації жесту

при повній незалежності рук. Права рука мале, ліва — фарбує» — говорить Шарль Мюнш.⁷

Руки диригента повинні бути рухливими, вільними, а рухи — економними, точними. Кисть руки являє собою центр руху.

Обличчя повинно бути виразним, мімічно рухливим, погляд характерно-емоційним, передавати зміст твору. Губи, що є частиною артикуляційного апарату, повинні бути натреновані в дикційному вмінні беззвучно говорити.

Положення корпусу має бути впевненим, рівним, груди і плечі розведені. У момент диригування корпус не повинен гойдатися. Диригентський апарат скеровується думкою, волею, відчуттям та слухом диригента.

Початок диригентського виконання твору складають три моменти:

Увага — прийом, що є першим елементом початку диригентського виконання, за якого руки знаходяться у необхідній позиції на уявній площині, а погляд диригента спрямовується на колектив.

Дихання — жест диригента, що передуює вступу хорového колективу та має за мету організувати колективний вдих. Він обумовлений особливостями музичного твору і передає швидкість, інтенсивність, амплітуду жесту.

Вступ — момент початку виконання (оркестр або спів).

Найважливішим специфічним диригентським жестом, що забезпечує єдність виконання, є ауф-

⁷ <https://www.litmir.me/bd/?b=183028>

такт. Система ауфтактів оформлена в спеціальних циклічних рухах — диригентських сітках.

Ауфтакт (нім. *auf* — над і лат. *factus* — дотик) — змах, попередній змах, жест-імпульс — специфічний диригентський жест, що передує виконавським уявленням щодо характеру, темпу, ритму, динаміки, штриха, початку, закінчення, фермат та їх організації; у співі також — показ вдиху перед атакою звуку. Це важлива складова частина диригентської техніки.

Ауфтаки бувають:

Початкові — вказують на характер слідуєчої за ним долі і дають уяву про початковий момент долі або темпу.

Міждольні ауфтаки — це рухи, які пов'язують долі чи речення всередині такту. Це додатковий змах між долями, який виконує функцію керування наступною долею всередині такту, у фразах. Він диригується за допомогою короткої зупинки руки на попередній долі такту та з наступним поштовхом або відскоком від неї.

Повні ауфтаки — вказують на повні долі такту і диригуються із змахом до долі, на яку відбувається вступ.

Неповні ауфтаки — вказують на вступ, який не має повної тривалості, або якщо доля починається з паузи. У жесті початок неповної долі треба підкреслювати, диригувати «в долю», без попереднього дихання.

Затримані ауфтаки — найбільш характерні для подрібненого вступу, який складається із переддії та дії. Вживаючи затриманий ауфтакт, диригент відштовхується від точки подрібненої долі і пока-

зує дуже чіткий рух виконавцям. Звучання виникає у перерві між цим і наступним рухом (ніби на-і-), коли руки диригента знаходяться у найвищій точці, ауфтакт використовується для більшої гостроти звучання, рельєфності динаміки (при стакато, акцентах).

Обернені ауфтакти — це затримки руки у нижній точці ауфтакту, безпосередньо після «удару». На відміну від затриманого ауфтакту, рух оберненого ауфтакту складається ніби-то з одного змаху, який зупиняється після самої точки «удару». За часом він дорівнює половині рахункової долі, а друга половина долі припадає на зупинку. Вживається для показу і сильної динаміки та у деяких інших випадках.

Під час вивчення основних диригентських схем — 2/4, 3/4, 4/4 — необхідно спиратися на знання про метр та схему.

Метр (греч. *metron* — міра) — послідовне чергування сильних та слабких долей в ритмічному русі.

Ритм (греч. *rhythmos* — розмірний плин) — це чергування та співвідношення музичних тривалостей та акцентів. Кожний твір має свій ритм та метр.

В техніці диригування є поняття «схема» та «сітка».

Схема диригентська — умовно-графічне визначення чергування долей у такті, за якого кожній долі відповідає лінія схеми, що має певний напрямок. Вона відображає лише метричну будову твору.

Сітка диригентська — художньо-доцільний малюнок, що здійснюється руками диригента, відповідно до напрямків долей схеми, з метою втілення

засобів музичної виразності виконуваного твору. Форма та структура малюнка мають відбивати характер звуковедення, темпоритм, стабільну та рухливу динаміку.

Фермата (італ. *fermata*, зупинка) — знак подовження звука (акорда) або паузи на невизначений час, це залежить від характеру, темпу твору та художнього смаку диригента. Як правило, фермата збільшує звук чи паузу у 1,5 — 2 рази.

В диригуванні розрізняють фермати зняті та незняті. Здійманою називається фермата, яка по закінченню її тривалості знімається та робиться перерва в звучанні. Здіймана або заключна фермата особливо типова для закінчення твору та зокрема — для початку. Фермата, яка застосовується в середині музичної фрази (нездіймана, серединна), звичайно підкреслює кульмінацію.

Фермата над тактовою рисою (або між нотами) сприймається як своєрідна виразна пауза. Її значення приводить до того, щоб, трошки порушити ритмічність руху, яскравіше відтінити співставлення різних епізодів, темпів, додавши більшу виразність наступному. Фермати — важливий момент виразності в музиці, тому до їх виконання треба ставитися з обережністю та великою увагою.

Фраза (від грец. *phrasis* — вираз) — це невелика, відносно закінчена частина музичної теми (послідовність двох — трьох мотивів, але не більше музичного речення або як фрагмент музики, що під час виконання відділяється цезурою. Фраза займає проміжне положення між мотивом та реченням.

Диригентське втілення фрази потребує попереднього змістовного аналізу, а для передачі фразу-

вання диригент має володіти технічними прийомами.

Властивості диригентського жесту (змаху) — характерні особливості диригентських рухів, що забезпечують їх виразність та складають «мануальну диригентську мову»:

— тривалість — час, протягом якого продовжується змах;

— амплітуда — шлях, який рука проходить у просторі, здійснюючи той чи інший змах;

— швидкість жесту показує відношення змаху до його тривалості: чим більша амплітуда змаху за постійного часу, тим більша швидкість. І навпаки;

— маса змаху визначається частиною руки, на яку припадає основне навантаження у конкретному жесті: уся рука, передпліччя чи кисть;

— напрямок змаху може бути вертикальним, горизонтальним, похилим, спрямованим уперед, від корпусу та зворотньо, до корпусу;

— форма змаху — малонок складових компонентів диригентської схеми: прямолінійні, криво-лінійні, опуклі, округлі, овальні та змішані лінії;

— сила змаху — відображення у жесті відповідної інтенсивності звуку, що виявляється у певному м'язовому напруженні рук.

Сильна доля утворює метричний акцент завдяки якому, музичний твір ділиться на такти. В залежності від кількості долей у такті бувають *прості* та *складні розміри*.

Розміри прості: до цієї групи належать розміри, що мають у своїй будові одну сильну долю і одну чи дві слабкі, тобто розміри дво- і тридольні:

2 2 2 2 3 3 3 3

2, 4, 8, 16, або 2, 4, 8, 16.

Дводольний метр має характерну особливість — перша доля рухається по діагоналі зверху вниз, прямо до «точки», а друга вгору — послаблена.

Виникають деякі помилки при диригуванні цього розміру:

1). Рух першої долі спрямовують прямо донизу, як у тридольному розмірі.

2). Передача цього розміру в горизонтальному вигляді, що порушує показ чергування сильної та слабкої долей у такті.

Тридольний метр відрізняється наявністю одного метричного акценту на першій долі з подальшим планомірним послабленням сили руки на другій та третій долях.

— перша доля — нисхідна вертикаль;

— друга доля — спрямована в бік від диригента, але не точно по горизонтальній площині, а трохи зверху вниз;

— третя доля — діагональ, від неї залежить якість сильної долі, отже, і виразність всієї схеми.

Складні розміри включають декілька простих:

Чотиридольний метр складний (містить два простих дводольних метри).

— перша доля (сильна — метричний акцент) — нисхідна вертикаль з інтенсивним натиском у жес-ті;

— друга доля (слабка) — вона ведеться в середину до диригента;

— третя доля (відносно сильна) відповідає метричному акценту меншої інтенсивності (порівняно

з першим) і також потребує достатнього м'язового нажиму, вона є горизонтальною;

— четверта доля (найслабша) визначається як діагональ та передається максимально можливим легким, послабленим жестом за похилою висхідною траєкторією.

До **складних симетричних метрів** відносяться шестидольні, дев'ятидольні та дванадцятидольні розміри, що складаються з декількох однакових простих тридольних метрів.

Вивчення прийомів диригування складних симетричних метрів залежить від виставлених у хорошому творі показників *темпу*.

Повільні та помірні темпи:

Шестидольні розміри (6/8, 6/4) утворюються на основі чотиридольної схеми, але з подвоєнням першої та третьої долей схеми. Цей розмір, характерний для творів билинного, епічного характеру.

Дев'ятидольні розміри (9/8, 9/4) — диригуються за тридольною схемою з потроєнням кожної долі. Важливо вміти виокремлювати опорні метричні долі у кожній групі з трьох (першу — в першій, четверту — у другій, сьому — у третій).

Дванадцятидольні розміри (12/4 або 12/8) — диригуються по чотиридольній схемі з потроєнням кожної долі (опорні метричні долі 1, 4, 7, 10).

Рухливі та швидкі темпи:

— шестидольні розміри диригують за дводольною схемою;

— дев'ятидольні розміри диригуються за тридольною схемою;

— дванадцятидольні розміри диригують за чотиридольною схемою.

Єдине правило для диригування усіх складних симетричних розмірів у рухливих та швидких темпах, контрольоване відчуття триольної внутрішньодольової пульсації на кожній долі диригентської схеми.

До групи **складних несиметричних розмірів** відносять:

а) *п'ятидольні*: 5/8, 5/4, 7/8, 7/4. Ці розміри включають декілька різних простих метричних структур.

В повільних темпах п'ятидольні розміри диригуються «на п'ять», а в основі лежить чотиридольна схема. Залежно від побудови мелодії, гармонії, від логічних наголосів у тексті і музиці групування долей може змінюватися та знаходити свою передачу в різних схемах диригування.

Наприклад, при групуванні 2+3 — дублюється третя доля, а при групуванні 3+2 — дублюється перша доля.

У швидких темпах п'ятидольний розмір диригується за дводольною схемою. Якщо групування 2+3, то на першу долю схеми припадає дві метричні долі, а на другу — три. Відповідно при групуванні 3+2 подовжена перша доля, а друга звичайна.

Б) *семидольні* розміри (7/4, 7/8). Такт семидольного розміру складає сім схематичних одиниць та в помірному темпі диригується на «сім», а в основі має малюнок чотиридольної схеми. Диригентська схема цього розміру знаходиться в прямій залеж-

ності від логічного та ритмічного будувannya музичного твору.

Групування семидольного розміру виражається різними схемами тактування. При групуванні 3+4 дублюються долі: перша, третя та четверта. При групуванні 4+3 дублюються всі долі крім четвертої.

В швидкому темпі семидольні розміри тактуються за тридольною схемою. В залежності від характеру твору одна доля схеми буде подовжена.

Розмір $11/4$ належить до категорії складних несиметричних розмірів. Він вживається дуже рідко. Частіше всього він тактується по п'ятидольній схемі, в залежності від групування. В основі лежить чотиридольна схема з потроєнням кожної долі, крім третьої яка подвоюється.

До групи складних симетричних метрів відносяться: $2/2$, $3/2$, $4/2$.

Дублювання долей в цих розмірах залежить від темпового показника.

У повільних темпах з метою досконалого метро-ритмічного ансамблевого узгодження виникає потреба жестового подвоєння кожної долі схеми.

У рухливих та швидких темпах треба спиратися на загальноприйняті правила, відповідно до схем: розмір $2/2$ буде диригуватися за дводольною схемою, $3/2$ — за тридольною, $4/2$ — за чотиридольною сіткою.

Твори, які написані у розмірах $2/8$, $2/4$, $3/4$, $3/8$, $5/8$, $5/4$ і виконуються у швидких темпах, диригуються на «раз».

Характерні особливості диригування на «раз»:

— використання строго вертикальної траєкторії руху рук:

— прискорення фази відбиття жесту;
— групування тактів в будь-яку схему, щоб уникнути одноманітності та зробити її більш виразною.

Показ вступу на дроблену долю такту.

Дроблений ауфтакт має місце у тому випадку, коли вступ хору відбувається не на долю такту, а на її частину. У такому разі диригент повинен так показати дихання, щоб хор, відчувши ритм твору, сам роздробив долю вступу і знайшов її дроблену частину.

Дихання в такому випадку можна показати двома способами.

Перший спосіб показу полягає в тому, що диригент робить невеликий рух на долю, яка передує долі вступу, і потім акцентує саму дроблену долю. Показуючи попередню долю, диригент начебто встановлює темп, в якому має відбутися дроблення долі вступу.

Другий спосіб — диригент без попереднього показу, відразу з акцентом дає долю, яка має бути роздроблена. Цей спосіб показу більш відповідальний і вимагає більшої досвідченості як диригента, так і хору.

Слід зауважити, що чим коротша роздроблена частина долі, з якої починається вступ хору, тим енергійніше і коротше має бути зроблений акцент долі, що дробиться.

Алля бреве (італ. *alle breve* — у короткій манері, скорочено).

1) Позначення тактового розміру $2/2$, або $4/2$. Записується спеціальним знаком або цифрою 2. Назва та знак походять від мензуральної нотації.

Це застаріле позначення прискорення темпу удвічі, коли у такті на 4/4 (С) рахункові долі не чвертні, а половинні (розмір 2/2).

2) Виконання музики, (відлік долей, диригування), написаних у 4-чвертному розмірі — «на два» (при цьому складний такт перетворюється на простий дводольний), а також у 8-чвертному — «на чотири». А для бреве у 6-дольному розмірі, диригується «на два».

Синкопа (грец. *synkope* — скорочення) — це зміщення акценту із сильної або відносно сильної долі такту-на слабку. У диригуванні виконання синкоп відноситься до категорії ритмічних труднощів та показується активним пружним жестом.

Внутрішньо-тактова синкопа (восьма — чверть — восьма). У диригентському жесті характерна особливість синкопи передається пляхом нівелювання підготовки метричного акценту, тобто змаха, і натиску на сильну долю не відбувається, а сама точка сильної долі слугує точкою-імпульсом для енергійного поштовху, після якого необхідно здійснити короткочасну затримку руки — фіксацію відбиття.

Кульмінація (лат. *culmen* — вершина, найвища точка). Так називається епізод, у якому досягається найвища напруга, тобто момент найбільшого емоційного впливу, до якого підводить логіка побудови та розвитку усього твору. У великих творах кульмінацій може бути декілька. Тоді одна з них визначається як головна (центральна, або генеральна), а інші — «місцеві» або субкульмінації.

Агогіка (грецьке *agoge* — рух) — один із засобів виражального музичного виконання, яке полягає в

незначних відхиленнях від темпу та чіткого ритму при умовах їх збереження в цілому.

Хорова партитура

Музична культура в своєму історичному розвитку накопичила і узагальнила великий досвід потного запису. Розвиток музичної думки, зміни ідейно-емоційного змісту музики, поява нових музичних форм і виразних засобів, все це приводило до необхідності появи нових, більш довершених і практичних способів запису музичних творів.

В період Античності і раннього Середньовіччя в європейській культурі був поширений буквений запис музики, який успішно фіксував тільки одноступені наспіви.

У «Книзі про мелодії» арабського музиканта Унус-аль-Катіба ми також не знаходимо музики, що нотується. У ній є тільки тексти пісень, назви ладів та їх ритмічні формули.

Паралельно з буквеною, існував так званий невменний запис. *Невми* (від грецького — *буква, знак*) склалися з різних позначок (рисок, крапок, ком і ін.) та їх комбінацій. Невменний запис застосовувався тільки для запису вокальної музики. При цьому, він не показував точну висоту звуку, а припускав, як пише Р. Грубер, графічне зображення руху рук диригента, що керував співом.

У слов'янських народів для запису співів застосовувалася система знаків — «крюків». Їх число пере-

вищувало 70; кожний з них позначав від одного до декількох звуків різної висоти і тривалості. Умовними поєднаннями крюків можна було скорочено позначити мелодійний оборот, а також ритм і характер виконання, чого не припускав невменний запис.

Трохи пізніше, з поєднання буквеного запису з невмами розвинулася мензуральна нотація, з якої поступово виробився сучасний нотний запис. Відбувалося це таким чином: для більш точної висоти звуку стали перекреслювати невми горизонтальними лінійками, — однією червоною з буквою «F» на початку лінійки, що означала звук «фа» для всіх невм, що стоять на цій лінійці, потім ще однією — жовтою (вище червоною) — з буквою «C», що означала звук «до» для всіх невм, розташованих на цій лінійці. З цих буквенних позначок пізніше утворилися **ключі**.

У XI столітті число лінійок досягло чотири: чорна, червона, чорна, жовта (рахуючи знизу). Винахід такої чотирьохлінійної системи належить італійському музикантові Гвідо д'Ареццо. Таким чином, він ввів у вживання не тільки нотні лінії, які позначали від низу до верху ноти «фа», «ля» і «до» відповідно, але і запропонував використовувати для позначення нот і проміжки між лініями. А у разі потреби могли бути проведена додаткова чорна лінія знизу для ноти «ре», або зверху для ноти «мі».

Гвідо Аретінський (995 — 1050) — видатний італійський музикант, музичний теоретик, чернець і вчитель хорового співу. Його реформа нотного за-

пису виникла у зв'язку з практичною потребою яка збереглася і до нашого часу. Його ім'ям названі конкурси вокальної і хорової музики, які проходять щорічно в Ареціо і збирають як відомих, так і починаючих виконавців з усієї Європи.

Окрім цього, Гвідо ввів складові позначення для перших шести ступенів будь-якого церковного або натурального ладу: від «до» до «ля». Він використав для цього початкові склади перших шести рядків поширеного у той час латинського гімну, мелодія якого починалася щоразу з нового висхідного ступеня ладу: «ут», «ре», «мі», «фа», «соль», «ля». «Сі» (для позначення сьомого ступеня) було введено лише в XVI столітті, а в XVII столітті «ут» було замінено іншим італійським теоретиком Бонончіні на «до».

До XV — XVI століть з розвитком поліфонічного стилю вокальні партії багатоголосого хорового твору набувають самостійності. Виникає настійна необхідність більш досконалого виду їх нотного зображення. Так з'являється система запису хорового твору, де всі голоси поміщаються на різних нотних станах, але об'єднані в єдине ціле. Зазнавши безліч удосконалень, ця система отримала назву **партитури**.

Partitura — італ. буквально означає ділення, розподіл. Історично термін виник спочатку у вокальній музиці; пізніше партитурний запис розповсюдився у музиці для різних типів інструментальних ансамблів і оркестрових складів.

Хоровою партитурою називається такий вид нотного запису хорової музики, при якому вокальні партії розміщені на окремих рядках, розташованих одна над іншою, а ноти, які відповідають звукам, що одночасно виконуються учасниками хору, розміщені на одній вертикалі. Запис хорових партій на окремих рядках партитури дає можливість виразно бачити рух кожного з голосів хорового твору, розташування ж нотних рядків в партитурі «один під іншим» дозволяє, окрім того, бачити і одночасне поєднання всіх хорових партій.

Хоровою партією називається група виконавців, голоси яких приблизно однакові за діапазоном та споріднені за тембром. У хоровій практиці історично затвердилися наступний розподіл і найменування хорових партій: сопрано (високий жіночий голос), альт (низький жіночий голос), тенор (високий чоловічий голос), бас (низький чоловічий голос). Таким чином, хорові партії в партитурі розташовуються зверху вниз в наступному порядку: сопрано, альти, тенори, басы.

У творах для хору композитори можуть використовувати вельми різноманітні поєднання хорових партій. Вони розміщені з лівого боку нотного стану:

Сопрано Soprano (ni) C. S.

Альт Alto (ti) A. A.

Тенор Tenor (ri) T. T.

Бас Basso (si) B. U.

Нотні рядки хорової партитури з лівого боку об'єднуються початковою межею, що сполучає краї всіх нотних станів партитури. Вона показує, що всі партії, об'єднані нею, виконуються одночасно. Проте для швидшої орієнтації в багаторядкових партитурах, окрім початкової межі, застосовуються ще потовщені прямі або фігурні дужки, об'єднуючі з лівого боку партитури декілька нотних рядків, так звані **аколади**. Традиційно пряма потовщена аколада відноситься до всіх партій хору, а фігурна — для позначення інструментального супроводу.

Хорові партії розрізняються між собою перш за все теситурними умовами. Так, найнижчу хорову партію (басову) і найвищу жіночу партію (сопрано) неможливо записати разом на одному нотному стані. Тому, для спрощення читання з листа, в старовинних партитурах стали застосовувати різні ключі. **Ключ** встановлює абсолютне звуковисотне значення всіх записуваних на нотному стані звуків. Серед ключів розрізняються три групи: «*соль*», «*фа*» і «*до*».

До першої групи — ключів «*соль*» — відносяться скрипковий і старофранцузський (що в даний час не вживається). У скрипковому ключі ноти як пишуться, так і звучать; у старофранцузському — звучать на малу терцію вище написаного.

До другої групи — ключів «*фа*» — відносяться басовий, баритоновий і басопрондний (для октавістів). Обидва останні ключі нині вживаються дуже рідко.

До третьої групи — вокальних ключів «до» — відносяться сопрановий, мецо-сопрановий, альтовий, теноровий і баритоновий (що відрізняється від баритонového ключа групи «фа»). Зручність групи вокальних ключів «до» полягало в тому, що робочий діапазон відповідної назви ключа хорової партії майже повністю поміщався на нотному стані між першою і п'ятою лініями.

У XVII столітті в Україні і в Росії існував «цефатный» ключ у квадратному нотному символі - для запису і читання київського знаменного розспіву. У цьому старовинному ключі записано багато розспівів.

У хоровій літературі дані ключі застосовувалися широко аж до XX століття, особливо, у церковній музиці. Починаючи з XIX ст., старовинні ключі стали втрачати своє значення і поступово поступилися місцем двом типам ключів, що зберегли своє значення до наших днів, — скрипковому і басовому, що дає повну можливість записувати в них хорову музику.

Традиція викладу хорових партій партитури у вокальних ключах «до» трохи довше зберігалася для запису тенорового голосу, проте, пізніше і ця партія стала записуватися в скрипковому або басовому ключах. Оскільки об'єм тенора не співпадає із звукорядом, охопленим скрипковим ключем в межах нотного стану, то застосування скрипкового ключа для запису тенорової партії, очевидно, призводило б до необхідності дуже частого використання нижніх додаткових лінійок. Щоб уникнути цієї незручності, умовилися записувати партію тенора в

скришковому ключі, октавою вище, ніж її фактичне звучання. При виконанні, подібний запис, природно, повинен читатися октавою нижче.

Хорові твори, що відрізняються за складом виконавців і за кількістю голосів, вимагають для свого запису різного числа нотних рядків. Окрім цього, на кількість рядків партитури впливають особливості фактури музичного твору.

Специфіка академічного, українського народного виконавства, естрадного співу та різновиди народно- виконавських манер

Спів, вокальне мистецтво (англ. *singing*) — виконання музики за допомогою голосу, мистецтво передавання засобами співочого голосу, на відміну від інструментальної музики, художнього змісту музичного твору. Це один з найдавніших видів музичного виконавства. Спів може бути сольним, ансамблевим (дует, тріо, квінтет тощо), хоровим (з інструментальним супроводом або без нього — *a cappella*).

За психофізіологічною та виконавською природою спів поділяється на три види — народний, академічний та естрадний.

Народний спів спирається на народно-пісенні та виконавські традиції певних географічних регіонів, що передаються від покоління до покоління — як усна пісенна традиція.

Розрізняють три основні стилі (манери) народного співу:

1. **Співочий стиль** — широкий, плавний, зв'язний, плинний спів, кантилена. Він є найбільш поширеним у народному виконавстві.

2. **Декламаційний стиль** наближається до інтонацій мовлення (речитатив). Він зустрічається у окремих різновидах співу кобзарів, лірників та ін.

3. **Колоратурний стиль** — передбачає велику кількість прикрас, пасажів, які виконуються у швидкому темпі на окремі голосні або склади. Найменш поширений у народному співі.

Сучасні дослідники виступають проти поняття «загальнонаціональна манера співу» (О. Бенч-Шокало), вважаючи, що в кожному регіоні існують специфічні інтонаційні процеси, які зумовлюють розмаїття пісенних виконавських манер. Ф. Квітка виділяє такі різновиди народно-виконавських манер:

— подніпровсько-лівобережний спів (використання грудного регістру жіночих голосів);

— подністровсько-прикарпатський спів (використання грудного та мікстового регістрів);

— західний спів (використання пом'якшеного грудного, мікстового та головного регістрів).

А. Іваницький у праці «Українська народна музична творчість»⁸ дає більш детальну диференціацію народних виконавських стилів:

— карпатський (сукупність гуцульського, підгірського та закарпатського різновидів) стиль;

⁸ Іваницький В.І. Українська музична творчість: посібник для вищ. та серед. учб. закладів / А. І. Іваницький. — К.: Музична Україна, 1990. — 336.

— галицький (львівський та частково івано-франківський) стиль;

— карпато-бескидський (лемківський) стиль;

— поліський (сукупність волинського, житомирсько-київського і чернігівського різновидів) стиль;

— волинський (південноволинський та рівненський) стиль;

— степовий; — наддніпрянський; — подільський (східно — і західноподільський) стиль.

Так, полісько-волинську манеру представляють ансамбль пісні та танцю «Льонок», Волинський народний хор. Цим колективам властива творча імпровізаційність на основі інтонаційно ритмічного архетипу, куплетна варіаційність, мелізматика мелодій, прийоми гліссандо, різноманітні вигуки.

Південно-західний стиль репрезентований Закарпатським народним хором, Буковинським ансамблем пісні та танцю; їх манера сформувалась на основі симбіозу етнічної інтонаційної моделі та специфічних особливостей фольклору західних слов'ян (угорців, румун, молдаван).

Подільський стиль репрезентований колективами «Козаки Поділля».

Подніпровсько-східний стиль представлений Черкаським та Чернігівським народними хорами. Степовий стиль представлений Театром народної музики, пісні і танцю «Зоряни».

Академічний або класичний, спів має певну штучність звуковидобування і поділяється на такі стилі: кантиленний, наспівний. Для оволодіння ними необхідні не тільки музичні здібності, але й ная-

вність перспективних вокальних даних, та спеціальне навчання вокалу — так звана постановка голосу, що передбачає набуття уміння природно поєднувати у співі вокальні і мовленнєві принципи. Академічний спів використовується головним чином у «класичних» жанрах музики, для виконання оперних партій, романсів, номерів з оперет або мюзиклів. Іноді академічний спів або академізм, позначає консервативне направлення музики.

Академічний спів відрізняється від народного та естрадного не тільки за жанровою сферою застосування, але і, звичайно ж, за виконавською технікою. Особливість академічної постановки полягає у специфічній вокальній позиції, яку часто називають оперною або класичною. В академічному співі висуваються певні, досить жорсткі вимоги до характеристики голосу співака. Співак повинен володіти діапазоном не менше двох октав. Для академічних співаків важливо застосовувати однакову техніку звукоутворення. Академічний спів, традиційно, прикритий, вимагає округлення звуку. Голос на всіх ділянках діапазону повинен звучати рівно як тембрально, так і динамічно. Академічні співаки користуються головним і грудним резонаторами, їх поєднанням у середній ділянці діапазону. Неприпустимим є горловий і носовий спів. На відміну від естрадного вокаліста, чий спів під час концерту підсилюється апаратурою і обробляється різними ефектами, оперному співакові треба вміти озвучити зал виключно силою свого голосу. А щоб звук був не тільки гучним, але й красивим, слід направляти його в потрібну точку, задіювати різні м'язи, вокальні резонатори, правильне дихання. Усі ака-

демічні співаки працюють практично в одній манері, оскільки мають єдині й досить певні критерії звучання голосу.

Треба відзначити такі аспекти академічного вокалу:

1) академічний вокаліст зобов'язаний найбільш точно втілити задум композитора, зафіксований в нотному тексті;

2) важливими пріоритетами академічного співу є його естетична краса, технічна досконалість;

3) словесно-поетична сторона академічного вокального твору так само важлива, як і музична.

Окрім того, необхідно знати нотну грамоту, і хоча б трохи грати на фортепіано, щоб самостійно розбирати партії, навчитися читати рідною мовою опери — італійською.

Використання академічної манери постановки голосу може стати запорукою успішного оволодіння й іншими манерами співу.

«Спів — це робота не тільки зв'язок. Загальне розуміння процесу дозволяє вільно змінювати тембр, подачу звука не тільки в межах академічного вокалу, але і рок-вокалу і естрадного співу».⁹

Процес переходу — від академічного вокалу до естрадного за правильного контролю триває кілька хвилин, а не кілька років, як інколи стверджують. Естрадна пісня — це стиль, що склався в музичній культурі епохи масових комунікацій.

Головним резонатором у естрадному співі є гортанно-горловий; він застосовується на високому

⁹ Красовська Л. О. Сучасний вокал: методи навчання в різних жанрах музичного мистецтва. Культура України — Випуск 53. 2016. с.100-106.

звуковому діапазоні і може змішуватися з іншими резонаторами (в нижньому регістрі — з грудним, у верхньому — з головним), що і додає естрадному співу індивідуального звучання, саунду.

Саунд — індивідуальність голосу, його тембру.

Під час естрадного співу застосовуються прийоми:

1. Розщеплення — до чистого звука долучають незначну частку іншого звука, не музичного, тобто шум, «хрип».

2. Драйв — один з найважливіших прийомів у рок-вокалістів — розщеплення (підвиди: рев, хрипкий голос, гроулінг та ін.).

3. Субтон — спів з придихом, іноді майже «на шепотінні».

4. Обертонний спів — горловий спів.

5. Глісандо, або «слайд» — плавний перехід з ноти на ноту.

6. Фальцет — спів без опори — здійснюється головним резонатором. Розширює діапазон до високих нот.

7. Йодль — різкий перехід від співу на опорі на фальцет. Цей прийом відомий як «тірольський спів».

8. Штробас — це низькі ноти, які звучать специфічно — одним грудним резонатором.

Гроулінг — (англ. *Growl*) — це вокальний прийом, що ґрунтується на співі на опорі від діафрагми при сильному видиху повітря знизу живота з подальшим розщепленням псевдоголосових зв'язок, за рахунок чого досягається ефект гарчання. Даний прийом робить звучання надзвичайно низьким, а за

технікою дещо спорідненим до тувинського горлового співу.

В. Ємельянов визначає, що: «Естрадний спів — це неакадемічна манера співу з широким спектром художніх виражальних засобів і розгалуженою звуковою палітрою з тенденцією до сильного імпедансу».¹⁰

Імпеданс (від. лат *impedio* — *перешкоджати*) — в вокальній педагогіці — головний критерій ефективності співацької техніки.

Найкращі фонаційні умови утворюються тоді, коли в надскладковому відділі голосового апарату утворюється значний опір повітрю, яке проходить під час відкриття голосової щілини. Загальний опір, який утворюється при цьому ротогорловим каналом і стовпом повітря, що коливається в ньому, визначає величину імпедансу. Імпеданс на рівні голосових складок коливається від сильного до слабого. Водночас, імпеданс є захисним механізмом голосових складок під час фонації. Вокальна техніка з сильним імпедансом забезпечує найкращі умови для співу, невтомлюваність та витривалість голосового апарату, тоді як вокальна техніка з слабким імпедансом дозволяє співати не досить високо, не сильно, не довго і не часто. (Р. Юссон).¹¹

С. Реггіз «Незалежно від того, що ви співаєте, — поп, рок, оперу чи мюзикл, ви повинні володіти

¹⁰ Ємельянов В. В. Развитие голоса. Координация и тренинг/ В. В. Ємельянов - Изд.-во «Лань», 2003. - 194.

¹¹ Юссон Р. Певческий голос: исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса.. пер. с фр. - Рауль Юссон. - М. Музыка, 1974 - 262с.

такими прийомами співу, що дозволить вам розслабитись та сконцентруватись на акторській грі».¹²

Однією з настанов, що актуалізується у ХХ — ХХІ ст., є завдання оволодіння різною співацькою манерою.

Джаз (англ. *jazz*) — род професійного музичного мистецтва. Виник у південних штатах США на межі ХІХ-ХХ ст. в результаті злиття двох музичних культур — європейської та африканської, серед пригнобленого, безправного афроамериканського населення, серед нащадків рабів, насильно вивезених зі своєї батьківщини та отримав згодом значне поширення. Характерними рисами музичної мови джазу спочатку стали імпровізація, поліметрія, заснована на синкопованих ритмах, і унікальний комплекс прийомів виконання ритмічної фактури — *свінг* (англ. *swing* — гойдання, коливання). Як і *реггі* з *репом*, традиційно вважається «музикою чорних».

Джазова манера відрізняється особливими способами інтонування:

— **Блюзове інтонування** (англ. *blue notes* — блюзові тони) — у афро-американському фольклорі та джазі — специфічне інтонування деяких ступенів ладу (найчастіше ІІІ, VІІ, V);

— **Бендінг** (англ. *bend* — згинатися) — «під'їзд» до ноти, який по суті є портаментом від одного звуку до іншого, у діапазоні (тон або півтон);

— **Дьорті-тони** (англ. *dirty tones* — нечисті тони) — відрізняється нестабільним «строкатим»

¹² Риггс С. Как стать звездой. Аудиошкола для вокалистов / Сет Риггс. Москва: Guitar college, 2000. 102 с.

забарвленням звуків у межах одного регістру, сильною динамікою, гіпертрофованим вібрато;

— **Глісандо** — (італ. *glissando* — ковзати) — рівномірний перехід від одного звуку до іншого.

У джазовому співі є специфічні особливості звуковидобування, серед яких:

Субтон — продукування звуку, при якому тільки частина дихального струменя перетворюється на відрезонований звук.

Вібрато — характеризується підвищеною амплітудою коливання голосових зв'язок.

Філіровка звуку — підвищена амплітуда коливання голосових зв'язок, що впливає на висоту звуку. Використовують під час виконання фермат, зміною динаміки звучання взятої ноти від *p* до *f*.

Джазові вокалісти — це, насамперед, імпровізатори й інтерпретатори. Джазовий вокал більш «інструментальний», ніж академічний.

Поп-музика (англ. *pop-music* — популярна, загальнодоступна музика) — поняття, що охоплює різноманітний стиль, жанри та напрями масового музичування. Феномен поп-музики сформувався передусім в англійських країнах Заходу як явище молодіжної культури.

Вокальний стиль поп-музики характеризується мелодійною та емоційною манерою виконання, застосуванням «відкритого» звуку, співом, наближеним до мовлення, демонстративно «непоставленими» голосами, неприродною теситурою, з широким використанням екстатичних вигуків, стогонів, завивань та інших ефектів.

Мюзикл (від англ. *musical play* — музичний спектакль) — музично-сценічна вистава, в якій поєднуються різноманітні жанри, виражальні засоби естрадної та побутової музики, хореографії, драматичного та оперного мистецтва. Від оперети відрізняється наскрізним драматичним розвитком, використанням вокально-хореографічних ансамблів, драматичним змістом.

Мюзикл, як жанр виник у США у 1920-х роках.

Сучасне хорове виконавство

Сучасне хорове виконавство потребує нових інноваційних досягнень, різноманітних і багатовекторних. Це виявляється у відродженні традицій народних святкувань, масових дійств, розповсюдженні нових мистецьких технологій. Видовишність яскраво простежується як в академічному, так і в народному музичному виконавстві. Хоровий концерт перетворюється на театральну-хорову виставу, народжуються нові сценічні музично-драматичні форми.

Розвиток естрадної музики, яка користується великою популярністю серед населення, пов'язаний з використанням різноманітних стильових елементів народних, етнічних, фольклорних культур. Серед напрямків, в яких застосовано спеціальні народні лади, музичний інструментарій, хроматичні інтонаційні звороти це — етно-джаз, етно-рок, фольк-рок.

Новаторські прагнення і відхід від старих способів висловлювання стали стимулом до пошуку і

апробації радикально нових форм презентації музики.

Отже, хорову виконавську практику сьогодення характеризує така новаторська площина, яка характеризується суміщенням модусів різноманітних жанрів:

— *театралізованого*, що проявляється у застосуванні авторських прийомів (міміка, тупання ногами, клацання пальцями, хлопання руками, рухи усього хору чи групи, вільне розташування хору, імпровізаційність);

— *перформансу*, що об'єднує можливості образотворчого і театрального мистецтва (інореальність, тактильність, символічна атрибутика, епатажність, наявність автора-персонажа тощо);

— *кіномистецтва*, коли у музико-виконавську версію твору вводять елементи мультимедіа, світло, слайд, відео, рухи тіла, як частка виконавської дії, використання простору як сцени, так і залу);

— *інструментального*, наслідком чого є нетрадиційне використання широкої палітри колористично-звукових фарб і артикуляційно-звукових прийомів` (І. Батовська).¹³

Академічна хорова капела «Орея» Житомирської обласної філармонії імені С. Ріхтера під керівництвом Олександра Вацека демонструє театральнорухове дійство. Це — група артистів, яка звучить як один Голос. Один і той самий склад хористів може

¹³ Інноваційні форми виконавської презентації сучасної академічної хорової музики а capella (на прикладі "Прощай, XX век" В. Мужчиля) / О. М. Батовська // Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство. - 2016. - Вип. 34. - С. 20-29.

співати не просто різну музику, а ще й відтворювати її у різних вокальних манерах. Тобто, водночас бути і академічним, і народним хором, якщо потрібно, — «дитячим», джазовим чи естрадним. Це сходинка до «хорового театру», де диригент — «це режисер вокального звуку, його фарби, тембру». Кожний жанр, а це — і духовна музика, і народна пісня, звучать у притаманній йому, особливій вокальній манері. Учасники колективу не просто співають, а виступають справжніми акторами: рухаються сценою і залом, відбивають різноманітні ритми ногами та рухами, грають на музичних інструментах (трикутники, бубон, дзвоники, кастаньєти), використовують різні атрибути. Кожна композиція хору — це невеличка театральна історія.

Камерний хор «Хрепцатик» м. Київ, керівник Павло Струць, яким ствоєно ряд проектів різного спрямування. Народнопісенний репертуар у сучасних аранжуваннях представлений у проекті «Намисто красних пісень», що нагадує народно-побутовий спектакль на сучасний лад, де хор є головною дійовою особою, хіти-рок-поп-музики у супроводі естрадного інструментального гурту відтворені у «Хітах космічної ери».

Академічний камерний хор «Чернівці», керівник Надія Селезньова. Одним з «творчих кредо» хору є «новизна, творчий пошук, експеримент». В репертуарі понад 300 різних за жанром та стилістикою творів, з елементами декламації, театралізації, танцю.

Спеціально для Українського народного хору ім. Г. Верьовки написана фольк-опера Є. Станковича «Цвіт папороті» — тут багатство українського

фольклору злились з модерними засобами композиторського письма. Це театралізоване дійство.

Даний феномен дозволяє не лише значно розширювати аудиторію хорової музики, але й виховувати артистів нової формації, здатних створювати нові музично-сценічні шедеври вокально-хорового мистецтва.

Репертуар академічних та народних хорів поповнюється новими сучасними іменами композиторів які потребують неординарного підходу до інтерпретацій хорових партитур. Це — Є. Станкович, Г. Ляшенко, Л. Дичко, Ю. Алжнєв, І. Алексійчук, І. Щербаков, М. Скорик, В. Зубицький, Ю. Фалік, І. Тараненко та інші.

Слід зазначити, що у ХХІ ст. відбувається планомірна зміна тих вимог, що висуваються перед виконавськими колективами. Ми розділяємо думку Н. Перцової, яка вказує на потребу універсалізації співаків, що є учасниками вокальних колективів. Розвиток виконавської підготовки сприятиме більшій затребуваності колективів, які можуть виконувати не лише ті твори, що потребують народної манери співу, але й здатні настільки ж легко та майстерно співати у стильових напрямках, в яких лише частково присутні елементи фольклору. Паралельно спостерігається зростання вимог до театралізованого, а також танцювального компонентів, які є запорукою яскравої видовищності та успіху виступів хорових колективів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Андреева Л. М. Методика преподавания хорового дирижирования / Л.М. Андреева - М.: Музыка, 1969 - 120 с.
2. Апалькова І. О. «Хорознавчий лексикон», навч. посіб. / І.О. Апалькова. - 4-те вид. доповн. та перероб. — Канів «Склянка Часу», 2019 - 108 с.
3. Батовська О.М. Інноваційні форми виконавської презентації сучасної академічної хорової музики а capella (на прикладі "Прощай, ХХ век" В. Мужчиля) // Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство. - 2016. - Вип. 34.
4. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції: навч. посіб. / О. Г. Бенч-Шокало. — К.: Ред. журн. «Укр. світ», 2002.
5. Виноградов К. П. Работа над дикцией в хоре / К. П. Виноградов. — М.: Музыка, 1967.
6. Гуменюк А. І. Український народний хор: методичний посіб. / А. І. Гуменюк. — К.: Муз. Україна, 1969.
7. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. — М.: Музыка, 1968.
8. Дмитревський Г. О. Хорознавство і керування хором: елементарний курс / Г. О. Дмитревський. — К.: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літ, 1961.
9. Емельянов В. В. Развитие голоса. Координация и тренинг. - Изд.-во «Лань», 2003. - 194.
10. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість: посіб. для вищ. та середніх учб. закладів / А. І. Іваницький. — К.: Муз. Україна, 1990.
11. Казачков С.А. Дирижёрский аппарат и его постановка / С.А. Казачков. - М. Музыка, 1967 - 112 с.
12. Краснощеков В. И. Вопросы хороведения / В. И. Краснощеков. — М.: Музыка, 1969.
13. Левандо П. П. Хоровая фактура / П. П. Левандо. — Л.: Музыка, 1984.
14. Мархлевський А. Ц. Практичні основи роботи в хоровому класі / А. Ц. Мархлевський.— К.: Муз. Україна, 1986.
15. Молдавін М. О. Народний підголосковий спів / М. О. Молдавін. — К.: Муз. Україна, 1980.

16. Огороднов Д.Е. Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе / Д.Е. Огороднов. — К.: Муз. Україна, 1989.

17. Переверзев Н. К. Проблемы музыкального интонирования / Н. К. Переверзев. — М.: Музыка, 1966.

18. Пігров К. К. Керування хором / К. К. Пігров. — К.: Муз. Україна, 1962.

19. Приходько О. В. Хорова музика а сарпелла другої половини ХХ — початку ХХІ ст. : теоретичне осмислення і виконавські підходи: автореф. дис.... канд. мистецтвознавства 17.00. 03. «Музичне мистецтво» / О.В. Приходько: Національна музична академія України імені П.І. Чайковського — Київ, 2017. — 16 с.

20. Риггс С. Как стать звездой. Аудиошкола для вокалистов / Сет Риггс. Москва: Guitar college, 2000. 102 с.

21. Романовский, Н. В. Хоровой словарь / Н. В. Романовский. — Л.: Музыка, 1980.

22. Скопцова О.М. Українська народнописенна виконавська традиція: педагогічний аспект. Вінок Митців і Мисткинь №6 (183) 2018.

23. Ушкарев А. Ф. Основы хорового письма: учеб. для студ. композиторских и дирижерско-хоровых отд-ний муз. вузов / А. Ф. Ушкарев. — М.: Музыка, 1986.

24. Чесноков П. Г. Хор и управление им: пособ. для хорового дирижирования / П. Г. Чесноков. — М.: Госмузиздат, 1952.

25. Шамина Л. Работа с самостоятельным хоровым коллективом / Л. Шамина — М.: Музыка, 1983.

26. Шевченко В. В. Сильові модифікації репертуару народних хорів. Молодий вчений №9, 2017.

27. Шреер-Ткаченко О. Я. Історія української музики / О. Я. Шреер-Ткаченко. — К.: Муз. Україна, 1980.

28. Шумська Л.Ю. Хорове диригування: навч. посіб. / Л. Ю Шумська . - 2-ге вид. доповн. та перероб. - Ніжин: НДУ ім. М Гоголя, 2017 - 105 с.

29. Юссон Р. Певческий голос: исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса.. пер. с фр. - Рауль Юссон. - М. Музыка, 1974 - 262с.

З м і с т

<i>Розділ I</i> Організаційні заходи та методика створення хорового колективу	6
<i>Розділ II</i> Методика проведення репетиції	22
<i>Розділ III</i> Репертуар та концертна діяльність хору	33
<i>Розділ IV</i> Диригент, партитура, хор	55
<i>Розділ V</i> Специфіка академічного, українського народного виконавства, естрадного співу та різновиди народно-виконавських манер	78
Список використаної літератури	91

Довідкове видання

Апалькова Ірина

Довідник хормейстера

Підп. до друку 01.01.2020.

Умовн. друк. арк. 5,46. Наклад 300 прим.

Видавництво «Склянка Часу»

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції ДК № 3430 від 24.03.2009.

вул. Шевченка, 31/32, м. Канів,

Черкаської обл., 19002

тел. (04736)36805

E-mail:zeitglas@ck.ukrtel.net