

**ДНІПРОВСЬКА АКАДЕМІЯ МУЗИКИ**

**О. М. Коломоєць**

**ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ  
УКРАЇНСЬКОГО  
ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА**

Навчальний посібник

*До 125-річчя Дніпровської академії музики*

Дніпро  
ЛІРА  
2023

УДК 784.1(477)(075.8)

К 61

Ухвалено до друку Вченою радою  
Дніпровської академії музики  
протокол № 7 від 04.07.2023 року

### **Рецензенти:**

Горбенко С.С. – доктор педагогічних наук, професор факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ ім. М.П. Драгоманова (м. Київ)

Цигилик О.І. – заслужений діяч мистецтв України, професор Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка (м. Львів)

Хмилюк Т.В. – доктор мистецтва, доцент кафедри вокально-хорового мистецтва Дніпровської академії музики (м. Дніпро)

Коломоєць О.М.

К 61 Історія та теорія українського хорового мистецтва: навч. посіб. Дніпро: Ліра, 2023. – 288 с.

ISBN 978-966-981-819-5

У навчальному посібнику висвітлюються історичні аспекти становлення й розвитку хорової культури України від давнього знаменного розспіву до сучасних форм хорового виконавства, подаються характеристики хорових дитячих голосів, однорідних та мішаних хорів; аналізується характерність звуковиявлення професійного українського народного хору та особливості української вокальної вимови у хоровому співі. У виданні також розглядаються основні питання щодо елементів хорової звучності та аналізу хорових творів; акцентується увага на методах і прийомах репетиційної роботи з хором.

Видання адресоване для студентів, викладачів, керівників хорових колективів.

**УДК 784.1(477)(075.8)**

© Коломоєць О.М., 2023

© Дніпровська академія музики, 2023

© ЛІРА, 2023

**ISBN 978-966-981-819-5**

## П Е Р Е Д М О В А

Розбудова незалежної української держави створила сприятливі умови для подальшого розвитку хорового мистецтва і хорознавчої науки та удосконалення як національної системи освіти, так і патріотичного виховання учнівської та студентської молоді. Інтеграція у європейське та світове співтовариство визначає пріоритетні напрямки сучасної науки і освіти, а також підготовки кваліфікованих кадрів, здатних до творчої праці та професійного росту. Національна спрямованість сучасної музично-хорової освіти вимагає наявності таких навчальних посібників, які сприяли би культурному відродженню українського народу й утвердженню його історичної значущості.

Пропонований посібник, розрахований на здобувачів закладів освітньо-кваліфікаційного ступеня «Фаховий молодший бакалавр» педагогічних та музичних коледжів, сприятиме ознайомленню їх як з національними особливостями сучасного хорового виконавства, так і з його тисячолітнім минулим. Українську хорову культуру подано у посібнику як складову загальноєвропейської, при тому підкреслено пріоритетне значення вітчизняного хорового співу в подальшому розвитку російського хорового виконавства.

У посібнику висвітлюються питання історії української хорової культури та теорії хорового співу у поєднанні з іншими дисциплінами циклу професійної та практичної підготовки вчителів музичного мистецтва.

Спираючись на думки визнаних майстрів хорового мистецтва, авторка посібника виокремила найбільш суттєві й важливі питання з теорії хорового співу; скомпонувала складний навчальний матеріал великого обшину знань з урахуванням сприйняття студентами, що тільки стають до професійного навчання, і тими, хто вже може скористатися отриманими знаннями у своїй подальшій творчій роботі з хоровими колективами. Пропонований посібник чітко структурований і містить узагальнені та систематичні знання з дисциплін вокально-хорового, музично-теоретичного, методичного та загально-педагогічного циклів. У посібнику розглядаються історичні аспекти становлення та розвитку хорового жанру в Україні; порушуються головні фахові питання; надається методична допомога щодо написання хорознавчого аналізу виучуваного твору; висвітлюються особливості попередньої підготовки студентів до роботи з хором.

Зміст навчального посібника побудований за тематичним принципом. Складається з двох частин та семи розділів.

У частині I «Історія вітчизняної хорової культури» порушуються питання зародження й розвитку вітчизняного хорового виконавства, знання з яких необхідні сучасному вчителю.

У першому розділі «Становлення та розвиток хорового жанру» розглядаються питання з історії розвитку української хорової культури, як такої, що є органічним компонентом загальноєвропейської музичної культури; визначається історичне значення церковного співу щодо становлення й розвитку хорового жанру: від псалмів і кантів до партесного співу та класичного духовного хорового концерту.

У розділах 2-3 «Музично-хорова освіта 17 - 18 століття» та «Хорова культура 19 - 20 століть» простежується розвиток музично-хорової освіти від братств до колегій; визначається значення впливу творчості Д. Бортнянського й М. Лисенка на виникнення хорового руху й просвітництва в Західній Україні другої половині 19 століття та висвітлюється різноманітність форм хорового виконавства у 20 столітті.

У частині II «Теорія хорового виконавства» ретельно висвітлюються питання щодо теорії та практики хорового виконавства.

У розділі 4 «Хор і голоси, що його складають» віддається перевага вивченню дитячого голосу та дитячого хору, що є доцільним, бо навчальний посібник розрахований і на шкільних вчителів. У цьому ж розділі вперше у фаховій навчальній літературі з хорознавства розглядаються особливості звукоутворення та своєрідність виражальних особливостей професійного мішаного українського народного хору.

У розділі 5 «Вокальна робота в хорі (теоретичні основи)» розглядаються теоретичні аспекти процесу звукоутворення, вокальні й хорові навички та способи розспівування хору.

У розділі 6 «Хорова звучність та її складові» висвітлюються питання хорового ансамблю залежно від особливостей фактури та вокально-технічної складності твору; розглядаються принципи інтонування мелодичних і гармонічних інтервалів та виокремлюються особливості інтонування українського (думного) ладу. Складний теоретичний матеріал викладено у доступній формі з урахуванням особливостей аудиторії загальної та музично-теоретичної бази студентів. Особливістю даного навчального посібника є звернення до україномовної вокально-хорової дикції, її залежності від артикуляції голосних і вимови приголосних та впливу на вокальну дикцію засобів хорової виразності.

У розділі 7 «Теорія практичних основ роботи над хоровим твором» подаються методи вивчення хорових творів й рекомендації щодо їх письмового аналізу; пропонується план практичної екзаменаційної роботи з курсовим хором та розглядаються деякі аспекти репетиційної роботи з хором.

У посібнику презентовані «Хронологічна таблиця», яка сприятиме узагальненню знань з історії розвитку вітчизняного хорового мистецтва, та «Глосарій», в якому роз'яснюються терміни і певні музично-теоретичні поняття, що помічені у тексті знаком (\*).

Пропонований посібник відповідає завданням курсу «Хорознавство», що викладається в закладах вищої музично-педагогічної освіти, і може бути використаний у процесі навчальної роботи з дисциплін «Хорова література», «Практика роботи з хором», «Хорове аранжування», «Хорове диригування». Посібник має сприяти формуванню професійного інтересу до історичних коренів українського хорового мистецтва та підвищенню ефективності музикознавчої аналітичної роботи здобувачів освіти.

# Частина I. ІСТОРІЯ ВІТЧИЗНЯНОЇ ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ

## Розділ 1. СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ХОРОВОГО ЖАНРУ

### 1.1. Знаменний розспів

*«Да не будет ти срам учитися  
и сего дея не буди неистов, понеже  
несть срама поучатися, но срам есть  
не разумети ничесоже»  
«Мусікійская грамматика»  
М. Дилецький*

Український хорівий спів зростав і формувався з народнопісенних обрядів річного кола та землеробних календарних свят. У суспільно значущому обрядовому співі проявлялася внутрішня потреба людини підтримувати гармонію душі з природою, а також прагнення до всеосяжної духовної єдності, при тому кожний з тих, хто співав у хорі, був налаштований на вдосконалення своєї особистості, на самореалізацію у суспільному житті.

Колективний спів ніколи не спрощував індивідуальності ні в сивій давнині, ні в наші часи, навпаки, у хорі кожний зі співаків має можливість урізнобарвлювати своє особисте сприйняття музичного світу. Саме ця впливовість сумісного співу на духовний розвиток виконавців є чинником єднання хорових культур різних країн і визначає національні особливості фольклорного і професійного хорового виконавства.

У Київській Русі не існувало розвинених форм професійної музики, і саме з тих причин фольклор мав велике значення у суспільному житті. Народна пісня побутувала серед простого люду і в княжих хоромх. Головними носіями художньої культури були мандрівні актори витівники-скоморохи. Виступаючи на вулицях і майданах, актори були учасниками народних гулянь та обрядово-ритуальних язичницьких видовищних дійств. З прийняттям християнства (988 р.) офіційною культовою музикою Давньої Русі, став *знаменний розспів*, а український хорівий спів, який обслуговував православ'є, поступово почав набувати рис професійності. Мистецтво ж скоморохів, спрямоване на стару язичницьку віру, ставало менш затребуваним, а згодом його було заборонено.

Церковній музиці, яким є богослужбовий хорівий спів, належить важлива роль в історії європейського та українського музичного мистецтва. У межах церковної музики були створені найважливіші художні цінності, сформувалися найважливіші музичні жанри, з нею пов'язаний розвиток теорії музики та

нотопису. Сучасні вчителі музики, викладачі, керівники хорів та студенти мусять володіти знаннями з історії української хорової культури, яка є надбанням багатьох поколінь. Ці знання надихатимуть їх до відродження хорової справи і нададуть переконаності в тому, що усвідомлення своєї етнологічної відмінності сприятиме укріпленню національної гордості й патріотизму.

Певна річ, не слід чекати від звичайних вчителів музики та керівників хорів ґрунтовних спеціальних знань з фахових питань щодо розвитку європейського та українського музичного мистецтва. Не виключено, що для деяких здобувачів окремі положення цього навчального посібника можуть здатися несподівано складними (зокрема «Строчний спів», «Реформа знаменного співу», «Дикція»). Їх можна прочитати в порядку ознайомлення, бо посібник готувався з орієнтацією на різні вікові й освітні рівні. Але для тих, хто відчуває потребу більш глибокого розуміння національних особливостей витоків хорового професійного виконавства в Україні, корисно буде ознайомитися не тільки з сучасними практичними формами, а пізнати його сутність і тисячолітнє минуле.

\* \* \*

З прийняттям християнства у православному варіанті, на Київській Русі почала розвиватися нова для неї церковна музика. Стрій богослужіння і форма культового співу були перенесені на Русь із Візантії *у сформованому вигляді*. Основним видом давньоруського церковного співу став *знаменний розспів* або *знаменний спів*. Музикознавець та історик Р. Грубер (1895 – 1967) у праці «Історія музичної культури» подає наступну послідовність виникнення і розвитку культури музичної писемності.

1. У давньому Єгипті, незважаючи на розвинене *ієрогліфічне* письмо і розвинуту музичну культуру, ніяких слідів нотації не виявлено (якщо не зважати на деякі спеціальні ієрогліфічні позначення щодо характеру і типу виконання). Єдиним зразком нотації, що дійшов до нас від давньосхідних цивілізацій є вавилонський клинопис, який являє собою ідеографічний\* спосіб фіксації звуків, заснований на складовому позначенні.

2. Наступний етап – це освоювання музичного запису *буквенної грецької нотації*, що бере свій початок у 7 столітті до нової ери. Буквенна нотація використовувалася не тільки в античності, а і в ранньому західному середньовіччі для фіксації одноголосних наспівів у професійній музиці.

3. В умовах раннього середньовіччя на теренах Західної Європи послідовно змінювались принципи нотації спочатку *буквенної* античної, потім *невменної*\* і, нарешті, з'явилися *змішані* форми *буквенно-невменного* запису. На рубежі першого і другого тисячоліття ці зміни привели до найвеличнішого перевороту в історії матеріальної музичної культури – до винайдення *нотно-лінійної нотації*,

з якої в подальшому і з'явився тип сучасної нотації. Це був період прогресивного розвитку хорового багатоголосся у Західній Європі, внаслідок чого виникла необхідність *точної фіксації звуковисотних співвідношень тих мелодичних ліній, які звучать одночасно*, що за попередніми способами нотації не було можливим.

Київська Русь прийняла християнство із Візантії (988р.) у сформованому вигляді у православному варіанті в його ранневізантійській (палеовізантійській) *невменній* формі. Культурний спів, його безлінійна невменна (знакова) фіксація та спосіб створення піснеспівів з допомогою формул-мелодій, було запозичено у повному обсязі. З плином часу візантійські невми набули на Київській Русі назви *крюків* та *знамен*, а формули-мелодії під впливом народно-пісенної творчості перетворилися у *найголовнішу ознаку давньоруської церковної музики – поспівку, попівку\**, якої не знала Візантія. Основним видом давньоруського церковного співу став *знаменний розспів*. Це був унісонний чоловічий спів, що вирізнявся строгістю та піднесеністю звучання. Назва походить від старослов'янського слова «*знамя*», «*знамено*» – знак. Для запису наспівів знаменного розспіву використовувалися знаки безлінійного нотного письма, які називалися *знаменами* чи *крюками*, тому давньоруський культурний спів має назву *знаменного розспіву* та *крюкового співу*. Співацькі знаки мали різне походження. Частина з них зберегла грецьку назву (*паракліт, кулізма*), а інші, відповідно зовнішньому вигляду тих знамен, названі рідною мовою: *крюк, палка, стріла, голубчик, паук* та ін. Ці назви були тією професійною лексикою, що полегшувала запам'ятовувати пісне співи.

	Начертание в азбуке	Название в азбуке	Начертание в рукописи
1		Стрела гронная	
2		Осока	
3		Сложития	
4		Статья	
5		Стрела простая	
6		Голубчик	
7		(Крюк мрачный)	
8		—	



Знамена і крюки вказували напрямок руху голосу, відображали певні ритмічні співвідношення знамен та звукові акценти. Знаки крюкового письма мали *мнемонічне\** значення, тобто лише нагадували співакам знайому мелодію і допомагали їм запам'ятовувати її, але вивчити по знаменам нову мелодію не було можливим. Незнайомі мелодії виучували з голосу, а справжню висоту початкового і найвищого звуку визначав головний розспівник.

Давньоруський знаменний розспів теоретично обґрунтовувався візантійською *системою осмогласія* (осм – вісім), яка слугувала для музичного оформлення християнського богослужіння. Початок системі поклав звичай (ще з 4 століття.) у кожний з 8 днів Великодня виконувати церковні співи на особливий наспів, *глас*, а згодом восьмиденний цикл наспівів поступово поширився на вісім тижнів. Восьмитижневий круг чергування давньоруських восьми гласів-ладів складає *гласовий стовп*, а спів має ще одну назву – *стовповий спів*.

Таким чином давньоруське осмогласіє має назву *знаменного, крюкового і стовпового розспіву*. Його становлення припадає на 12 століття, коли під впливом народної творчості церковний спів почав набувати індивідуальних особливостей та втрачати характерні для візантійського співу риси. «Для поширення християнського богослужіння до Києва були запрошені грецькі теоретики і співці. Вони навчали грецьким наспівам півчих тоді ще повністю язичних. Неможливо було припустити, щоб вони використовували в грецькому богослужбовому християнському співі не грецькі наспіви, а руські, до того ж тоді повністю язичницькі. Музична культура Київської Русі містила в собі велику внутрішню силу, несучи яскраві елементи народності, витруїти які й боротися з якими було нелегко. Руська музична теорія, залишаючись самостійною, формально весь час перегукується з грецькою. Поряд з цим у ній виникли явища цілком самобутні. Одним з таких самобутніх явищ є руська система поспівок, невідома грецькому богослужбовому співу» [6, 279].

Основою давньоруської православної церковної музики стала *поспівка, попівка*. (В подальшому ми будемо використовувати термін «*поспівка*»). Поспівка то є одна з постійних, незмінних музичних фраз певного гласу з притаманним тільки їй графічним зображенням, тоді як мелодія піснеспіву складався з багатьох мелодичних поспівок.

*Поспівкою у знаменному розспіві є постійний мелодичний зворот одного з восьми гласів. Глас складається з певної кількості діатонічних поспівок, які виявляють мелодичну характеристику певного гласу, а вісім гласів, що складають систему осмогласія, охоплюють увесь фонд поспівок церковного співу.*

Впродовж усього періоду існування знаменного розспіву поспівка постійно ускладнювалася і набувала більшої значущості у своєму розвитку. Спочатку поспівками були короткі мотиви обсягом у терцію і кварту, що виконувалися в середині діапазону басового голосу, пізніше поспівки склалися з 10-15 звуків. Загальна кількість поспівок, які були використані для складання наспівів у 12 столітті, була значно меншою, порівняно із сотнями поспівок у 17 столітті. Аскетична мелодійна одноманітність і ритмічна рівність надавали мелодіям суворості й величності.

Кожна поспівка мала відповідне графічне зображення. Окремі знамена, крюки, тобто маленькі музичні частинки, впливали на мелодичний малюнок наспіву і, змінюючись, створювали нові варіанти та різновиди поспівок. Співак пам'ятав мелодію поспівки і знав знак (*знамя, знам'я, знамено*), яким ця мелодія була позначена. Форма знамени, мелодичний зворот і текст піснеспіву з'єднувалися в одне ціле тільки для співаків, які жили у той далекий час. Змінювалася мелодія, змінювався і знак; тепер співакові треба було запам'ятати нове зображення поспівки і не забувати попереднє. Зостається тільки дивуватися тим талановитим співакам, які запам'ятовували величезну кількість поспівок і знамен, якими зображувалися мелодії тих поспівок. Навчання цьому мистецтву забиравало роки, а вдосконалення майстерності тривало все творче життя. Співаки, обдаровані композиторськими здібностями, створювали нові мелодії, змінювали знамена.

Видатний дослідник давньоруської теорії музики та знаменного розспіву І. Гарднер так схарактеризував особливості історичного розвитку давньоруського Осмогласія.

1. Руське Осмогласіє постійно рухалося у своєму розвитку у бік ускладнення наспівів і збільшення кількості текстів поспівок.

2. Руське Осмогласіє тільки «відштовхувалося» від грецького і в подальшому відійшло від нього, як такого, що стримувало розвиток поспівки, а своїх національних особливостей набувало з плином довгого часу. У розумінні руських розспівників інтонаційні особливості гласа базувалися на ладо-інтонаційному відчутті своїх самотніх національних наспівів, а не на формулах візантійських мелодичних зворотів.

3. Для грецького Осмогласія ладові відмінності були дуже важливими, внаслідок чого лади ніколи не змішувалися у піснеспівах. У знаменному ж розспіві значна кількість поспівок створюється з використанням різних гласів (ладів) одночасно. Спів на різні гласи, тобто використання кількох гласів у одному наспіві, то є надбання давньоруського знаменного співу.

Для розуміння особливостей католицької і православної культової музики необхідно мати уявлення і про григоріанський спів. Подібний тип музичної

композиції на основі поспівок був притаманним не тільки для православного *знаменного розспіву*, а й для католичного *григоріанського співу*. Осмогласіє римської церкви створювалося на основі циклічності пасхальних наспівів. Систематизація діатонічних ладів ґрунтується на тих самих принципах діатонічних автентичних і плагальних ладів, з тією різницею, що автентичними були непарні гласи, а плагальними – парні.

У візантійській музичній теорії використовується давньогрецька система восьми діатонічних гласів-ладів з відповідно перейнятими з давньої Греції назвами тих ладів.

Вісім діатонічних ладів – гласів православної церкви :

1 глас – дорійський лад		Це лади
3 глас – фригійський лад		автентичні, тобто
5 глас – лідійський лад		істинні, дійсні -
7 глас – міксолідійський лад		правильні

Від цих гласів походить 4 непрямих (плагальних); тоніка автентичного гласу опинилася в середині плагального гласу на IV ступені:

2 глас - гіподорійський лад		Це лади
4 глас - гіпофригійський лад		плагальні
6 глас - гіполідійський лад		
8 глас - гіпоміксолідійський лад		

*Григоріанський спів або грегоріанський хорал – то є загальна назва одноголосних чоловічих богослужбових співів католицької церкви раннього середньовіччя.* Назва пов'язана з іменем папи Григорія I (помер у 604 р.), який наприкінці 6 століття склав круг строго канонізованих співів і розподілив їх у межах церковного року. Мелодії цих співів оголошено єдиним видом церковного співу, які заборонялося змінювати, й церква багато віків слідувала за точністю виконання поспівок. Для григоріанського хоралу характерні строгість мелодій, відсутність прикрас, повільні темпи, рівність і одноманітність ритму. Перші нотні записи Григоріанського співу з'явилися у 9 столітті.

Мелодичну основу григоріанського співу складали особливі *мелодичні формули* – своєрідні поспівки. Католичні мелодичні формули були строго класифіковані відповідно до системи восьми середньовічних церковних діатонічних ладів і ніколи не змішувалися, тоді як у знаменному розспіві велика кількість поспівок використовувалася у різних гласах одночасно. Порівняно з

григоріанським хоралом знаменний спів був барвистим, різноманітним і, головне, постійно ускладнювався й видозмінювався. Григоріанський же хорал не допускав ніяких мелодичних і ритмічних змін у поспівках, і церква багато віків слідувала за точністю виконання формул-поспівок. Така мелодична незмінність та стійкість символізувала не тільки зверхність католицької церкви, а й об'єднання церкви навколо папського престолу.

Григоріанський спів є строго одноголосним, незалежно від того, яка кількість співаків виконує ці піснеспіви. Латинська мова текстів григоріанського співу була чуждою для інших народів і архаїчною для самих римлян, оскільки на той час розмовна мова помітно еволюціонувала. Одноголосся григоріанського співу, строгість його мелодій, відсутність прикрас, повільні темпи, рівність та одноманітність ритму символізували повне єднання відчужень і помислів вірян. Піснеспіви містили в собі як найпростіше псалмодування, переважно на одному звуці, так і мелодично розвинуті й наспівні побудови. У всіх випадках переважають плавні поступові ходи голосу на звуках рівно-великих тривалостей, а висхідний рух голосу обов'язково врівноважується спадом і навпаки.

Для діатонічних григоріанських піснеспівів є характерним повільний висхідний рух мелодії на великих тривалостях (так званий «ввід»), більш-менш тривала вершина з кульмінацією наспіву (так звана «медіанта») і заключення – спуск мелодії до початкового рівня, внаслідок чого утворювався притаманний хоралу «принцип дуги».



Наступне системне порівняння григоріанського співу (хоралу) зі знаменним розспівом допоможе нам виявити деякі історичні особливості етапів їх розвитку:

1) Григоріанський спів (9 ст.) спочатку був записаний невменною\* нотацією, пізніше буквенно-невменною з додаванням букв, що уточнювали висоту звуків або інтервалів між ними. Наприкінці 10 століття вже застосовували одну нотну лінію, за якою в подальшому була закріплена висота звуку **Фа** малої октави, а з 11 століття католицькими музичними теоретиками була удосконалена нотна лінійна система. Знаменний розспів з 11 до 17 століття розвивався в Україні у одноголосному крюковому виді, але пройшов шлях від крюків до західно-європейської п'ятилінійної нотації фактично за період першої половини 17 століття (див. «Реформа знаменного співу»).

2) У католицькій церковній музиці з 9 століття виникають початкові форми багатоголосся *органум\**, *дискант\** та релігійна пісня – кантики (*cantikum*).

В Україні у православному знаменному одноголосному розспіві від середини 16 століття з'являється *знаменне багатоголосся*. (див. «Строчний спів»).

3) У 11 - 12 століттях католическими музичними теоретиками була удосконалена нотна лінійна система. Буквенно-невменну нотацію григоріанського хоралу змінила нотно-лінійна нотація з квадратною формою голівок. Наспів григоріанського співу були записані на чотирилінійному нотному стані квадратними нотами.

В Україні, у другій половині 16 століття православні піснеспіви Знаменного розспіву були записані Київським знаменем квадратною нотою на європейському п'ятилінійному нотному стані. *Із запровадженням п'ятилінійного нотного стану закінчилася епоха розвитку одноголосного знаменного розспіву в Україні* (див. «Київський розспів»).

4) Григоріанський спів (хорал), залишаючись незмінним впродовж століть, хоча й „закостенів” у своєму розвитку, але активно впливав на розвиток всієї західноєвропейської музики та сприяв появі нових музичних жанрів *вокально-інструментальної* церковної та світської музики. У Московії *знаменний розспів*, дійшовши вершини свого розвитку в другій половині 17 століття, *перестав розвиватися* з уведенням нотно-лінійної системи українського Київського знамени, і поступово *розчинився* у нових видах та жанрах багатоголосних церковних піснеспівів і у світських *вокально-хорових* композиціях.

5) Католицькі богослужіння проводяться під супровід органу, тому у регентів проблем з подачею хорового тону не існувало. Відспівування мертвих відбувалося у каплицях, де не було органів. З плином часу такий спосіб співу набув назву *«a cappella»*, тобто – *«як у каплиці»*.

У знаменному співі головний розспівник хористам подавав тон голосом. Для позначення тону, що давав розспівник, існував спеціальний *крюковий* знак, який мав назву – *«строка»*.

Для виконавців знаменних піснеспівів цей знак слугував своєрідним камертоном, який не мав визначеної *постійної* звуковисотності, доки не була уведена п'ятилінійна нотація. З цього порівняння видно, що дві величні нотні системи богослужбового співу не протистояли, а вдосконалюючись, сприяли глобальному розквітові усіх жанрів музичного мистецтва.

### ***Запитання для самотійної роботи***

1. У чому полягає особливість безлінійного запису знаменного розспіву як основного виду давньоруського церковного співу?
2. Назвіть автентичні і плагальні діатонічні лади, на яких заснована система осмогласія знаменного співу.
3. Що було основою давньоруської церковної музики?
4. У чому відмінність запису знаменного розспіву та григоріанського хоралу?

### 1.1.1. Знаменний розспів у 16 - 17 століттях

Від кінця 15 століття в Україні знаменний церковний спів починає інтенсивно розвиватись і досягає свого розквіту у 16 столітті. Кількість поспівок постійно збільшувалася, ритм і мелодії ускладнювалися, розширився діапазон поспівок, сягаючи малої септими; поступово засвоювався верхній регістр чоловічого басового голосу. Лаконічні мотиви переросли у широкорозспівні, а мелодика – в кантилену з висотними ритмічними прикрасами. Розспівування деяких складів у тексті розтягувалися, перетворюючись на довготривалі мелодії, що охоплювали до 30 - 40 звуків. До половини 15 століття мелодії стовпового співу передавалися в усній формі, поки не з'явилися перші теоретичні посібники з вивчення знаменного письма. Це були невеличкі, всього декілька сторінок, співацькі „азбуки”, які входили до складу співацьких рукописів. «Азбуки» містили лише перелік знамен без пояснень і мали довідкове значення.

У 16 столітті в «азбуках» до переліку знамен додається розділ – «како поется». Цікаво буде ознайомитися з поясненням знамен (*крюк, строка, стаття, стрела*) за наступною інструкцією: «*Крюк* простої –возгласити его мало повыше *строки*; а *статья* простая постояти мало; а светлую *стрелу* подёрнуть гласом вверх, двасти ступити подерживаючи». Якщо нам відомо, що початковий звук, проспіваний головщиком, має значення камертона і позначається знаком – «*строка*», то можна розшифрувати напрямок мелодії та її ритмічні особливості. Прочитаємо цю інструкцію по-сучасному: «Крюк простий – проспівати ледь вище *строки*; а стаття проста постояти недовго; а світлу стрілу заспівати вгору, двічі повторити на одному звуці». (- О.К.). Бачимо, що «Азбуки» не надають співакам уявлення щодо звуковисотності і тривалості звуків, бо тлумачення знаменного письма спирається тільки на практичний досвід і традиції, що склалися.

З середини 16 ст. у співацьких книгах з'явилися такі різновиди знаменного розспіву, як *демественний* розспів і *путьовий* розспів, але виникли ці різновиди раніше, ніж були зафіксовані у книгах.

Д е м е с т в е н н и й спів у пам'ятниках давніх часів іменували „красним”, тобто красивим, розкішним, прекрасним. Це був спів імпровізаційний, віртуозний, мелодії якого вирізнялися широтою дихання та рясніли мелізматичними прикрашеннями. У піснеспівах нерідко зустрічаються пунктирні ритми, що урізномбарвлюють наспів і надають йому рухливого характеру. Структура поспівок у демественому співі зберігається, але вони відіграють іншу роль у створенні цілісної композиції. Так початкова поспівка стає головною темою

певного піснеспіву або його частини, а вся композиція будується на варіаційному розвиткові цієї поспівки.

На початку свого існування демествені піснеспіви були записані звичайним знаменем. Лише у другій половині 16 столітті виникла особлива (утаємничена) демественна нотація, внаслідок чого демественний розспів виокремився у самостійний вид віртуозного співу і не піддається розшифруванню.

Демественні піснеспіви як одноголосні так і багатоголосні фіксувалися у демественній безлінійній нотації близької до знаменної. Що до пояснень знамен, то демественні «азбуки» появилися тільки в кінці 17 століття, у той період, коли розвиток демественого співу вже закінчився. В. Стасов, який цікавився знаменним розспівом, вважав, що демественний спів існував ще у Київській Русі і являв собою вид імпровізаційного віртуозного співу, який був вільним від строгих канонів Осмогласія і не фіксувався у співацьких книгах.

У демественому співі зберігається структура поспівок, але у створенні цілісної композиції ця поспівка має інше значення. Початкова поспівка стає темою цілого, а уся композиція побудована на варіантно-варіаційному розвитку цієї поспівки.

П у т ь о в и й розспів як різновид знаменного розспіву вважали найвищим проявом церковного співу. В основі путьового розспіву були видозмінені поспівки знаменного розспіву, а наявність у наспівах великих тривалостей надавала музиці характеру урочистості. Путьовий розспів виконували під час пасхального хресного ходу і на свято Богоявлення при «ході до джерел». Путьовий розспів та його нотація близькі до стовпового знамени і тому він мав велике поширення у знаменній співацькій практиці в одноголосному і багатоголосному видах. Крім одноголосних демественого і путьового розспівів, у той же історичний період розвинувся один з давніх видів гармонійного співу, так званий с т р о ч н и й с п і в, що вживався в церкві у крюковім написанні і набув повсюдного поширення в Україні, а пізніше і у Московії (питання строчного співу висвітлюватиметься окремо).

На історичному періоді другої половини 16 століття, як стверджує Р. Грубер, українськими розспівниками і теоретиками стовпового знамени була перейнята п'ятилінійна нотна система романського хорального письма з квадратною формою нотної голівки, яка й була використана у новій формі одноголосного знаменного співу – к и ї в с ь к о м у р о з с п і в і.

*П е р е х і д до загальноєвропейської лінійної нотації, якою був викладений новий одноголосний к и ї в с ь к и й р о з с п і в, символізував за в е р ш е н н я епохи Знаменного розспіву в українському церковному співі.*

В історії розвитку Знаменного співу і всієї церковної музики Московії 17 століття було переломним. Система поспівок знаменного розспіву досягла вершини своєї досконалості. Невідомі автори упорядковували, класифіковували і пояснювали поспівки у спеціальних збірках – *кокізниках*, які були складовою безіменних теоретичних посібників. Для запису навіть простого мелодичного звороту потрібно було не один-два знаки, а до одного-двох десятків. Співакам доводилося тримати у пам'яті не тільки окремі знамена, але передусім і мелодії самих поспівок, кількість яких надзвичайно зростає. Так у кокізнику Соловецького зібрання М. Бражніков виявив більше 1000 поспівок. Недосконала крюкова система запису не дозволяла співакам швидко орієнтуватися у нових мелодіях і дуже ускладнювала навчання нових півчих.

У середині 17 століття збільшення кількості знамен призводить до того, що система гласових поспівок почала виходити з ужитку. «Поспівки мали значення до того часу, поки можна було все тримати в пам'яті. Коли це стало неможливим, знаменний розспів позбувся того, що його скріплювало й робило внутрішньо єдиним», стверджує М. Бражніков [6, 288]. Відбулася зупинка розвитку самої поспівки як основи Знаменного співу. Почався розпад Знаменного співу як *офіційної музичної системи*. Зіткнувшись з точною нотно-лінійною нотацією і темперованим строем, система гласових поспівок втратила свою винятковість. Крюкова нотація стала гальмом у подальшому розвитку професійної багатоголосової церковної музики у Московії, тоді як в Україні п'ятилінійна європейська нотація вже давно стала до вжитку і активно впливала на прискорення введення фіксованої звуковисотності у знаменному співі Московії.

Серед теоретиків і знавців знаменного співу точилися дебати щодо напрямків подальшого розвитку церковної музики. Одні воліли укріпити давню традицію з допомогою часткових реформ та виправлень, інші створювали нові форми і обстоювали їх як прояв музично теоретичного прогресу. Західноєвропейська нотно-лінійна нотація була прийнята не одразу, а деякий час існувала паралельно з безлінійною системою крюкового запису.

Перші *двознаменні* рукописні співацькі книги з викладенням мелодії у двох нотаціях – *крюковій і кийвським знаменем* з'явилися саме в Україні, наголошує М. Бражніков. У цих двознаменниках *крюкові* знаки пояснювалися і розшифровувалися *кийвським знаменем*.

Найпершою з *російських* авторських робіт була безлінійна *двознаменна* азбука „Ключ знаменний” (1604 р.) видатного теоретика, композитора, майстра співів інока Христофора Кирило-Білозерського монастиря. Ця азбука містить в



собі перелік назв крюкових знамен та поспівок, зіставлення *путьового* та *стовного* знаменного запису, а також перелік путьових знамен.

Вторгнення західноєвропейської нотної системи у московський знаменний спів через київський розспів сприяло появі нових теоретичних трактатів. У Москві перші двознаменники тепер вже *знаменно-нотолінійної* форми стали відомі з кінця 17 століття, у яких за допомогою п'ятилінійної нотації Київського знамени було розшифровано значення окремих крюків. окремих крюків. Це означає, що київський розспів, який у Москві назвали Київським знаменем, прискорив перехід російського богослужбного співу з крюкового до європейського нотопису.

ра-дохй-са го-спо-день кре-сте  
и-сце-ле-ни-емъ... и т. д.

Ра - дуй-ся го - спо - день кре - сте ис - це - ле - ни - ем...

У цьому прикладі з двознаменного рукопису [6, 297] видно, що крюки, які переведенні на п'ятилінійну нотацію втрачають своє попереднє значення через уведення букв, які визначають висотне значення найвищого звуку в розспіві знамени, а спеціальними позначками вказані розспівування складів літературного тексту знамен. Тільки завдяки методу двознаменного викладання стало можливим розшифрувати і прочитати безлінійну нотацію давньоруських піснеспівів.

У Московії західноєвропейська нотно-лінійна нотація була прийнята не одразу, а деякий час існувала паралельно з безлінійною системою крюкового запису. Зіткнувшись з точною нотно-лінійною нотацією і темперованим строєм, система гласових поспівок втратила свою винятковість. *Крюкова нотація стала гальмом у подальшому розвитку професіональної багатоголосної церковної музики, тоді як в Україні вже з кінця 16 століття використовувалася п'ятилінійна європейська нотація.*

Спроби московських теоретиків перевести діатонічні мелодії знаменного розспіву на п'ятилінійну систему запису робилися. Знамена розшифровувалися, але співаки не впізнавали знайомих діатонічних мелодій, виконуваних на темперованих музичних інструментах. М. Бражніков, визначний дослідник

давньоруської теорії музики, яскраво і виразно схарактеризував стан величної теоретичної і практичної системи Знаменного розспіву в історичному періоді його згасання. Він зауважує, що **через азбуки кінця 17 століття простежується боротьба двох систем та спроби російських розспівників-теоретиків примирити і поєднати їх і перемогу західноєвропейської п'ятилінійної системи.**

З переходом на п'ятилінійну систему невизначеність ритмічних тривалостей знаменного розспіву та його мелодична і ритмічна імпровізаційність – дві його найважливіші особливості – по суті були паралізованими. Двознаменне викладення азбук закріпило за знаменем “**строка**” (у якості камертону) не тільки певну тривалість звучання, але й незмінну абсолютну висоту. М. Бражніков емоційно зауважує, що Знаменний розспів ніби завмер на місці і втратив гнучкість.

Як давня національна форма культової музики, знаменний розспів зупинився у своєму розвитку і зберігся в Росії у крюковій нотації старообрядців, а в п'ятилінійній нотації – в репертуарі монастирських хорів. Знаменний розспів закінчив своє життя, але суворо-стримана краса і дух древніх наспівів, що збереглися у хорових творах композиторів 19 - 20 століть, хвилює слухачів і тепер. Уведення в Московії української нотно-лінійної нотації та партесного співу знаменувало народження нової російської культової музики і стало початком занепаду давнього одноголосного знаменного розспіву. Увага до знаменного розспіву знову підвищується вже на початку 19 століття у зв'язку з пробудженням інтересу до національної музики. До знаменного розспіву звернувся Д. Бортнянський, гармонізували мелодії знаменного розспіву М. Глінка, П. Чайковський, С. Рахманінов, М. Римський-Корсаков, М. Іполітов-Іванов, О. Гречанінов, П. Чесноков та ін.

У середині 20 століття визначний дослідник знаменного співу М. Бражніков розшифрував зразки знаменних співів. Розшифровані ним старовинні твори були записані на велику платівку у виконанні басового чоловічого хору.

### ***Запитання для самостійної роботи.***

1. Назвіть і стисло схарактеризуйте основні форми знаменного багатоголосся, що виникли в Україні протягом 16-17 століть: демественний, путьовий, строчний.
2. Якого значення мали двознаменники у період переходу від крюкової нотації до загальноєвропейської?
3. Коли і за яких обставин стався в Україні перехід до п'ятилінійної нотації?

## 1.1.2. Строчний спів

Один з давніх видів знаменного багатоголосного церковного співу, так званий *строчний* спів, був заведений в Україні з кінця 16 століття і вийшов з ужитку у середині 17 століття. Згадаємо, що в Україні знаменний розспів пройшов шлях від крюків до західно-європейської п'ятилінійної нотації фактично за період першої половини 17 ст. і пам'ятаємо, що саме українські півчі сприяли появі нотного співу на Московії. Давноруський багатоголосний строчний спів та церковний партесний спів з одного боку, а з другого боку світський партесний спів, є видами хорової культури, які мають неоднакове походження і різні сфери ужитку в церковному богослужінні:

1. *Строчний спів*, фіксований у крюковій нотації і нотне *церковне партесне багатоголосся* походять від уставного канонізованого (дозволеного) знаменного співу. У цих піснеспівах використовуються мелодії та тексти, схвалені церквою.

2. Вільні хорові композиції *світського партесного співу*, які базуються на неканонічних, неуставних наспівах, в службі не використовуються.

На підтвердження думки, що в 16 ст. вид строчного співу очевидно не був новим і незвичним явищем, а час його виникнення загубився в минулому, М. Гордійчук наводить результат розвідки музикознавця В. Беляєва щодо літописного свідчення про те, що князь Галича Костромського Дмитро Красний співав демеством, тобто верхнім голосом строчного багатоголосся. Помер Дмитро Красний у 1440 р., отже, вже тоді, на думку В. Беляєва, існував строчний спів. [19, 171–172]. Українське походження строчного співу підтверджує і той факт, що для заселення українськими півчимами тих монастирів, що були закладені Патріархом Никоном, до Москви за указом царя у 1652 році було привезено з України одинадцять півчих, між котрими були архідиякон Київсько-Братського монастиря Михайло і «...начальний співець, творець пенія строчного Федір Тернопільський» [10, 134–135]. Свою назву строчний спів одержав від форми його фіксації. Над рядками тексту було два, три або й чотири рядки («строки») крюкових нот; у залежності від цього й рукописи таких партитур називалися дво-, три й чотирирядковими. Для кращої орієнтації співаків колір крюкових рядків був різним. Нижній рядок писався тушшю, другий кіновар'ю (червоні чорнила), третій знову тушшю й останній кіновар'ю.

В Московії строчний спів вперше згадується у церковному документі «Чинovníку Новгородського Софійського Собору» у 1620 – 1630 рр. Цей факт свідчить про те, що у той час, коли в Московії тільки переймали строчний спів, в Україні одноголосні знаменні мелодії вживались у богослужіннях нарівні зі строчним співом і новим партесним, бо з 1594 року мали на то дозвіл від

візантійського патріарха. Б. Асаф'єв чітко розмежовує часові межі строчного і церковного партесного хорового співу в Московії, стверджуючи, що будова та інтонаційна сторона давньоруської культової музики були цілковито мелодичною. Давньоруські терміни раннього культового багатоголосся «строчного співу» вказують на його лінійну\* природу (низ, верх, путь, захват, підхват), «...а коли почалася європеїзація *московського* культового співу і принесла з собою європейське акордове голосоведення, то на відміну від строчного співу «партесне» вже сприймали як новий вид.» [2, 118]. Слід зазначити, що послідовно поєднуючи старий «строчний спів» з новим, як він стверджує з *московським* «партесним» співом, Б. Асаф'єв не згадав про український партесний спів і не вказав значення українського проміжного новітнього виду піснеспівів – *Київського розспіву*, який саме й посприяв європеїзації культового співу Московії. Докази щодо первісності Київського розспіву ми знаходимо у М. Бражнікова, який довів, що в Московії квадратна нота з'являється лише в кінці 17 століття, майже одночасно з початком її застосування там для викладення одноголосних київських наспівів. «Якщо взяти до уваги те, що в Україні квадратна нота стала відома раніше, то хронологічно одноголосні нотолінійні рукописи українського походження є давнішими порівняно з московськими» [6, 391].

Свою назву строчний спів одержав від форми його фіксації. Над рядками тексту було два, три або й чотири рядки («строки») крюкових нот; в залежності від цього й рукописи таких партитур називалися двох, трьох і чотиристрочними. Для кращого орієнтування півчих колір крюкових рядків у партитурах різнився. Нижній рядок писався тушшю, другий кіноварю (червоні чорнила), третій знову тушшю і останній – кіноварю. Стрижнем строчного співу, своєрідним *cantus firmus\** ( *незмінна мелодія*), була знаменна мелодія, яка містилася тільки в середньому голосі і ніколи не була верхнім. Цей голос, що вів основну мелодію звався **п у т ь**. Інші голоси складали до нього гармонійний супровід і, в залежності від місця розташування в партитурі, мали назву - **н и з і в е р х**. До цих трьох голосів зверху інколи додавали четвертий – **д е м е с т в о**, мелодична лінія якого вирізнялася особливою розвиненістю. М. Грінченко в «Історії української музики» [10, 131] уточнює походження терміну «демество» у чотиристроковій партитурі строчного співу. Він наголошує, що іноді до цих трьох голосів додавався ще й четвертий рядок, де мелодійний візерунок був особливо розвиненим і нагадував варіації до інших трьох голосів. Така рухлива мелодія нового голосу з'явилася в наших партитурах під безпосереднім впливом польських композицій. В московській церкві верхній голос дістав назву *д е м е с т в а*, завдяки своїй близькості до утаємниченого демественного співу. Півчі відповідно розподілялися на «путників», «вершників» та «нижників». Співаків

не розподіляли на хорові партії за регістровими чи тембровими ознаками. Діапазон кожної з хорових партій обмежувався об'ємом квінти, сексти, а інколи сягав октави, внаслідок чого більшість співаків мали можливість виконувати будь-яку «строку» в партитурі. Давньоруські церковні хори склалися виключно з чоловіків, які володіли низькими голосами, і тому в партитурах перевага віддавалася нижньому і середньому регістрам басового голосу. Баси, які володіли звуками всієї великої октави і частково контроктави, співали „низ” октавою нижче, подібно до того, як октавісти співають у хорах і тепер. Високий регістр тенорових голосів не використовувався зовсім. Діапазон партитури строчного співу дорівнював дванадцятиступеневому обіходному діатонічному звукоряду Соль великої октави – ре першої октави.

М. Успенський припускає, що строчний спів постав з народнопісенного багатоголосся, а практика народного хорового співу визначила побудову і склад строчної партитури. Така ж думка висловлена в «Історії української доживотної музики». «Можливо, в цьому (путь, низ, верх), вже в той віддалений період проявився вплив традицій народного співу з виділенням високого підголоска, який орнаментував основний наспів, що проходив у середніх та нижніх голосах» [18, 71]. С. Скребков також зауважує, що первісна форма церковного багатоголосся виникла під впливом народного співу, а перенесення традицій народного багатоголосся у церковну музику було проявом творчого ставлення до церковного мистецтва. Твори майстрів строчного співу мають деякі спільні риси з раннім видом європейського багатоголосся (9 – 13 ст.), загальна назва якого - **о р г а н у м\*** Характерною ознакою органума був постійний рух голосів паралельними квартами і квінтами, які контрапунктували головній мелодії – *cantus firmus* \* григоріанського співу.

Строчному співові, як і органуму, притаманний принцип паралельного руху голосів, а також спокійний та рівний характер піснеспівів. Проте голосоведення строчного співу має свої особливості. По-перше, ця паралельність не є постійною, по-друге, у середньовічному західному багатоголоссі ставлення до терції було як до нестійкого дисонантного співзвуччя, що тяжіє до розв'язання в квінту. Давньоруські ж майстри використовували переважно саме терцеві паралелізми, а вслід за ними – і квінтові. Терція для них була консонансом.

Дослідники давньоруського церковного співу стверджують, що на відміну від католицького контрапунктичного (поліфонічного) кварто-квінтового співу, знаменне багатоголосся дістало назву *гармонійного*, або *акордового* співу. Акордовий склад партитур строчного співу не виходив за межі тризвуку у різних оберненнях, що стримувало вільний рух хорових голосів *верху* і *низу* та призводило до появи неприємних для слуху квінт, октав, секунд. ”Виправдання такої гармонічної побудові тодішні композитори знаходили в тих партесних

композиціях католицьких (уніятських) церковних співів, що були їм за зразки, з одного боку, а з другого – низьким загальним рівнем знання техніки композиції, котрих набирали вони з тих теоретичних підручників, що їх було в той час уже не мало» [10, 134.].

Розвиток строчного співу йшов шляхом ускладнення від гетерофонічного\* тобто епізодичного двоголосся до три – або чотириголосся. Давньоруский строчний спів знаменного розспіву був поліфонічним у своєму прояві. Голоси рухались самостійно паралельними терціями, квінтами та унісонами. Ця самостійність не була постійною, голоси сходилися в унісон і розходилися, ”розщеплювалися” у терцію або в інший консонуючий чи дисонуючий інтервал, як це буває під час співу української народної пісні. Цей спосіб голосоведення у строчному співі вважають “стрічковим”. Поліфонічна партитура писалася крюками, без жодних вказівок музичного виконання. Всі хорові партії співали водночас з однаковою гучністю і почути головну тему не було можливості.

Принцип своєрідного «стрічкового» поліфонічного багатоголосся допускав й одночасний спів певної мелодії всіма хоровими партіями з різних ступенів звукоряду. «Завдяки тому, що при таких гармонізуванні загальна звучність церковної пісні виходила досить невдала, то найкращим способом прояснити її було усилення головної мелодії, себ-то партії «путників», і це усилення робилося просто збільшенням голосів цієї партії» М. Грінченко [10, 132].

Ускладнення поліфонічної фактури строчного співу відбувалося шляхом введення елементів *підголоскової поліфонії* у такий спосіб, що «верх» і «путь» рухалися терціями, а «низ» їм контрапунктував. Ускладнювалася поліфонічна фактура строчного співу ще й варіюванням мотивів у партіях «верх» і «низ» на витриманих нотах головної мелодії. Подібний вид поліфонічних прийомів нагадує підголосковий стиль викладення, притаманний М. Леонтовичу у добре відомих нам обробках українських народних пісень.

Вертикаль у партитурах строчного співу утворювалася методом одночасного звучання всіх мелодійно розвинутих голосів (партій). Внаслідок «стрічкового» ведення голосів, що підкреслювали основну незмінну мелодію знаменного розспіву, супровідні голоси давали неприємні співзвуччя квінт, кварт, октав і секунд. У гучному чоловічому співі через вузьке розташування голосів з’являлося «згущене», тобто темне звучання, в якому немає прозорості. Причиною такої незлагодженості було те, що широкі обертони чоловічих голосів на низьких тонах змішуються, зіштовхуються на дисонансах, внаслідок чого в слухачів виникає відчуття «нечистого» звучання. По-різному ставилися до строчного співу сучасники. Одним подобалася велика самостійність голосів і у тих дисонансах їм відчувалося «гласа со гласом борение». Симпатика партесного співу І. Коренєв і М. Дилецький не схвалювали ту відсутність гармонійності в

співі. Палкий прихильник і послідовний захисник партесного співу диякон придворного Сретенського собору у Московському Кремлі Іван (Іоакім) Трохимович Коренєв (середина 17 ст.) критикував строчний спів за гармонічну неузгодженість голосів і говорив, що «...ничто есть в нем согласно, токмо несогласное тригласие, шум и звук издающее, и не сведущим благо мнится, сведущим неисправно положено разумеется» (нічого немає в тому суголосного, а тільки негармонійне тригласіє, що видає шум і звук, і нетямущим це до вподоби, а тямущим невправно складеним здається. – *О.К.*).

Диякон І. Коренєв стверджував, що тристрочний спів, голоси якого ніколи не поєднуються воєдино, був створений тим, хто не розуміє і не знає музичної науки, і було б добре, якби хто-небудь належним чином навчившись, виправив би гармонічні голоси. Він наголошував, що за умови опанування музичною наукою у тристрочних творах, які називають концертами, можна було б приєднати скільки завгодно голосів. Реальне звучання строчного співу і донині залишається не зовсім ясним. Недосконалість фіксування вертикалі і відсутність азбук, де є пояснення ідеографічних\* знаків, ускладнює роботу спеціалістів з розшифрування знаменного багатоголосся.

*Українські музикознавці вважають, що строчний спів був тим ґрунтом, на якому з'явився інший багатоголосний стиль – партесний. Адже саме з Києва поширювалися у свій час знаменний, пізніше київський та інші розспіви, врешті, звідти вийшов також і партесний спів.* В Україні строчний спів був поширений і звучав навіть тоді, коли вже практикувалося партесне багатоголосся, яке стало домінувати і вважалось більш досконалим. У період другої половини 17 століття, коли знаменні наспіви вже були переведені на п'ятилінійну нотацію, строчний спів вийшов з ужитку і припинив свій розвиток, не залишивши слідів у співацькій практиці. Знавці з давньоруської теорії музики наголошують на тому, що теоретики строчного співу не зуміли виробити стійких стилістичних норм і досягти рівноваги між монодійністю та гармонічністю у багатоголоссі, на відміну від монодійного київського розспіву, який на той час досяг свого найвищого рівня розвитку. Вчені, які досліджували строчний спів, не знайшли жодного посібника із знаменного багатоголосся серед великої кількості музично-теоретичних підручників різного типу, створених у 17 ст. Цим пояснюється те, що строчний спів, який вийшов з ужитку внаслідок заміни крюків на ноти, був забутий на межі 17-18 ст.

### ***Запитання для самостійної роботи***

1. Як вплинула форма фіксації строчного співу на його назву?
2. Як проявилися традиції народного багатоголосного співу в побудові і складі сторочної партитури?

3. Що є стрижнем, тобто головною ознакою строчного співу?
4. Якого походження був строчний спів і чому це знаменне багатоголосся дістало назву гармонійного, або акордового співу?

### 1.1.3. Київський розспів

Від середини 16 століття українськими розспівниками і теоретиками стовпового знамени була перейнята нотно-лінійна система романського хорального письма, яка вже давно панувала у церковній музиці Західної Європи. У практиці українського церковного знаменного співу відбулася заміна безлінійної крюкової нотації на європейську п'ятилінійну з квадратною формою голівок та голосовим ключем *ут (до)* зрідка з ключем *фа* або *соль*. Цією загальноєвропейською лінійною нотацією був викладений новий одноголосний **київський розспів**, що є різновидом знаменного розспіву і *підпорядкований системі осмогласія*. Розвиток одноголосного знаменного осмогласного розспіву відбувся під впливом багатоголосної західної церковної та світської музики.

Поява в Україні п'ятилінійного нотного письма була зумовлена новими стильовими особливостями музики. На заміну старовинній звуковисотній системі, побудованій на церковному звукоряді, що складався з чотирьох согласій, була перейнята європейська октавна система. **Таким чином, нова музика, що була заснована на октавних ладах, вже не могла бути відтвореною засобами крюкового письма.** Розвиток п'ятилінійного нотного письма київського розспіву відбувся під впливом *нових стильових особливостей* європейської культової музики. Перехід на нову нотну систему був зумовлений необхідністю точної фіксації звуковисотності хорових партій у багатоголосових церковних піснеспівах.

Порівнянно з крюковим записом цей, за виразом С. Скребкова, **національний український варіант** фіксації піснеспівів, значно простіший за мелодичним і ритмічним складом, у ньому менше поспівок і чітко проявляється відчуття тонічної стійкості. Для Київського розспіву є характерним розмежування речитативних і розспівних епізодів та повторення окремих фраз тексту, чого не спостерігалось у знаменному розспіві.

Разом з тим у київському розспіві помітні нові інтонаційні нашарування, які йдуть від української народної пісні. Порівнянно з широким розспівуванням складів у знаменному співі (до 30 на один склад), у малорозспівних та речитативних мелодіях київського розспіву можливе використання *силабічного\** співу, коли кожному складу з тексту відповідає один звук мелодії. Серед поширених розспівів в Україні, а з часом і на Московії, можна назвати



болгарський, грецький та сербський розспіви. С. Скребков стверджує, що у період боротьби з уніатством на межі 16-17 століття, чітке підкреслення назви розспіву було своєрідним засобом спротиву католицизму. Він наголошував, що перелічені розспіви походять не з Греції, Болгарії та Сербії, а є гілкою українського знаменного співу.

Проаналізовані вище українські види багатоголосного знаменного співу, а саме строчний спів та київський розспів, на думку М. Гордійчука, готували ґрунт для нового мистецтва – *партесного співу*. У них поступово визрівали своєрідні поліфонічні засоби (підголоскова, контрастно-тематична, імітаційна поліфонія), формувався гармонічний стиль, заснований на терцевих співзвуччях, а також мажорний і мінорний лади октавної побудови. Все це у тому чи іншому вигляді виявилось вподальшому й у партесному співі. Найзначнішу роль у становленні цих рис відіграли з одного боку, українська народна пісня та традиційні риси церковного співу України, а з другого впливи західноєвропейського професійного музичного мистецтва, зокрема *партесного співу*. У Москві київський розспів з'явився у середині 17 століття завдяки культурним зв'язкам Києва з Москвою, які посилювалися після Переяславської угоди 1654 р. На відміну від крюкового письма ця нотація у Москві набула назву «*Київське знамя*». Київським знаменем були записані й інші українські одноголосні розспіви – болгарський та грецький, які з другої половини 17 століття також увійшли до співацького обіходу Московії. Церковні ієрархи не бажали змін у богослужбних книгах і чинили опір, однак по велінню царя і патріарха Никона сталися зміни у ставленні до знаменного розспіву. Для навчання московських півчих у нових соборах та монастирях, були привезені з України найкращі майстри київського розспіву.

Нові київські розспіви принесли на Московію елементи нового музичного мислення: мажоро-мінорну основу мелодії, повторність замість варіативно-імпровізаційного розвитку мелодій та нову ритмічну узгодженість піснеспівів. *Для українських розспівників, головицьків та півчих той перехід на п'ятилінійну систему не був таким болісним, як для московських, тому що слух українців раніше призвичаївся до західноєвропейського гармонійного співу.*

Протягом другої половини 17 століття і початку 18 століття нотація київського розспіву поступово витиснула у Московії всі безлінійні нотації, бо була більш зручною для запису партитур нового хорового співу. У свою чергу квадратна нота вийшла з ужитку наприкінці 18 століття під впливом італійської світської музики, переважно оперної, і була замінена на круглу італійську. Хоча безлінійні нотації й втратили своє практичне значення, але ніким ніколи не заборонялися і не скасовувалися, а залишилися богослужбно-співацькими нотаціями російської православної церкви.

### 1.1.4. Реформа знаменного співу

Висвітлення у цій роботі значення *московської реформи* знаменного співу, яка спричинила до заміни середньовічної монодії на багатоголосся «партесного» типу, не є випадковим. Вчителі музики, викладачі, керівники хорів та студенти окрім вмінь і навичок практичної хорової роботи мають володіти й знаннями з історії української хорової культури, яка є надбанням багатьох поколінь. Ці знання надихатимуть ентузіастів до відродження хорової справи і нададуть їм переконаності в тому, що усвідомлення своєї етнологічної відмінності сприятиме укріпленню національної гордості й патріотизму. Але для тих, хто відчуває потребу більш глибокого розуміння національних особливостей хорового професійного виконавства в Україні, корисно буде не тільки ознайомитися з минулими та теперішніми практичними формами, а й порівняти їх з позицій сучасної теорії хорового співу.

На історичному періоді першої половини 17 століття Україна і Московія знаходилися на різних етапах розвитку церковного хорового співу. У Московії ще був в ужитку знаменний розспів, а в Україні вже практично відбувся перехід на п'ятилінійну європейську систему нотації. Українські розспівники (композитори), творчо перейнявши з Заходу п'ятилінійну нотацію («київське знамено»), а пізніше й новий хоровий партесний стиль, вже використовували у богослужінні гармонійне багатоголосся. Українські розспівники та півчі раніше за московитів оволоділи новим хоровим співом і, співаючи у церквах Московії, сприяли цій реформі та прискорювали перехід на загальноєвропейську систему нотації. Хоча реформа не була актуальною для українського церковного співу, проте ознайомлення з цим визначним культурологічним явищем відкриє широкі можливості для глибинного усвідомлення досягнень своєї *національної* хорової культури і значення її в історичному розвитку європейського хорового виконавства. Обізнаність із основними положеннями реформи підвищить професійний інтерес здобувачів освіти до вивчення таких питань з теорії хорового співу, як хоровий стрій та ансамбль, і знадобиться їм для розуміння подальшого розвитку хорової справи. Згадаємо, що в Україні знаменний розспів розвивався з 11 по 17 століття у одноголосному крюковому виді, але пройшов шлях від крюків до західно-європейської п'ятилінійної нотації фактично за період першої половини 17 століття.

П. Маценко у нарисах до історії української церковної музики (видання М.Т.Б. Роблін – Вініпег, 1968) наголошує, що «найдавніший церковний спів прийшов до руських слов'ян не шляхом вивчення його по нотних книжках, а просто з голосу», і у вказаному дослідженні переказав думку О. Кошиця, що українські співаки не використовували грецьку теорію, а винайшли свій звукоряд

кращій і якісніший від грецького, що побудований на трихордах роз'єднаних півтоном, які звалися *согласія*, а крюк був нотою. Повний їх устрій складався з чотирьох трихордових (триступневих) согласій.

Сама ідея буквенних поміт могла прийти до московських майстрів із Заходу, культурні зв'язки з яким підтримувалися на західній Україні та Білорусі. Починаючи з 9-10 століть в григоріанських піснеспівах при безлінійних невмах стали проставляти букви, що були початковими літерами слів „*вище*”, „*низько*”, „*підняти*”, „*опустити*”, „*рівно*”, які характеризували висотні співвідношення звуків мелодії. У григоріанському співі такими помітами користувалися недовго. Італійський музичний теоретик і реформатор у царині музичної практики раннього середньовіччя, монах Бенедиктинського монастиря в місті Ареццо – Гвідо Аретинський (д'Ареццо) (990 - 1050) – запровадив чотирилінійний нотний стан, шестиступеневий звукоряд – гексахорд\* (ТТ ½ ТТ) та складове позначення звукоряду – ut, re, mi, fa, sol, la. Найменування ступенів Гвідо Аретинський взяв від старовинного гімну на честь св. Іонанна Предтечі, складеного так, що кожний вірш починався новою нотою гама. Як стверджує Р. Грубер: «Таким чином, Гвідо вдалося звільнити пам'ять тих, що навчаються музики, від важкого тягара нескінченних непотрібних правил та домогтись нескладного, швидкого навчання нотного письма на основі наочної загальнозначимої нотації».

Винахід нотно-лінійної нотації, яка потім перетворилася на сучасний тип нотації, Р. Грубер характеризував найвищим переверотом в історії матеріальної музичної культури. З 11 століття католицька церква перейшла з безлінійного буквенно-невменного запису піснеспівів до 4-лінійної нотної фіксації з квадратною формою нотних голівок.

Це прогресивне нововведення сприяло виникненню великої кількості різних форм церковного та світського багатоголосся.

Головним недоліком давньоруської крюкової нотації 16-17 ст. залишалася відсутність точної фіксації висоти звуків. Доки церковне співацьке мистецтво Московії вдовольнялось одноголосним монодичним співом, то мелодії, що заучувалися співцями, підтримувалися у їхній пам'яті ідеографічним\*, тобто крюковим записом. Проте в багатоголосних творах знаменного співу вертикаль вже вимагала точного визначення інтервальних співвідношень, але крюкова нотація почала гальмувати подальший розвиток професійної церковної музики.

Вже наприкінці 16 століття, з причин ускладнення знаменного письма, в Московії виникла потреба інтервального уточнення знамен, а також деяких особливостей виконання того чи іншого знаку. З цією метою майстри, навчаючи співу „за крюками”, писали біля співацького знаку певні букви, тобто **п о м і т и**, що визначали відносну висоту звука, позначуваного цим знаком. Точний час виникнення таких поміт невідомий. Система поміт у кожного вчителя була своя,

а поміти мали педагогічне значення. Один і той самий співацький знак тлумачився представниками різних шкіл по-різному, а відсутність чіткої або приблизної вказівки щодо висоти звука призводила до непорозумінь та неоднакових прочитань. Такому різному трактуванню знамен сприяла відсутність друкованих зразків співацьких книг, а також розмаїтість переписаних співацьких рукописів. У результаті з'явилася така велика кількість варіантів виконання крюків, що кожен співак міг співати по-своєму, а між тим точна фіксація відносної висоти звуків мелодії уберегла б наспіви від своєвольних і мимовільних перекручувань.

З появою *київської п'ятилінійної системи* ставлення московських майстрів до крюків змінилося кардинально. Одним із найважливіших заходів, спрямованих на зміцнення та удосконалення знаменного розспіву, була реформа крюкової нотації, яка відбулася та увійшла до вжитку за царя Михаїла Федоровича між 1613 та 1645 рр.

У спеціальній музикознавській літературі ця реформа пов'язана з іменем новгородського розспівника, музичного теоретика, майстра співу, півчого дяка Івана Якимовича Шайдурова (Шайдурова) [6, 299]. Він теоретично розробив систему *ладів-согласій* і на цій основі встановив спеціальні кіноварні *степенні поміти* (помітки, заремби), тобто буквенні знаки, що вказували на точну висоту звуків у знаменній нотації, а також *поміти вказівні*, що позначали мелодичне спрямування та характер руху голосу.

Сутність цього нововведення полягала в тому, що в основу поміт було покладено дванадцятиступеневий діатонічний звукоряд діапазоном G – d1. Цей звукоряд називається *церковним* або *обіходним*. Церковний знаменний звукоряд за Шайдуровим складається з чотир'ох ладів-согласій, а саме: просте, мрачне, світле та трисвітле (ТТ1/2; ТТ1/2; ТТ1/2; ТТ1/2). «Согласіє» являє собою висхідну послідовність трьох звуків, яка повторюється по чистих квартах вгору: соль-ля-сі, до-ре-мі й т.п. За Ю. Келдишем: «У співацьких посібниках 15-16 ст. немає жодних вказівок на те, що цей звукоряд був відомий руським майстрам раніше. Розробку його варто вважати досягненням вітчизняної музично-теоретичної думки 17 ст.».

Ця висхідна послідовність обіходного звукоряду є своєрідною висхідною гамою, яка має назву «*скала*» (за П. Маценком). Задовго до Шайдурова давньоруський (український) дев'ятитупеневий звукоряд («согласія» – мрачне, світле, трисвітле) усвідомлювався розспівниками як складне явище, і тільки у труді Шайдурова цей звукоряд набув вигляду завершеної музичної системи. Теоретичні розробки та нововведення Шайдурова сприяли переходу московської церковного співу від знаменної нотації до п'ятилінійної.

**Степенні согласні поміти**, тобто знаки-букви, звичайно писалися над текстом біля крюків, до яких вони відносились. На відміну від крюків, їх писали червоними чорнилами, звідси й назва – *кіноварні поміти*. Кожен ступінь звукоряду отримав буквенне найменування, а поміти являють собою початкові літери назв звуковисотних рівнів церковного діатонічного звукоряду малої та першої октави: (*до* – гораздо низько ГН; *ре* – низько Н; *мі* – середнім гласом С; *фа* – мрачно М; *соль* – покой П; *ля* – високо В; *сі b* – гораздо високо ГВ; *до1* – високо з хохлом В; *ре1* – покой з хохлом П). Якщо проаналізувати ці степенні поміти з огляду на сучасне хорознавство, то можна припустити, що вони вказують на теситурні особливості наспівів, діапазон яких у межах м.7, а також на реєстри голосів у межах цього діапазону. Так, *до, ре, мі* – низька теситура і низький реєстр голосу; *фа, соль, ля* – середня теситура і середній реєстр голосу; *сі-b, до, ре1* – висока теситура і високий реєстр голосу. Виходити за межу *ре1* не дозволялося, цьому перешкождала своєрідна етична норма оцінювання хорової звучності. Коли Павло Алепський описував подорож антіохійського патріарха Макарія з Італії до Росії (сер.17 ст.), то почувши московські хори, відзначив своєрідність їхнього звучання: «Кращий голос у них – грубий, густий, басистий – не надає слухачеві задоволення. Як у нас він вважається недоліком, так у них наш високий наспів вважається непристойним. Так вони й читають». Окрім системи степенних согласних поміт, Шайдур увів й так звані **вказівні поміти**, що позначали спрямування руху голосу та уточнювали способи виконання найпростіших ходів голосу всередині «согласія». Поміти є початковими буквами слів, які характеризують ходи голосу під час співу.

Ознайомимося з кіноварними **степенними согласними помітами**, що вказували на точну висоту знамени.

#### Церковний

звукоряд		<b>Поміти</b>		
1	– ре1	– високо (з хохлом)	– В	согласіє трисвітле
2	– до1	– покой (з хохлом)	– П	
3	– сі b	– гораздо високо	– ГВ	
4	– ля	– високо	– В	согласіє світле
5	– соль	– покой	– П	
6	– фа	– мрачно	– М	
7	– мі	– гораздо високо	– ГВ	согласіє мрачне
8	– ре	– низько	– Н	
9	– До ↑	– гораздо низько	– ГН	

У тому разі, коли теситура багатоголосних творів не уміщується у звуковий обсяг даного дев'ятиступеневого звукоряду, розспівники виходили за його межі вниз до «простого согласія», розташованого у великій октаві нижче «мрачного».

### Церковний

звукоряд

### Поміти

10	–	Сі	–	Ц (це)	–	Ц		согласіє просте
11	–	Ля	–	низько (з крижем)	–	Н		
12	–	Соль	↑	гораздо низько (з крижем)	–	ГН		

Окрім цієї системи *степенних согласних поміт* Шайдуров увів й так звані *вказівні поміти*, що позначали спрямування руху голосу. Вказівні поміти уточнювали деякі способи виконання найпростіших ходів голосу всередині «согласія». Поміти є початковими буквами слів, які характеризують ходи голосу під час співу.

Тепер ознайомимося із *вказівними помітами*, якими можна скористатись й у сучасній хоровій практиці.

### Вказівні поміти

У – (ударити)	-	хід на ступінь униз
Б – (борзо)	-	такий самий хід угору
З – (закинъ)	-	хід на два ступені вгору
Л – (ломи чрес глас)	-	стрибок на велику терцію вгору
К – (качни)	-	хід на ступінь униз та назад
Р – (равно)	-	рух на одній висоті

Як видно, ці поміти вказують не лише на спрямування руху мелодії, але й містять інформацію щодо характеру та способу звуковедення. Автор поміт був визнаним знавцем співу і, безперечно, ці яскраві образні вирази є узагальненням досвіду попередніх майстрів співу. В його помітах можна побачити способи інтонування найчастіше вживаних у співі інтервалів в3; в2; ч1. Проаналізуємо вказівні поміти 17 століття з позицій сучасного ставлення до інтонування зазначених інтервалів з метою виявлення очікуваної спорідненості методів сучасної роботи над інтонаційними складностями в хорових творах ( див. «Мелодичний стрій»).

**Поміта «У» (ударити)** – інтонування низхідних великих секунд. Згідно з сучасною теорією хорового співу великі секунди слід інтонувати з одностороннім розширенням. Поміта «удатити» пов'язана з енергією звукоутворення та

відповідаючи професійним вимогам інтонування, характеризує «глибоке», «низьке», «широке» інтонування цього інтервалу. Вказівка «ударити» й нині сприяє активному звукоутворюванню й допомагає співакам достатньо рішуче та сміливо опустити інтонацію, аби не схибити у бік підвищення.

**Поміта «Б» (*борзо*)** – висхідна велика секунда. Поміта «борзо» – (прудко, жваво, швидко) спонукає до активності звукоутворення у високій співацькій позиції. Поміта надає співакові сміливості і м'язової розкутості у подоланні теситурних складнощів і допомагає йому яскраво й інтонаційно високо заспівати верхній звук. Все це й передбачає «високе» інтонування висхідної великої секунди відповідно до сучасних правил інтонування.

**Поміта «З» (*закинъ*)** – висхідний рух по великих секундах вгору. Згідно з теорією хорового співу висхідний рух по великих секундах є неабиякою вокально-хоровою складністю, бо має тенденцію до пониження інтонації. Шайдурівська поміта пропонує виконувати «закидаючи» кожен звук угору, що означає «високе» інтонування. У сучасній термінології ця поміта відповідає широковживаному виразу співати «зверху», але наказове «закинъ» додає співові ще й енергії, активності і сміливості у звукоутворенні. Ця поміта здавна стояла на сторожі високого інтонування висхідних великих секунд, а її яскравий образний вираз- «закинъ»- допоможе й сучасним співакам утримувати високу співацьку позицію.

**Поміта «Л» (*ломи чрес глас*)** – стрибок на велику терцію вгору. За правилами інтонування верхній звук висхідної великої терції має бути виконаний гостро, високо. Відомо, що у сучасному хоровому співі терція не є стрибком, але співаки 17 століття, виховані на «согласіях», відчували значний розрив у звуковеденні при виконанні великої висхідної терції. Хормейстери помічають, що інколи у співаків виникають складнощі з інтонуванням цього інтервалу, якому передують поступові висхідні секундові ходи у мелодії. На заваді неточного і млявого інтонування цього інтервалу стає яскравий образний вираз «ломи чрес (через) глас», якому немає аналогів у сучасній хормейстерській термінології, окрім енергійного наказового висхідного жесту. З-поміж інших поміт ця є найяскравішою і найдієвішою, яка дивовижним чином впливає на якість інтонування. Вона наказує діяти рішуче, наполегливо, надає співакові вокальної сміливості та психологічної розкутості у подоланні стрибка, сприяє активному звукоутворенню і високому інтонуванню. Ця поміта завжди допоможе подолати млявість і боязкість інтонування висхідної великої терції переважно у високій та середній теситурі.

**Поміта «К» (*качни*)** – хвилеподібний рух мелодії. Поміта «качни» застерігає співака від надмірної активності у низхідному русі мелодії та спонукає до м'якості звуковедення. Передбачає збереження високої позиції на

нижньому звуці та високе інтонування на верхньому. З огляду на те, що у церковному звукоряді між «согласіями» зустрічаються діатонічні півтони, ця поміта сприймається неоднозначно, по-перше, як «легке» інтонування низхідної в.2, по-друге, як «близьке» інтонування діатонічного півтону.

**Поміта «Р» (рівно, однаково)** – спів на одному звуці. У М. Бражнікова є цікаве для нас пояснення знамени під назвою «стопиця» подібного мелодичного руху: «А стопица едина или множество их просто говорити». Це пояснення імовірніше вказує сучасним хормейстерам на спосіб звуковедення *non legato*, ніж на спосіб інтонування. Згідно з правил інтонування чиста прима є дуже складним для виконання, оскільки кожний наступний повторюваний звук має тенденцію до пониження. У наш час поміту «Р» (равно, однаково) – виконують інакше, тобто використовують інший образний вираз. Щоб отримати у самодіяльних та навчальних хорах «рівно», використовується образний вираз «співати підтягуючи вгору». (Див. «Мелодичний стрій»).

Для хормейстера під час роботи із самодіяльним та навчальним хором ці поміти можуть стати поштовхом до створення своїх власних фантазій щодо пояснення способу інтонування, звуковедення та звукоутворювання. Для дітей ці образні вирази не підходять (хоча можна дещо вигадати).

Короткий порівняльний аналіз «вказівних» поміт переконує в тому, що створені на рубежі 16-17 століть, шайдурівські поміти виявилися близькими і зрозумілими для нас. Гадаємо, що створена П. Чесноковим і творчо розроблена К. Пігровим струнка система інтонування інтервалів у хорі, бере початок із „вказівних” поміт Шайдур, який перейняв і творчо використав досвід своїх попередників. А якщо так, то у своїй практиці ми користуємось результатом багатовікового досвіду майстрів знаменного співу.

Наступна реформа знаменного співу відбулася у другій половині 17 століття. У 1668 р., згідно із розпорядженням царя Олексія Михайловича (батька Петра I), була створена комісія дидакалів (учителів) під головуванням старця Звенигородського монастиря, справника Московської Синодальної типографії Олександра Мезенця для перегляду і виправлення основних співацьких книг, а також удосконалення крюкової нотації. Ним була створена система **п р и з н а к** (наголос на «а») для подальшого уточнення звуковисотності знаменної нотації, яка викладена у його теоретичному труді «Извещение о согласнейших пометах» (1668 р.). Система признак мала замінити систему кіноварних поміт, аби співацькі книги друкувати однією фарбою.

О. Мезенець був одним з тих, хто чинив опір появі партесного співу у Московії та вірив, що реформи і виправлення зуміють повернути знаменному співові колишню красу, величність і значущість. Праця О. Мезенця, яка з'явилась 1668 року, виявилась запізнілою і виготовлений набір знаків знаменної нотації не



було використано. На той час у церковну практику вже було уведено лінійну нотацію та санкціоновано царем і патріархом Никоном церковний партесний спів. Новий нотний партесний спів швидко розповсюдився і до кінця 17 століття витіснив усі роди знаменного церковного співу, які після того починають поступово забуватися й виходити з ужитку.

Зміна стилів співацького мистецтва не розірвала історичної спадкоємності. Московські майстри знаменного співу другої половини 17 століття легко перейшли на п'ятилінійну систему, тому що вони володіли не менш складною і розвиненою нотацією – крюковою.

### ***Запитання для самостійної роботи***

1. Як вплинула форма фіксації строчного співу на його назву?
2. Як проявилися традиції народного багатоголосного співу в побудові і складі строчної партитури?
3. Що є стрижнем, тобто головною ознакою строчного співу?
4. У чому полягають головні відмінності “Київського знамени” від попередніх нотацій різновидів Знаменного розспіву 16 століття?
5. У чому сутність степенних і вказівних поміт Івана Шайдурова періоду російської реформи знаменної нотації?

## **1.2. Духовна пісенна творчість**

Розвиток українського позацерковного духовного співу відбувся у щільному контакті з розвитком музики подібного жанру в слов'янських Чехії та Польщі, що є близькими до України за мовою і культурою. У цих країнах у 15 – 16 ст. вже існувало усталене храмове багатоголосся і розвивалася багатоголосна світська музика (меса,\* мотет,\* шансон,\* мадригал\*). Розвинена хорова культура цих країн є тим чинником, який сприяв появі на Україні нового партесного співу. В свою чергу, церковний і світський гармонійний спів у Чехії, Польщі та інших країнах Європи формувався під великим впливом нідерландської поліфонічної школи 15 – 16 ст.

*Нідерландська школа – провідний творчий напрямок у вокально-хоровій поліфонії 15-16 ст. Склалася на території так званих Нідерландів історичних, до яких входили сучасні Нідерланди, Бельгія, Північно-Східна Франція, Люксембург; з кінця 16-поч. 17 ст. назва «Нідерланди» зберігається лише за Голландією. Передумовою виникнення Нідерландської школи був високий рівень нідерландської музики. У 12 ст. нідерландські міста стають*

найважливішими центрами європейської торгівлі й культури. Мистецтво менестрелів (співаків) сприяло піднесенню народної пісні до рівня професійної творчості.

У 15-16 ст. Нідерланди стають осередком північно-європейського гуманістичного мистецтва, науки, філософії до яких з'їжджаються багаточисельні діячі культури інших країн, збагачуючи нідерландське мистецтво й науку своїми досягненнями і національними традиціями. З розквітом готичної архітектури, живопису, графіки, прикладних видів мистецтва відбувся значний розвиток вокальної та хорової музики. Високому розвитку вокально-хорових жанрів сприяло створення дитячих співацьких шкіл – метриц при міських кафедральних соборах. У метризах навчалися всі видатні нідерландські композитори-поліфоністи, які стали засновниками нідерландської композиторської школи.

Нідерландська школа включала кілька поколінь нідерландських композиторів, які працювали у багатьох європейських країнах, де були прийняті їх традиції, сприяючи розквіту місцевих поліфонічних шкіл. Найвизначніші представники 1-ої, 2-ої, 3-ої Нідерландських шкіл – Й. Окегем, Я. Обрехт, Жоскен Дебре, Орландо Лассо – мали багато послідовників, яких запрошували працювати в різні європейські міста; це сприяло розквіту місцевих поліфонічних шкіл.

Нідерландською школою створено універсальну систему законів строгої поліфонії, розроблено класичні зразки церковних і таких світських вокально-хорових поліфонічних жанрів, як меси, мотети, шансон, мадригали; утверджено панування повнозвучного мішаного чотириголосся, голоси якого стали рівноправними; розвинуто й традиції музики триголосного складу. Визначивши наперед хорову музику наступних епох, композитори Нідерландської школи досягли надзвичайної віртуозності у створенні хорових багатоголосних творів і доводили число самостійних голосів до 36. Музика майстрів Нідерландської школи призначена переважно для хорового виконання а capella. Центральним жанром музики Нідерландської школи є хорова меса а capella. Використовуючи народну пісенну творчість, Нідерландська школа узагальнила досягнення європейського культового та світського вокально-хорового багатоголосся 9-15 ст. й ознаменувала розквіт класичної хорової поліфонії.

Як стильове явище Нідерландська школа підсумувала багатівіковий розвиток музичної культури, пов'язаної з перевагою церковних вокально-хорових жанрів і заклала підвалини для подальшого розквіту інструментальної, вокально-інструментальної музики і оркестрового музичного мистецтва. З розповсюдженням інструментальних жанрів в кінці 16 - поч. 17 ст. Нідерландська школа втратила провідне значення у європейській музичній культурі; першість перейшла до інших національних шкіл.

Ще до заведення в Україні нового партесного співу, сини заможної козацької шляхти та міщанства починають виїздити до закордонних культурних центрів для набуття вищої освіти. Українці навчалися у різних університетах Європи. Найбільш привабливим для української молоді був Краківський університет у Польщі (засн. 1364 р.), де проводилося навчання й музичним наукам. Після навчання багато українців залишались професорами (викладачами) у тих країнах, де вони студіювали. П. Маценко у своїй роботі “Українські канти” подає цитату Л. Корній: «На ниві польської музичної культури 15 - 17 ст. працювали визначні діячі – українці з походження. Про українсько-польські зв'язки свідчать народнопісенні елементи, включення українських танців і

відомо, що на весіллі Зигмунда I (1518 р.) виконувались танці гопак і козачок у лютневій музиці» [27, 14,15].

П. Маценко подає відомості про те, що українську та білоруську молодь, крім Краківського університету, приваблював Падуанський університет (засн. у 1222 р.). Визначну роль у підготовці української молоді мали університети Праги (засн. у 1348 р.) та Оломоуця, у якому навчався ректор Києво-Могилянської академії Варлаам Ясинський. Чехія була під повним впливом майстрів Нідерландської школи, а саме Жоскіна Дебре (1450 – 1521), який навчав студентів у Празі за п'ятилінійною системою нотації. М.Гринченко припускав, що повертаючись до України, молоді люди приносять з собою культурні надбання Заходу; вони вивчають там основи музики західноєвропейської і разом з мелодіями переносять їх на свій ґрунт, пристосовуючи до свого життя. Таким чином уже з середини 16 ст., а може й ще раніше на Україні приймається хоральний многоголосний спів, якого вона доти не знала. Можливо з Чехії перебрана українцями удосконалена система нотопису на 5-ох лініях у її квадратній формі, вважає П. Маценко [27, 14,15].

### 1.2.1. Псалми та канти

На теренах нашої Вітчизни ще за часів Київської Русі були відомі духовні гімни та побожні (набожні) пісні. У старовинних крюкових книгах дослідникам траплялися записи „покаяльних”, „умілених” співів, що не входили в коло основних богослужбних піснеспівів, тобто *позацерковних*. Це були пісні релігійного змісту з прозовим текстом церковнослов'янською мовою, одноголосні, мелодії яких близькі до тих, що співалися у церкві під час відправ. Спочатку побожні позацерковні пісні створювалися невідомими авторами і побутували тільки в середовищі духовенства та монастирського населення й церковних півчих. Зміст черпався з богослужбних книг, а на їхній мелодиці позначилися впливи народнопісенної творчості. Крім давніх побожних «покаяльних» позацерковних пісень, в Україні та Білорусі з 16 століття з'явився новий вид побутових духовних пісень, які первісно були створені на віршові тексти «Псалмів Давида». Ці позацерковні пісні релігійного змісту з авторськими віршовими текстами та з віршованими текстами біблійних псалмів в Україні набули назви *псалмів*.

У подальшому літературні тексти псалмів не обмежувалися псалмами, а зміст їх набув широкого діапазону – від релігійного до світського. На відміну від церковних псалмів, які співали в храмі, *псалми* призначалися для домашнього

співу. Інтонаційна структура псалми являє собою складний сплав знаменного розспіву, української та польської мелодики.

На кінець 16 - початок 17 століття припадає багато документальних даних про поширення віршових духовних позацерковних творів. Тексти псалм почали збирати у спеціальні збірки, що мали поширення серед письменних верств населення. Окремі українські вірші зустрічалися у польських друкованих книжечках і рукописних збірках. Духовні вірші складали такі видатні діячі української культури, як Феофан Прокопович, Мелетій Смотрицький, Данило Туптало, Кирило Транквіліон-Ставровецький та ін.

М. Гордійчук зауважує: «Серед численних релігійних віршів були й такі, котрі призначалися для співу. Цінне підтвердження цього знаходимо у „В перлі многоценному” Кирила Транквіліона-Ставровецького (1646 р.). Тут на кількох віршах авторські позначки: „Читай і співай на утіху душі своїй”, „Хоть співай, хоч читай, тилко світом господа душу свою просвіщай і утішай”. Деякі позначки вказують на певний емоційно-музичний характер виконання цих віршів-пісень: „Читай і співай в радості”, „Глас жалості пріймі і реци”» [19, 217].

Давні одноголосні побожні пісні, які розвивалися разом із церковним знаменним співом України, спочатку були одноголосними. Разом з утвердженням нового партесного співу, у широких верствах письменних людей взяли за звичай співати старі псалми по- народному триголосно, на зразок строчного співу. Псалми періоду утвердження партесного співу, створювалися професійними поетами і музикантами. Для виконання псалмів співаки мусили мати певний досвід у церковному співі. Строчний спів і новий партесний спів вплинули на музичні особливості псалмів.

На початку 17 ст. визначилась сфера тем, образів і поетично-музичних форм, типових для жанру духовної пісні. Найулюбленішими серед населення України були псалми на такі теми як:

- 1) духовні на церковні тексти;
- 2) про святих;
- 3) духовно-моралізаторські.

«У віршах поетів 17 ст. розробляються мотиви скороминучості життя, нікчемність земних утіх. Зміст таких віршів перегукується з тими псалмами про невблаганність смерті і марність цього світу, які стали пізніше неодмінною частиною репертуару жебраків-лірників» [19, 217].

Широкого розвитку цей жанр набув у 17 століття, коли псалми стали улюбленим видом домашнього музикування у середовищі учнів братських та церковних шкіл, семінаристів, студентів колегіумів та Академії. *Стилістичною основою українських псалмів залишається знаменний розспів, разом з тим, на їх*

*мелодиці позначився вплив народної музики, а в подальшому і жанрів світської побутової музики, зокрема кантів.*

До 16 століття не знали в Україні і нових релігійних позацерковних пісень, що в подальшому набули у нас назви «**канти**», а в Польщі «кантички». Українські канти і польські кантички мали свою історію розвитку. Єдине, що їх поєднує окрім назви, було те, що канти та кантички являли собою жанр побутової пісні. На думку Ф. Колесси вчені не можуть достовірно вказати, відкіля перебрана форма і назва кантів, але він стверджує, що найдавніші польські релігійні пісні з першої половини 15 століття в переважній частині є перекладами з чеських. Щодо назви «канти», «кантички», то цікаво буде знати, що до своду григоріанських піснеспівів, який склався у 9 ст., входили пісенні жанри, серед яких були гімни і кантички (canticum). То чи не з тих кантиків з'явилися наші канти і польські кантички! Поряд з багатою народнопісенною творчістю і високорозвиненим партесним співом 16 - 17 ст. зароджується **світська** музика у таких жанрах, як міська побутова пісня (кант), цехова інструментальна музика, театральна музика.

Одним з ранніх побутових пісенних жанрів була триголосна пісня (ансамблева або хорова) без інструментального супроводу – **кант** (лат. – *canto* – співаю). Розвиток кантів і псалмів як жанрів у хоровій музиці припадає на кінець 16 – початок 17 ст., коли в Україні вже було поширене «київське знамя». В Росію кант проникає з України від середини 17 століття разом з партесним співом і “київським знаменем”. В подальшому кант набув широкого розвитку і мав значний вплив на всю світську професійну українську та російську музику. Найдавніші канти виникли у середовищі українського духовенства, дяків та учнів духовних училищ і ними ж розповсюджувалися. Згодом сфера застосування цих пісень розширювалася і вони становили своєрідну домашню музику міського населення. Авторами текстів і мелодій світських побутових кантів спочатку були учні братських шкіл, співаки церковних хорів, студенти колегіумів і академії, вчителі співу регенти хорів, а у 18 ст. також представники міського населення – майстрові, ремісники, згодом солдати і матроси.

В Україні канти співались не тільки у побуті, а й у церкві. Наприклад під час релігійного ритуалу цілування плащаниці звучав кант «Приїдьте, ублажим Йосифа» і ряд інших. На думку знавця церковної музики С.Смоленського, у церкві співали близько 30 кантів. Канти складали вагому частину духовних драм, а також вертепу. Новий тип багатоголосної побутової пісні духовного змісту – **канти**, є близьким до псалми за своєю тематикою, але ґрунтується на інших стилістичних принципах.

*На відміну від псалмів, мелодика кантів не пов'язана із знаменним розспівом, а джерелом її є українська та польська побутова пісня.*

Виникненню кантів як жанру сприяли чинники розвитку *світського силабічного віршування* та утвердження партесного багатоголосся. У 20-х роках 17 століття, в українських «славенолатинських» училищах, у класах поезики і риторики було запроваджено вивчення правил світського силабічного\* віршування (грец. – syllable – склад), перейнятого з Польщі. Це спричинило значне розширення кола авторів, бо вірші складали не тільки вчителі, а й учні. Силабічні вірші відзначалися тим, що кожний з віршових рядків строфи містив однакову кількість складів (до 11 - 16 складів) і обов'язково переривався цезурою на певному складі. У тексті з наведеного повчального канту кожен рядок має 16 складів з цезурою на восьмому складі.

«Силне в злобі, что твориши, У лжу ты избрал глаголати! У  
Лесть язык твой умыслил есть У злий языче, что те губит. У  
Злоба тебе возлюблена, У погублена и презренна».

Чіткий, пружний ритм віршів спричинив до появи мелодій нового стилю, *не пов'язаних зі знаменним розспівом*. Багатоскладовий віршовий рядок, у якому є обов'язкова цезура, а між рядками – виразна зупинка, створили умови для створення нових кантових мелодій, які були речитативними, енергійними та без розспівів складів, коли одному складу вірша відповідав один звук у наспіві. Розспівування віршів у такий спосіб започаткувало появу *нового жанру духовної пісні*. Розпочавши своє існування як відгалуження псалми, кант швидко стає світською піснею, увібравши інтонації українських та польських народних пісень. Виникнення кантів в Україні обумовлено ще й фактором зростання значущості партесного співу та утвердження багатоголосся у богослужінні. Посилаючись на думку О. Преображенського, який працював над вивченням шляхів проникнення до нас західноєвропейського мистецтва багатоголосся, Б. Асаф'єв надає особливого значення у цьому питанні «польсько-уніатським» кантам, що складали найкращі умови для запам'ятовування їх через нескладні гармонічні схеми, короткі періоди з каденціями та метричну прозорість текстів.

*Таким чином, виконання гармонічних кантів і псалм сприяло звиканню до нового партесного хорового стилю, що зароджувався в Україні, і під впливом якого з'являлася велика кількість нових багатоголосових духовних пісень та відбувалося їх повсюдне поширення.*

### 1.2.2. Музична характеристика і тематика кантів

Канти звичайно позначені конкретними жанровими рисами. Вони бувають одно- й кілька голосні, проте основною є триголосна фактура. Мелодія канту звучить у верхньому голосі, другий голос супроводжує її переважно в терцію, а третій голос дає гармонічну основу. При цьому третій голос може рухатись

досить вільно, утворюючи нові звукосполучення з іншими голосами. Склад кантів – переважно гомофонно-гармонічний\*, але зрідка трапляються й елементи імітаційної поліфонії. У ладовому відношенні мелодії кантів спираються на мажоро-мінорну систему, хоча лад не завжди чітко виявлений. Акордові співзвуччя складаються переважно з мажорних і мінорних тризвуків та їх обернень. Рух мелодії позначений плавністю, повторністю мотивів, секвенційністю. Метроритм чіткий, часом несиметричний.

Форма кантів переважно куплетна строфічна. Згідно зі стилем силабічного віршування, куплет є симетрично поділеним на певну кількість віршових рядків. Закінчення кожного з рядків виразно окреслюються кадансируючими зворотами мелодії. Звичайно кантова строфа охоплює чотири рядки тексту, але трапляється й інакше. В Україні канти розповсюджувалися в рукописних збірниках. Пісні викладали на п'ятилінійному нотному стані у квадратній київській нотації. Одноголосні кантові мелодії записувалися в ключі “до” без поділу на такти. Тактових рисок не існувало, але у тексті їх заступає поділ вертикальними рисочками на музично-поетичні фрази. Розмір у рукописних збірках не завжди проставлено, а визначення темпу зовсім відсутнє. Знаки як тональні, так і випадкові, виставлені при нотах.

Український кант формувався у руслі традицій народної творчості, що позначилося на його тематиці, образах, мелодиці, ритміці й структурі. На ранньому етапі розвитку відчувається інтонаційний і тематичний зв'язок канта із псалмою. В подальшому розвиток канта пішов у бік обмирщення змісту й розширення музично-виражальних засобів при збереженні специфіки жанру. У багатьох кантах починають використовуватися інтонації й мелодичні звороти популярних народних пісень – ліричних, жартівливих, танцювальних.

Тематика кантів доволі різноманітна. Для змісту українських кантів було характерним прагнення до правдивого відображення життя і побуту простої людини. Існували канти релігійні, урочисті, повчальні, любовні, жартівливі, сатиричні. Чимало кантів присвячено темі соціальної нерівності й несправедливості. Значне місце належить кантам жартівливо-сатиричного та гумористичного характеру. Зустрічаються й канти філософсько-повчального і релігійного змісту. Поряд з цим виникають і антирелігійні, антиклерикальні канти. Приблизно з середини 17 ст. розвивається кант панегіричний (хвалебний або прославний), що складається й побутує переважно в стінах колегіумів та Київської академії і призначається для свят, урочистих зустрічей, випусків. Дещо пізніше (кінець 17 – поч. 18 ст.) канти і псалми відіграють значну роль в музичному і театральному мистецтві, у народному вертепному дійстві, шкільних драмах.

Кант кінця 16 ст. і 17 ст. не є витвором професійних поетів, проте він розвивався у щільному зв'язку з писемною творчістю авторів текстів. Осередком, де створювалися канти, були братські школи, колегіуми, особливо Київська академія й монастирі. Популярність кантів зростала внаслідок того, що автори утворювали тексти тодішньою *к н и ж н о ю* напівцерковнослов'янською мовою й пристосовували до них мелодії народних пісень.

М. Маценко наголошує, що гармонізували вони ці твори в найпростіший спосіб, до виконання тих кантів мали братські хори, а для популяризації – хмари студентів, які розносили їх по Україні, разом з мандрівним театром – «вертепом», у репертуар якого вони входили. Імена авторів музики більшості кантів до нас не дійшли. Збереглися нотні записи тільки тих кантів, які широко побутували.

У численних рукописних збірках другої половини 17 століття поряд із записами слів народних пісень уміщено релігійно-повчальні пісні, псалми й канти. Окремі рукописні збірки поділялися на розділи за змістом і у деяких з них є вказівки, на яку мелодію співати певні віршовані тексти. Друкувались тексти кантів і псалмів спочатку без нот у спеціальних книгах – «Богогласниках». Перша така книга була видрукувана в Кракові 1631 року.

В Україні «Богогласник» було видано у 1790 році в Почаєвській лаврській типографії. Пісні у почаєвському «Богогласнику» були викладені на п'ятилінійному нотному стані у квадратній київській нотації, запис мелодії одноголосний в ключі «до», тактових рисок немає, знаки альтерації і розмір не проставлено, форма куплетна двочастинна. Пізніше він редагувався ченцями й перевидавався до 1903 року. У цих «Богогласниках» ченці зібрали віршовані духовні літературні тексти пісень, що були відомі ще з кінця 16 століття, і переклали їх на сучасну їм п'ятилінійну нотацію. Крім кантів і псалмів до зібрання включено народні колядки, церковні різдвяні пісні, народні українські та польські пісні, а також пісні з латинським текстом.

Найбільшою популярністю користувались канти з розділу Різдвяних свят. До нашого часу ті канти дійшли у вигляді колядок («Нова радість стала», «Небо і земля», «Що то за предиво» та ін.). Отже, надрукований наприкінці 18 ст. почаївський «Богогласник» є цінною пам'яткою духовної пісні, яка увібрала ряд елементів народної і світської професійної музики і становила вагому частку побутового репертуару 17 і 18 ст. За словами І. Франка, пісні релігійні та церковні «мусімо в усій їх цілості вважати ... виразом того стану релігійного почуття, до якого дійшла була наша суспільність, остаточно з кінцем 18 віку, тобто в часі, коли оригінальна творчість на полі релігійно-церковнім майже закінчилася, а наставала пора нових ідей, нових духовних інтересів і нових пісень» [19, 224].



### 1.2.3. До виконання кантів і псалмів лірниками

До репертуару лірників міцно входять канти та псалми духовно-моралізаторського й ліро-епічного змісту, гумористичного та сатиричного. Велике місце у репертуарі лірників посідали тужливі пісні про важку сирітську долю. Пісні були розраховані на те, щоб розжалобити слухачів, нагадати їм про божу кару, якщо вони не будуть шанувати бога і забуватимуть про калік перехожих. Цю особливість лірницького репертуару відзначав і М. Лисенко.

*Лірники* – українські народні мандрівні музиканти переважно старці, незрячі чоловіки, які співали під власний акомпанемент на колісній лірі. Колісна ліра – струнний інструмент. Ліра має три струни, колесо – «смичок» і дерев'яні клавіші. Дві крайні струни настроєні в квінту, середня настроєна в октаву до одної з крайніх. Мелодія на лірі вирається лише на одній струні за допомогою дерев'яних клавіш, дві ж другі дають незмінний оригінальний фон до неї. Струна на лірі, що проходить над коліщатком і корпусом інструмента, на якій виконується мелодія, має назву «голосниця». Правою рукою лірник приводив до руху дерев'яне колесо – «смичок», а лівою натискав на клавіші. Тримають ліру на ремені, перевішаному через шию.

Характерним є те, що в лірницькій інтерпретації канти змінюють склад свого багатоголосся з вокального на вокально-інструментальний. Лірник співає головну мелодію на фоні органного пункту, а терцеву «втору», тобто другий голос, він виконує на «голосниці», натискуючи клавіші лівою рукою.

Інколи до інструментального супроводу додається ансамблеве вокальне виконання, коли «втору» співає поводитир або інший лірник. Басовий голос канту при виконанні на лірі втрачає свою рухливість і замінюється інструментальним органним пунктом квінти (рідше октави) відповідно до особливостей строю ліри. Цей безперервний звук створюється завдяки тертю колеса по струнах. У вокально-інструментальній виконавській традиції українських лірників канти і псалми стають ще ближчими до мелодики народних пісень. У лірницькому канті «Житіє моє» ми спостерігаємо вокально-інструментальну інтерпретацію твору.

Повільно, з сумом

Тенор

Жи-ті-є мо-є \_\_\_\_\_ все-гда гор-ко - е, про-жив я свій вік, як не чо- ло-вік.

Ліра

Лірники грали соло, супроводжували свій спів, а іноді акомпанували й цілому вокальному ансамблю старців. Замальовку одного з таких ансамблів зробив відомий художник В. Маковський, назвавши її «Сліпі старці на ярмарку». Виконувалися ними переважно моралізаторські канти і псалми, які збереглися в репертуарі лірників аж до 20 ст. Їх записав відомий український фольклорист П. Демуцький і видав 1903 року під назвою «Ліра та її мотиви». Репертуар лірників майже повністю збігався з репертуаром бандуристів, за винятком кантів, яких кобзарі не співали. Проте думи, історичні, жартівливі й танцювальні пісні, що становили основу репертуару бандуристів, лірники виконували дуже рідко. Про виконання танцювальної музики на лірі писав П. Демуцький у згадуваній книзі «Ліра та її мотиви», а навів його цитату А. Гуменюк: «Але опріч „божественного” лірник часом у веселій компанії „під охотою” вдарить по струнах і плясовий мотив. Запас у кожного з них буває великий: козачки, дрібушечки, польки (пізнішої формації). Отакі веселі мелодії лірники відтворюють тільки на лірі, дуже рідко приспівуючи. Здавалось би, сам принцип колесного – безкінечного – смичка не дає способу взяти на лірі акцент, стакато, однак лірники з великим хистом проробляють ці і другі штуки смичково-струнної техніки, користуючись кистю правої руки для корби від смичка і пальцями лівої руки для клавіатури» [12, 108].

Навчалися грати на лірах тільки у старших, яких називали благочинними. В Україні існували цехи-школи, на чолі яких стояли вибрані старці («королі старців»). Серед них були й такі, що здобули собі гучну славу як талановиті виконавці та вчителі. Діяльність музикантських цехів була багатогранною. У ній поєднувалися взаємодопомога, передавання ремесла, етика і плекалася й шанувалася професійна майстерність. Такі жанри, як думи і частково псалми «звичайні» люди не виконували. Тому кобзарі і лірники були ще й хранителями вершин національного епосу – дум і моралізаторських пісень.

#### **1.2.4. Г.С. Сковорода і канти**

На 40 – 60 рр. 18 ст. припадає період найвищого розквіту канта. У цей період значно розширюється тематика кантів, зміст їх відображає специфіку багатьох професій. Канти стають улюбленою формою музикування середніх верств населення. У 18 ст. канти створювалися на слова поетів В. Тредіаковського, М. Ломоносова, О. Сумарокова і на вірші невідомих поетів.

За період першої половини 18 століття канти набули особливої популярності. Виникають вікторіальні канти, присвячені значним подіям державного життя, військовим перемогам. Поширеними були канти панегіричні,

тобто святкові, з фанфарними мелодичними зворотами, з урочистим ритмом полонезу, тріумфальними руладами і не тільки вокально-хорові, а й інструментальні. Дуже популярним у петровську епоху був матроський описовий кант «Буря море раздымает», який співався в Україні з початковими словами «Закипіла в морі піна».

## Буря море раздымает

Кант

Анонім XVIII ст.

(Рухливо)

The musical score is written for three voices: T. 1. (Tenor 1), T. 2. (Tenor 2), and B. (Bass). It is in 3/4 time and G major. The melody is lively. The lyrics are in Ukrainian and consist of two verses. The first verse is: 1. Бу - ря мо-ре раз-ды ма-ет, и ветр вол-ны по - ды-ма-ет, свер-ху не - бо; 2. В пол - дни буд-то в по-лу- но- чи, о-сле- пи-ло мра-ком о-чи, од - на мол-нья. The second system of the score continues the melody with lyrics: по - тем-не - ло, кру-гом мо - ре по-чер-не - ло, по - чер - не - ло. свет мел-ка - ет, ту - ча с гро-мом нас-ту-па - ет, нас - ту - па - ет.

Цікаво простежити музичні варіанти «матроського» канта «Буря море раздымает». Його мелодія нагадує приспів польського псалма про скорботну богоматір яка потім стала основою українського «Плачу Богородиці», пізніше релігійного канта «Всім земним воспевайте», який звучить вже зовсім як «матроський». Пісенні варіанти цього канта дійшли в живій народнопісенній практиці до нашого часу. Їх наспіви значно відрізняються від типового канта, хоч і виявляють певну спорідненість з ним» [19, 230].

Популяризації кантів у Росії сприяли українсько-російські культурні зв'язки, які усталилися ще до 1654 р. Освічені українські митці обізнані в європейському музикознавстві, численні вихованці Київського колегіуму, а згодом Академії, виїздили в різні міста Росії на викладацьку роботу. Українські

музиканти, що в Росії сприймалися як іноземці, разом із партесним співом приносили свою культуру та ідеї просвітництва. Псалми і канти активно впроваджувалися в Росії вихованцями Київської академії Симеоном Полоцьким, Феофаном Прокоповичем, Данилом Тупталом та ін., які ставали в Росії відомими діячами. Канти виконувалися українськими співаками в московському Синодальному хорі та у Придворній капелі.

Значну роль в музичному житті всієї Росії відіграли українські співці-бандуристи. Українські музиканти мали велику популярність при царських дворах, були на службі у вельмож і поміщиків. Бандуристи репрезентували нові стилі виконання та навчали кантам, псалмам і партесному співу. Серед таких музикантів був і славетний Г. Сковорода.

Український філософ, поет і просвітитель Григорій Савович Сковорода (1722 – 1794) був видатним музикантом і композитором. Він грав на бандурі, скрипці, гусях, флейті і сопілці, мав прекрасний басовий голос. Він не залишив власноручних записів своїх музичних творів. Проте його пісні, що збереглися у збірниках кінця 18 – початку 19 ст. та в усній традиції, дають уявлення про загальну спрямованість, тематику, жанри, мелодико інтонаційні особливості творчості Г. Сковороди. Передові для свого часу філософські та естетичні погляди Г. Сковороди, гуманіста й просвітителя, сформувалися під впливом видатного мислителя М. Ломоносова та французьких енциклопедистів.

Григорій Савович Сковорода народився 3 грудня 1722 року в селі Чорнухи на Полтавщині в сім'ї бідного козака. Вступивши 1738 р. до Києво-Могилянської академії Сковорода особливо цікавиться поезією і музикою. У 1742 р. на Україні був черговий набір співців до найголовнішого хору Росії – Придворної співацької капели, куди між іншими попав і Сковорода. Набір до хору здійснював Гаврило Головня – відомий придворний співець. Завдяки великим здібностям, видатному голосу і майстерній грі на бандурі Сковорода став придворним бандуристом. У Придворній капелі він поглибив свою музичну освіту та із званням придворного уставщика (композитора) повернувся у 1744 році на Україну. Сковорода продовжив навчання у Київській академії закінчивши її у 1750 році. Відзначаючись знаннями іноземних мов і музики, Сковорода був взятий до свити російського посланника в Угорщині як перекладач і придворний музикант. Перебуваючи за кордоном, Г. Сковорода цікавився життям людей у різних країнах, зокрема в Польщі, Пруссії, Італії, Німеччині. Він переконався, що «...не тільки у нас, а й усюди багатому кланяються, а бідного зневажають...». Повернувшись у 1753 році в Україну, Г. Сковорода обіймав посади викладача піітики у Переяславському і Харківському колегіумах, але „за оригінальність і новизну” у викладанні курсу був звільнений. Переслідований консерваторами й клерикалами за нові методи викладання й гуманістичну спрямованість курсу,

Г. Сковорода був вимушений припинити педагогічну роботу. Ставши мандрівним філософом і музикантом, він навчав селянських і козацьких дітей грамоті, намагався підняти моральний рівень суспільства проповідуючи ідеї просвітництва.

Слава про Г. Сковороду йшла далеко по Україні, народні співці - мандрівні лірники та бандуристи розспівували його пісні і канти на великих шляхах. За ступенем пошани, якою він користувався, Г. Сковороду називали мандрівним університетом і академією. Панівна верхівка намагалася переманити його до свого табору, обіцяючи привілеї і матеріальний достаток, але Г. Сковорода до кінця життя залишився вірним своїм переконанням. Помер він 9 листопада 1794 року в селі Іванівці (тепер Сковородинівка) на Харківщині. За бажанням Г.Сковороди на його могилі зроблено запис: «Мир ловил мене, но не поймал».

Г. Сковорода створював псалми, канти, пісні і сам виконував їх під власний акомпанемент. Він збагатив своєю творчістю вокальну музику, увівши в пісенний жанр громадянську, філософську і сатиричну тематику. Музику він вважав однією з форм вираження й пропаганди прогресивних соціальних ідей, засобом звернення до народу. Твори Сковороди широко виконувалися бандуристами і лірниками, а канти співалися й у побуті.

Важливим джерелом для вивчення пісенної творчості Г. Сковороди є його текстовий збірник «Сад божественних песней, прозябшій из зерн священного писанія», до якого увійшли тридцять пісень. Вірші Г. Сковороди – це передусім поезія його особистих переживань, етично-філософських роздумів про смисл життя, про істинне щастя, добродішність тощо. За життя письменника пісні набули повсюдного поширення в рукописних списках, а частина їх дійшла до нашого часу. Дуже відомою була його сольна лірична пісня «Стоїть явір над водою», яка є частиною пісні № 18 з текстового збірника.

Не поспішаючи

Сто-їть я - вір над во - до - ю, все ки - ва - є го - ло - во - ю,  
буй-пі віт-ри по - ві - ва-ють ру - ки я - во - ру ла - ма-ють.

У багатьох російсько-українських рукописних текстових збірниках 18 століття зустрічається «„Полевая песня” господин Г. Сковорода» – «Ах поля, поля зелені», яка була настільки відомою і популярною, що її мелодію не

вважали за потрібне фіксувати. Буде корисно і пізнавально ознайомитися з текстом цієї найвідомішої у свій час пісні.

### ПЬСНЬ 13-я

Ах поля, поля зелены,  
Поля, цвѣтами распещренны!

Ах долины, яры,  
Круглы могилы, бугры!

Ах вы, вод потоки чисты!  
Ах вы, берега трависты!  
Ах ваши волоса, вы, кудрявые льса!

Жайворонок меж полями,  
Соловейко меж садами;  
Тот, выпрь летя, сверчит,  
А сей на вѣтвях свистит

А когда взойшла денница,  
Свищет в той час всяка птица,  
Музыкою воздух растворенный шумит вкруг.

У народний побут міцно увійшов філософсько-сатиричний кант Г. Сковороди «Всякому городу нрав і права», який був широко відомий ще за його життя. І. Котляревський увів цей кант до своєї «Наталки Полтавки» як характеристику Возного. У вигляді одноголосної пісні твір Сковороди зберігся і в опері М.В. Лисенка (1889 р.). Завдяки народній опері «Наталка Полтавка» набула популярності та збереглася й давня жартівлива пісня-кант «Ой під вишнею, під черешнею», яка й зараз є однією з найулюбленіших народних пісень.

В Україні канти та партесний спів розвивались паралельно і мелодії кантів використовувалися композиторами партесних концертів. Вплив кантового вокального триголосся позначився також на стилі ранніх обробок народних пісень для хору і зокрема на інструментальному супроводі сольних пісень. Кант як форма акапельного співу великого значення мав для розвитку вітчизняного хорового мистецтва. Його впливи виразно відчутні в творчості В. Титова, М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя. Російська класична музика зазнала значного впливу канта, що спостерігається на прикладі відомого фінального хору «Слався» з опери М. Глінки «Іван Сусанін», який на думку Б. Асаф'єва є кантом за всіма стилістичними та смисловими інтонаційними ознаками.

Більше двох століть розвивався і побутував кант в Україні та Росії. У кінці 18 століття кант витісняється більш гнучким жанром сольної ліричної пісні з супроводом – піснею-романсом.

### ***Запитання для самотійної роботи.***

1. Які види позацерковної духовної пісенної творчості були уживаними нарівні з партесним співом?
2. Визначте музичні відмінності між псалмами і кантами.
3. Вкажіть літературне джерело текстів первісних побожних позацерковних пісень – псалмів.
4. У чому полягає особливість виконання псалмів лірниками?
5. У чому полягає музично-стилістична основа українських псалмів?
6. Які чинники вплинули на становлення канту як жанру побутової пісні?
7. Схарактеризуйте музичні особливості та тематику кантів.
8. Які чинники сприяли популяризації кантів у Росії?

### **1.3. Партесний спів**

*«Усе нове в музичній культурі приходило в Росію „в українській оболонці”»*

*Б. Асаф'єв*

Не пізніше другої половини 16 ст. у практиці українського богослужіння з'являється хоральний спів і відбувається заміна безлінійної крюкової нотації іншою системою запису музики, яка давно вже панувала в Європі – квадратною нотою на п'ятилінійному стані. Новий спосіб виконання дістав назву ***партесного співу*** (від лат. -pars- частина, в переносному значенні – хорова партія, partes - голоси). За Н. Герасимовою-Персидською вперше цей термін саме в такому значенні зустрічається науковцям в інвентерному списку нот інструментальної королівської капели Вавельського замка в польському місті Кракові періоду 1572 р. Надалі ця назва – ***партесний спів*** закріплюється на певний історичний період спочатку в Україні, а через 100 років у Московії, а надалі в Росії.

Іще до Унії 1596 р. православні українські братства в Польщі перейняли європейський хоральний спів, аби протистояти переходу своїх мирян до уніатської церкви. Замість одноголосних піснеспівів братства ввели новий ефектний незвичний багатоголосовий спів. Партесний спів як частина культового православного богослужіння, допомагав українцям у боротьбі з окатоличенням і опольщенням. Суворі і величезні музика партесного співу без супроводу протиставлялася пишному католицькому богослужінню. Головну роль у

католицькому богослужінні грали колористичні ефекти, підкреслені акустикою готичних соборів та анфіладним звучанням хорів і органів, розташованих у протилежних сторонах будівлі. Сучасник М. Ділецького І. Коренев (70-80 pp. 17 ст.) вважав, що на Малій Росії, коли католики почали спокушати православних органною грою у своїх костелах, то відвернути їх від костелів та обернути до соборної церкви було можливим тільки співом багатоголосних музичних творів. Новий партесний спів сприяв як збереженню українцями своєї віри, так і національних особливостей, адже тексти партесних співів записувалися і виконувалися давньоруською мовою. На відміну від українського партесного співу, католицьке церковне богослужіння використовувало виключно латинську мову. Ця традиція зберігається й у сучасній католицькій церкві.

Слід пам'ятати, що з кінця 16 ст. в Україні крім монодичного співу вже існував і розвивався як багатоголосний церковний строчний спів у крюковій нотації, так і партесний спів у нотній фіксації. Про це свідчить звернення українського духовенства до візантійського патріарха Мелетія Пігаса у 1594 р. із проханням узаконити в українській православній церкві багатоголосовий спів, названий згодом партесним. У своєму посланні до всіх православних Польщі патріарх дав відповідь, що *«...він не робить догани ні одноголосовому, ні многоголосовому співові, аби він був відповідним і благопристойним, а що до шуму та гудіння бездушних органів, то ніколи це не вживалося в церкві східній»*. Вочевидь, що в українських православних церквах давно вже практикували гармонійний нотний спів, і православні братства чекали лише на санкцію грецького патріарха. Широкому впровадженню партесного співу сприяв також інтенсивний розвиток шкільної освіти в Україні, який припадає на другу половину 16 століття. Таку думку підтверджує відомий у спеціальній літературі факт про те, як учні школи львівського братства в 1591 році зустрічали митрополита Михайла «трема ліками» (лік – хор), тобто 12-голосним хором.

Виникає питання про кількість співаків у давніх хорах. Деякі данні дає вченим іконографічний матеріал та розвідка старовинних нот: так, на іконах зображено 13 хористів, записи на обкладинках партесів вказують на 8 та 12 співаків. Один із дослідників давньоруської музики Д. Розумовський пише, що у 17 ст. кількість співаків у хорі не перевищувала 28-30 осіб. Кількісний склад мав тенденцію до зростання, а за часів Петра I різні свята і урочисті нагоди вимагали великої кількості співаків. Партесний спів як музичний стиль не був однорідним, а містив у собі потрібне значення одного явища, тобто професійного хорового співу, який в умовах історичної дійсності пройшов наступні стадії розвитку:

- 1) прості форми обіходного церковного партесного співу;
- 2) восьмиголосного партесного концерту;
- 3) дванадцятиголосного партесного концерту.



Наступна періодизація історичної зміни хорових стилів пропонується для кращого розуміння шляхів розвитку вітчизняної музики.

1. На ранніх етапах формування нового стилю з кінця 16 - початку 17 ст. виникли **прости** форми гармонічного багатоголосся (переважно 3-х або 4-х). Цей багатоголосний церковний спів по нотним партіям М. Дилецький називав «*простоприродним*». Простоприродний партесний спів походить від **уставного** знаменного співу, мелодії та тексти якого були схвалені найвищою церковною владою і канонізовані. Це був період (за Н. Герасимовою-Персидською) **неконцертного** або **доконцертного** типу партесного співу, який ще спирався на знаменну мелодію та фактично був її гармонізацією. Власне, *партесні гармонізації знаменних наспівів* і призначувалися для богослужбової практики (див. «Строчний спів»). Всередині цього обіходного «простоприродного» уставного канонічного партесного співу з часом відбувається виділення **неуставної світської лінії**. Використання у богослужінні вільних хорових композицій, заснованих на наспівах **неуставного неканонічного** співу, поступово призводить до цілковитого розмежування церковного і світського жанрів. Саме **світські вільні хорові композиції партесного співу** згодом розвинулися до складних гармоніко-поліфонічних форм віртуозно-концертного характеру.

2. До кінця 17 століття широко вживаним був (за С. Скребковим) **поліфонічний стиль восьмиголосного** партесного концерту. З ім'ям М. Дилецького, який створював виключно восьмиголосні партесні концерти, пов'язують зрілий період партесного співу 70-80 років.

3. Кінець 17 і перша половина 18 століття були періодом блискучого розквіту (за С. Скребковим) **монументального дванадцятиголосного** партесного концерту, характерні особливості якого найяскравіше репрезентовані у творчості композитора В.Титова . У виконавській практиці партесний концерт проіснував до кінця 18 століття, хоча й зупинився у своєму розвитку у другій половині століття. На зміну партесному концерту прийшов **циклічний чотириголосний хоровий концерт**, який зазнав впливу італійської музики, зокрема оперної. Найбільш яскравими представниками нового стильового напрямку є композитори українського походження – Д. Бортнянський, М. Березовський та А. Ведель. Значення творчості цих композиторів є визначним не тільки для подальшого розвитку української хорової музики, а й для російської, яка в подальшому «...стала на свій оригінальний шлях завдяки творчості московських композиторів О. Кастальського, О. Гречанінова, П. Чеснокова та інших; доти ж вона була майже цілком під впливом української церковної музики – спершу „партесної” польського характеру, а потім італійського», – стверджує дослідник української музики М. Грінченко [10, 145].

### 1.3.1. Церковний партесний спів

Партесний спів був усталений в українській церковній практиці не пізніше другої половини 16 ст. Заміна монодичного співу на партесний була зумовлена протистоянням полонізації українського народу. Розкішному католицькому богослужінню, під час якого спів супроводжувався грою на органі, необхідно було протиставити дещо рівноцінне за силою емоційного впливу і доступне для сприйняття православних, а саме церковний партесний спів. Ранні зразки партесного багатоголосся невідомі, але вчені відновили характер тих партесних творів на основі аналізу зразків, зафіксованих пізніше, що зберегли традиційні риси завдяки усній практиці побутування і консерватизму церковно-півного виконання. Для реконструкції витоків партесного співу вченими були залучені також західноєвропейські, зокрема польські зразки.

Н. Герасимовою-Персидською висувається припущення, що багатоголосся проникає у східно-слов'янську музику через прості форми напівпрофесійної світської та духовної лірики. На ранніх етапах формування новий канонічний партесний стиль майже не відрізнявся від строчного та інших форм знаменного багатоголосся, що панували до нього. Ці форми тривалий час існували паралельно з новим видом багатоголосся і продовжували на нього впливати.

Мелодії знаменного розспіву перекладали на ноти та аранжували за правилами крюкового запису багатоголосних піснеспівів (верх, путь, низ). *Головна знаменна мелодія ще містилася у тенорі (як у "cantus firmus"i), над ним альт вів партію в терцію, а рухливий бас, відповідно до знаменної мелодії, давав гармонію.* Прилучення інших голосів доповнювало гармонію або подвоювало основні голоси. Подібні форми багатоголосного співу збереглися в Києво-Печерській лаврі, що служить побічним доказом побутування та живучості простих форм багатоголосся, зокрема в Україні, стверджує Н. Герасимова-Персидська. У хоровому співі Києво-Печерської лаври відчувалася спорідненість зі строчним і народнопісенним багатоголоссям з характерними для них діатонізмом і паралелізмом голосів. С. Скребков зауважує, що первісна форма церковного багатоголосся виникла під впливом народного (українського - О.М.) співу, а перенесення традицій народного багатоголосся у церковну музику було проявом творчого ставлення головщиків до церковного співу. Хорова фактура церковного багатоголосся зазнала впливу народної пісенності та успадкувала риси раннього підголоскового багатоголосся. Підголосковість безпосередньо пов'язана з розспівністю головної мелодії, що викладав тенор (*cantus firmus*), який має назву «путь», а з моменту переходу тенора з речитації на протяжну мелодію інші голоси вже утворюють підголоскові варіанти основної мелодії. Подальше

запровадження партесного співу відбувалося одночасно з освоєнням нової нотної системи п'ятилінійного київського знамені. На зміну старовинній звуковисотній системі, побудованій на церковному звукоряді прийшла загальноєвропейська октавна система з більш чітким виявом мажору й мінору та з іншою формою запису.

На становлення партесного співу в Україні впливали, з одного боку, знаменне багатоголосся та українська народна пісня, а з другого – західноєвропейська музика, зокрема багатоголосний церковний спів.

*«За таких умов розвитку жанру, можна стверджувати, що український партесний спів не був копією аналогічних форм польської чи італійської музики, а сформувався на вітчизняній основі, засвоївши давні місцеві традиції»* – М. Гордійчук [19, 179].

Основу партесного церковного співу пізнішого періоду складає чотириголосний акордовий склад з чітким розмежуванням голосів за висотою і тембром, певним розподілом ролей між голосами, що свідчить про більш високий щабель розвитку багатоголосся. У новому складі відбувається розшарування голосів не на підголоски, що об'єднані мелодичною лінією, а на тони акорду, гармонічно поєднані між собою. Саме в цьому і є відмінність нового складу від ранніх форм партесного співу, – наголошує С. Скребков. Гармонічна вертикаль набула чіткої визначеності, яка повністю виключала імпровізаційність, коли акорди почали вистроюватися у вигляді тризвуків та їх обернень.

*Знаменна мелодія надалі залишається головною у піснеспівах, по-старому міститься в тенорі та відіграє роль cantus firmus'a (як у строчному співі), дискант дублює мелодію тенора терцією або секстою вище, альтовий голос доповнює гармонію. Басовий голос дає гармонічну основу тризвуку, але нерідко утворює віртуозні гамоподібні мелодичні фігурації у широкому діапазоні. Тексти партесних творів виконувалися і записувалися близькою українцям слов'яно-руською мовою, що свідчило про демократизацію церковного православного співу, надзвичайно важливу в умовах боротьби проти полонізації та окатоличення. Партесні церковні піснеспіви, а згодом і партесні концерти, фіксувалися у вигляді звичних для нас поголосників, але у формі окремих нотних зошитів для кожного з чотирьох хорових голосів. Багатоголосні концерти, переважно восьми- та дванадцятиголосні, писалися для двох або трьох хорів; для кожного голосу нотно-словесний текст переписувався в окремий зошит. Таким чином, у дванадцятиголосному хорі завжди було дванадцять зошитів з хоровими партіями (по три зошити на кожний хоровий голос). *Партитур не було – регент знав усі партії напам'ять.* Під час богослужіння три хори інколи були розташовані у різних місцях церкви і кожен з них мав свого регента.*

У хорових партіях розмір і темп не виставлявся, виписування знаків у ключах не практикувалося – все це мусив знати і тримати у пам'яті регент. Постійна практика співу і досконале вивчення сприяли досягненню високого художнього рівня у виконанні творів нового партесного співу, про що свідчать історико-літературні джерела. Так, один з іноземних мандрівників монах Гербініус, що перебував в Україні, зокрема в Києві, у 17 столітті, з подивом і захопленням описує партесний спів: «Псалми та інші ...гімни там щодня різноманітно співаються із збереженням істинно народної мови музикальним способом двома високими голосами за участю тенора й баса в найсолодшій і звучній гармонії. Простий народ у них розуміє, що співає клір..., тому, приєднуючи свої голоси ..., співає з такою гармонією, що відчуваєш себе перенесеним в атмосферу екстатичного співу...» [18, 72].

Новий стиль партесного співу вимагав й іншого характеру виконання та відповідної манери звукоутворення порівняно зі знаменним розспівом. Ю. Келдиш подає цитату з Павла Алепського, де порівнюється «нотний спів» українців зі старою московською співацькою манерою, яка ще існувала в середині 18 століття. «Спів козаків (*українців* – О.К.) радує душу та зціляє від печалі, бо їх наспів приємний, йде від серця і виконується ніби-то з одних вуст, вони страшенно любляють нотний спів, ніжні та сладкозвучні мелодії. У них же (москвитів – О.К.) спів іде без навчання, як вийде: вони тим не переймаються. Кращий голос у них грубий, густий, басистий, який не надає вдоволення слухачам. Вони насміхаються над козаками за їхні наспіви, говорячи, що то є наспіви франків та ляхів, що їм відомі». Треба не забувати, що саме український партесний спів посприяв появі нової співацької манери в Росії, що визначалася рівністю звучання голосу, гнучкістю вокалізації та поставленим диханням.

### ***Запитання для самостійної роботи.***

1. Якими були історичні передумови введення партесного співу в українське православне богослужіння?
2. Назвіть три стадії розвитку партесного співу на Україні, які він пройшов в умовах історичної дійсності?
3. Визначте відмінності між поняттями канонічного і неканонічного партесного співу.
4. Схарактеризуйте музично-стильові особливості церковного партесного співу.

## 1.3.2. Восьмиголосний партесний концерт.

### М.П. Ділецький

Перші, відомі дослідникам партесні концерти, датовані не раніше 30-х років 17 століття хоча, безперечно в усній формі побутували й раніше. Після багатовікового монодичного знаменного співу з'явилися монументальні партесні композиції, створені для 8,12, іноді 16, 24, і зрідка 48 голосів, що є зразками художнього напрямку, котрий прийнято називати *східнослов'янським бароко*. Кожному періоду розвитку мистецтв європейських народів відповідає певний стиль, тобто сукупність основних ідейно-художніх особливостей, відмінних рис, що виявилися у творчості художників, поетів, музикантів і архітекторів.

*Бароко (італ. - barocco - вигадливий) – панівний стиль у європейському мистецтві кінця 16 до середини 18 ст., який прийшов на зміну художній культурі епохи Ренесансу, тобто Відродження (14 - 16 ст.) з Італії. Для мистецтва бароко характерні грандіозність, пишність і динамічність, патетична піднесеність, інтенсивність почуття та тяжіння до ефектних видовищ.*

*Багато спільних рис виявляє музика з українською архітектурою 17 ст. Музика партесного співу цього періоду вирізняється рівноваженістю, спокійністю, гармонічністю, ліричністю; архітектурі властиві простота і виразність об'ємно-просторових споруд. Культовим спорудам притаманні такі риси народного будівництва, як національний живописний і лінійний орнаменти й цегельний декор. Храмова скульптура вирізняється скромністю порівняно з орнаментовим оздобленням і живописом.*

*В архітектурі церковних і світських споруджень 18 ст. стиль бароко проявився яскраво і своєрідно. Багатопланова й ускладнена образність стилю бароко складається з символів й алегорій: виноград – це дерево життя, пелікан – це образ жертовності батьківства й материнства заради своїх дітей, чаша – це символ дару, ягоди – це символ родючості тощо. Ця мова переносних значень супроводжувала українців протягом усього життя у різьбі на побутових речах удома, у настінних малюнках, на вишитих рушниках. Пишне орнаментальне ліплення, масштабність, складна конфігурація об'ємів створювали святковий настрій. Нові художні уподобання чітко простежуються у будівлях Києво-Печерської лаври, таких як Велика колоколяна (1731 - 45 рр. арх. Шедель) та брама Заборовського (1746 - 48 рр. арх. Шедель); у Києві – Андріївська церква (1748 - 67 рр. арх. Растреллі) та Маріїнський палац (1752 - 55 рр. арх. Растреллі, Квасов та ін.). Особливою монументальністю та просторовою компактністю вирізнялися дерев'яні храми Придніпров'я й Слобожанщини, які зводилися на кошти козацьких та міщанських общин.*

*Загальноєвропейські архітектурні і музичні норми, засвоюючись місцевими майстрами в конкретному художньому середовищі, взаємодіють з творчістю даного народу. Так, виникають стилі українського та російського бароко, які істотно відрізняються від західноєвропейських зразків.*

*Загальноєвропейські архітектурні і музичні норми, засвоюючись місцевими майстрами в конкретному художньому середовищі, взаємодіють з творчістю даного народу. Так, виникають стилі українського та російського бароко, які істотно відрізняються від західноєвропейських зразків. У Росії стиль бароко бурхливо розвивається у першій половині 18 ст.*

*Барокова архітектура досягла величного розмаху в міських і садибних ансамблях Петербурга, Петергофа завдяки урочистій виразності і композиції як окремих будівель, так і архітектурних ансамблів.*

У царині музики естетика бароко проявилася у жанрі *хорового концерту*, який виник на межі 16-17 століть у творчості композиторів венеціанської школи Андре та Джованні Габріелі. Поєднавши досягнення нідерландських поліфоністів з місцевими національними традиціями (народний стиль, гомофонний склад, багатохорність), вони створили новий високорозвинений багатохорний монументально-декоративний стиль вокальної поліфонії. Музичні інструменти, що дублювали хорові голоси, надавали звучанню пишнobarвності. У першій половині 17 століття цей тип барочного хорового концерту набув широкого поширення у Німеччині, Польщі, Чехословачинні. Польські композитори розвивали концертний поліфонічний вокально-інструментальний жанр венеціанської школи у багатоголосних піснеспівах католического богослужіння та інших духовних жанрах. До України, вірніше до її західних земель, що були під польською короною, партесний концерт прийшов через Польщу. Запозичені форми поліфонічних барочних концертів тут розвинулися і набули неповторних національних рис, головна з них – ліричність. Введення партесного багатоголосся й концертних форм після багатовікового одноголосного співу сприймалося як нове і прогресивне явище в українській церковній музиці. «Чуже прийшло і стало своїм...» – зауважує Д.С. Ліхачов [19, 91].

На основі «простоприродного», тобто церковного чотириголосного співу, поступово склався *восьмиголосний поліфонічний акапельний концертний стиль*. Партесний концерт являє собою подвійне явище: історично він існував на межі *церковного й світського* мистецтва 18 століття. Ця двоїстість відбивається по-перше в умовах його побутування, коли концерти створювалися й виконувалися з нагоди та у зв'язку з подіями *світського* державного життя; по-друге музична естетика партесних концертів продовжує суворі традиції *храмового* мистецтва. В той же час у виконавській традиції партесного концерту проявлялися глибинні зв'язки зі світським побутовим і навіть народним мистецтвом. Партесні концерти виконувалися в церквах, включалися в церковну службу і не були самостійними художніми концертними творами.

Еволюція партесного концерту пов'язана з утворенням багатохорних композицій з великою кількістю хорових голосів. Поліфонія музики концертів вирізняється своєрідністю через використання елементів народного багатоголосся. *Головна особливість восьмиголосних партесних концертів проявляється у збереженні зверхності положення тенора, в партії якого ще міститься головна мелодія, але вже не знаменна.*

Партесний концерт являв собою розгорнутий *одночастинний твір* з безперервним музичним розвитком. Основою цього розвитку було використання імітаційної поліфонії та різке зіставлення компактного звучання всього хору (*tutti*) з окремими групами чи партіями хору. Музична форма партесних концертів і характер епізодів залежав від змісту текстів, тому повторювання музичних розділів було можливе тільки при повторюванні в тексті. Через те, що у переважній кількості текстів повторення відсутні, то музична форма партесних концертів розгортається як безперервний цикл.

Поступово музика восьмиголосних партесних концертів *обмирищується* і інтонаційно наближається до народної пісні та кантів. Одним з чинників *секуляризації* (обмирщення) партесних концертів було вільне поводження з текстом, коли у подовжених розспівуваннях складів молитовних текстів мелодія набувала переваги над текстом, або, коли мелодії світських та народних пісень пристосовувалися до текстів духовного змісту.

*Партесні концерти й канти створювалися часом одними й тими ж композиторами, існували одночасно і розвивалися взаємно збагачуючись.* Партесний концерт увібрав у себе наспівність мелодики української народної пісні, багатство ладів мінорного напрямку й тяжіння до гармонії. Інтонаційний шар духовного канту і псалми, який зберіг певні зв'язки з народною пісенністю, обумовив ліричність як головну ознаку українських восьмиголосних партесних концертів. Ця ліричність позначилася на мелодизації фактури і наспівності хорових партій. Кантова сфера розвинутих партесних концертів проявляється у використанні дводольних та тридольних розмірів як відображення пісенності та танцювальності, на відміну від тяжіння до чотиридольності, типового для більш ранніх концертів.

Відтак, можемо схилитися до думки, що *під впливом народної пісні й канту восьмиголосний партесний концерт поступово набуває рис явища характерного для української хорової музики і становить частину національної культури та може розглядатись як національний культурний здобуток.*

У Росію партесний спів проникає у середині 17 століття у *готовому вигляді*. Центром виховання знавців партесного співу був Київ. Ще до Переяславської угоди 1654 р. новий церковний спів проникає до Москви разом з київськими півчимами, яких привозили церковні і світські сановники. За царським наказом і за власним бажанням прибувають навчителі співу, регенти, солісти хорів і композитори партесних концертів аби познайомити Москву з тим надбанням, яке Київ уже мав – новою формою богослужбного співу. М. Грінченко подає цікавий факт того, що українська влада тих часів не завжди сприяла відправленню знавців партесного співу до московського двору. Так, «...в січні 1656 р. до Києва було

послано по „старця” Києво-Печерської лаври, автора відомих у свій час партесних концертів, Йосипа Загвойського, якого наказано привезти „для начальства к партесному пению” на деякий час. Перед приїздом посланців з Києва Загвойський залишив Лавру. Його розшукували по всіх київських монастирях і в Чигирині, але не знайшли. Доповідаючи про те воеводі князеві Ф. Волконському, Богдан Хмельницький дав зрозуміти, що Йосип можливо і не бажає їхати до Москви: „похочет той старец із воли итти к Москве й он воли его не отымает, а будет не похочет итти и неволею его посылать не мочно”» [10, 136].

У Москві працювало багато видатних діячів української культури, серед них М. Ділецький і майстер співу Іван Коляда (Коленда), Єпіфаній Славницький, Сімеон Полоцький, Степан Чижинський. Ці українці зробили багато для розвитку російської культури і користувалися на Москві великим авторитетом. Вся справа церковного співу на Москві з половини 17 ст. цілком знаходилася в руках українців, значно більш освічених і культурних у порівнянні з росіянами. Впливи на Україну Польщі та Литви зробили те, що українців приймали за «іноземців», яких було багато на Москві у ті часи. Українці принесли росіянам невідомий для них хорівий спів, свою музичну науку. Серед хорів государевих і патріарших півчих дяків, цих вищих хорових інстанцій Москви, зустрічалося чимало українців-композиторів, бандуристів, співців та навчителів співу. Вони принесли Москві багато нового і відігравали значну роль.

Введення церковного багатоголосся підтримувалось авторитетом царя, якому подобався новий спів. Партесний спів закріплюється у найвищих інстанціях церковного співу – у придворному і патріаршому хорах. Одним з ентузіастів нового хорового співу став реформатор російської церкви і культового співу патріарх Никон (1605-1681р.ж.). Він заснував недалеко від Москви Новоієрусалимський Воскресенський монастир, який став центром нових течій в іконописному, поетичному та музичному мистецтві. Для заснованого монастиря патріарх Никон виписував ноти, добирав півчих і турбувався, аби спів у ньому був особливо привабливи.

Вся справа церковного співу на Москві з другої половини 17 століття цілком знаходилася в руках українців, значно більш освічених і культурних у порівнянні з росіянами. Впливи на Україну Польщі та Литви зробили те, що українців приймали за «іноземців», яких було багато на Москві в ті часи.

Українці принесли росіянам невідомий для них хорівий спів, свою музичну науку. Серед хорів государевих і патріарших півчих дяків, цих вищих хорових інстанцій Москви, зустрічалося немало українців – композиторів, співаків та навчителів співу. Вони принесли Москві багато нового і відігравали значну роль. Однак консервативне духовенство всіляко чинило опір нововведенням і звинувачувало Никона в тому, що він «...киевское партесное пение начат вводитьи



согласно мирским гласоламательным пением». Популяризація ним партесного співу призвела до гострих нападок з боку старообрядців. У звучанні партесного співу вони не тільки не відчували «согласія» звуків, а й вбачали у цій музиці передвістя кінця світу. Розкольніцький протопоп Авакум (1621 – 1681) був запеклим супротивником «латинських» нововведень у мистецтві і рішуче боровся за подальше використання давнього знаменного співу у православному богослужінні. Опіраючись невпинному наближенню змін у церковному співі, він обстоював необхідність послуговування всіма формами знаменного співу, які існували на той час: «А знамя, иной *знаменное* поёт, а иной тот же стих *путём* поёт, а инья тот же стих *строками* поют; а кто не умеет всему и он говором говорил. Но, однако, и за это слава Богу». Новий для Московії український багатоголосний партесний спів, що нагадував послідовникам старого співу звучання ненависного «бездушного латинського» органу та ображав їх своєю «гріховною» емоційністю й світськістю. Пристрасність та емоційна рухливість нового українського церковного співу викликало осудження з боку московського духовенства через світськість музики і визнавалося ними як розгнuzданість і неподобство. У той же час ті представники духовенства, що були прогресивно налаштовані до впровадження церковного київського багатоголосся в Москві, новому співові надали епітет «одухотворений», який яскраво передавав головне емоційне враження від нього.

Саме емоційність виконання партесних піснеспівів була чужою для московських церковників. Прихильники давнини були незадоволені тим, що помічали у партесному співі зачатки творчості; вони обурено писали, що новий спів створений «от своего сложения, а не от святых преданное». Розкольніцький протопоп Авакум, який вкрай негативно ставився до впровадження київського церковного партесного співу, спостерігав зміни і в іконописному мистецтві та з жахом писав: «по поущению божию умножились в нашей земле живописцы неподобного письма иконного... Пишут они Спасов образ... лицо одутловато, уста червонные, власы кудрявые, руки и мышцы толстые... А все то Никон враг умыслил – будто живых писать...». Московський іконопис традиційно культивував умовні символи «святості» та «божественності», бо зображення прекрасного людського обличчя не відповідало естетичним принципам північного іконописного мистецтва. Тому перенесення західноєвропейських художніх прийомів до техніки московського іконопису обурювало сучасників своєю світськістю. В Україні ж у козацькому середовищі стало звичайним зображувати на народних картинах-іконах справного козака Мамаю з кобзою в руках, його коня та військову атрибутику на фоні реалістичного пейзажу.

Проте супротивники українського нового співу вже не могли зупинити того перевороту, який стався в царині російської культової музики з введенням

«київського знамени». Внаслідок тих змін у Московії з'явився новий український церковний стиль хорового співу та велика кількість партесних концертів, перемінилася форма хорового виконання, а великий мішаний хор заступив чоловічий унісонний. Нова київська нотно-лінійна нотація, що остаточно замінила стару крюкову, таки була визнамосковською церквою й навіть використовувалася для запису знаменних мелодій. Російських півчих навчали новому багатоголосю українські та білоруські та українські майстри.

Стиль партесного співу вимагав від російських співців м'якого й проникливого характеру виконання та незвичної для них стриманої манери звукоутворення порівняно із густим басовим знаменним розспівом. У наступній цитаті з «Подорожі антіохійського патріарха Макарія до Москви у 17 столітті» Павла Алепського порівнюється «нотний спів» українців зі старою співацькою манерою, яка ще існувала в Росії у середині 17 століття. За Ю. Келдишем: «Спів козаків радує та зцілює душу від печалі, бо наспів їх приємний, йде від душі та виконується ніби з одних вуст, вони дуже люблять нотний спів, ніжні й солодкі мелодії. У них же (в московитів) спів іде без навчення, як вийде, все одно: й вони цього не соромляться. Вони насміхаються над козаками за їх наспіви, кажучи, що то є наспіви франків та ляхів, які їм (українцям) відомі».

Саме через український партесний спів з'явилася в Росії й нова співацька манера, що вирізняється рівністю звучання голосу, гнучкістю вокалізації та поставленим диханням. Поступово партесний спів поширюється і в Росії. *Офіційне визнання російського багатоголосного співу відбулося у 1668 році*, коли прихожани одного з храмів звернулися до ієрархів східної церкви, які на той час перебували у Москві, із запитанням щодо введення партесного співу. У відповідь патріархами Паісієм Олександрійським та Макарієм Антіохійським була знята багатовікова заборона на хоральний спів у російській церкві і санкціоновано партесний спів у Москві.

***Запрудження українського партесного співу в Росії стало видатним і прогресивним культурним явищем, внаслідок чого російська церква визнала багатоголосся західноєвропейського зразка.***

\* \* \*

З ім'ям Миколи Павловича Ділецького пов'язаний розвиток зрілого періоду партесного співу. Якщо у творах 60-70 років 17 ст. панує чотириголосний склад, то М. Ділецький вживає восьмиголосся і надає йому перевагу. Дослідники творчості композитора довели походження такого складу з чотириголосся: ясно виступає принцип подвоєння основного складу. Сучасник М. Ділецького, росіянин І. Коренєв у своєму теоретичному трактаті «О пении божественном» розвиває цю тезу і на своє запитання – скільки голосів може мати музика –

відповідає: «...колико творець хоцет сотворити, аще и на сто невозбранно ему есть, но токмо на лики (хори); в лице же обычных 4 разногласий...». У різні періоди розвитку партесного концерту простежуються зв'язки з народною творчістю безпосередньо через кант, який виконував роль «посередника», між жанром професійної творчості та сферою народної пісенності.

У творчості М. Ділецького дослідники помічають тенденцію до максимальної професіоналізації партесного концерту як нового виду мистецтва. Результатом такої професіоналізації є досить обмежене використання і народнопісенної інтонації, і народного багатоголосся. Народнопісенні джерела входять у музику партесних концертів за посередництвом кантових форм, які використовував М. Ділецький.

Видатний теоретик партесного співу і автор багатьох партесних творів М. Ділецький народився в Києві близько 1630 року і помер близько 1680 року в Москві. Вчився співу й музики в Києві, Вільні й Варшаві. З 70-х років він, як один з багатьох видатних діячів української та білоруської культури, працював у Москві, де створив композиторську школу майстрів багатоголосного хорового письма. Найвизначнішим її представником на межі 17-18 ст. був учень цієї школи В.Титов, який створював партесні концерти, що широко побутували і на Україні.

Теоретичні основи партесного співу *Микола Ділецький* обґрунтував у фундаментальному музично-теоретичному трактаті «Грамматика мусікійська», опублікованому у Вільно на польській мові як навчальний посібник з вокальної музики. У 1677 р. «Грамматика» була надрукована на білоруській мові у Смоленську під назвою «Грамматика мусікійского пения, или Известные правила в слове мусікійском». Третє видання, тепер московське, у 1679 р. (на російській мові) має назву «Идея грамматики мусікійской». У 1781 р. там же з'явилася четверта редакція «Грамматики», до якої був доданий вже згадуваний полемічний трактат московського диякона І. Коренєва «О пении божественном по чину мусікійских согласий». Цьому сприяла й форма діалога трактату, що була притаманна багатьом навчальним посібникам того часу. Творіння диякона Іоннікія Коренєва було відоме під назвою «Силлогизм на противящихся и ненавидящих мусікію и сладкопение и на подражающих троестрочному пению и бесчинным воплям хомоний».

*Диякон Сретенського собору у Московському Кремлі Іван (Іоакім) Трохимович Коренєв (помер близько 1681р.) – російський музичний діяч – був одним із найзавзятіших і послідовних захисників партесного співу. Будучи переконаним прихильником новизни й прогресу він віддавав перевагу партесному співові як перед унісонним крюковим, так і строчним співом, містившим у собі елементи поліфонії, і не вважав за потрібне удосконалювати систему їх нотації. Для нього є прийнятною нова «київська» музика, а докори щодо єретичності її вважає «плача достойное» неучтво. Трактат І. Коренєва спрямовано проти захисників старої монодичної*

традиції й побудовано в формі запитань та відповідей на них. У трактаті він розглядає питання щодо походження назви музики («мусікія»). Назва походить від музикального звучання органів, кімвалів та інших “бездушних” музичних інструментів, від численності голосів і різноманітності гармонії. Від її назви й виконувана голосом музика також називається музикою, оскільки твориться вона за тими ж правилами.

Музика двояка – одна для голосів, друга для інструментів. Музику він сприймає як науку, що організує звук, і порівнює її з філософією і словесною граматику. На філософське питання «Что есть мусикия?», І. Коренєв дає таку відповідь: «Музика є наукою, що допомагає пізнавати узгодженість у всьому і є другим розумом людського естества вихідного не від самого естества, а од Бога. Музика – це друга філософія і граматика, яка вимірює голоси ступенями подібно до того, як у словесній філософії чи граматиці існує правильне використання слів і їх властивостей, складів, фраз і міркувань, а також знання й найменування стихіям та їх властивостям. Музика прикрашає церкву, звеселяє серце святими піснеспівами».

Слово «мусікія» тлумачиться у трактаті як сукупність теоретичних положень музики і пояснень щодо побудови її. У своєму трактаті І. Коренєв наполегливо підкреслює необхідність освіти для людини, незалежно від того чи бажає вона присвятити себе музичному мистецтву.

Естетичні погляди І. Коренєва відповідали принципам нової музичної школи, очолюваної М.Ділецьким. З погляду на це М.Ділецький використав трактат І. Коренєва як передмову до четвертого варіанта своєї «Граматики мусікіської». Цьому сприяла й форма діалогу трактату, що притаманна багатьом посібникам цього часу. На питання «Что есть мусикия?» М. Ділецький відповідає: «Мусикия есть пение, иже сердца человеческия возбуждает или до увеселения или до жалости». У трактаті вперше систематизовано основні положення партесного співу, нотно-лінійної системи («Київського знамени»), подано правила композиції, а також вміщено ряд вправ з метою виховання навичок композиції та хорового диригування. Прагнучи полегшити справу засвоєння дітьми музичної грамоти та співу з нот, М. Ділецький радить використовувати Гвідонову руку\* – старовинний метод сольмізації на пальцях (від автора - до речі, у 20 столітті рука знову була залучена для полегшення читання з нот, та й донині не вийшла з ужитку). Значне місце займають методичні поради щодо навчання дітей музичної грамоти («Образ учения детей»). М. Ділецький ілюструє свої положення розробленими ним самим допоміжними схемами, таблицями, що свідчить про значний педагогічний досвід. Вивчення музичної теорії у М. Ділецького базується на сольмізаційній\* системі, гексахордах\* і, хоча він й не використовує сучасні для нього поняття мажору-мінору, але знає, що «ут-мі-соль» є весела мусікія, а «ре-фа-ля» – жалібна. Система гексахордів не була механічно перенесена М. Ділецьким на давньоруську теоретичну основу, а пристосована до особливостей вітчизняної співацької традиції. Весь звукоряд поділяється ним не на шестизвучні гексахорди, як у західній музиці, а на чотири тризвучні “согласія” (див. «Реформа знаменного співу»), які фактично і складають два

гексахорди. Тризвучність (соль-ля-сі; до-ре-мі; фа-соль-ля) пояснюється тим, що у знаменному розспіві найменші мелодичні ходи, що пов'язані з опіванням звука, знаходилися у межах трьох ступенів.

У питаннях музичної естетики М. Ділецький випереджав сучасних йому теоретиків і сміливо поривав з традиціями давньоруського середньовіччя. Так, необхідною частиною освіти композиторів М. Ділецький вважав ознайомлення з музичною літературою, аналізом та вивченням її кращих зразків. Сміливим і прогресивним для свого часу є не тільки визнання М. Ділецьким інструментальної музики, а й поради вчитися грі на органі «аще хочеш бути музикии строителем, подобает ти всегда к ней имети прилежание и обучение играний на органех». Для того, щоби належно оцінити таку свободу і незалежність мислення М. Ділецького, треба нагадати, що інструментальна музика не визнавалася православними церковними теоретиками, бо вважалася втіленням ворожого церкві мистецтва. М. Ділецький не намагався відкинути досвід знаменного співу. Спираючись на праці не тільки православних майстрів співу, а й католицьких музичних теоретиків, він волів з'єднати давньоруську та європейську традиції.

### ***Запитання для самостійної роботи.***

1. Якими були історичні передумови уведення партесного співу в українське православне богослужіння?
2. Назвіть три стадії розвитку партесного співу на Україні, які він пройшов в умовах історичної дійсності?
3. Визначте відмінності між поняттями канонічного і неканонічного партесного співу.
4. Схарактеризуйте музично-стильові особливості церковного партесного співу.
5. Вкажіть основні музичні характеристики восьмиголосного партесного концерту, за якими він набув рис національного культурного явища.
7. Коли відбулося офіційне визнання російською православною церквою багатоголосного співу?
8. Які складності супроводжували уведення партесного співу в Росії?

### **1.3.3. Дванадцятиголосний партесний концерт**

Діяльність М. Ділецького мала велике значення у формуванні плеяди російських композиторів, які не тільки досконало опанували техніку концертного письма, а й збагатили жанр партесного концерту новими досягненнями. Визначними майстрами партесних концертів були Микола

Калашников, Микола Бавнин, Федір Редриков, Василь Титов. У творчості цих видатних композиторів і багатьох анонімних авторів на межі 17-18 ст. формується жанр *монументального дванадцятиголосного* хорового концерту як *нового стилю* партесного багатоголосся.

Найбільшою популярністю користувалися твори «государева певчого дяка» Василя Полікарповича Титова (близько 1650 – близько 1710), у творчості якого партесний концерт досяг найвищого розвитку. Вперше його ім'я згадувано у списку государевих півчих дяків 1682 року. Останньою документально підтверженою датою в його біографії є 1709 рік, коли ним був створений дванадцятиголосний концерт на честь Полтавської перемоги.

Композитор В. Титов визначався великою творчою плідністю. У його творчому доробку більше, ніж двісті творів різного жанру, у яких він використовує виразність строю музики та різноманітність прийомів композиції. Додержуючись учення М. Ділецького щодо значення літературного тексту у створенні хорових композицій, В. Титов знаходив відповідні засоби для втілення певних музичних образів та емоційних станів в залежності від літературного тексту. В його хорових творах фактура іноді набуває рис зображальності. Так, у концерті «Днесь Христос на Йордан прииде» хвилеподібні вокальні фігурації нагадують сколихнуті води річки при входженні до неї Христа.

Творчість В. Титова та його сучасників характеризується збільшенням складів хорів, що значно підсилювало звучання та надавало яскравості звуковим контрастам. Стає типовим дванадцятиголосся як сполучення трьох-чотирьох хорів. Широко застосовуються різноманітні засоби контрастів монументального звучання хорів і камерного кантового триголосся. Тематизм В. Титова вирізняється мелодичним багатством, набуває індивідуальних рис і збагачується побутовими музичними жанрами – українською та російською пісенністю, церемоніальною музикою петровських часів, а також інструментальною музикою бароко.

Дванадцятиголосний партесний концерт, як і восьмиголосний, являє собою розгорнутий одночастинний твір, який складається з ланок-епізодів, більш або менш розгорнутих, і за розмірами наближається до циклу. У середині самого жанру є диференціація змістовно-стильового спрямування: на твори «високого і низького стилю». Концерти святкові, панегіричні, «віватні», «одичні» і твори лірико-драматичні належать до творчості урочистого «високого стилю», а концерти суто світські на побутову тематику, жартівливого, пародійного та саркастичного характеру вважалися такими, що належать до «низького стилю».

Розширення кола тем і образів, подальший розвиток світськості у творчості композиторів межу 17-18 ст. спричинило значні зміни у характері партесного

співу, викликало оновлення інтонаційного строю, а звернення до мінорної протяжної пісні збагатило ладову структуру концертів.

З появою у Пертербурзі (новій столиці Росії) іноземних композиторів, головним чином італійців, багатоголосний гармонічний *партесний стиль 17 століття*, у якому провідним голосом залишався тенор, починає перетворюватися у гомофонний стиль з головною мелодією у верхньому сопрановому голосі.

Під впливом творчості італійських композиторів з'являються партесні концерти з перевагою акордового голосоведення над поліфонічним. Басовий голос таких концертів, за визначенням Б. Асаф'єва, починає набувати властивості генерал-басу\* і остаточно встановлюються каданси на європейській тоніко-домінантовій основі. Так виникає *італійсько-російський стиль*. На процес виникнення такого стилю впливали талановиті італійські композитори Б. Галуппі і Дж. Сарті, які працювали у Придворній капелі у різні часи. Перший був вчителем Д. Бортнянського і обіймав посаду капельмейстера з 1763 по 1768 рр., а другий працював в Росії з 1786 по 1801 роки. Композитор Б. Галуппі створював хорові концерти у формах урочистого «фігурального» мотету, характерного для венеційського концертуючого стилю. Композитор Дж. Сарті надав цьому стилю нечуваної пишнобарвності та імпазантності. У його ораторіях і хорових концертах, створених на честь державних свят, подвійні та потрійні хори співали не тільки під колокольний дзвін, а й під феєрверки та гарматну пальбу. Подібні твори італійського композитора Дж. Сарті вважають найвищим розквітом культури петербурзького бароко.

Стиль партесних концертів бароко проіснував у церковній музиці протягом 18 століття, аж поки не був витіснений стилем *духовного класичного хорового концерту*. Витіснення партесного концерту особливо швидко відбувалося у Петербурзі. Найкращі професіональні вітчизняні та італійські композитори сприяли удосконаленню майстерності найголовнішого хору Росії, яким була Придворна співацька капела, що набувала рис академічності у подальшому розвою жанру. Як відомо, тенденція до максимальної професіоналізації жанру італійсько-російського хорового концерту обмежувала використання народнопісенної інтонації і віддаляла його від народної творчості.

***Набуваючи ознак загальноєвропейського хорового стилю, дванадцятиголосний партесний концерт втрачає національні риси і як жанр закінчує свій розвиток.***

В Україні партесний концерт побутував довше і традиції його були усталенішими, ніж у Росії. Н. Герасимова-Персидська стверджує, якщо на Лівобережжі та в Росії партесний концерт розвивався дуже активно, а відмирання відбувалось внаслідок втрати творчих стимулів, то на західноукраїнських землях

цей процес був загальмований. Перехід до нового стилю породив там компромісні форми на основі старих традицій, що проявилось у літургіях, створених у другій половині 18 століття і виконуваних майже до середини 19 століття.

***Шлях розвитку православного партесного співу в Україні був швидким і своєрідним, бо не існувало жодного періоду в історії української хорової музики, який належав би виключно до одного стилю, і ніколи не відхилявся далеко від традицій народної музики. Лише за сто років українська хорова музика пройшла всі основні етапи розвитку багатоголосся, що й на Заході, але там розвиток відбувався впродовж століть.***

Разом з тим, С. Скребков визнає, що українська та російська церковна хорова музика 18 століття не досягла того рівня художньої досконалості, який був притаманний творчості таких майстрів як Палестрина, Орландо Лассо, Монтеверді. Всесвітнього художнього значення українська та російська хорова музика набула у 19 столітті та не у своїх церковних формах, а у чисто світських – у російській класичній опері М. Глінки та у творчості М. Лисенка.

### ***Запитання для самостійної роботи.***

1. Назвіть три стадії історичного розвитку партесного співу в Україні.
2. Схарактеризуйте музично-стильові особливості церковного партесного співу.
3. Вкажіть на складнощі, якими супроводжувалося уведення партесного співу в Росії.
4. Вкажіть основні музичні характеристики восьмиголосного партесного концерту, за якими він набув рис національного культурного явища.
5. Які музичні і методико-педагогічні питання висвітлюються в музично-теоретичному трактаті М. Ділецького «Грамматика мусікійська»?
6. Схарактеризуйте музичні особливості дванадцятиголосного партесного концерту.

## **1.4. Класичний духовний хоровий концерт**

На зміну партесному концерту прийшов ***циклічний чотириголосний хоровий концерт***, який зазнав впливу італійської музики, зокрема оперної. Найбільш яскравими представниками нового стильового напрямку є Д. Бортнянський, М. Березовський та А. Ведель (Ведельський). Значення творчості цих композиторів є визначним не тільки для розвитку української



хорової музики, а й для російської, яка в подальшому стала на свій оригінальний шлях завдяки творчості московських композиторів О. Кастальського, О. Гречанінова, П. Чеснокова та інших; доти ж вона була майже цілком під впливом української церковної музики: спершу партесної польського характеру, а потім – італійського. Партесний спів розвивався одночасно з псалмами й кантом у період панування в мистецтві стилю бароко. Найвищим проявом цього стилю в хоровій музиці був дванадцятиголосний партесний хоровий концерт. Зі зміною художнього естетичного ідеалу в українській і російській хоровій музиці зароджується новий хоровий стиль – **класичний**.

*Класицизм (лат. classicus – першокласний, зразковий) – нова художня теорія і стиль у європейському мистецтві 18 - поч. 19 ст. Класицизм зародився в Італії у період пізнього Ренесансу, але сформувався як цілісна художня система у Франції 17 ст. Класицизм розвивався як художній напрямок у мистецтві, активно протидіяв існуючому з ним мистецтву бароко.*

*В основі класицизму стоїть переконання у розумності буття, у наявності загального порядку, що керує ходом подій у природі та житті. Свій естетичний ідеал представники класицизму отримували у зразках античного мистецтва.*

*Естетика класицизму встановлює чіткий розподіл жанрів на «високі» й «низькі». До «високих» жанрів належать трагедія, епопея, ода і релігійні жанри, у живопису – жанри історичні, міфологічні. «Низькими» жанрами є комедія, сатира, байка, а у живопису – пейзаж, портрет, натюрморт. Кожен жанр має чітко окреслені межі, змішування жанрів не допускається.*

*Зміна ідеалів класицизму 17-18 ст. найбільш помітна в оперному жанрі. Найвища стадія розвитку класицизму в музиці пов'язана з іменами Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена.*

*У Росії класицизм зародився у першій половині 18 століття у творчості перших просвітителів А. Кантеміра, В. Тредіаковського, М. Ломоносова. Найбільш яскраво цей стиль відбувся у «застиглій музиці» – архітектурі. Для грандіозних монументальних міських ансамблів у центрі Петербурга, Полтави, Києва Дніпра та інших міст характерні широкий розмах просторових композицій і урочиста парадність художніх образів, які відобразили патріотичні ідеї того часу.*

*У музичному мистецтві Росії класицизм не склався у широкий напрямок, але тенденції стилю відбилися у хоровій творчості композиторів 18 століття – М. Березовського, Д. Бортнянського, І. Хандошкіна, В. Пашкевича, Є. Фоміна, А. Веделя, С. Дегтярьова. У першій половині 19 століття виразником патріотизму й народності у всіх жанрах музичного мистецтва став М. Глінка.*

У хоровій музиці 18 столітті тенденції класицизму помітні у творчості М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, Є. Фоміна, С. Дегтярьова, які прагнули внутрішньої і зовнішньої завершеності, чіткості музичної побудови. Особливості класицизму проявляються у використанні яскравих виражальних можливостей певного складу виконавців у хорі. Після пишного дванадцятиголосного барокового партесного концерту утверджується строге чотириголосся без поділу на додаткові голоси. Стиль викладу С А Т Б є

класичним у сучасному розумінні. Мішане чотириголосся в Західній Європі формувалося століттями і до другої половини 18 ст. такий хоровий склад вже був добре розвинутим. У такому стилі писали оперні хори, а ще раніше меси і світські мадригали. В українську церковну музику мішане чотириголосся проникає разом з партесним співом, але як стиль викладу закріпилося лише у другій половині 18 ст. Класичний склад, тобто мішане чотириголосся, стає головним у хоровій творчості композиторів М. Березовського і Д. Бортнянського, які вдосконалювали свою майстерність в Італії і були широко визнані як композитори.

Видатні композитори 18 ст. Максим Созонтович Березовський (1745 – 1777) і Дмитро Степанович Бортнянський (1751 – 1825), продовжуючи кращі традиції партесного співу, започаткували новий етап у розвитку церковної хорової музики. Українські композитори М. Березовський та Д. Бортнянський створили новий тип хорового концерту, у якому використали досягнення західно-європейського оперного та поліфонічного мистецтва 18 століття. Н. Герасимова-Персидська подає стислу порівняльну характеристику стилів українського багатоголосся: «Принцип „провідний голос плюс супровід”, який у кантовому триголоссі втілювався у терцевій вторі з басом, тепер в умовах мелодико-гармонічної фактури, реалізується у вигляді одної мелодичної лінії з гармонічним супроводом... Встановлюється *провідна роль верхнього голосу* (в будь-якому складі). Показовим є і те, що духовні концерти розраховані на хор та солістів, в той час як партесний концерт – суто хоровий твір, у якому сольні партії або зовсім не передбачалися, або були не досить визначеними» [9, 113].

Для хорових творів Д. Бортнянського та М. Березовського є характерним використання мелодики кантів і партесних концертів. Новим у порівнянні з партесним концертом є введення терцової втори та паралелізму секст, що стає характерною ознакою цього типу музики (переважно в мінорі, де сексти звучать особливо загострено). Здобувши європейську музичну освіту, *ці композитори використовували у своїй творчості мелодії кантів і партесних концертів, інтонації народних пісень і самобутність мелодики церковного пісенспіву. Вони першими увели фугу, фугато та інші імітаційні форми в церковну музику і створили багаточастинний класичний, тобто строго чотириголосний, хоровий концерт на духовні тексти.* В основі структури духовних концертів є текстовий поділ, як це було і в партесних концертах. Твір так само складається з частин та дрібних розділів, які більш чітко відокремлюються за рахунок ускладнювання гармонічного мислення. У нових частинах змінюються лад і тональність, відбуваються темпові зміни. При переважанні мелодико-гармонічного й гармонічного складу зустрічаються в духовних концертах складні імітаційні розділи від канонів до фугато, простих та подвійних фуг. Концерти

виконувалися без супроводу, що було традиційним для православного богослужіння. Творчості цих композиторів притаманні глибина високих людських почуттів, класична чіткість і стрункість музичної форми.

**Березовський Максим Созонтович** народився в 1745 р. у місті Глухові Чернігівської губернії. Українець за походженням, М. Березовський у ранньому віці розпочав свою музичну освіту в Київській академії. Будучи ще її вихованцем, він постійно займався композиціями на 3-4 голоси. Пісні його, розспівувані товаришами, привернули до юного композитора увагу найближчих вихователів і начальників. Граф П. Румянцев-Задунайський, майбутній генерал-губернатор Малоросії взяв із собою талановитого Березовського до Санкт-Петербурга і віддав на службу до майбутнього імператора Петра III [18, 96].

Отже, до Петербурзької капели Березовського було прийнято завдяки його визначним композиторським здібностям. Маючи красивий голос, він пізніше виконував сольні басові партії у спектаклях італійської оперної трупи. Визнання прийшло до Березовського рано. Збереглися спогади спеціаліста з витончених видів мистецтва мемуариста-меломана Якоба фон Штеліна, одного з вихователів Петра III, який фіксував факти історії російської музики. Він виокремлював М. Березовського з поміж усіх українських композиторів, бувших колись церковними півчима. Із його спогадів відомо, що для Придворної капели М. Березовський створив багато хорових концертів на біблійні тексти, переважно на псалми Давида, і серед них він називає й найвеличніше творіння М. Березовського – Концерт «Не отвержи мене во время старости».

Керівництво капели у 1765 році відправило талановитого юнака на навчання до Італії, де М. Березовський впродовж дев'яти років удосконалював своє композиторське вміння у відомого теоретика та історика музики падре Дж. Мартіні, який очолював Болонську філармонічну академію (засн. 1666 р.). Серед вихованців Дж. Мартіні були визначні композитори другої половини 18 ст., зокрема К. Глюк, В. Моцарт, А. Гретрі, Й. Мисливичек, а пізніше й російський композитор із кріпаків Є. Фомін. Після складного спеціального екзамену у 1771, М. Березовського обрали членом Болонської філармонічної академії і йому було присвоєно звання «академік-композитор». Це звання давало право на посаду керівника капели в будь-якій католицькій церкві без додаткових випробувань і відкривало шлях до широкого визнання в Європі.

В один день з М. Березовським звання академіка одержав і чеський композитор Йозеф Мисливичек. В Італії композитор написав оперу «Демофонт». Цю оперу було виконано у 1773 році під час карнавальних свят у Ліворно, де за часи російсько-турецької війни базувався російський флот. Через три місяці після успішної прем'єри «Демофонту» композитор повернувся на батьківщину.

Визнаний у Європі композитор, академік, член Болонської філармонічної академії – після повернення до Петербурга М. Березовський виявився нікому не потрібним. Академіку дали посаду переписувача нот. Граф Потьомкін, державний діяч часів Катерини II, обіцяв Березовському організувати в Катеринославі (нині м. Дніпро) Музичну академію і призначити його директором цього навчального закладу. Подальше творче життя майстра було невдалим. Помер композитор у молодому віці 1777 року.

Із творів М. Березовського збереглися лише деякі. Від опери «Демофонт», яка з успіхом виконувалася в Італії, залишилися лише фрагменти. М. Березовський створив 12 духовних концертів, повний цикл богослужбних піснеспівів та ін., але від деяких залишилися тільки назви.

Найвизначніший серед тих, що збереглися, є Концерт «Не отвержи мене во время старости», який вирізняється строгістю стилю, драматизмом, майстерністю тематичного розвитку, поліфонічною різноманітністю фактури. Концерт складається з чотирьох контрастних частин. Перша частина є своєрідною фугою, яка передувала «російській фузі» М. Глінки в опері «Іван Сусанін», сповнена глибокого суму й виконується в повільному темпі. Головна тема, якою починається твір, стає інтонаційною основою всіх наступних музичних образів концерту. Мелодизм поліфонічної тканини, що поступово розкривається слухачам, був пронизаний українськими національними інтонаціями. Друга частина змальовує картину переслідувань людини злостивими недругами: «Пожените и имите его» (переслідуйте та схопіть його – *О.К.*). Третя частина побудована на новій темі – молитві надії: «Да постыдятся и исчезнут оклеветавшие душу мою» – гнівний і сміливий протест проти злих сил. Завершується концерт динамічною фугою у класичному стилі 18 століття. Яскрава емоційність, піднесеність, глибокий психологізм музики, висока майстерність композитора виводять цей концерт далеко за межі церковного співу та піднімають його до вершин європейського хорового мистецтва.

**Дмитро Степанович Бортнянський** – попередник глінківського класицизму – увійшов в історію музики як автор хорових духовних концертів. Народився Д. Бортнянський у 1751 р., у Глухові Чернігівської губернії. Українець за походженням, Бортнянський із семирічного віку формувався як музикант у Петербурзі, в умовах російської музичної культури. Однак із раннього дитинства він чув у стінах Придворної співацької капели російську й українську народну пісню. У капелі були зібрані найкращі півчі, які знали, любили й уміли виконувати народні пісні. Українські півчі та придворні бандуристи, будучи талановитими виконавцями, ознайомили оточуючих з рідною вокальною та інструментальною музикою. У дитинстві Дмитро Бортнянський мав прекрасний дискант і виняткові музичні здібності.

В одинадцятирічному віці він виконував дуже складну жіночу партію Альцести в однойменній опері Г. Раупаха на текст російського поета О. Сумарокова. Йому вдавалися й інші жіночі партії в операх. Крім того він брав участь у палацових концертах і мав незмінний успіх. Коли Д. Бортнянському виповнилося 18 років, керівництво капели відправило його навчатися до Італії, як і М. Березовського, який на той час уже впродовж чотирьох років здобував освіту в Болонській філармонічній академії. Д. Бортнянський навчався у Венеції в композитора Бальдасаре Галуппі протягом 10 років. Свого вчителя він знав давно, ще зі співацької капели, де Бальдасаре Галуппі працював декілька років. В Італії Д. Бортнянський став видатним композитором – автором опер «Креонт», «Алгід», «Квінт Фабій», які ставилися в оперних театрах Венеції та Модени.

Повернувшись до Петербургу в 1779 році, Д. Бортнянський дістав призначення капельмейстера, тобто керівника хору, і працював на цій посаді 17 років. До цього періоду належить створення різних пісень, романсів, клавірних сонат, камерних інструментальних ансамблів. У 1786 та 1787 роках при дворі були поставлені його опери «Сокіл» та «Син – суперник» (на французький текст). З 1796 р. і до самої смерті він був директором вокальної музики й управителем Придворної співацької капели. Д. Бортнянський був великим знавцем вокалу й за 46 років творчої діяльності Придворна капела під його керуванням досягла такої високої майстерності, що довгий час її вважали найкращим хором у Європі. Помер Д. Бортнянський 1825 року.

Оволодівши в Італії мистецтвом композиції, Д. Бортнянський залишився глибоко національним композитором. Він переосмислював наспіви знаменного й партесного співу, а також використовував російські й українські народнопісенні інтонації у своїх вокально-хорових та інструментальних творах. Композитор написав 35 чотириголосних і 10 восьмиголосних концертів, що, як правило, завершуються фугами. Фуги Бортнянського вирізняються прозорістю і ясністю, у них немає того нагромадження й важкості, які характерні для католицької культової музики. Деякі теми фуг мають інтонаційну схожість з українськими народними піснями; рельєфний рух голосів не перевантажується складними імітаціями й контрапунктами. Написані у високо розвинутому стилі *a cappella*, концерти являють собою великі хорові цикли з контрастними драматичними частинами, а деякі з них за способами розвитку музичного матеріалу наближаються до сонатно-симфонічних циклів.

Одним з найбільш глибоких і зрілих творів майстра є Концерт № 32. П.І. Чайковський, який редагував концерти, виокремивши концерт № 32 сказав про нього, що вважає цей концерт найкращим з усіх тридцяти п'яти. Його текст взято із 38-го псалма Біблії. Концерт складається з трьох частин, які між собою не контрастують. Музика вирізняється скорботно-елегійним настроєм,

піднесеністю та шляхетністю й цілісністю тематизму. Перша частина починається темою триголосного викладення, що нагадує псалму 17 ст. Друга частина являє собою невеликий епізод суворого хорального складу. Розгорнутий фінал у формі фути значно перевищує дві попередні частини. Негучна та ніжна музика фіналу змальовує передсмертне моління людини, яка закінчує своє життя.

М. Березовський і Д. Бортянський виховувалися на мелодиці знаменного розспіву і були великими знавцями партесного співу. Одержавши європейську музичну освіту, ці композитори використовували у своїй творчості інтонації українських народних пісень та самобутність мелодики церковного піснеспіву. Підґрунтям духовного концерту, як і партесного співу, є знаменний розспів, що проявляється не тільки у прямому використанні мелодій, а й у передачі їх величного, глибоко національного характеру.

Подальший розвиток хору класичного складу триває у творчості М. Глінки (1804 – 1857). У багатьох хорових епізодах в операх «Руслан і Людмила» та «Іван Сусанін» він використовує можливості мішаного чотириголосся, йдучи за традиціями своїх попередників. Особливо яскраво це проявляється в хорі «Славсья», у якому характер викладу, на думку Б. Асаф'єва, нагадує аналогічні гімнічні епізоди концертів Д. Бортянського. Однак, М. Глінка трактує хор багатогранніше від своїх попередників і сміливо виходить за межі класичного стилю. Він знаходить оригінальні темброві сполучення, використовує різноманітні прийоми хорового письма, вводить *divisi* (розподіл хорового голосу) у звучанні хорових груп хору. Ці перші в російській хоровій музиці елементи **вільного типу викладу** пізніше розвиватимуть у своїй творчості М. Лисенко, О. Бородін, М. Мусоргський, С. Рахманінов. Проте основна й типова для М. Глінки класична манера хорового письма знайшла своє продовження у творчості композиторів кінця 19 – початку 20 ст. О. Даргомижського, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова та С. Танєєва. Найвищим досягненням класичного хорового співу, як зазначає Б. Асаф'єв, була творчість С. Танєєва, а саме його «12 хорів на слова Я. Полонського».

Особливе місце в розвитку мішаного чотириголосся належить **М. Леонтовичу** (1877 – 1921). Творчість українського композитора була щільно пов'язана з традиціями російської музичної культури. Він навчався в регентських класах Петербурзької капели (1903 - 1904), а згодом періодично брав уроки композиції в учня С. Танєєва Б. Яворського. М. Леонтович дорожив уроками Б. Яворського, який у свою чергу, високо цінував талант свого учня і сприяв його розвиткові у національному напрямі. На практичних заняттях з гармонії та поліфонії нерідко використовувався український народно-пісенний матеріал. Прикладом того може бути незрівнянний «Щедрик», первинна редакція якого являє собою вправи на *basso ostinato*\*. У своїй творчості М. Леонтович

обмежився головним чином обробкою українських народних пісень, хоча писав і оригінальні твори. Він залишив близько 150 обробок, більшість з яких розрахована на мішаний чотириголосний хор. У своїх обробках українських народних пісень, оригінальних хорових творах і церковній музиці М. Леонтович збагатив класичне мішане чотириголосся незвичайною мелодизацією хорових партій і великою свободою використання тембрових сполучень. Подальший розвиток мішаного чотириголосся відбувається у творчості композиторів О. Давиденка, В. Шебаліна, Д. Шостаковича, В. Салманова, Г. Свиридова, І. Шамо, А. Авдієвського, Л. Дичко, В. Сильвестрова, Є. Станковича та ін.

## **1.5. Перші професійні хори та їх значення у розвитку хорової культури**

*Придворна співацька капела.* Поява професійного хорового співу пов'язана з церковно-співацькою традицією. До 13 століття належать перші заходи щодо професіоналізації співацької справи. Собор 1274 року доручив виконання церковних піснеспівів спеціально навченим півчим. Після того Собору пройшло 200 років, перш ніж з'явився перший професійний церковний хор. У 1479 р., за часів Івана III, був створений чоловічий хор государевих півчих дяків, до якого були дібрані найкращі півчі, переважно з українців. Ці співаки належали до особистого штату царя і брали участь у царському богослужінні в Успенському соборі, у «мирських забавах», в урочистих офіційних заходах, а також вони супроводжували царя в походах і парадних виїздах. З часом хор государевих півчих дяків набуває рис загальноруської академії церковного співу. Високого професійного рівня хор досяг за часів царювання Івана Грозного, який любляв співати в хорі й сам писав музику. У складі тодішнього хору були найвизначніші майстри церковного співу, до яких ставилися на Русі з великою повагою. Деякі з них, наприклад визначні розспівники (композитори) Федір Християнин та Іван Нос, створили свої школи, чим сприяли розвитку знаменного співу. З цього хору починається історія українського й російського хорового виконавства, а також професійне навчання регентів, півчих, інструменталістів і композиторів. Минуло багато століть, але історія хору триває донині.

Сучасна *Державна академічна хорова Капелла Санкт-Петербургу ім. М. І. Глінки* – найстаріший хор Росії, який бере свій початок від хору государевих півчих дяків. Цей хор неодноразово змінював свою назву, але незмінним залишався його високий професіоналізм виконання культової та світської музики. Від 1701 року в хорі співали хлопчики, і тільки в 1920 році звучання хору прикрасили жіночі голоси. У 1703 році Петро I переніс столицю до

Петербурга і разом з царським двором переїхала й капела. Хор брав участь у церковних службах, у розважанні царського двору і в оперних постановках. Після 1725р. функції хору обмежувалися лише церковним співом. У подальшому посилено насаджувалися італійські опери, у яких співаки й діти капели виконували головні партії. У зв'язку з постановкою італійських опер хорові знову приділяється велика увага й постає питання про посилення його складу.

До хору набирали найкращих півчих із церковних хорів з України та Білорусії. Хлопчиків з видатними вокальними здібностями щорічно привозили зі спеціальної музичної школи українського міста Глухова, де розміщувалася резиденція українських гетьманів, та з Харківського Казенного училища; професійних співаків поставляли також і кріпосні капели.

Один із українських співаків цього хору – Полторацький Марк Федорович (1729 - 1795) – став директором Придворної співацької капели з 1763 року. У дитинстві він навчався в латинській школі в Чернігові, а з 16 –ти років виховувався в Петербургському придворному хорі. М. Полторацький був першим російським артистом (баритон), який виступав у оперній трупі нарівні з уславленими італійськими співаками. За роки його директорства капела перетворилася у великий високопрофесійний колектив, діяльність якого визначала і спрямовувала музичне життя столиці. В ці роки в капелі працювали М. Березовський, Д. Бортнянський, а з іноземців – Б. Галуппі та Дж. Сарті.

З іменем видатного композитора Д. Бортнянського пов'язаний розквіт капели, якою він керував з 1779 року по 1825 рік. Д. Бортнянський здійснив низку реформ, у результаті яких поліпшилося матеріальне становище півчих, домігся відміни участі хору в оперних постановках. Хор став постійним учасником концертів Петербурзького Філармонічного товариства, що сприяло удосконаленню культури співу без супроводу. Після Д. Бортнянського в капелі працювали видатні композитори, віддаючи багато часу та енергії розвитку капели. Це М. Глінка (1837 – 1839), М. Балакірев (1883 – 1894), О. Арєнський (1895 – 1901). З іменами М. Балакірева та М. Римського-Корсакова пов'язані демократичні перетворення в капелі й становлення професійної музичної освіти малолітніх півчих. Цей славетний хор знали в Європі і високо поцінювали його майстерність. Цікаво і повчально буде ознайомитися з відгуками видатних музикантів 19 століття на гастрольні виступи капели. Роберт Шуман вважав, що капела – найпрекрасніший хор серед тих, які доводилося чути: баси часом нагадують звуки органу, а дисканти звучать чарівно. Висловлюючи своє враження від виступу хору, Гектор Берліоз стверджував, що порівнювати хорове виконавство у Сікстинській капелі в Римі з цими дивовижними співаками – те ж саме, що порівнювати нещасну маленьку групу музикантів третьорядного італійського театру з оркестром Паризької консерваторії.



Через 100 років після Д. Бортнянського капела пережила глибоку кризу через події 1917 року, але не розпалася. Новий розквіт тепер уже Державної академічної хорової капели відбувається під керуванням професора Ленінградської консерваторії Михайла Григоровича Клімова (1881 – 1937), який з 1902 р. працював у капелі – спочатку учителем співів, а 1919 року став художнім керівником. У 1928 році Ленінградська капела з успіхом гастролювала в Латвії, Німеччині, Швейцарії, Італії. За два місяці вона дала 33 концерти. В хорі співали 60 дорослих і 40 дітей (хлопчиків і дівчаток). Наводимо кілька відгуків закордонної преси, за якими можна зробити висновок про рівень виконавської майстерності хору, яким диригував М. Клімов. Російський державний хор – цей казковий хор Дмитра Бортнянського – існував і раніше Бортнянського, який помер у 1825 році, але Бортнянський підняв його на ту висоту, про яку Гектор Берліоз у захваті повідомляє у своїх мемуарах. Кожне слово цих відгуків правдиве і досі, при дещо зміненому складі хору – до дитячих і чоловічих голосів додалися жіночі. «Давно цей хор прославляли й нарешті я його побачив. Ці маленькі 8-9-річні хлопчики в чорних учнівських курточках стояли на естраді в першому ряду. Саме вони були нинішніми носіями 100-літньої слави „колишньої” капели. Такий стоголовий хор може вирости тільки за наявності строгих музичних традицій. Блискуча віртуозність, голосова гнучкість, широта й чистота звучання гідні величезного подиву. Подиву гідні маленькі співаки – хлопчики й дівчатка, які підкріплюють у найсильніших місцях жіночі голоси, надаючи звучанню своєрідного колориту. У голосах дорослих – інструментальна пластика й багатство тембрів, з якими диригент Клімов досягає блискучих ефектів. Іноді здається, що слухаєш симфонічний оркестр». Після М. Клімова хором керували видатні музиканти 20 століття О. Свешніков, Г. Дмитревський, Ф. Козлов, В. Чернушенко. До відкриття Петербурзької (1862) та Московської (1866) консерваторій, Капела була першим і єдиним світським вищим музичним навчальним закладом, яка відіграла помітну роль у становленні професійної музичної освіти царської Росії, у складі якої була й Україна. До 1839 року керівництво капели не опікувалося долею тих хлопчиків, які не могли співати у хорі з причини переміни голосу. Для забезпечування їм спеціальності на випадок втрати голосу були відкриті інструментальні класи навчання хлопчиків грі на інструментах симфонічного оркестру.

*З 1858 року існували інструментальні класи, які готували солістів і артистів оркестру вищої кваліфікації.* Пізніше М. Римський-Корсаков поставив роботу в інструментальних класах на професійну основу, це означає, що учням викладали не тільки спеціальний інструмент, а й елементарну теорію музики та гри на фортепіано. М. Римський-Корсаков у 1885 році створив з учнів капели прекрасний симфонічний оркестр, який виконував його нові твори та концертував

під орудою видатних диригентів. *Впродовж століть капела була центром професійної хорової культури, впливала на формування традицій хорового виконавства й на розвиток стилю хорового письма без супроводу.* Вона була осередком виховання висококваліфікованих співацьких і регентських (диригентських) кадрів. З професійною діяльністю співацької капели пов'язані імена видатних діячів української музичної культури. Вихованцями Придворної капели були відомий український музикознавець, фольклорист і педагог Микола Олексійович Грінченко (1888 – 1942) та визначний український композитор Микола Дмитрович Леонтович (1877 – 1921). У співацькій капелі закінчив регентські курси видатний український хоровий диригент Костянтин Костянтинович Пігров (1877 – 1963). Вчителями Пігрова були славетні російські музиканти О. Лядов, О. Арєнський, М. Соколов, С. Ляпунов. У хорі Одеської консерваторії ім. А.В. Нежданової К. Пігров виховав плеяду талановитих хормейстерів, що стали гордістю української хорової школи. Це заступник К. Пігрова з керівництва студентським хором Д. Загрецький, А. Авдієвський, Г. Ліознов, В. Іконник, М. Гринишин, Г. Косинський, Д. Горохов, С. Дорогий, О. Мархлевський, І. Сльота і багато ін.

***Московський Синодальний хор.*** У Москві 1689 р. був заснований хор патріарших півчих дяків, який славився чудовими співаками відібраними з інших церковних хорів, переважно з українців. Хор був у складі 44 співаків. Звуковий окрас хору був басовим. Патріарший хор обслуговував церковну службу і придворні урочистості. На основі реорганізованого хору патріарших півчих дяків 1710 року був створений один із старійших російських професійних хорів і перейменований у Московський Синодальний хор. У 1767 р. до Синодального хору були введені і дитячі голоси, але склад хору був менший порівнянно з Придворною капелою. Наприкінці 19 ст. в хорі співали 45 хлопців і 25 чоловіків.

*Синодальний хор з моменту створення виконував тільки церковну музику, на відміну від Придворної капели, яка мала у своєму репертуарі й світську музику.* Обмеження діяльності Синодального хору рамками церковної музики призвело до поступового зниження виконавського рівня та до одноманітності репертуару. Переломним в історії хору був 1886 рік, коли до керування хором став видатний російський хоровий диригент В.А. Орлов (1856 – 1907) і його помічник А. Кастальський (1856 – 1926). Директором Синодального училища у той же період був С. Смоленський (1848 – 1909), за якого значно піднявся рівень навчання малих півчих після прилучення до викладання визнаних музикантів та розширення концертного репертуару. Активна діяльність саме цих музичних діячів посприяла значному підвищенню виконавської майстерності хору.

В стінах училища вони активно прилучали учнів до народно-пісенних традицій та ознайолювали їх з особливостями давнього знаменного розспіву.

Якщо раніше діяльність хору обмежувалася рамками церковного співу, то тепер репертуар хору поповнився творами Палестрини, Баха, Орландо Лассо, Моцарта. У 1895 році хор під керівництвом В. Орлова виступив у Москві з циклом історичних концертів духовної музики від В. Тітова до П. Чайковського, а у 1899 році з великим успіхом відбувся концерт Синодального хору у Відні. Преса вирізняла рідкісну злагодженість ансамблю, красу ніжних дитячих голосів і могутню звучність басів. Після В. Орлова та А. Кастальського з 1904 р. до керівництва хором став учень В. Орлова і колишній випускник Синодального училища М. Данилін (1878 – 1945), який значно підняв виконавську майстерність хору. Синодальний хор під орудою М. Даниліна 1911 року гастролював у Італії, Австрії, Германії та Франції. Виступи хору мали успіх.

*Синодальний хор відомий й завдяки своєму Синодальному училищу, в якому з 1830 року спочатку навчалися тільки малолітні півчі. З часом училище стало нижчим чотирикласним навчальним закладом, у якому до загальноосвітніх предметів додавали музично-співацькі заняття. Пізніше училище відокремили від хору й перетворили у восьмикласний середній навчальний заклад з трьома відділеннями: нижчим (1-4 класи) – для навчання малолітніх півчих, середнім (5-6 класи) – для підготовки регентських помічників, а також вищим (7-8 класи), яке готувало регентів і учителів церковного співу. У 1910 році в училищі були затверджені музичні програми в обсязі консерваторії. У різні часи в училищі викладали талановиті педагоги й видатні музиканти М. Іполітов-Іванов, В. Орлов, Вік. Калинников, О. Кастальський, В. Смоленський. У свій час тут здобули освіту багато талановитих диригентів і композиторів, серед них М. Голованов, М. Данилін, М.Г. Клімов, О. Преображенський, П. Чесноков. У 1918 році училище перетворено в Народну хорову академію, яку 1932 року об'єднали з Московською консерваторією. Короткий огляд багатовікової історії двох найстаріших професійних хорів доводить їх величезне значення у розвитку вітчизняної хорової культури і становленні професійної музичної освіти.*

### ***Запитання для самостійної роботи***

1. У чому полягає історичне значення першого професійного хору– Государевих півчих дяків?
2. Яку роль відіграла Співацька капела у становленні професійної музичної освіти Росії та України?
3. Хто з видатних діячів української музичної культури був вихованцем Придворної капели?
4. У чому полягають головні репертуарні відмінності двох найстаріших хорів?
5. Схарактеризуйте значення Синодального хору в становленні професійної музичної освіти.

## Розділ 2. МУЗИЧНО-ХОРОВА ОСВІТА В УКРАЇНІ У 17 - 18 СТОЛІТТЯХ

*«Освічений грецький монах Паїсій Газський,  
писав у зверненні до царя Олексія Михайловича:  
„Як колись-то прехоробрий воєвода Алківід казав афінянам,  
що для успіху в війні необхідні три речі:  
золото, золото і золото, - так і я, у відповідь на запитання:  
де стовпи і захист сану церковному і громадянському,  
скажу: для того необхідні училища, училища і училища”»*

Ю. Келдиш

### 2.1. Братства й музична освіта

Окремі відомості про навчання співу стосуються давніх часів. Ще грецькі півчі, які приходили на Київську Русь разом із християнськими священиками в 11 – 12 століттях, передавали своє мистецтво місцевим юнакам та дітям. Народна творчість зберегла нам згадки про навчання грамоті і співу. Наприклад, у билині про Василя Буслаєва розповідається, що, коли йому виповнилося сім років, то його віддали вчитися грамоті і «присадили пеню учить церковному и пеніе ему в наук пошло». В 11 столітті в Києві, при Андріївському монастирі дочка князя Всеволода Ярославича Анна заснувала школу, де дівчаток навчали грамоти, різним корисним ремеслам та співу «собравши же младых девиц неколіко, обучала писанию, також ремеслам, швенію, пенію и иным полізным знанням». Протягом кількох століть, готуючи хлопчиків для прислужування у православній церкві, їх навчали грамоти й співу. Обов'язковою вимогою було, щоб учитель-дяк був письменний і вмів співати.

Часом молодь вивчала спів за межами України. У тій частині України, яка була під владою литовських князів, з'явилися протестантські школи, там навчалося багато дітей православних українців. Ці школи були своєрідними центрами, де утверджувалися основи хорального багатоголосся. Стурбоване поширенням протестантизму, польсько-литовське католицьке духовенство запросило єзуїтів, і ті в 1569 році заснували колегію і гімназію у Вільно, а трохи згодом – в інших містах теперішньої Литви, України та Білорусі. Школа в їхніх руках стала зброєю за покатоличення українського народу.

Однією із форм поневолення українського народу в 16 столітті стало запровадження католицької та уніатської церкви й школи з іноземною мовою викладання. Цим тенденціям протистояли громадські організації православного люду – так звані братства. Братства з'являлися на українських землях в міру

посилення литовсько-польського гноблення. Гуртуючись навколо церковних парафій, братства були по суті світськими організаціями, бо об'єднували не лише монастирське населення, а й міщан, селян, козаків. В антиуніатському русі велику роль зіграли *братські школи* – навчальні заклади, які створювалися культурно-релігійними організаціями – братствами. Братські школи були засновані на тих територіях України і Білоруси, які у 15 - 17 століттях входили до складу Польсько-Литовської держави. Існували початкові, середні і підвищені братські школи, у яких навчали слов'янської, грецькій та латинській мовам, граматиці, математиці, риториці, піїтиці, музиці. Інколи при школах створювали інтернати для бідних і сиріт, де ті навчались безкоштовно. Братські школи були засновані на демократичних засадах, тобто хто бажав, ті і сплачували за утримання шкіл. На своїх загальних сходах братчики вибирали ректора братської школи і викладачів. *Навчаючи селян і їхніх дітей рідної мови, загальним наукам і церковному співу, братства прагнули обмежити засилля католицького духівництва в громадсько-політичному та культурному житті.* Православні братства стали звертати пильну увагу на церковний спів саме тоді, коли їм довелося виступити на боротьбу з унією ще задовго до прийняття самої Унії 1596 року.

З кінця 16 століття у братських школах стало обов'язковим вивчення партесного співу з нот, на що мали спеціальний дозвіл. Великі і малі хори вільно володіли старим гласовим співом і новим партесним. Про велику увагу до співу в братських школах свідчить те, що нагляд за навчанням доручався освіченим братчикам, які були причетні до музики. Вчителі співу мали різноманітні обов'язки, котрі вони мали виконувати під загрозою звільнення.

У 1580 році відкрилася *братська школа в Острозі*, яку називали гімназією, а інколи й академією. Її першим ректором став Герасим Смотрицький. У цій школі навчалися письменник Мелетій Смотрицький і майбутній гетьман Петро Сагайдачний. Острозька школа утримувалася за кошти її засновника князя Острозького, але після його смерті (у 1608 році) перестала існувати.

Перше братство виникло у Львові 1585 року і стало провідним загально-українським культурним осередком. За проханням львівських міщан при братстві була заснована братська школа, де братчики навчали дітей нотного партесного співу. Факт співу в 1591 р. перед Київським митрополитом Михаїлом «потрійним дванадцятиголосим хором», тобто «трема ліками» (лік – хор) свідчить, що у львівській школі справа навчання співу вже тоді була поставлена на достатньо високому рівні.

*Віленська братська школа* заснована у 1585 році. В статуті Віленського братства вказувалося, що для шкільної науки і церковного співу воно має добирати людей вчених, духовних і світських.

Близько 1615 року виникла *братська школа в Києві* на Подолі, а 1617 року була заснована *братська школа в Лаврі*. Історія виникнення Київської братської школи пов'язана з іменем української меценатки Гальшки (Єлизавети) Василівни Гулевичівни (Гулевич), яка належала до шляхетського роду. Її батько був підстаростою, а пізніше – воєводою Волинської землі. Вона подарувала свій маєток у Києві на Подолі на школу для дітей міщан та шляхти, а також на православний монастир. Київська братська школа відкрилася цього ж року. Вчинок Гальшки Гулевич знайшов відгук серед київських міщан та відомих людей. Щороку 22 грудня, у день іменин Єлизавети Василівни Гулевичівни (Гулевич), братчики поминали свою покровительку. Хоча Київ тоді залежав від «польської корони», але в місцеве братство вступило козацьке військо на чолі з гетьманом Петром Конашевич-Сагайдачним, і школа, яка відкрилася, була під його захистом. Він робить великий грошовий внесок на будівництво школи й церкви на Подолі, які й були споруджені на земельній ділянці, подарованій братській школі київською міщанкою Гальшкою Гулевич. Значну підтримку мали братства від запорізького козацтва, що декілька разів вступало в «братчики» повним складом полків і кошів. У Київській школі вчилися такі діячі, як Богдан Хмельницький, гетьман П. Тетеря, Я. Сомко і відомий вчений та поет Феофан Прокопович [19, 317].

*У 1632 році об'єдналися братські школи Київська та Лаврська у Києво-Могилянську колегію й поклали початок знаменитій Києво-Могилянській академії – першого вищого навчального закладу східнослов'янських народів.*

Протягом другої половини 17-го та 18 ст. братства утворюються також у багатьох селах Галичини, Холмщини, Волині, Поділля, в окремих містах Лівобережжя, де кожне велике місто мало братську школу. Під впливом братств у містах і селах України діяли численні початкові школи, які утримувалися коштом міських і сільських братств. Високий рівень писемності зацікавив Антіохійського патріарха Макарія під час подорожі в Московію в середині 17 століття. У записках Павла Алепського про цю подорож читаємо: «По всій землі козаків ми помітили прегарну рису, що нас дуже здивувала: всі вони, за малими винятками, навіть здебільшого їх жінки та дочки, вміють читати та знають порядок богослужби й церковний спів... всі діти вміють читати, навіть сироти» [19, 379]. Рівень освіти селян і козаків, на жаль, занепав у період їх покріпачення.

Про завдання, якими керувалися братські школи, свідчать документи. Так в «уписі» (уставі) Київського братства говорилося, що київська школа «влаштована для викладання корисних наук та освіти дітей народу селянського, і є втіхою батькам, і рідній землі готується і цвіте сильний захист і втіха» [9, 69].

Братства надавали великого значення культивуванню партесного співу, щоб його можна було протиставити пишному католицькому богослужінню, як щось

самобутнє й рівноцінне за емоційним впливом. Багатоголосного партесного співу з нот навчалися не лише хористи, а й інші учні. Склад хору братств був невеликим, але не менше дванадцяти осіб, оскільки виконувалися й дванадцятиголосні партесні концерти. Дискантові й альтові партії виконували хлопчики, а тенорові й басові – дорослі хористи. Хлопчики-хористи в усіх братських та інших школах набиралися переважно з бідніших учнів. Вони жили в бурсах, а частково у приходських школах. Співакам давали одяг і їжу, але той «пропиток» був настільки мізерний, що співаки, особливо малі, змушені були «підробляти», співаючи попід вікнами.

Так, при багатьох братствах існували великі церковні хори, які славилися своїм мистецьким співом. Хори співали не лише церковні служби й партесні концерти, а й народні пісні, колядки, розспівували вірші, канти тощо. Одним з найвидатніших хорів середини 17 століття були хори Київського братського колегіуму і хори Києво-Печерської Лаври. Сучасники й більш пізні історики церковного співу відзначали, що «саме тут, в цих школах і братствах розвинувся наш церковний спів на противагу католицькому органу... тут же проявилася дивовижна здібність племені до співу хором без інструментального супроводу» [15, 70].

У братських школах викладалася новітня нотна грамота – так зване «Київське знамено». Для навчання братчики використовували ще в 17 столітті різні підручники, серед них – чимало посібників західноєвропейського походження та відомі вітчизняні праці: «О пінію божественом», «Наука всея музикиі», а пізніше – «Грамматика музикальна» Миколи Ділецького.

Деякі братства мали друкарні, в яких видавалися головні посібники для вивчення основи нотної грамоти – ірмологіони\* (ірмолої, «ярмолої») – книги, що містили ірмоли канонів усіх восьми гласів. Перший нотний ірмологіон опубліковано 1700 року Йосипом Городецьким у друкарні при Юрському монастирі у Львові. За цим ірмолоєм у братських школах діти навчалися співу з нот. *Львівське* братство видавало ірмолої починаючи з 1708 року. То були перші наборні нотні видання у східнослов'янських народів. (Перші ж наборні нотні видання Московської синодальної друкарні побачили світ аж у 1772 році). Львівські друковані ірмолої швидко поширилися по всій Україні й за її межами. Опублікувавши нотні ірмолої, Львівське братство сприяло розвитку української музичної культури й хорового співу. У 18 столітті поле діяльності братств звузилося. Ті ж братства, що збереглися до другої половини 19 століття, займались обрядово-побутовими справами (похорони, медоварство, виготовлення свічок). У антираскольницькому анонімному творі «Брозда духовная», складеному 1683 року на півночі Росії, автор з великою повагою відгукується о подвижниках церковного просвітництва в Україні і дає високу оцінку значенню

введення київського партесного співу. «Малоросійські високонавчені люди виявляють велику ревність до осягнення смислу книг, для того й школи у себе в граді мають, у яких мудрості божественних писаній навчають. І ця звичаєвість малоросіян почесніша від праць з розспівувань тутешніх грамотників, тому що від осягнення мудрості є велика користь для примноження і захисту православ'я, бо таким здоровим ученням.... православну віру утвердили, канони з тропарями уклали, якими прикрашається церква божия і створили повчальні оповіді». *Значення діяльності українських братств полягало в тому, що братства надавали великої ваги музичній освіті. Впроваджуючи музику до програми шкільного навчання, братства сприяли розвитку партесного співу й хорової культури в цілому. Розповсюджуючи рукописні та друковані ноти, братства зробили істотний внесок до справи розвитку української музичної культури кінця 17-18 ст.*

## 2.2. Київська академія

На основі об'єднання в 1632 році Лаврської школи з подільською Богоявленською братською школою Петро Могила засновує Колегіум, перейменованій згодом у Києво-Могилянську колегію, а потім – у Київську академію, яка була першим в Україні вищим загальношкільним гуманітарним навчальним закладом. У Москві за прикладом Київського колегіуму в 1687 році була відкрита Слов'яно-Греко-Латинська академія, де також навчали церковного співу. Намагання Петра Могили надати колегіуму прав вищого навчального закладу, тобто академії (колегії) відразу після заснування, напостигло заборону польського уряду. Академія була офіційно затверджена Петром I лише у 1702 році, хоча колегіум і до того був по суті вищим навчальним закладом.

У 18 столітті Київська академія стала вже визнаним центром музичного життя Києва та всієї України. Випускники Академії працювали в різних містах України й Росії, поширюючи там освіту, культуру й мистецтво, зокрема партесний спів. Академія відігравала провідну роль у музичному вихованні співаків, регентів, учителів співу та композиторів. У той період, коли в Україні виникає спеціальна музична освіта (передусім Глухівська школа), Академія продовжує відігравати провідну роль у музичному вихованні співаків, регентів, учителів співу та композиторів. Хоч не завжди в Академії існував спеціальний «Нотний клас», але в хорах Академії відбувалося обов'язкове практичне навчання музики, де заняття проводили самі студенти-регенти. Артемії Ведель – співак, скрипаль, композитор, навчаючись у старших класах, сам очолив великий академічний хор, яким захоплювався тоді весь Київ. Курс навчання у Київській



академії тривав 12 років. Випускники «Нотного класу» обов'язково здавали іспити з музичних дисциплін. У молодших класах викладався спів і всі учні виступали в хорі. В академії діяли два хори – «братський» – церковний і великий – «конгрегаційний», що співав в актовому залі. Беручи участь у цих хорах, студенти набували знань і вмінь практичної роботи.

Музична практика студентів не обмежувалася основним колегійним (колегіатським) хором – вони часто керували парафіяльними хорами, а не тільки співали в них. Частина незаможних учнів, розселена по парафіяльних школах за «стіл і квартиру», навчала дітей парафіян нотної грамоти, співу з нот. Узаконений був звичай щороку з 9 травня до 1 вересня «відпускати вбогих і жебраків учнів риторики, піітики й синтаксими для випрошування собі милостині співанням кантів, пісень і виступати з вертепом» [28, 244]. Ці своєрідні засоби також сприяли загальному піднесенню в Україні музичної культури, професіоналізації, а ознайомлення студентів із зразками народної пісні збагачувало репертуар учнів Академії.

Основним видом офіційних музичних занять в Академії було вивчення нотної ірмолойної грамоти та церковного й партесного співу, але нерідко звучала й інструментальна музика. Багато студентів навчалось гри на різних інструментах. Хоча офіційно оркестрових класів в Академії не було, проте дозволялось «у певні дні пограти на пристойних для студента музичних інструментах». Цими «певними днями» були урочисті свята й зустрічі, дні випусків і академічних диспутів у так званих «рекреаціях». Наприкінці 18 століття інструментальна гра академістів стала приваблювати слухачів не менше, ніж спів. Їхній оркестр вважався найкращим у Києві й часто разом з академічними хорами брав участь у концертах. Не помічати світську інструментальну музику було неможливо, тому на початку 19 століття митрополит Гавріїл II дозволив викладання духовної інструментальної музики в Київській академії. Окрім хору та оркестру при академії функціював шкільний театр, у спектаклях якого значна роль відводилася музиці. Вихованці академії сприяли розповсюдженню на Україні лялькового театру, тобто вертепу, вистави якого відбувалися під музичний супровід. Великого значення набула академія у створенні псалмів і кантів, авторами яких були Л. Баранович, П. Могила, Д. Туптало.

Після реорганізації Київської академії в Духовну академію та семінарію (1819) значно збузилося її громадське значення. Духовна академія вже не мала того значення в музичній освіті в Україні, але хорова традиція Київської академії ще довго жили серед її нових учнів – семінаристів.

Понад 300 років існувала Київська академія. Розквіт музичної культури України в 17 столітті пов'язаний з іменами вихованців академії – авторів

популярних у той час партесних концертів, кантів і пісень Й. Загвойського, В. Пікулицького (Пікулінський), Г. Рачинського, Ф. Тернопільського, Д. Туптала (Дм. Ростовського), С. Полоцького, Ф. Прокоповича. Серед авторів у 18 столітті з Київською академією пов'язані імена славетних композиторів і діячів хорового мистецтва М. Березовського, А. Веделя, філософа, поета і композитора Г. Сковороди, творчість яких є гордістю нашого вітчизняного музичного мистецтва.

### ***Запитання для самостійної роботи***

1. У яких місцевостях України і з яких причин з'явилися братства?
2. З якою метою при братствах були засновані братські школи?
3. Яким наукам навчали в братських школах?
4. Якого значення набули братські школи в поширенні писемності і музичної освіти серед населення уканських міст і сіл?
5. Хто був засновником Київського колегіуму, що в подальшому набув статусу Академії?
6. Хто з видатних діячів української культури був вихованцями Київської академії?

## **2.3. Глухівська школа**

Загальновідомо, що в Україні наприкінці 17 століття писемність і освіта були поширені значно більше, ніж у Росії. На час Переяславської угоди (1654) в Україні вже склалися свої культурно-освітні й музично-хорові традиції. На зразок українських братських шкіл в Росії розвивається мережа монастирських шкіл. Часто вчителями в цих школах стають українці – вихованці Київського колегіуму. Наїжджають у Москву своєю волею та за царською вказівкою українські музики, переважно півчі, для служби при дворі.

З 1701 року за правління Петра I та його наступників інтерес до українського співу зростає, а чисельність придворних музик-українців дедалі збільшується. Придворна капела постійно поповнювалась як окремими півчими українцями (дітьми й дорослими), так і цілими гуртами. Добирав малолітніх півчих і Синодальний хор. Царівна Софія просила собі півчих, вишукував півчих для царського двору гетьман Мазепа, набирали українських півчих і бояри, наближені до царського двору. Існують свідчення ще із середини 17 століття про вивіз до Москви не лише окремих півчих, а й цілих капел. Патріарх Никон виписав із Білорусії хор Оршанського братства, боярин П. Шереметьєв, який був київським воєводою, вивіз із собою до Москви свою капелу з українських півчих і музик. Ось ще один факт з тогочасного життя талановитих українських співаків.

1679 року за наказом царя було послано піддячого з Москви до Путивля «для государева дела», аби взяти з монастиря «хлопців, тих, що співати вміють по-болгарському і голоси мають красиві й високі». Малися на увазі цілком визначені співаки, але двох батьки забрали додому, а «третій малий співачко Йванко Семенів утік з монастиря до Москви з ратними людьми» [26, 130].

У 18 столітті набір півчих і музик проводився вже цілком офіційно, через українських гетьманів. Надсилали наказ гетьманові, той велів всім полкам розшукувати «голоси», потім новобранців звозили до резиденції гетьмана в Глухів, а вже звідти відправляли до Петербурга. Без участі гетьмана в цій справі не обходилося, тому що дорослі півчі неохоче йшли на царську службу, а малих хлопчиків батьки не бажали віддавати. Відібраних дітей спроваджували до двору не відразу, а трохи підучували, оскільки «еще онде к тому не обучены, ибо обученых сыскать тепер трудно, понеже тут в Малой России, спеванные музыки звелися за бывшим здешним применением, однак, надеюсь, когда обучаться, то до спевания будут не неудобны» [26, 132]. Лист українського гетьмана Д. Апостола, з якого ця цитата, датується 1728 роком. Через 10 років практика набору й підучування малолітніх півчих була узаконена відкриттям співацької школи.

*У 1728 році за царським наказом Анни Іоанівни була започаткована в Глухові спеціальна школа для підготовки півчих і музик, яких спроваджували до Петербурга на службу при царському дворі. Тим же наказом були визначені умови утримання й навчання учнів.* В указі говориться, що «назначить одного регента, который бы в пении четверогласном и партесном был совершенно искусен, и учредит небольшую школу, в которую набирать по всей Малой России из церковников, також из казачьих и мещанских детей и протчих и содержать всегда в той школе до 20 человек, выбирая, чтобы самые лучшие голоса были, и велеть их оному регенту обучать киевского, також и партесного пения, а при том, сыскав искусных мастеров из всей Малой России, велеть из оных же учеников обучать и струнной музыке, а именно: на скрипице, на гусях, на бандуре, дабы могли на оных инструментах с нот играть; и некоторые пению, також и на струнной музыке обучены будут, и с тех во вся годы лучших присылать ко двору Ея Императорского Величества человек по 10, а на те места паки вновь набирать и пока те учителя в школе обучать будут, давать им надлежащее жалованье, а ученикам определить на пропитание и платье и обувь сколько потребно» [26, 133–134].

Справою організації школи відав управитель Малоросії Румянцев. У Глухові збудували спеціальний будинок і пекарню, виділили гроші на утримання 20 душ: 17 учнів, 1 регента, 2 навчителів-інструменталістів. Для дотримання порядку в школі був приставлений унтер-офіцер із глухівського гарнізону «к

смотрению оной и чтобы ученики не своеволили и не гуляли». За регента (тобто головним учителем) був Федір Яворівський.

Досвідчені співаки Петербурзької капели систематично здійснювали поїздки за новими голосами. Їм давали настанову, за якою духовна і світська власті повинні були всіляко сприяти пошукам добрих голосів. Дорослих півчих відправляли до Петербурга, а недолітків везли до Глухівської школи. Система таких відряджень за півчими зберігалася довго. Через 100 років за пошуком голосів було відряджено М. Глінку, який у 1838 році привіз до Петербурга разом з набраними ним півчими й дев'ятнадцятирічного Семена Гулака-Артемовського – майбутнього автора опери «Запорожець за Дунаєм».

У Глухові народився Д. Бортнянський, звідки його семирічним хлопчиком (1758) було привезено до Петербурзької капели. У Глухові народився й виріс М.Березовський, але невідомо, чи відвідував він співацьку школу в дитинстві. Нема також точних свідчень і про Марка Полторацького, першого директора придворної капели, який приїхав до Петербурга з України в другій половині 18 століття. У 80-90-ті роки 18 століття, коли Глухів перестав бути резиденцією гетьманів, своєрідним центром набору півчих згадувано не Глухів, а Новгород-Сіверський [26, 136].

Глухівська школа існувала протягом кількох десятків років і набула великого значення у розвитку музичної освіти в Україні й поширенні українського церковного партесного співу по всій Росії. Незаперечне значення Глухівської школи у розвитку музичної освіти в Україні й поширенні українського церковного й партесного співу по всій Росії. Глухівська школа мала свої традиції, там було знайдено методи добору хлопчиків і розроблено методику нетривалого навчання співаків, що давало їм змогу бути зарахованими до професійного хору з багатими традиціями, яким стала Петербурзька придворна співацька капела. Ці традиції зберігалися й розвивалися в самій капелі, а під керівництвом Д. Бортнянського сприяли яскравому розквітові її виконавської майстерності. Глухівська співацька школа не була єдиним навчальним закладом, де готували малолітніх півчих для хорів Росії. Подібна роль пізніше відводилася Харківському казенному училищу, а саме – його вокальному та інструментальному класам.

## **2.4. Харківський колегіум та Казенне училище**

Наприкінці 18 століття Харків займав центральне місце на Слобожанщині щодо розвитку культури й поширення освіти. З 1726 року тут провадив велику освітньо-педагогічну діяльність Харківський колегіум. Його значення в

культурному процесі українського народу в другій половині 18 століття дорівнювало значенню Київської академії. Поряд з колегіумом в освітньо-педагогічній і музично-педагогічній царині діяли Казенне училище (1768 – 1798), Головне народне училище (1789 – 1805) та приватні чоловічі й жіночі пансіони. Певне значення в поширенні музичної освіти мали губернські й військові капели, а також «півчий клас» при архієрейському хорі та церковні й монастирські хори, в яких навчали співу. Особливо велика заслуга в розвитку музичної освіти належить двом навчальним закладам, а саме нотному класу Харківського колегіуму та спеціальному класу вокальної та інструментальної музики вище згадуваного Казенного училища.

Навчання музики й співу в Харківському колегіумі було запроваджено ще на початку його заснування. Офіційно тут вивчали церковний і партесний спів, учні знали і співали народні пісні, думи, канти тощо. Наприкінці 18 століття хор колегіуму під орудою регента Петра Крамаревського виконував багато творів Артемія Веделя. Про те, які були умови навчання в колегіумі і про труднощі, що виникали при цьому, маємо уявлення зі спогадів сучасників. Так, колишній учень колегіуму професор Толмачов згадував, що утримання вихованців було вкрай убоге. У колегіумі в казенних приміщеннях з дня його заснування не було жодної печі. Чорнило замерзало в класах од холоду. А колишній випускник колегіуму Ф. Луб'янський писав у «Русском архиве» (1872): «Предметів навчання було небагато, але викладалися вони певно, ґрунтовно. Часто учні колегіуму та Додаткових класів, гнані убозтвом, голодом і холодом приміщень класів, складали на різні випадки оди, кантати, псалми, з'являлися до хат господарів на привітання. Незалежно від цих походів з торбою, учням доводилося виконувати досить складні вокальні програми в стінах колегіуму» [33, 236]. На прохання дворянства у Харківському колегіумі 1765 році мали відкритися додаткові класи з новими спеціальностями з іноземних мов, математики і інженерної та музичної справи, але не були відкриті. Ці додаткові класи були започатковані тільки 2 лютого 1768 року й у подальшому стали зовсім самостійним навчальним закладом. Цей новостворений навчальний заклад спочатку не дістав власної назви, а продовжував називатись «Додаткові класи» тільки тому, що так уперше він був названий в донесеннях до Катерини II. Ці «додаткові класи» й стали по суті окремим Казенним училищем, підпорядкованим Харківському губернському правлінню.

Так, К. Квітка-Основ'яненко писав, що тоді існувало училище під безпосереднім розпорядженням губернатора, яке не мало ніякої назви, як лише класи. Згодом «Додаткові класи» стали називатись «Казенним» училищем. Таким чином, «Додаткові класи», тобто Казенне училище, були першим **світським** напіввійськовим багатопрофільним професійним навчальним закладом і зовсім не

схожим на діючі тоді в Україні духовні колегіуми і Київську академію. Студенти училища носили військовий одяг і мали зброю. При цих «Додаткових класах» 1773 року завдяки старанням губернатора було відкрито спеціальний музичний клас, тобто *світську* музичну школу. В музикознавчій літературі «Додаткові класи» помилково ототожнювалися з нотним класом колегіуму, хоча в Харкові на той час було два самостійних музичних класи, а саме: нотний клас при колегіумі, а також спеціальний вокальний і інструментальний клас при Казенному училищі (Додаткові класи). Єдиним викладачем спеціального вокального та інструментального класу при Казенному училищі з дня заснування був композитор Максим Концевич. Духовні концерти, які написав М.Концевич, славилися свого часу й за межами Харкова. З вихованців створили оркестр і хор півчих. Оркестровий клас вів Яків Цех. Оркестр під керуванням Яківа Цеха грав під час усіх вистав новоствореного міського театру, брав участь у всіх балах і парадах. Два роки 1797 - 1798 в Казенному училищі працював капелмейстером\*, тобто керівником вокального класу, видатний український композитор, співак і скрипаль Артемій Ведель. У Харкові Ведель керував також губернською капелою Слобідсько-Українського губернатора Олексія Теплова та губернськими хорами церковних півчих.

*Головним завданням музичного класу Казенного училища було готувати півчих для Придворного хору й таким воно залишалося на весь період існування цього класу, тобто до 1805 року.* Клас вокальної та інструментальної музики не був чимось новим у справі музичної освіти малолітніх півчих. Подібний заклад існував вже раніше – це Глухівська школа співу 1738 року. Склад дорослих співаків залишався незмінним протягом низки років, тоді як склад казеннокоштных малолітніх співаків змінювався майже щороку. До класу приймали 12 малолітніх хлопців з добрими голосами, яких набирали з усіх губерній України. Переважно це були діти духівництва та діти «людей нижчого звання». Відібраних дітей привозили до Харкова, де їх голоси перевіряли ще раз і лише дванадцятьох з них зараховували. Після підготовки їх відправляли до Петербурга в придворні хори, а на вивільнені місця набирали нових. Кожний набір півчих для Придворної капели починався з «височайшого повеління», але існували й інші порядки. Набори півчих в патріаршій і митрополичій хори в Москві й Петербурзі здійснювався по лінії духовного відомства, тобто це були півчі не з Казенного училища. Такі набори музично здібних хлопчиків в Україні не завжди мали добровільний характер; часто вони були примусовими. Траплялося й так, що приїздили агенти із центральних міст Росії і вербували малолітніх і дорослих півчих приватним чином, бо кожний вельможа хотів мати в себе капелу та оркестр. У другій половині 18 століття такі набори стали постійним явищем, і тому знайти хороші дитячі голоси було не так легко.

У той рік, коли Ведель став капельмейстером вокального класу, хор складався з 12 хлопчиків і 9 дорослих співаків [25, 90] Композитор клопотався, аби зробити постійний хор, але щорічна зміна складу малолітніх півчих не давала такої змоги. У 1797-1798 рр. музична діяльність А.Веделя зводилася фактично до набору півчих і підготовки їх до придворного хору в Петербурзі. У тому ж 1898 році Казенне училище ввійшло до складу Головного народного училища і славетний музичний клас, відомий як „Додаткові класи” продовжував свої заняття без жодних змін і після об'єднання Казенного з Головним народним училищем.

### *Запитання для самостійної роботи.*

1. Яким чином відбувався набір українських півчих до російських хорів?
2. Коли була започаткована Глухівська школа і яке було її призначення?
3. Назвіть навчальні заклади, які провадили освітньо-педагогічну діяльність на Слобожанщині (Харківщині) у другій половині 18 століття?
4. У якому навчальному закладі Харкова працював видатний український композитор Артемій Ведель (Ведельський)?
5. Вкажіть головне призначення музичного класу харківського Казенного училища.

## Розділ 3. ХОРОВА КУЛЬТУРА 19 – 20 століть

### 3.1. Хоровий рух та просвітництво в Західній Україні в 19 ст.

Як відомо, український народ упродовж століть розділяли політичні кордони. Східна Україна, що була приєднана в 1654 році до Росії, розвивалася економічно й культурно разом з російським та іншими народами царської Росії, знемагаючи під важким тягарем національного пригноблення. Царизм свідомо прагнув перетворити Україну в провінцію. «Давні порядки вільного книгодрукування, які існували в Україні в кінці 16 - 17 ст., з 1720 р. були ліквідовані царською владою. Усі видання проходили цензуру в Росії. Зовсім не допускалося друкування українською мовою книг світського змісту. Друкарні в Україні могли займатися лише розмноженням церковнослов'янських церковних текстів. Українські літературні та музичні твори розповсюджувалися в усній та рукописній формі. Це дуже негативно позначилося на українській культурі» [4, 90].

До того ж велика кількість освічених українців виїздила до Росії як за царським наказом, так і за власним бажанням. Ця тенденція мігрування мистецької еліти з України в Росію посилилася в другій половині 18 століття. Українські співаки, музиканти, композитори, поети знаходили там визнання своїм талантам, мимовільно підвищуючи інтелектуальний потенціал російського мистецтва.

Західно- українські Галичина – з 1772 року, та Буковина – з 1774 року були у складі Австро-Угорщини. Національна політика австрійської монархії гальмувала розвиток української культури в Галичині, протиставляючи поляків українцям, зокрема надавши особливі привілеї польським поміщикам. Польська шляхта вважала Галичину своєю вотчиною й нав'язувала вигідну їй думку, нібито західні українці – то польське плем'я, яке розмовляє діалектом польської мови й не має права на розвиток свого самобутнього мистецтва й літератури. Українське ж населення онімечувалося та ополячувалося з допомогою шкіл і державних установ. На Буковині колонізаторську політику стосовно українців здійснювали румунські бояри.

У Галичині не бракувало центрів музичної освіти й концертних організацій, але всі вони слугували розвитку німецької або польської культур. Концерти, які влаштовувалися Галицьким музичним товариством відвідувало переважно польське населення. Офіційні державні установи зовсім не цікавилися



станом місцевого національного мистецтва. Тому духовні запити українців, їхні потреби могли задовольнятися лише шляхом самодіяльного музикування й домашнього ужиткового мистецтва. Аматорство плекало основні кадри виконавців і творців української музики й майже цілком взяло на себе функції професійних музичних організацій. Професійна музика звучала лише в церквах і палацах місцевої знаті.

У другій половині 18 століття найважливішим осередком розвитку українського мистецтва в Галичині була Святоюрська вокально-інструментальна капела у Львові [4, 35]. Мішаний хор вокально-інструментальної капели був великий і складався з 40-50 співаків, жіночі партії виконували хлопчики. Серед диригентів Святоюрської капели переважали іноземці, а для керування хором бракувало українських професіоналів. Оркестр і хор брали участь не тільки у богослужінні, а виступали й поза церквою, на світських заходах чи бенкетах. Українські єпископи утримували вокально-інструментальну капелу, однак капела такого типу – уніатське запозичення і не всім подобалося. Духівництво змушене було рахуватися з настроєм простого люду й відпустило оркестр, а разом з ним і диригента, зосталася тільки капела. Без диригента співаки поступово втратили знання нот і залишилася одноголосна мелодія, а решта підтримувала центральний голос вільною імпровізацією в народній манері. Капела при храмі св. Юра занепала через брак фахових музикантів, які змогли би підтримувати українське мистецтво. Такий же низький виконавський рівень церковного співу в українських церквах був і в інших великих містах Галичини.

Занепад професійного хорового співу тривав і на початку 19 століття. Відродження українського хорового співу на галицьких землях почалося в Перемишлі, який був фактично другою столицею на Галичині. Вирішального значення у цій справі мала діяльність перемишльського єпископа Івана Снігурського (1784 – 1847), який ставши у 1818 році єпископом, згуртував коло себе свідомих і освічених священників-патріотів [4, 30].

Внаслідок їх просвітницької діяльності при кафедральній церкві було розпочато підготовку до заснування хору та музичної школи, проведено реформи, що сприяли впровадженню у Перемишлі хорового багатоголосся. Таким чином, Перемишльська єпархія у 20-х роках 19 століття стала центром розвитку професійної музичної культури. Заснування єпископом Снігурським у 1818 році дяковчительського інституту, де навчали на дяків, які одночасно були диригентами церковних хорів і вели церковні школи, було значним кроком у піднесенні церковного співу на вищий щабель. Внаслідок отримання професійних навичок у дяковчительському інституті, сільські дяки були освіченішими за інших і сприяли відродженню церковного співу. «У першу чергу, це була ревізія дяківського співу і наступна його реформа. Адже дяк на селі вважався чи

неєдиною освіченою людиною і був дзеркалом і носієм тогочасних культурних смаків» [5, 39].

У цей навчальний заклад набирали дітей селян, дяків і священників, що не мали достатку для подальшої освіти. Викладання тут велося українською мовою, і це був перший український заклад в Галичині, де готувалися кадри для духовного відродження української нації. У дяковчительському інституті викладалися богословіє, психологія, етика, логіка, українська, німецька і польська граматики, писання, рахунки. Навчання ж музики обмежувалося лише релігійно-культурними потребами, учні вивчали наспіви з «Ірмологіону» та церковні гласи, що на той час вже було значним кроком у розвитку церковного співу. Саме цей навчальний заклад, очолюваний студентом філософії Перемишльського ліцею, обдарованим музикантом Яківом Нероновичем, дав поштовх до наступних важливих починань у піднесенні української хорової культури.

Патріотично настроєні громадські діячі постійно орієнтувалися на Наддніпрянщину – центр суспільно-політичного й духовного розвитку українського народу. Високий рівень хорового виконавства в церквах Наддніпрянщини і Слобожанщини збуджував патріотичні почуття і надихав на відродження професійного хорового співу в Західній Україні. Хорове світське мистецтво не мало підтримки офіційних кіл, а тому відродження концертного співу в православній церкві уможливило існування любительських і професійних світських хорів.

Першими потурбувалися про відродження українського хорового співу люди, далекі від культури й музики. Професор Львівського університету доктор прав Микола Нападієвич у 1828 році виписав з Петербурга партитури Д. Бортнянського і передав їх журналістові Йосипу Левицькому, щоб зорганізувати виконання цих творів [5, 38].

Утвердження музики Бортнянського супроводжувалося відвертою боротьбою за право виконувати духовні концерти цього майстра, бо вдосконалений церковний спів є один із проявів загального культурного рівня українського народу. *Прозвучавши вперше у 1828 році в Перемишлі, твори Д. Бортнянського сприяли відродженню професійної національної музики і стали основою виховання професійних західноукраїнських композиторів.* Хорові духовні концерти Бортнянського мали значний вплив на світську хорову творчість не тільки першої, а й другої половини 19 століття. Музика Д. Бортнянського, збагачувана інтонаціями українських народних пісень й удосконалена новими досягненнями італійської та німецької музичної класики, прислужилася до відродження українського хорового співу в Західній Україні. Потреба в хоровому співі була дуже великою, тому виконання творів Бортнянського спочатку

церковними, а потім і аматорськими хорами могло б дати поштовх розвитку хорової справи.

Важливим кроком для розвитку професійної музичної культури Галичини було заснування у 1829 році хору і музичної школи при Перемишльській кафедральній церкві, де хористи вивчали теорію музики та основи диригування. За короткий період ці музично-освітні осередки стали центром музичного життя Галичини.

Діяльність дяковчительського інституту і музичної школи при кафедральній церкві мала вагоме значення на шляху становлення майбутньої *перемишльської композиторської школи*. Навчання в новоствореній музичній школі починалося на слух «під скрипку», а згодом учні оволоділи й нотним співом. Учителями були перемишльські музиканти – В. Курянський, викладач нотного співу місцевого дяковчительського інституту Яків Неронович та Вікентій Серсавій – оперний співак з Брно. Керівником школи до 1834 року був талановитий диригент хору кафедральної церкви Алоїз Нанке [5, 40].

У репертуарі шкільного хору були хорові твори українських композиторів, зокрема Д.Бортнянського, а також ансамблі для чоловічих голосів. Хористи вивчали теорію музики та основи диригування. У вільний час, окремі учні навчалися у військових музикантів грі на духових інструментах. По закінченні школи кращі випускники працювали у Львові, Чернігові, Ужгороді керівниками хорів й учителями співу в звичайних та парафіяльних школах. У перемишльській школі навчалися майбутні відомі діячі української музичної культури і перші визначні композитори Галичини.

Хорове мистецтво на початку 1850-х років досягло високого рівня завдяки зусиллям композиторів старшого покоління, зокрема І. Лаврівського, М. Вербицького і П. Любовича. Репертуар хорів, якими керували випускники музичної школи при Перемишльській кафедральній церкві, був різноманітний. Крім обов'язкових духовних концертів і псалмів Д. Бортнянського, М. Березовського й Б. Галуппі, хори виконували твори М. Вербицького, І. Лаврівського. Хор соборної церкви в Перемишлі під орудою Івана Лаврівського досяг високої майстерності, приносячи слухачам велику естетичну насолоду. Цей кафедральний хор позитивно вплинув на стан церковного співу у духовній семінарії та гімназії, а згодом і в інших парафіях Перемишльської єпархії. «Спів так дивовижно впливав на слухачів, що ніхто з церкви не виходив. Число слухачів чимраз більше помножалося, всі лавочки були зайняті, посередині повно всякого сана, множество суворих критиків, оперистів і музикантів з камертонами, всі не могли нахвалитися співом» [8, 164].

Охоронці церковного «благочинія» навіть скаржилися: «В кафедральні храми ходять чужі не як у церкву, а як би на концерт або до театру, щоб

налюбуватися „концертними продукціями” та хорошими голосами» [8, 165]. Композитор М. Вербицький згадував, що «школа мала значення консерваторії в мініатюрі, а хор дорівнював добрій опері, і місцевій православній музичній громаді здавалося, що в Європі, крім німецької, італійської та французької музики, з'явилася ще й українська» [8, 40].

*Перемишльська музична школа стала центром музичної освіти української молоді, сприяла зародженню та утвердженню професійного музичного мистецтва; підготувала фахівців хорового руху, які подальшою своєю діяльністю сприяли зародженню професійного і аматорського хорового співу в інших містах Галичини і Буковини.*

### **3.1.1. Композиторська «Перемишльська школа»**

Творчість перших професійних композиторів Михайла Вербицького (1815 – 1870) та Івана Лаврівського (1822 – 1873) ґрунтувалася на самодіяльному музичному русі й тому складність творів віддзеркалювала виконавський рівень хорів того часу. Це були прості, як по своїй музичній формі, так і по засобах виразності, акапельні квартети для чоловічого складу строго гомофонної фактури, де мелодію веде обов'язково верхній голос. У хоровому репертуарі любителів музики широко побутували чотириголосні композиції – «Поклін», «Жовнір», «Гост до Русі» для чоловічих хорів та інші твори композитора М. Вербицького.

З творів І. Лаврівського виконувалися – «Козак до торбана», «Руська річка», «До зорі». Такою чотириголосною манерою співалися і обробки народних пісень. Дуже популярними були спільні пісні для всього українського народу – «І шумить і гуде», «Їхав козак за Дунай» (із зміненими словами – «Що я бідний буду діяв»), «Стоїть явір над водою», «Засвистали козаченьки» (існував варіант, який починався словами «Затрубили буланчики» [18, 307–312].

Домашнє музикування і навчання в перемишльській співацькій школі було тим ґрунтом, на якому ще в 40-х роках 19 століття сформувався творчий стиль композиторів Вербицького і Лаврівського, діяльність яких сприяла відродженню української музики в Галичині у період австрійського правління. Микола Грінченко відзначив такі стилеві особливості хорових творів Лаврівського та Вербицького, як симетричну до одноманітності будову, безпретензійну мелодію в такому ж гармонійному вбранні, перевагу мінору над мажором, що є ознакою ділетанської натури. Така сукупність художніх особливостей і відмінних рис, започаткованих у хорових творах цих композиторів, характеризує *новий провідний творчий напрям, відомий як «Перемишльська школа».*

До середини 19 століття стиль творів перших професійних композиторів «Перемишльської школи» був показовим для початкового етапу розвитку композиторської школи Західної України. Хоровий стиль перших композиторів став панівним у всьому побутовому музикуванні 50-60-х років і зберігався у творчості наступних поколінь композиторів «Перемишльської школи».

Найбільша заслуга цих двох композиторів в тому, наголошує М. Грінченко, що вони свою рідну мелодію «одягли в культурне вбрання» і показали, що музика наша варта того, аби її культивувати. *Значною заслугою М. Вербицького та І. Лаврівського було те, що після майже цілковитого засилля культового елемента в західноукраїнській професійній музиці ці композитори першими почали працювати в галузі світських жанрів і звернулися до фольклорних джерел.*

У другій половині 19 століття композитори Західної України ще підтримували міцні зв'язки із самодіяльним музично-хоровим рухом. Композитори середнього покоління – Віктор Матюк (1852 – 1912), Анатоль Вахнянин (1841 – 1908), Ісідор Воробкевич (1836 – 1903) – почувуючи брак систематичної музичної освіти, зауважує М. Грінченко, використовували виражальні можливості близькі до «Перемишльської школи».

Починаючи з І. Воробкевича, який одержав систематичну фахову освіту викладача співів, на зміну дилетантизму приходить професійне ставлення до композиторської справи. І. Воробкевич викладав у Чернівцях співи в духовній семінарії та гімназії. У своїй творчості він стояв близько до «перемишльської школи», проте багато в чому відійшов від її стилю. Кращі хори-романси І. Воробкевича, такі як «Над Прутом», «Там, де Татран круто в'ється», «Огні горять», увійшли в постійний репертуар домашнього музикування інтелігенції, городян і навіть стали популярними в селянському середовищі. Музика І. Воробкевича для хору на високохудожні літературні тексти, які він сам створював під псевдонімом «Данили Млаки», сприяла витісненню з домашнього репертуару низькопробних зразків іноземної літератури [15, 181–183].

В. Матюк – відомий як композитор, теоретик і публіцист. Закінчив Львівську духовну семінарію, а музичну освіту отримав у співацьких школах у Перемишлі й Львові. Розширивши засоби «Перемишльської школи», використовував більшу вільність в інтонаційній виразності мелодики, голосоведення й значно відійшов від тої статичності ритмічного руху, що надавала музиці західноукраїнських композиторів певного хорального забарвлення. В. Матюк створював не тільки чоловічі квартети гармонічної фактури у формі простої пісні, а й театральну музику, записував народні пісні і

видавав збірки зібраних і гармонізованих ним українських народних пісень. [15, 95–114].

Видатною постаттю серед західноукраїнських композиторів другої половини 19 століття є А. Вахнянин (1841 – 1908) – людина активна в найрізноманітніших галузях культурного, громадського й політичного життя. Отримав музичну освіту в співацькій школі Перемишля у композиторів І. Лаврівського й М. Вербицького, там же 1863 року закінчив і духовну семінарію. У своїй творчості А. Вахнянин не відходить від традицій «Перемишльської школи».

Саме це проявлялося в тематиці творів, емоційному забарвленні, чіткій квадратності структури, чотириголосній гомофонно-гармонічній фактурі та акцентуванні тоніко-домінантових устоїв [15, 183–184]. Музичній творчості він приділяв менше уваги, але в справі становлення української музики в Галичині його значення неперевершене. А. Вахнянин лишив по собі значний слід в заснованих ним музичних товариствах.

Представники наступного покоління західноукраїнських композиторів другої половини 19 століття Остап Йосипович Нижанківський (1862-1919), Філарет Михайлович Колесса (1871 – 1947) – у своїй творчості ґрунтувалися вже на художньо-естетичних принципах М. Лисенка. Вони увійшли в музичну творчість у той час, коли на концертах та домашніх музичних вечірках вже звучала музика М. Лисенка. Внаслідок цього у 80-90-х роках сформувалася своєрідна «Лисенківська школа».

О. Нижанківський закінчив духовну семінарію у Львові, але музику вивчав самостійно, проте 1896 року він здав екзамен у Паризькій консерваторії й отримав право на викладання співів у школі. О. Нижанківський хоча і самоук, але уславився не тільки як композитор, а й як талановитий диригент і невтомний організатор музичного життя в Галичині [15, 151–163].

Ф. Колесса був палким поборником лисенківських принципів у музичній творчості. Цей видатний діяч української культури, всесвітньо відомий вчений-фольклорист, дослідив українську народну пісню в її історичному розвитку і, як дослідник українських дум, він підкреслював їх народне походження. Свою творчу діяльність Ф. Колесса розпочав з хорових обробок народних пісень. В опрацюванні пісенного матеріалу автор уважно прислухався до порад М. Лисенка.

Досягнення західноукраїнських композиторів попередніх поколінь підготували ґрунт для творчої діяльності наступних видатних митців – Дениса Владимировича Січинського (1865 – 1909) і Станіслава Пилиповича Людкевича (1879 – 1979). За своїм стилем Д. Січинський репрезентує новий напрям в українській музиці, що характеризується прагненням до психологізації музичних образів, відходом від використання фольклорних мотивів (кантата «Лічу в неволі»

на слова Т.Г. Шевченка, хори на слова І. Франка «Непереглядною юрбою», «Пісне моя», «Даремне, пісне»).

С. Людкевич – один з найвидатніших майстрів української симфонічної музики і монументальних кантат, виходив у своїй творчості з національних джерел музики, але майже зовсім не звертався до запозичення оригінальних фольклорних мелодій. У його подальшій композиторській діяльності ці риси широко розвинулися. Творчість українських визначних композиторів 19 ст. Д. Січинського і С. Людкевича підсумувала довгорічну боротьбу західноукраїнських композиторів за свій самобутній національний стиль.

### ***Запитання для самостійної роботи.***

1. Схарактеризуйте стан музичної культури у 18 столітті на теренах Західної України, яка на той час перебувала під австрійською монархією.
2. Вкажіть причини занепаду українського професійного хорового співу в Галичині у 18 - 19 ст.
3. Якого значення набула музика Д. Бортнянського у справі відродження українського професійного й аматорського хорового виконавства на тлі збудження патріотичних почуттів?
4. Яку роль відіграла перемишльська музична школа у подальшому розвитку професійного та аматорського хорового виконавства в Галичині?
5. У чому сутність нового провідного творчого композиторського напрямку Західної України, відомого як «Перемишльська школа»?
6. Назвіть композиторів, які стали засновниками нового композиторського напрямку в Галичині.

### **3.1.2. Співацькі товариства «Просвіта» та «Львівський Боян»**

Провідну роль у творенні культури Галичини відіграла українська інтелігенція. Діячі культури зосередили свою увагу на національних традиціях, фольклорі, визначаючи їх найважливішими чинниками у формуванні свідомості народу. Демократично і патріотично налаштовані представники творчої інтелігенції та громадські діячі ініціювали появу нових культурно-просвітницьких установ, що посприяли пожвавленню українського життя. Видатною постаттю серед західноукраїнських музично-громадських діячів другої половини 19 століття є композитор Анатоль Вахнянин. Його заслугою є організація і

діяльність таких хорових товариств, як «Горбан», «Академічне братство», «Просвіта», «Руська бесіда», а згодом «Львівський Боян», «Союз співацьких і музичних товариств», а також заснування у Львові першої української консерваторії на галицькій землі.

Великого культурологічного значення набув шевченківський концерт в 1865 р., коли в Перемишлі вперше прозвучала музика М. Лисенка до «Заповіту» [15, 40]. На цьому концерті громадськість Західної України вперше ознайомилася з творчістю М. Лисенка, яка пізніше почала займати все більше місця в програмах музичних вечорів, а також у любительському музикуванні. Після цього концерту на ознаменування пам'яті Т.Г. Шевченка вокальні твори М. Лисенка швидко розповсюджувалися у Галичині, що сприяло поширенню професійної музики серед українців. Газета «Правда» в 1877 року писала: «В нашій львівській громаді немає ні одної людини, щоб не перейняла хоч одної пісні, уложеної цим знаменитим музиком народнім» [15, 33].

У грудні 1868 року за ініціативи А. Вахнянина, Ю. Лаврівського та ін. засновано українське громадське товариство «Просвіта», завданням якого було поширення освіти серед українського населення, що сприяло би піднесенню національної свідомості. З іменем А. Вахнянина пов'язано започаткування концертів на ознаменування пам'яті Т.Г. Шевченка. Він першим з галицьких діячів особисто познайомився з М. Лисенком та привіз до Західної України композиції Петра Ніщинського, а також ініціював такі центри демократичної української культури, як товариство «Боян» та Вищий Музичний Інститут ім. М.В. Лисенка у Львові.

Товариство «Просвіта» особливо активно займалося справами культурного піднесення українського народу заснуванням хорових колективів і оркестрів. Майже кожна селянська громада мала хор при читальні, а деякі громади утримували духові оркестри. «Просвіта» організувала музично-декламаційні вечори, засновувала народні школи, музеї, друкарні тощо. З ініціативи «Просвіти» виникають молодіжні спортивні товариства, що мали за мету підняти інтелектуальний та національно-патріотичний рівень українського суспільства Галичини. Всі ці товариства утримували хори, що були засобом виховання української молоді в традиціях українського хорового співу. Розвиткові хорової культури Галичини великою мірою посприяв популярний у Львові хор товариства «Академічного братства», де співали молоді чоловіки. У заснуванні цього хору брали участь А. Вахнянин, О. Нижанківський, Ф. Колесса.

На канікулах студенти у невеликому складі до 15-16 чоловік мандрували по селах і організували концерти, читали реферати, влаштовували музично – декламаційні вечори. У цих «вакансійних мандрівках по краю» брав активну участь Іван Франко – читав лекції на літературні теми. У 1884 р. культурно-



просвітницька діяльність цих хорів мала мету, за висловом І. Франка, – «нести нашу пісню гармонійну милу по усім усюдам, де лишень руське серце б'ється» [4, 68].

У 80-х роках 19 століття галицький хоровий рух характеризується виникненням в різних місцевостях невеликих гуртків любителів-музикантів. У тих гуртках домашнє і побутове музикування починало набирати більш організованих, професійних форм. Знаменною особливістю цього руху було те, що він проявлявся у створенні хорових колективів. Хоровий спів належав до найбільш розвинених форм домашнього музикування, він сам по собі єднав і гуртував людей. Діяльність численних хорових колективів підготувала відповідний ґрунт для створення масової організації, яка б об'єднала і згуртувала музичні сили Західної України. У 1890 році на одному з засідань «Руської бесіди» був започаткований співацький гурток під назвою «Боян». Назву для хору вирішено було взяти із «Слова о полку Ігоревім», в якому автор змальовує образ співця – Бояна. З ініціативи А. Вахнянина у Львові 2 лютого 1891 року відбулися перші організаційні збори «Бояна», на яких затвердили його статут. Головою «Бояна» обрали Володимира Шухевича, а головним диригентом – Анатолія Вахнянина.

Організація «Бояна» планувалася у досить широких масштабах. Своєю структурою «Боян» наближався до об'єднань типу «Російського музичного товариства» або тогочасних західноєвропейських філармоній та академій, що охоплювали різні галузі музичного життя. Властивий співацькому гурткові хоровий напрямок зумовлювався великим значенням хорового співу в житті українського народу. *Відповідно до традицій розвитку музичного руху на Західній Україні центром співацького товариства став хор «Львівський Боян», а основною формою його діяльності – влаштування хорових концертів.*

До завдань «Бояна» входило: організація музичної школи, нотного видавництва і бібліотеки, влаштування конкурсів на кращі композиції тощо.

Перші концерти були присвячені роковинам Т.Г. Шевченка. Вже в першій рік діяльності чоловічий склад «Бояна» виступав на етнографічній виставці у Празі, Станіславі, Стрию, Кракові. Від 1894 року хором керували Ф. Колесса, О. Нижанківський, С. Людкевич, Р. Ганінчак, В. Барвінський, Й. Доманик, М. Колесса. З хором виступали кращі співаки України, такі як О. Мишута, С. Крушельницька, М. Менцинський. Піаністи та інструменталісти іноді задля одного-двох виступів прибували до Львова.

Саме хор «Львівський Боян» дав поштовх зародженню товариств «Боянів» і хорів при них. Протягом кількох років мережа «Боянів» на зразок львівського товариства, вкрила всю Східну Галичину, згодом долучилися Перемишль (1891), Станіслав (1896), Стрий (1894), Коломия (1895), Тернопіль. Концерти учасників

«Боянів» були дуже популярними і поширювали музичну культуру серед інтелігенції, городян, селян. Навколо «Боянів» гуртувалася композиторська молодь Західної України. «Львівський Боян» утримував видавництво і бібліотеку, музичну школу співу, «Кружок оперовий» та інструментальний «Кружок музичний». Авторські концерти, хорові конкурси, друкування нот сприяли тому, що товариство виводило хорове мистецтво зі сфери аматорства на професійний рівень. Концертна діяльність «Львівського Бояну» найбільше виявилась у влаштуванні концертів, які були значною подією у музичному житті Галичини. Програми щорічних шевченківських концертів не обмежувалися лише зразками національної музики, а виконувалися і твори західноєвропейських композиторів. Такі вечори пам'яті сприяли залученню тих слухачів, які не могли відвідувати дорогі концерти чи вистави, організовані австрійськими та польськими філармонічними товариствами.

Другою відомою постаттю, яку в Галичині шанували на рівні з Т.Г. Шевченком ще за життя, був Микола Віталійович Лисенко. Концерти в його честь перетворювалися на справжні національні свята і мали величезне значення для духовного об'єднання галичан. Довідавшись про заснування товариства, композитор надсилає до Львова свої ще не друковані твори і присвятив «Львівському Боянові» ораторію «Радуйся, ниво неполитая» на сл. Тараса Шевченка. Філарет Колесса вважає, що популяризація творів М. Лисенка в парі із зростаючим культом народної пісні спричинила новий напрямок у творчості галицьких композиторів, який, на його думку, віддаляється від дилетантизму. Під впливом М. Лисенка, зауважує Ф. Колесса, починається систематичне збирання українського фольклору й наукове дослідження цієї багатой спадщини минулих віків. Перші в Україні хорові фестивалі, змагання хорів та організація Зведених хорів при проведенні урочистостей, відбувалися вже наприкінці 19 століття. Так, на честь 35-річчя творчої діяльності М. Лисенка та його приїзду з цієї нагоди до Львова у 1904 році, був організований Зведений хор (300 осіб), яким диригував О. Нижанківський. У Києві для виконання творів великої форми об'єднувалися хори Російського Музичного Товариства, Володимирського собору, університету св. Володимира, Музично-драматичної школи ім. М. Лисенка та трупи М. Садовського [4, 66].

Услід за М. Лисенком галичани знайомилися з творчістю молодих придніпрянських композиторів, що були його послідовниками – К. Стеценком і М. Леонтовичем. Це сприяло духовному об'єднанню українців з обох боків кордону, що їх розділяв. М. Черепнин у праці «Музична культура Галичини (друга половина XIX – перша половина XX століття)» зазначає: «В особі М. Лисенка і галичани, і придніпровці мали гідного представника-композитора європейського масштабу з великим талантом, творчість якого овіяна духом

національної пісні, є цвітом довго вікової музичної культури українського народу». Діяльність «Львівського Бояну» тривала до 1939 року, після чого було реформовано у Львівську академічну хорову капелу «Трембіта». Значення співацького товариства «Боян» у відродженні професійного хорового співу в Західній Україні незаперечне. С. Людкевич так схарактеризував діяльність товариства: «Це значно більше, ніж історія одного товариства. Це, без перебільшення, один з головних етапів історії нашої музикальної культури на Західній Україні» [4, 27]. «Боян» привніс в аматорський рух елементи професіоналізму, став центром популяризації національної демократичної культури. Саме на базі «Боянів» з ініціативи А. Вахнянина засновано в 1903 році «Союз співацьких і музичних товариств», який сприяв заснуванню Вищого музичного інституту ім. М.В. Лисенка та його численних філій. На базі цього навчального закладу у 1939 році у Львові заснована перша в Західній Україні Державна консерваторія ім. М.В. Лисенка.

*На тлі діяльності «Боянів» хорова творчість Галичини, як складова української духовної культури, надавала можливість українцям у найскладніших історичних умовах протистояти ополяченню і зберігати своєрідні етнічні ознаки. «Боян» увінчав довголітні мрії і зусилля західноукраїнської музичної громадськості щодо створення своєї мистецько-культурної організації, яка сприяла розвитку національної хорової культури.*

### **Запитання для самостійної роботи**

1. Схарактеризуйте значення українського громадського товариства «Просвіта» у справі культурного піднесення українського населення Галичини.
2. Які музично-патріотичні заходи в честь шанованих на Галичині Т. Шевченка та М. Лисенка посприяли духовному об'єднанню українців?
3. Схарактеризуйте особливості галицького хорового руху, який спричинив до створення співацького товариства «Боян».
4. У чому виявилось прогресивне значення українського громадського товариства «Боян»?

## **3.2. Хоровий рух в Україні другої половини 19 – початку 20 ст.**

Відомо, що з кінця 19 століття в різних регіонах України існували сільські хори, якими керували переважно аматори. На Галичині хоровий рух періоду другої половини 19 століття сприяв духовному об'єднанню українців, а хоровий спів допомагав їм протистояти національному гнобленню. В Галичині при

культурному товаристві «Руська бесіда» композитори М. Вербицький та І. Лаврівський 1863 року першими зробили спробу заснування в Галичині співочого товариства і широкої сітки аматорських хорових колективів. Заснований ними хор виконував переважно твори М. Вербицького, І. Лаврівського та українських композиторів. Через відсутність коштів проект не був втілений. З 1868 року співацьке товариство «Просвіта» утримувало в селянських громадах хорові колективи, читальні, народні школи.

С. Людкевич так визначав головні напрямки роботи «Просвіти»:

- заснування і плекання просвітянських хорів і оркестрів;
- виховання диригентів для гуртків;
- улаштування музичних курсів для диригентів, збірних концертів хорів і оркестрів [5, 49].

Для еволюції хорового руху в Галичині важливу роль відіграло те, що наприкінці 19 століття церковні хори, керівниками яких були представники духовенства або місцевої інтелігенції, почали включати до репертуару і світську музику, приймали участь у Шевченківських концертах та інших урочистостях. Так, у межах товариства «Просвіта» ще у 1868 році отець Йосип Вітошинський (1838 – 1901) створив у селі Денисові на Тернопільщині спочатку чоловічий потім мішаний хор і оркестр. З часом хор виріс у великий колектив до 150 осіб і був першим селянським хором Галичини. При хорі була заснована школа музики і співу, де готували дяків і вчителів. До репертуару хору входили твори «Огні горять» С. Воробкевича, «Гуляли, гуляли» О. Нижанківського. Хор брав участь у постановці опери «Наталка Полтавка» М. Лисенка, п'єси «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, виступав у Тернополі, Бережанах, Станіславі і навколишніх селах. Таких хорів згодом ставало більше. З огляду на велике виховне значення хору і високомистецьку його вартість, кожний учасник хору у своєму ставленні до хорового співу керувався словами: «Піснею до серця, серцем до Бога і Батьківщини». Один з таких хорів вже відсвяткував своє 100-річчя. Це створений у 1891 р. з 45-ти учасників хор «Дністриани» *с. Піддністриани Жидачівського району на Львівщині*. Заснував хор і керував ним дяк місцевої церкви Г. Гірський. Впродовж сторіччя хором керували тільки диригенти-аматори.

### 3.2.1. Народний хор П. Демуцького

На Східній Україні найвідомішим серед сільських хорів був Охматівський хор П. Демуцького. В Україні у 80-х роках 19 століття у селі Охматов Таращанського повіту на Київщині з'явився перший з народних хорів на теренах царської Росії. Український народний хор був заснований лікарем,

фольклористом, педагогом, хоровим диригентом і послідовником М. Лисенка композитором Демуцьким Порфирієм Даниловичем (роки життя 1860 – 1927). Під час навчання в університеті Демуцький співав у хорі М. Лисенка. Диригентський талант М. Лисенка здебільшого проявився у високомайстерній інтерпретації українських народних пісень. Заслугою М. Лисенка як хорового диригента і патріота є те, що він вивів українську народну пісню на професійну сцену. Під впливом М. Лисенка і виступів його хору виникають співочі осередки в багатьох містах і селах України. Самовіддана праця М. Лисенка, високий мистецький рівень керованих ним колективів надавали їм рис музично-освітніх закладів. Диригентсько-хорову школу М. Лисенка пройшли такі видатні хормейстери як О. Кошиць, К. Стеценко, П. Демуцький та інші. Виконавський стиль хорових капел під орудою М. Лисенка вирізнявся рівноваженістю ансамблю, яскравою тембровою палітрою звучання, емоційністю, вражав слухачів переконливістю в розкритті художнього задуму.

Слідом за М. Лисенком П. Демуцький був одним із перших організаторів самодіяльного хорового мистецтва в Україні, а створений ним Охматівський народний хор – один з небагатьох на той час великих сільських самодіяльних колективів, які провадили активну концертну діяльність. Крім Охматівського народного хору, в історії української культури були відомі селянські хори під керівництвом Г. Давидовського (с. Мельня колишньої Чернігівської губернії) та Дм. Ревуцького (с. Іржавець колишньої Полтавської губернії) [35, 15].

Як лікар П. Демуцький був відомий на всю округу. Уважним і чуйним ставленням до селян він заслужив загальну любов і пошану, а своїх односельців лікував безкоштовно. Лікарську практику Демуцький поєднував з етнографічною працею. Його син Д. Демуцький, відомий радянський кінооператор, згадував, що у кабінеті Демуцького в Охматові, окрім письмового стола і окрім крісел для лікування, стояла також фісгармонія.

П. Демуцький створив великий (до ста співаків) самодіяльний народний хор із селян, учителів та дітей 8-10 років. Заняття відбувалися у вільні від роботи дні – суботу й неділю. У репертуарі хору були виключно багатоголосні народні пісні. Популяризуючи народне багатоголосся, колектив відіграв значну роль у розвою та пропаганді української народної пісні в її різноманітних формах. В обробках народних пісень для хору П. Демуцький зберігав національний колорит і дотримувався принципів народної підголоскової поліфонії, яка була притаманна співові в центральному степовому регіоні України. Записуючи народні пісні та гармонізуючи їх у *«примітивній»* манері, він використовував і прийоми художньої обробки, однак ті пісні, які хористи самі розспівували на голоси, П. Демуцький не опрацьовував. Український музикознавець-фольклорист, один з фундаторів музичної етнографії Квітка Климент Васильович (р.ж. 1880-1953)

розкриває значення терміну «примітивної» манери обробки Демуцьким українських пісень. Від нього ми знаємо, що у 1920 -ті роки так було заведено говорити про архаїчні зразки ритмомелодики. Поняття “примітив” вживалося як синонім «первісного», «правдивого» чи «архаїчного» у народній культурі. З наукового й виконавсько-художнього погляду «примітиви» становлять одну з цінніших і оригінальних сторінок народної культури.

*Виконавський стиль хору П. Демуцького відзначався досить широким творчим діапазоном і поєднував грудну сільську манеру співу з академічною, коли народною манерою співав не весь хор, а лише його частина. Такий стиль роботи з хором та подібна виконавська манера згодом вплинула й на формування народного професійного хорового виконавства в Україні.*

Подібний спосіб виконання багатоголосних народних пісень своїм могутнім хором-органом П. Демуцький називав «жанром». Вираз «співати жанром» вживався, аби протиставити цей спосіб штучному виконанню народних пісень. Особливість виконання народних пісень «жанром» полягала в фактурі викладення твору і вражала слухачів особливим фізіологічним способом подачі звуку. Жанр, тобто особливість звукоутворювання, з яким П. Демуцький ознайомив київських слухачів, наголошує К. Квітка, є характерним для форсованого співу дівчат на бурякових плантаціях і сформувався у фізичних умовах роботи на степу. К. Квітка припускає, що саме сезонні заробітчани рознесли ті співи й особливу співацьку манеру на інші території України.

П. Демуцький ніколи не виконував твори великих світових композиторів, не виїздив з хором до музичних центрів Росії і Заходу, а поглиблював свій досвід, набутий у Лисенковому хорі. У своїй хоровій практиці він розширював знання не тільки національного пісенного репертуару, але й голосових засобів своїх співаків і всіх умов звучання. Певна кількість пісень виконувалася в академічному стилі з розподілом голосів на сопрано, альти, тенори і баси. При виконанні протяжних пісень народного поліфонічного складу, свої вміння використовували солісти, які співали підголоски грудного типу, або «виводчики». Проте такі пісні виконувалися здебільшого не всім хором, а лише його частиною. Застосовувався також прийом чергування солістів або ансамблів, що володіли сільською грудною манерою, з повним хоровим складом, який співав звичайним звуком. Крім того в хорі використовувалися такі художні прийоми, як заспів окремих куплетів з різних кінців естради (що створювало враження сільської вулиці) та зв’язування кількох пісень в один «віночок».

Співаючи в хорі під орудою М. Лисенка П. Демуцький перейняв методи професійної роботи з академічним колективом і творчо використовував їх, вирощуючи свій народний хор. Вивчаючи з хором нову пісню, П. Демуцький надавав вирішального значення тому, щоб та пісня була до душі співакам. На

репетиціях він перш за все розкривав значення музичних образів народної пісні. Професійність методів роботи П. Демуцького проявилася й у ставленні до доброго, розбірливого вимовляння слів. На думку К. Квітки, виразністю дикції цей хор переважав усі тогочасні українські хори. У звичайному *гуртовому* співі виконавці не звертають увагу на дикцію, бо коли слова пісні всім відомі й люди співають самі для себе, а не для сторонніх слухачів, то у розбірливій дикції немає потреби. На публічних концертах Демуцький, за спогадами сучасників, здебільшого не диригував хором. Такий спів без диригента має глибокі корені в народній хоровій практиці й застосовується професіональними та самодіяльними колективами, які співають народною манерою.

В Охматові Демуцький прожив близько тридцяти років, виїжджаючи з хором у концертні подорожі. Зі спогадів К. Квітки, який був свідком концертів Охматівського хору в Києві, можна довідатися про враження сучасників на його виступи. «То були пам'ятні гідні моменти в історії української культури. Найбільший у Києві концертний зал був переповнений не тільки українською публікою. У тоні розмов цієї публіки, ... тоді чулося щире очарування, вирази подиву літали французькою, німецькою, англійською мовами, не говорячи про російську. Це був правдивий тріумф українського народного артистичного хисту. Настрій аудиторії був піднесений, поважний, урочистий, який буває тоді, коли її підкоряє справді велике мистецтво» [20, 81].

Сила і впливовість мистецтва П. Демуцького була в тому, що в Охматові він об'єднав у багаторічній творчій праці людей, що вирости і жили в однаковому середовищі. За три десятиліття існування хору його склад змінювався, але на місця вибулих співаків приходили нові значною мірою вже підготовлені, бо з дитинства були привчені до його репертуару і стилю виконання. У 1918 році він переїхав з сім'єю до Києва. Організований ним хор у відсутність досвідченого керівника поступово розпався.

Колектив Охматівського хору прославився виконанням народних багатоголосних пісень. П. Демуцький одним з перших почав записувати зразки українського народного багатоголосся. Такі відомі в наш час пісні, як «На городі верба рясна», «Ой у лісі, в лісі», «Чорноморець, матінко» та інші вперше прозвучали у виконанні його хору.

\* \* \*

Талановитий письменник Гнат Хоткевич, що реалізував себе як керівник хорів, ансамблів бандуристів та автор композицій, був солістом-бандуристом хорової капели під керуванням М. Лисенка. У 1918 році Гнат Хоткевич заснував Харківський національний хор, який пізніше було реорганізовано у Державний хор. Концертні програми включали історичні, музично-фольклорні, авторські

твори різних жанрів та тематики. Це були перші в Україні етнографічні концерти з метою ознайомлення з рідною піснею, історією народу, історією мистецтва танцю та театру.

*Передумовою виникнення в Україні народних професійних хорових колективів вважають, по-перше, практику Охматівського хору під керівництвом Порфирія Демуцького з кінця 19 століття і, по-друге, музично-фольклорну діяльність Гната Хоткевича на Слобожанщині на початку 20 століття.*

Заснування професійних народних хорів та ансамблів пісні й танцю у 40-50 роках 20 століття пожвавили хоровий рух і з того часу напрямок хорового виконавства набув широкого розвитку, а у 70-80 роках ця сфера культури стала наймасовішою. На ці колективи рівнялися всі аматорські хори. В колгоспах і в містах самодіяльні народні хори знаходили захоплених глядачів і цінителів. Не було жодного огляду художньої самодіяльності, де не були б представлені народні хори. Серед професійних народних хорів саме хор Григорія Верьовки став еталоном для новостворених регіональних професійних хорів і хорових груп України. Відтоді в областях розпочали творчу діяльність колективи, які мають свою творчу індивідуальність, зумовлену особливостями місцевого фольклору. Спираючись на народні пісенно-виконавські традиції, народні професійні хори зберігають самобутню національну основу українського мелосу. Високохудожня творча діяльність цих хорових колективів сприяла поважному ставленню до української хорової пісні й за межами України.

### ***Запитання для самостійної роботи***

1. Схарактеризуйте виконавський стиль Охматівського хору П. Демуцького і репертуарні особливості цього хору.
2. Розкрийте значення терміну «примітив» щодо обробок П. Демуцьким українських народних пісень.
3. У чому полягала особливість виконання «жанром» українських народних пісень у Охматівському хорі?

### **3.3. Хорове виконавство у 20 столітті**

Після 1917 року внаслідок революційних перетворень і громадянської війни в Росії розпалися всі приватні й аматорські співочі колективи, окрім хорів О. Архангельського в Петрограді та І. Юхова у Москві (про ці хори йтиметься далі). В Україні, у той самий історичний період, хорова справа також зазнала значних змін і набула неповторних форм і нового значення на тлі загальної нестабільності суспільно-політичного життя. Після відокремлення церкви від держави стали непотрібними регенти, розпалися церковні хори. На уроках співу в



школах вже не використовували застарілий репертуар, усе треба було починати наново. Професійні хорові колективи, у тому числі Синодальний і Співацька капела, переживали глибоку кризу, як через безладдя та відсутність співаків, так і через різку зміну репертуара. У серпні 1919 року ці найдавніші хори перетворилися в Народні хорові академії і в їх історії настав новий період. Передові люди свого часу, визнані композитори та майстри хорового мистецтва М. Данилін, О. Кастальський, П. Чесноков, О. Свєшніков, М. Леонтович розуміли, що, створюючи нову культуру, не можна розривати спадкоємний зв'язок з віковими традиціями.

Згадані раніше хори О. Архангельського та І. Юхова дали життя новим співочим колективам, які існують до тепер. Видатний композитор і хоровий диригент О. Архангельський 1880 року в Петербурзі створив приватний хор, з яким працював більше 40 концертних сезонів. У своїй творчості О. Архангельський не обмежувався російським репертуаром, а виконував західноєвропейську хорову музику 16-19 століть усіх шкіл і напрямів. Філармонічні концерти цього хору, в програмі виступу якого виконувалася невідома для широкого загалу музика, набули великої популярності. У музичному оточенні та серед демократично налаштованої інтелігенції ці концертні циклічні виступи набули офіційної назви – «Історичні концерти». *Одним із заходів, пов'язаних з підготовкою програм цих виступів, стала цілковита заміна голосів хлопчиків жіночими в 1887 році.* На базі залишків хору О. Архангельського Олександр Свєшніков в розпал Другої світової війни (1942 р.) в умовах евакуації заснував Державний академічний російський хор і очолював його до кінця свого життя.

Другий зі згадуваних хорів – хор талановитого самоука І. Юхова, що був організований в Москві 1900 року, переважно з робітників, продовжував діяти і після громадянської війни. В умовах евакуації 1942 року цей невеликий за складом (до 30 хористів) хор І. Юхова став основою для створення Республіканської хорової капели, якою тривалий час керував О. Юрлов (1927 – 1973). Під орудою І. Юрлова капела досягла значних успіхів і була удостоєна звання академічної. Після смерті О. Юрлова капелу назвали на його честь. На зразок цього хору були створені подібні хорові капели й в інших союзних республіках.

В Україні, у Києві, за часів Гетьманського уряду Павла Скоропадського були створені унікальні професійні хори – Капела бандуристів (1918) та капела «Думка» (1919), творче життя яких продовжується й нині.

Російський хор, про який ітиметься далі, відіграв визначну роль у хоровому житті колишнього Радянського Союзу. Він був першим дореволюційним професійним народним хором, у репертуарі якого повною мірою проявилася

самобутність національної пісенної творчості. За прикладом цього хору в Росії, а в подальшому в Україні та інших республіках колишнього Радянського Союзу, створювалися народні професійні й самодіяльні народні хорові колективи, які репрезентували свою національну культуру. Збирач і виконавець російських народних пісень Митрофан Юхимович П'ятницький (1864 – 1927) у 1910 році заснував із співаків Воронежської та Рязанської губерній колектив новітнього типу – Російський народний хор, відомий тепер як Хор імені П'ятницького. У тому хорі брали участь не тільки співаки, а танцюристи й виконавці на народних музичних інструментах (гуслі, рожки, дудки, жалійки). Починання М. П'ятницького хоча й викликали значний інтерес музичної громадськості, але в умовах царської Росії не дістали підтримки. Після 1917 року почалася активна концертна діяльність, хор здобув визнання, став високопрофесійним колективом, і у 70-х роках 20 століття був удостоєний високого звання «академічного». В Україні сільські народні хори існували ще з кінця 19 століття, але перший всесвітньо відомий професійний український народний хор, засновником якого став Григорій Гурійович Верьовка, було створено у 1943 році.

У 1928 році на теренах колишнього Радянського Союзу з'явився новий різновид чоловічого хорового виконавства, який набув широкого розповсюдження – Ансамбль червоноармійської пісні. Спочатку колектив складався з 8 співаків, баяніста, читця і двох танцюристів. Тепер це один з найвидатніших художніх колективів, відомий як Червонопрапорний ансамбль пісні і танці ім. О. Александрова. Його засновником і постійним керівником до 1946 року був композитор Олександр Васильович Александров (1883 – 1946). Під його орудою чоловічий військовий хор досяг найвищих висот професійної майстерності. У співі *a capella* цей майже стоголосовий хор вражав витонченістю нюансів та фразування, проникливістю та емоційністю виконання, оптимізмом та професіональністю. У репертуарі хору були не тільки пісні на військову тематику, а народні пісні, класичні твори вітчизняних і зарубіжних авторів. Подібні військові ансамблі пісні й танцю створювалися в різних родах військ у кожній республіці країни, у країнах Східної Європи, Китаї та Монголії.

Перша половина 20 століття в Україні характеризується повсюдним розвитком хорового співу. У ті часи періодично проходили всеукраїнські фестивалі, місцеві огляди художньої самодіяльності, на яких відбирали кращі хорові колективи. Українські самодіяльні й професійні колективи репрезентували в Москві на декадах української культури найвищий виконавський рівень вокально-хорового мистецтва. Державні конкурси на кращу пісню чи хоровий твір надихали авторів на нові творчі звершення; періодичні музичні видання сприяли поповненню репертуарів самодіяльних і професійних хорових колективів. Миттєве реагування радіо на видатні події в культурному житті, що

проявлялося в прямій трансляції з концертних залів, створювало в радіослухачів відчуття реальної присутності на концерті й духовно їх збагачувало. Найкращі зразки музичного вокального і хорового виконання, що лунали по радіо і телебаченню, виховували музично-естетичний смак слухачів і спонукали їх до власної музичної творчості. У ті часи створювалися сотні аматорських та самодіяльних хорів, були засновані професійні хорові капели та капели бандуристів. У різних регіонах цей розвиток відбувся з певними специфічними особливостями. «Поділ України на дві частини, який стався у 20-х роках, дуже цікаво відбився на стані справ: репертуар хорів у Західній Україні був цікавішим, а звучання хорів у радянській Україні було професійнішим. Вплив професійного мистецтва Росії, деяких інших республік, яке ввібрало досвід придворного, синодального та інших хорів, участь у фестивалях, декадах мистецтв, які за наявності широкої мережі музичних навчальних закладів, дуже суттєво сприяли розвитку та функціонуванню хорового мистецтва», – наголошує М. Бурбан [7, 45].

Західна Україна не мала професійного хорового колективу до 1939 року, але виділялася широкою просвітницькою мережею хорів, які виконували концертні функції й підтримували українську національну культуру. В 20-х роках розпочав свою діяльність хор Дмитра Васильовича Котка (1892 – 1982). Хор засновано на території Польщі у 1921 році з числа українських військовополонених Української Галицької Армії. Пізніше колектив продовжував свою діяльність на теренах Західної України. Хор під орудою Дмитра Котка був відомим у Європі і визнається першим західноукраїнським професійним хором. Цей чоловічий хор в окремі періоди доповнювався жіночими голосами, мав назви «Наддніпрянський хор», «Гуцульський хор», «Хор Дмитра Котка» (спочатку чоловічий, а потім мішаний). Унікальність хору Дмитра Котка в тому, що він виховував молодих диригентів, співаків, народних просвітителів і першим виконував нові твори львівських композиторів. Концерти хору давали поштовх до створення нових колективів. До репертуару хору входили оригінальні твори української й зарубіжної класики та обробки народних пісень, у тому числі Д. Котка. Твори з репертуару цього колективу й сьогодні виконуються хорами. У 1939 р. хор влився у новостворену львівську капелу «Трембіта», а Д. Котко став її керівником.

### **3.3.1. Національна заслужена капела бандуристів України імені Г. Майбороди**

У затишному музеї капели бандуристів на почесному місці розташовано портрет першого керівника київської капели Василя Ємця, а поряд дбайливо зберігається і його дерев'яна старенька дитяча цитра, що зовнішньо нагадує старовинні гуслі. Від цитри до сучасної бандури пройшов творчим шляхом цей

видатний бандурист, майстер і конструктор, який зробив значний внесок у справу вдосконалення діатонічної бандури.

Національна заслужена капела бандуристів України ім. Георгія Майбороди є особливо цінним культурологічним надбанням і унікальним явищем національної культурної спадщини українського народу. Капела бандуристів не має аналогів у світовій музичній культурі, де кожний артист поєднує високопрофесійний вокально-хоровий спів з одночасним, нерідко віртуозним, акомпанементом на складному багатострунному інструменті.

Ознайомлення з творчістю капели буде неповним без стислої розповіді про бандуру, використання якої є найголовнішою особливістю цього колективу. Протягом свого багатовікового існування щипковий інструмент кобза-бандура пройшла складний шлях розвитку, перетворившись із примітивного інструмента в сучасну бандуру, яка має своєрідну конструкцію і великі художні можливості. Сучасна бандура походить від кобзи й бандури, які колись розрізнялися, а тепер як окремі інструменти не існують. Кобза була поширена на Україні у 16-17 столітті.

М. Грінченко стверджує, що кобза існувала ще у половців, татар та інших східних народів, що межували з Русю-Україною. Половецька кобза мала дві струни, а пізніше, коли вона перейшла до Русі, кількість струн збільшилася до 8-16. Бандура увійшла до вжитку спершу в багатих домах та між козацтвом, а вже потім перейшла до рук народних співаків-кобзарів. Остаточно усунувши давню кобзу бандура перейняла її назву. На старовинних зображеннях “Козака Мамає” зовнішній вигляд бандури дуже різниться від сучасної. У того інструмента корпус довгастий, вузька шийка і мала кількість струн. Інструмент з подібною назвою відомий в Англії, Італії, Польщі. В теперішньому вигляді бандура сформувалася і увійшла в побут тільки в Україні і тому її вважають українським народним інструментом.

Розвиток кобзи-бандури відбувався шляхом поступового збільшення числа струн за рахунок приструнків, тобто струн, які розміщуються не на шийці інструмента, а на корпусі. Внаслідок збільшення струн корпус української бандури набув яскраво вираженої асиметричної форми, що надає їй оригінальності і конструктивної відмінності від інших щипкових інструментів – домри, лютні, гітари. Над удосконаленням діатонічного інструмента працювало багато поколінь майстрів. У 20 столітті творчі пошуки майстрів і виконавців, серед яких були Гнат Хоткевич і Василь Ємець, спрямовувались до створення таких хроматичних бандур, які були б обладнані спеціальними перестроювачами для зміни тональностей. Найбільшого визнання набула універсальна бандура конструкції Івана Скляра. У 50-х роках він обладнав бандуру спеціальними

перемикачами і тим остаточно вирішив проблему виконання у різних тональностях творів вокальної та інструментальної музики.

Влітку 1918 року при активному сприянні уряду гетьмана Павла Скоропадського в Києві засновано капелу бандуристів, яка є першим професійним мистецьким колективом України, виконавці якого були носіями давнього кобзарського фольклору. Визначний бандурист *Василь Ємець* згуртував під власною орудою сімох кобзарів і цей гурт отримав офіційну назву «Кобзарський хор». Саме цей колектив став прямим попередником нинішньої Національної заслуженої капели бандуристів України. У 1925 році колектив отримав назву «Першої української художньої капели кобзарів».

Перші далекі гастрольні подорожі Радянським Союзом Київська капела провела у 1927 - 28 рр., відвідавши Москву, Поволжя, Кавказ, Урал, Сибір, Далекий Схід. Склад капели збільшився до десяти чоловік. Київська капела кобзарів сприяла утворенню подібних колективів по всій Україні. З поміж всіх вирізнялася полтавська капела бандуристів у складі 12 осіб, заснована у 1925 році, керівником і організатором якої був В. Кабачок. У 1930 році полтавська капела отримала статус професійної Всеукраїнської державної капели бандуристів. Київська та полтавська капели бандуристів стали головними центрами розвитку кобзарства. У передвоєнні роки в Україні поряд із професійними капелами бандуристів було вже багато самодіяльних ансамблів не тільки чоловічих, але й жіночих, мішаних та дитячих.

За наказом Народного комісаріату освіти УРСР в березні 1935 року відбулося об'єднання київської та полтавської капел в одну. Новій капелі у складі 24 осіб надали ім'я «Українська державна зразкова капела бандуристів». Керівником призначено Миколу Михайлова, а його помічником був відомий бандурист Данило Піка.

У часи Другої світової війни багато капелян загинуло в боях. У квітні 1946 року колектив тепер уже «Державної капели бандуристів УРСР» поновив свою творчу діяльність у складі 40 чоловік. Художнім керівником капели було призначено Олександра Захаровича Мінківського. Під орудою О. Мінківського з 1946 по 1974 роки капела стала колективом широкого творчого діапазону, здатним виконувати як народні пісні, так і складні твори класичної та сучасної музики. Високу оцінку капелі дав видатний хоровий диригент Вл. Соколов: «Звучання хору могутнє, яскраве, насичене. Радують прекрасний ансамбль партій, соковитість і краса тембрів (особливо компактно звучать басы), чистота інтонації, динамічна гнучкість» [36, 67].

У експериментальній майстерні при капелі бригада майстрів, очолювана Іваном Склярем, виготовила у 1950 р. інструмент з механізмом перемикачів тональностей, що спричинило справжню революцію у розвитку кобзарського

виконавства. Після успішних виступів 1951 року в Москві на декаді української літератури та мистецтва, колективу присвоєно почесне звання «Державної заслуженої капели бандуристів УРСР».

Після О. Мінківського капелою керував Григорій Куляба, а з 1977 року капелу очолив віртуоз бандурного виконавства Микола Петрович Гвоздь. Під керуванням народного артиста України Миколи Гвоздя капела набула високої майстерності у хоровому співі у супроводі високопрофесійного оркестру бандуристів. У складі капели було 69 виконавців, переважна більшість яких мали вищу музичну освіту.

У репертуарі капели понад 500 музичних творів різних за формою та жанрами. Це історичні та козацькі, чумацькі та бурлацькі пісні. Репертуар поповнився творами великої форми: кантата К. Стеценка на слова Т. Шевченка «У неділеньку, у святую», «Моліться, братія» з музики К. Стеценка до поеми Т.Г. Шевченка «Гайдамаки», «Дума Кобзаря» з опери «Полонянка» К. Стеценка на слова С. Кротевича. До концертних програм включено також твори О. Кошиця, А. Веделя, Д. Бортнянського, А. Нанкого, О. Архангельського, Л. Ревуцького, Г. Майбороди, В. Кирейко та ін. Слухачів привертала висока майстерність виконавців, різноманітність і оригінальність виконання. Культура хорового співу, чистота інтонації, емоційність, театралізація кожної пісні у супроводі ніжного та сріблястого тембру бандур, а також краса ошатних костюмів, створювали незабутнє сценічне видовище. 1988 року за видатні творчі досягнення капелу було відзначено званням лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка. В різні часи з капелою виступали видатні співаки: І. Козловський, П. Білинник, Б. Гмиря, І. Паторжинський, Д. Гнатюк, Б. Руденко, Д. Петриненко, І. Пономаренко, А. Солов'яненко, М. Огренич, М. Стеф'юк.

Справжнім визнанням української культури були гастролі капели 1988 року в Японії, Канаді, Франції, Швейцарії, Англії, Німеччині, Аргентині, Іспанії, Югославії. У 1995 році колективу присвоєне ім'я видатного українського композитора Георгія Майбороди, а через два роки капелі надано статус Національного колективу. Відтоді вона іменується Національною заслуженою капелою бандуристів.

Під керуванням народного артиста Віктора Скоромного 2010 – 2012 рр. капела відвідала з концертом Кубань на запрошення Кубанського козачого хору та ознайомила з українським кобзарським мистецтвом угорську українську діаспору. 2013 року до керма колективу стає талановитий диригент народний артист України Юрій Курач, який прийняв капелу у буремні революційні часи, що мало сприяли розвитку творчої діяльності. Керівник знаходить нові методи спілкування зі слухачами – капела співає у військовому однострої у фронтових умовах перед українськими воїнами, дає концерти у клубах та сільських будинках

культури не зважаючи на всілякі складнощі. Культивуються малі ансамблеві форми – квартети, квінтети, секстети. Інструментальною групою виконуються на рівні симфонічних обробок українські народні думи, історичні пісні, колядки, щедрівки. Кожен концерт подається глядачеві як видовище-шоу з використанням певних видів мистецтв, якими володіють артисти.

У 1962 році за рішенням Уряду України при капелі створено навчальну студію з терміном навчання два роки. Основною метою функціонування студії є підготовка кадрів для колективу капели, а також для та ансамблів і капел бандуристів України. Студійці вчать грі на бандурі та фортепіано, сольному та хоровому співу, вивчають музично-теоретичні дисципліни, основи сценічної майстерності та історію кобзарства.

### **3.3.2. Національна заслужена академічна хорова капела України «Думка»**

Одним з найстаріших професійних хорів України є Лауреат Державної премії ім. Т.Г. Шевченка Національна заслужена академічна капела України «Думка», яка була організована у 1919 році, і тепер є одним з провідних хорових колективів. Назва «Думка» виникла з початкових літер колишнього найменування «Державна українська мандрівна капела». Засновником і першим керівником капели був заслужений артист України Нестор Феофанович Городовенко (1885 – 1964).

Велика творча і гастрольно-концертна діяльність «Думки» розпочалася з літа 1919 року. З концертами «Думка» мандрувала селами, містами, співала шахтах і виступала не тільки у залах, а й просто неба, виконуючи українські народні пісні примітивні (автентичні) і в художній обробці, а також твори зарубіжних, російських та українських авторів.

У 1929 році «Думка» перебувала на гастролях у Франції, де мала триумфальний успіх. Преса відзначала, що Франція не має такого хору, який би так добре виконував твори її композиторів, як це зробила українська капела. Особливо захоплювалися французи басовою партією «Думки», м'яке звучання якої на глибинних тонах зачарувало їх, викликавши великий подив (у хорі було п'ять октавістів, серед яких і майбутній керівник капели О. Сорока). Присутній на концерті «Думки» у Парижі О. Кошиць відзначив, що склад хору вражає своїм багатством і пишністю, загальний звук хору є гучний та яскравий і над усім чувається творча рука диригента, який знає, чого хоче, і свідомо працює в межах своєї натури. У програмі виступів були твори Й. Брамса, Й. Гайдна, М. Равеля. Ш. Гуно, К. Дебюссі, Ж. Бізе, М. Мусоргського, С. Рахманінова, О. Глазунова, М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича. Перебуваючи в Парижі,

«Думка» дала також кілька закритих концертів для різних імпресаріо і представників грамофонних фірм, які прибули з Англії, Німеччини, Америки. Для відомої американської фірми «Колумбія» колектив записав свій виступ і завдяки тим платівкам мистецтво українського хору стало відомим всьому світу.

За 10 років свого існування «Думка» дійшла високого мистецького рівня, сприяла творчості молодих українських композиторів і стала взірцем для багатьох професійних і самодіяльних хорів. У 1930 р. колектив «Думки» був нагороджений званням Заслуженої капели Республіки.

З 1937 по 1941 роки капелою керували Михайло Іванович Вериківський та Петро Григорович Гончаров. У роки Другої світової війни капела «Думка» перебувала в евакуації з 1941 по 1943 рр., де продовжувала значну роботу з обслуговування госпіталів, військових частин, виступала з концертами для трудящих Грузії, Вірменії, Північної Осетії, Таджикистану, Казахстану.

В евакуації капелою керував Василь Михайлович Мінько, а диригентом був Павло Іванович Муравський, який з 1964 по 1969 рр. був художнім керівником та головним диригентом. В.М. Мінько доклав багато зусиль для збереження колективу у важких умовах воєнного часу і для забезпечення високого художнього рівня його виступів. Після повернення до Києва у 1943 році й до кінця війни капелою керував Олександр Юрійович Петровський. На кінець війни капела налічувала 145 співаків. Пісні у виконанні хору широко звучали по радіо.

З 1946 по 1964 рр. капелою керував народний артист Союзу РСР Олександр Назарович Сорока – видатний знавець хорового мистецтва. Під його орудою «Думка» досягла висот культури виконання, бездоганної інтонаційної чистоти та дикції, винахідливого використання тембральних фарб, вміння виконувати найскладніші твори на рівні звучання кращих європейських та світових колективів. Мистецькі уподобання диригента схилялися до виконання творів великої форми, переважно кантатно-ораторіального жанру композиторів О. Прокоф'єва «Олександр Невський», О. Шапоріна «На полі Куліковому», «Радуйся, ниво неполитая» М. Лисенка, «Кавказ» та «Заповіт» С. Людкевича.

Хор набув нового репертуарного напрямку і технічного пероснащення хорового виконавства за часів, коли «Думкою» керував Михайло Михайлович Кречко (1969 – 1983). Завдяки йому репертуар хору прикрасився модерними творами талановитих українських композиторів «Червона калина» Лесі Дичко, «Сад божественних пісень» Івана Карабиця, Третя симфонія «Я стверджуюсь» Євгена Станковича. У 1981 році під керуванням М. Кречка «Думка» стала лауреатом Державної премії ім. Т. Шевченка. Недовго очолював хор видатний майстер хорової справи Віктор Михайлович Іконник.

З 1984 року художнім керівником і головним диригентом капели стає народний артист України, академік Академії мистецтв, лауреат Національної



премії ім. Т.Г. Шевченка, професор Євген Герасимович Савчук. Продовжуючи славетні потужні традиції «Думки», він примножив творчі досягнення попередніх керівників і посприяв формуванню найвищого професійного рівня виконання хорової музики сучасною капелою. Національна заслужена академічна капела України «Думка» тепер є еталоном хорового виконавства та законодавцем традицій хорової справи в сучасній Україні.

Зпоміж інших вітчизняних хорів капела «Думка» вирізняється незвичайною гнучкістю та витонченістю хорового звучання, переконливим фразуванням, спроможним торкнутися потаємних почуттів слухачів, метрономічною точністю та досконалістю використання широкої палітри яскравих звукових ефектів.

Виконавському стилю Євгена Герасимовича Савчука притаманний універсалізм, який виявляється у співіснуванні традиційних обробок народних пісень з музикою західноєвропейського Відродження та національної духовної спадщини (твори М. Дилецького, М. Березовського, А. Веделя, М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, Є. Станковича, Л. Дичко, І. Карабиця, В. Зубицького, В. Сильвестрова та ін.). Більшість творів виконана вперше у художній інтерпретації Є. Савчука.

Друга сфера репертуарного всесвіту «Думки» – вокально-симфонічна музика. «Думка» під орудою Євгена Савчука є першим, а часто і єдиним виконавцем багатьох творів сучасних українських композиторів. Серед прем'єр «Думки» в цій галузі – «Диптих» та «Реквієм для Лариси» В. Сильвестрова, «Слово про Ігорів похід» Є. Станковича, «Палімпсести» Ю. Ланюка, «Гамалія» М. Скорика. Колектив виконує твори великої форми найвищого ступеню складності, співпрацює з симфонічними оркестрами країн Європи, Америки, з диригентами-гастролерами. Капела «Думка» з 2001 року є постійним учасником престижного, відомого у всьому світі п'ятизіркового музичного фестивалю «Ля Шез-Дьє», який проводиться щорічно в маленькому містечку на півдні Франції.

Мистецький доробок капели «Думка» становлять понад 100 сольних концертних програм, більш як 40 фондових записів, здійснених не тільки в Україні, а й за кордоном, у тому числі компакт-диски, відео-касети, відеофільми. Капела «Думка» гідно репрезентує хорове мистецтво України за кордоном.

### **3.3.3. Академічний хор імені Платона Майбороди Національної радіокомпанії України**

Хор Українського радіо зростав із становленням музичного радіомовлення в Україні. В Харкові, який на той час був столицею України (1921 – 1934), відбувся перший радіоефір 16 листопада 1924 року. Цю радіотрансляцію було здійснено через гучномовці, встановлені на дахах будинків у центрі міста. З плином часу такі

гучномовці чорного кольору, які називали «тарілками», набули широкого використання й у побуті.

Заснований у Харкові 1932 року Хор Українського радіо, заклав підвалини професійного хорового виконавства у сфері радіомовлення розпочав історію радіоефіру. Впродовж 76 років з хором працювали видатні українські хормейстери:

1. Гліб Таранов до 1934 р.
2. Олександр Мінківський 1934 – 1941 рр.
3. Георгій Дмитревський 1941 – 1943 рр.
4. Юрій Таранченко 1945 – 1967 рр.
5. Григорій Куляба 1967 – 1974 рр.
6. Валентин Мальцев 1974 – 1985 рр.
7. Павло Муравський 1985 – 1986 рр.
8. Віктор Скоромний 1986 – 2010 рр.

У передвоєнний період хором керували хормейстери Гліб Таранов та Олександр Мінківський. В репертуарі колективу більшу частину склали не пісні агітаційного порядку, а обробки українських народних пісень та авторські твори колишніх членів хорового товариства імені Миколи Леонтовича: Я. Степового, М. Вериківського, Б. Лятошинського, Г. Верьовки, Л. Ревуцького, П. Козицького. У репертуарі хору за керівництвом О.Мінківського були твори радянських композиторів та західноєвропейських класиків.

У роки війни 1941 - 45 рр. хор був евакуйований до міста Саратов, де відновилися репетиції під керівництвом російського хорового диригента Г. Дмитревського. Репертуар складався з українських народних пісень, творів радянських композиторів, виконуваних українською мовою. Ці ефіри слухали в Україні і в багатьох містах СРСР. У Саратові 1942 року спеціально для Хору Українського радіо Б. Лятошинський створив обробки 15-ти українських народних пісень.

Основними видами діяльності хору у повоєнні роки 20 століття були прямі ефіри й аудіозаписи. Українські композитори Платон і Георгій Майбороди, І. Шамо, О. Білаш, Л. Дичко, А. Філіпенко записували свої нові пісні, які звучали в ефірі та набували величезної популярності. Хор співпрацював з такими найвизначнішими солістами свого часу, як Б. Гмиря, І. Паторжинський, М. Кондратюк.

Після звільнення Києва від німецьких окупантів відновилась діяльність Хору Українського радіо під орудою Юрія Таранченка. Основними видами діяльності хору були прямі ефіри й аудіозаписи, а з 1950-х років – телевізійного ефіру. Колектив постійно оновлював програми творами українських композиторів О.Білаша, К.Данькевича, Лесі Дичко, Б. Лятошинського, І. Шамо. «Хор радіо і

телебачення – це був хор української пісні, він був пропагандистом української музики. Тільки принесли пісню, тут же вивчили – і в ефір» [24, 52].

При Григорії Куляби концертна діяльність була активною. Хор виступав у Київській філармонії та інших концертних залах Києва. Були замовлення від Київської кіностудії імені Олександра Довженка. У радянські часи впроваджувалась антирелігійна політика щодо виконання заборонених старовинних піснеспівів. Проте у репертуар хору включали твори духовної тематики визначних українських авторів за умов змін у словесному тексті.

Валентин Мальцев очолив капелу, яка при ньому називалась «Хор українського телебачення та радіо». За час роботи з В. Мальцевим колектив підготував і записав близько 200 творів, що увійшли до Художнього фонду Українського радіо.

З 1986 по 2010 рр. з хором працював В. Скоромний. Він очолив хор у тяжкий «чорнобильський» рік. У цей кризовий для держави період виникли складнощі й з функціонуванням колективу. Виходом із ситуації, що склалася, стали гастрольні виступи Хору Українського радіо за кордоном. Хор виїздив до Угорщини, Італії, Сербії, Франції, Іспанії, де звучали твори крупної форми європейських композиторів. Одним з основних видів діяльності хору залишалися записи до Художнього фонду Українського радіо, кількість яких, на думку В. Скоромного, перевищували концертні виступи. Оскільки хорове виконавство потребує живого відгуку слухачів, то, на думку диригента, концерти й записи мають урівноважуватись.

У 1988 році, на честь 70-річчя Платона Майбороди хору була замовлена платівка «Друзі хороші мої», що вийшла вже після його смерті. Друзі та Спілка композиторів ініціювали назвати колектив на честь Платона Іларіоновича Майбороди. У жовтні 1989 року було утверджено назву колективу «Хор імені П.І. Майбороди Державного комітету УРСР по телебаченню і радіомовленню» [24, 107].

Очоливши колектив у 2010 році Юлія Ткач опікується підвищенням його професійного рівня та виконавської майстерності. Репертуар хору охоплює усі види хорової класики до сучасних композицій. На початок 2015 року хор записав майже 100 творів до Художнього фонду Українського радіо, серед яких хорові концерти Максима Березовського, Дмитра Бортнянського, Артемія Веделя, духовні твори та обробки народних пісень Миколи Леонтовича та сучасних українських композиторів.

У травні 2015-го на Міжнародному фестивалі церковної музики «Хайнуфка - 2015» Хор Українського радіо отримав перемогу – здобув першу премію серед професійних хорів. У роки лихоліття Хор Українського радіо під

орудом заслуженої артистки України Юлії Ткач представляв Україну у Швейцарії, в місті Баделі, на міжнародному мистецькому фестивалі.

### **3.3.4. Національний заслужений академічний український народний хор України імені Г. Верьовки**

У музеї славетного хору зберігаються важливі документи, у яких зазначена точна дата заснування колективу та його статус. На пожовтілому листочку можна прочитати, що Постановою № 264 Ради народних комісарів м. Харкова від 11.09.1943 р. організовано Державний Український народний хор. Перед хором поставлене завдання сприяти розвитку українського народного хорового і музично-хореографічного мистецтва та його пропаганди серед трудящих мас УРСР та всього Радянського Союзу. Засновником і художнім керівником став видатний хоровий диригент, композитор, громадський діяч, народний артист УРСР (1960) Григорій Гурійович Верьовка. У щойно визволеному на той час Харкові Г. Верьовка заснував хор, який тепер названий на його честь. Г. Верьовка слідом за фронтом переїжджав, добираючи виконавців і записуючи пісні для майбутнього репертуару. Бувало, що нові артисти приходили у колектив безпосередньо з виробництва. Так, у 1944 році до хору була залучена група талановитих співучих сільських дівчат, які працювали на відбудові Хрещатика. Григорій Гурійович побачив в них майбутніх артистів і спрямував їх на шлях мистецтва [36, 18]. Співачки хору не мали спеціальної музичної освіти, але були обдарованими майстринями народного багатоголосного розспіву.

У роботі з хором Григорій Верьовка зберігав і підтримував потяг деяких співачок до творчої імпровізації. Наявність у хорі творчої групи, співачки якої добре володіли тонкощами імпровізаційного народного гуртового співу, дала змогу виконувати народні пісні в їх природній гармонізації. Спираючись на народні традиції, вони збагачували пісні урізнобарвлювали хорову партитуру створенням підголосків і варіантів основної мелодії. Елементи творчої імпровізації закріплювалися на репетиціях у процесі розучування і остаточний вдалий варіант пісні виносився на концертний виступ.

*Основа репертуару склали переважно пісні народного багатоголосся з використанням співу відкритим грудним звуком “з виводом”, характерного для центрального регіону України. Основна риса цих пісень – наявність підголосків, які є самостійними відгалуженнями від основної мелодії й розташовуються над нею. У післявоєнні роки Г.Верьовкою та іншими збирачами були записані такі чудові зразки народної поліфонії, як «Зацвіла в лузі лоза», «Ой у полі дві тополі», «Туман яром, туман долиною», ці пісні настільки довершені щодо художньої*

форми, що не потребували ніякої обробки. Завдяки діяльності Народного хору вони вийшли на концертну естраду стали відомі по всій країні. Державний український народний хор під керівництвом Г. Верьовки був першим професійним українським колективом, який в основу свого художнього стилю поклав поєднання фольклорного співу із сучасною професійною майстерністю.

У складі колективу – мішаний хор, оркестр народних інструментів і танцювальна група. З діяльністю Г. Верьовки пов'язане становлення колективу і формування таких художніх і творчих традицій, які поєднують фольклорний спів із сучасною професійною майстерністю. *Хор Верьовки, що в СРСР був всім відомий, своєю творчою діяльністю спричинив до повсюдного захоплення українською піснею.* Мистецтво Народного хору сприймалося з захопленням у Польщі, Румунії, ФРН, Бельгії, НДР, Фінляндії та Люксембурзі. Ось що писала газета «Ді варгайт»: «Що постало перед поглядом і слухом того вечора, майже неможливо описати. Берлінці в повному розумінні слова втратили самовладання... А коли були показані „Козацькі пісні й танці” в супроводі оркестру, „Дойчландхалле” був схожий на пекло: публіка не заспокоїлась, поки цей приголомшливий номер не був повторений».

З 1963 року хор очолив народний артист України, академік НАН України, професор, Герой України Анатолій Тимофійович Авдієвський – відомий у світі диригент, знавець секретів вокального виконавства й психології сприйняття слухачем; композитор, аранжувальник, який однаково професійно інтерпретує хорову пісню як в академічній, так і в народній манері співу. Він першим увів в хорову практику грудного народного звучання академічні сопранові голоси з відповідним діапазоном. Створюючи хор новітнього типу, А. Авдієвський вважав, що багатогранну українську народну пісенну творчість від обрядових пісень до кантів та псалмів, дум і кобзарського мистецтва, виключно грудним звучанням передати неможливо. Для розкриття внутрішнього змісту пісні будь-якого жанру має бути задіяно все багатство виконавських можливостей професійного народного хору.

Якісно нове звучання хору розпочалося з програми колядок, щедрівок, із введення до репертуару класичних хорових творів, які таким складом раніше не виконувалися. *Він практикує органічне поєднання народної і академічної манери співу,* що дає змогу розширити й збагатити репертуар хору від фольклору і співу класичних акапельних обробок українських народних пісень до фольк-опери Є. Станковича «Цвіт папороті», в якій народні мотиви синтезуються із сучасними прийомами композиторського письма. Колективові стали доступними і підвладними творчі задачі, які раніше виконати в народному хорі здавалося неможливим.

Показником народного визнання хору Верьовки в Україні і популярності його на теренах всього колишнього СРСР, був великий попит на платівки із записами хору. У 1970 році тираж платівок фірми «Мелодія» у три мільйони розійшовся повністю, а хор отримав від цієї фірми «Золотий диск України». У тому ж році Український народний хор ім. Г. Верьовки був удостоєний високого почесного звання «академічний» за високу професіональність та його внесок у розвиток вокально-хорової культури України.

Гастрольні виступи більше ніж у 65 країнах прославили українське мистецтво. У Мексиці навіть створили свій народний ансамбль і чотири рази запрошували український хор для надання методичної і практичної допомоги новоствореному колективові. Шанувальників Національного українського народного хору приваблювала самобутність та високохудожність виконання, музикальність і гнучкість фразування та розмаїтість тембрових барв хорового звучання. Світова преса високо оцінювала мистецтво славетного колективу: «Ансамбль козаків з України – небачене видовище... Я просто не знаю чому віддати перевагу – бездоганному хору, дивовижним танцям чи пречудовим костюмам». («Діаро Популар» Португалія). «Найунікальніше, найнеповторніше в Хорі імені Верьовки те, чим неодмінно захоплюються шанувальники музики і фахівці – дбайливе, уважне ставлення до чудової, оригінальної, багатющої мелодики українських народних пісень, поряд з натхненним показом танців» («Комерз Ньюз», Канада).

У 1962 році за рішенням Уряду України при хорі заснована студія народного співу, яка готує творчі кадри для українських народних хорів. У Григорія Верьовки крім високих людських якостей було вміння віднаходити талановитих людей і гуртувати їх навколо себе, як однодумців. Так, ідеєю створення студії він захопив відомого диригента-хормейстера, самодіяльні хори якого виборювали перші місця на хорових конкурсах – Я. Міщенко. Він став першим директором студії. Кожні два роки студію закінчували 30 студійців. На випускні екзамени запрошували керівників народних хорів України і вони мали можливість поповнити свої колективи молодими навченими співаками.

Колектив хору Верьовки регулярно залучає до свого творчого складу кращих студійців. Студійці вивчають музично-теоретичні дисципліни та народну творчість, навчаються хоровому і сольному (народному і академічному) співу, ритміці й танцям, культурі сценічної мови та акторській майстерності. Обов'язковим є використання малих форм роботи: це вокальні, інструментальні ансамблі, дуети, тріо, квінтети. Випускницями студії були народні артистки України Ніна Матвієнко і солістка Київського Національного оперного театру Надія Куделя.

### 3.3.5. Муніципальна академічна чоловіча хорова капела

#### України імені Л. Ревуцького

Традиція чоловічого хорового співу підтримувалася церквою впродовж століть. Введення в церковні хори Наддніпрянщини жіночих голосів надало звучанню тих хорів якісно нового забарвлення і призвело до певного підупаду чоловічого співу. В силу певних обставин в радянській Україні склалися умови для побутування переважно мішаного та жіночого складу хорів в самодіяльності і професійному виконанні. Чоловічий склад хорів зберігався лише в капелах бандуристів і у військових ансамблях пісні і танцю. В Західній Україні, яка тривалий час перебувала під впливом німецької і польської культури, був уживаним квартетний чоловічий спів, з якого в подальшому розвинувся й жанр чоловічого хорового співу.

Чоловіча хорова капела України ім. Л. Ревуцького – єдина на теренах України і друга в СРСР після всесвітньо відомого Чоловічого хору Естонії під керуванням Густава Ернесакса, який тепер названий на його честь. Українська чоловіча капела заснована в 1969 році при Музично-хоровому товаристві України за ініціативою тодішнього голови товариства, соліста київського театру опери та балету ім. Т.Г. Шевченка нар. арт. України С.Д. Козака. Художнім керівником призначено Семена Васильовича Дорогого. У жовтні 1969 року було оголошено конкурс. Прослуховувалися не тільки професійні співаки, а й самодіяльні. В лютому нова капела у складі 64 співаків розпочала репетиції.

Твори видатних українських композиторів М. Леонтовича, М. Лисенка, К. Стеценка, Л. Ревуцького, С. Людкевича, з яких складався репертуар хору, сприяли ознайомленню слухачів з перлинами чоловічого академічного співу. Перший концерт капели відбувся наприкінці 1970 року. За визначні мистецькі досягнення 1974 році колективу було присвоєне ім'я класика української хорової музики Левка Ревуцького. З 1978 по 1984 рр. капелою керував нині народний артист України Євген Герасимович Савчук.

З 1984 року капелу очолив народний артист України Богдан Антків, який одним з перших українських диригентів звернувся до української духовної музики, літургій К. Стеценка, О. Кошиця, М. Леонтовича. Під його керівництвом вперше зі сцени прозвучали стрілецькі та повстанські пісні.

У творчому доробку капели – сотні творів зарубіжної, української класики, українські козацькі та українські народні пісні, колядки, щедрівки, хори з опер, обробки народних пісень та духовні твори. Колектив активно відроджував інтерес слухачів до стрілецьких та повстанських пісень, виконуючи такі циклові програми, як «Пісні визвольних змагань», «Зажурились козаченьки», «Героїчний

епос українського народу». Репертуар хору поповнився творами великої форми – це «Цар Едип» Є. Стравинського, «Червона калина» Л. Дичко, «Балади» та Симфонія № 13 Д. Шостаковича, «Голубий Дунай» Й. Штрауса. У різні часи з капелою виступали І. Козловський, Н. Куделя, В. Тимохін. Капела брала участь у всіх престижних фестивалях, які проводило Міністерство культури України, а також на міжнародних – у Польщі, Бельгії, Великій Британії, Іспанії, Португалії. *Звучання капели визнано еталонним для чоловічих хорів України кінця 20 століття як світських, так і церковних.*

У 2007 році Київська міська рада реорганізувала державну концертну установу «Державна чоловіча хорова капела України ім. Л. Ревуцького» шляхом перетворення її у Комунальний заклад «Концертний заклад культури „Муніципальна академічна чоловіча хорова капела ім. Л. Ревуцького”». З 2009 по 2013 роки художнім керівником і головним диригентом працював заслужений діяч мистецтв України Курач Юрій Володимирович. Завдяки зусиллям та енергії Юрія Курача у 2010 році капела ім. Л. Ревуцького стала лауреатом I премії на Міжнародному фестивалі духовної музики «Хайнувка - 2010» у м. Білостоці (Польща), а також записано 27 компакт-дисків, у яких зібрано мистецьку спадщину капели.

З вересня 2013 року головним диригентом капели є заслужений діяч мистецтв України Курач Володимир Володимирович. З приходом в колектив у 2016 році нового художнього керівника Круковського Олександра Олександровича почався новий потужний період мистецького підйому капели. Колектив є пропагандистом творчості сучасних українських композиторів Є. Станковича, І. Карабиця, Л. Дичко, В. Зубицького, Г. Гаврилець, В. Степурка, Г. Успенського, М. Шука, І. Небесного, І. Тараненка. У репертуарі хору з'являються історичні та народні пісні, старовинні канти, київські розспіви Києво-Печерської лаври, твори Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, М. Лисенка, К. Стеценка. Капела з успіхом виконує вокально-симфонічні твори, як то «Реквієм» Л. Керубіні, «Меса» Л. Перголезі, оперу-ораторію «Цар Едип» І. Стравинського, рапсодію «Думка» Л. Дичко та презентує концертні програми в концертних залах Польщі, Нідерландів, Іспанії, Франції, Ізраїлю, Італії, Великобританії, Бельгії. У 1988 році за ініціативи та сприяння заслуженої артистки України професора Київської консерваторії Елеонори Виноградової було створено при Капелі ім. Л. Ревуцького хор хлопчиків та юнаків. Засновником хору і головним диригентом є заслужена артистка України Зайцева Аїда Набіївна. Метою заснування є залучення дітей до відродження та розвитку багатих традицій хорового співу в Україні. За 30 років творчості «Хор хлопчиків та юнаків Капели ім. Л. Ревуцького» отримав звання лауреата міжнародних фестивалів мистецтв в Угорщині, Великій Британії, США, Німеччини, Іспанії,



Республіки Білорусь, Польщі, Росії та ін. Репертуар хору хлопчиків різноманітний і за складністю не поступається репертуарам професійних колективів. Це народні пісні, меси, кантати, хорові мініатюри, твори сучасних композиторів та перлини класиків світової та вітчизняної музики. Капела з успіхом виконує вокально-симфонічні твори: «Реквієм» Л. Керубіні, «Меса» Л. Перозі, оперу-ораторію «Цар Едип» та інші твори з відомими симфонічними оркестрами багатьох країн та презентує концертні програми в кращих концертних залах України, Польщі, Нідерландів, Іспанії, Ізраїлю, Італії та ін.

### Рекомендована література

1. Антоненко О.М., Антоненко М.М. Православна духовна музика: історичні та культуротворні аспекти розвитку. *Вісник НАКККіМ*. Київ, 2018. № 3. С. 231-235.
2. Асаф'єв Б. О хоровом искусстве. Л.: Музыка, 1980. 215 с.
3. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції: навч. посіб. Київ: Український світ, 2002. 439 с.
4. Бермес І. Еволюція хорового руху на Дрогобиччині в контексті розвитку культури Галичини. Дрогобич: Коло, 2002. 199 с.
5. Бермес І. Український хоровий рух у контексті соціокультурних процесів ХІХ – початку ХХІ століття. Автореф. дис. ... докт. мист. Київ, 2014. 36 с.
6. Бражников М. Древнерусская теория музыки. Л.: Музыка, 1972. 512 с.
7. Бурбан М. Українське хорове виконавство. Ч. 1. Хори. Дрогобич: Вимір, 2005.
8. Волинський Й. Дмитро Бортнянський і Західна Україна. *Українське музикознавство*. В. 4. Київ, 1971.
9. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в ХVІІ - ХVІІІ ст. Київ, 1978. 243 с.
10. Грінченко М. Історія української музики. Київ: Спілка, 1922. 278 с.
11. Гуменюк А. Український народний хор. Київ: Музична Україна, 1969. 244 с.
12. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. Київ: Наукова думка, 1967. 241 с.
13. Департамент культури КМДА. Чоловіча Капела ім. Л. Ревуцького. Шлях довжиною в 50 років. Київ, 2017. 45 с.
14. Дилецький М. Граматика музикальна. Київ: Музична Україна, 1970.
15. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. Київ, 1960. 280 с.
16. Іваницький А. Українська музична фольклористика методологія і методика. Київ: Заповіт, 1997. 222 с.
17. Ісаєвич Я. Братства і українська музична культура 16 - 18 ст. *Українське музикознавство*. Вип. 6. 1971.

18. Історія української дожовтневої музики. / ред. О.Я. Шресер-Ткаченко. Київ, 1969. 350 с.
19. Історія української музики АН УРСР. Т. 1. Від найдавніших часів до середини ХІХ ст. / ред. М.М. Гордійчук. Київ: Наукова думка, 1989. 446 с.
20. Квітка К. Вибрані статті. Ч. 2. Київ: Музична Україна, 1968. 320 с.
21. Коломоєць О.М. Деякі аспекти подібності інтонування мелодичних інтервалів у епоху реформи знаменного співу і у сучасному вимірі. *Проблеми сучасної педагогічної освіти*. Вип. 32. Ч. 1. РВНЗ «Кримський Гуманітарний Університет». Ялта, 2011. С. 219–224.
22. Корній Л. Артем Ведель у контексті української культури другої половини ХУІІ ст. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Вип. 11. Київ, 2001.
23. Корній Л.П., Сюта Б.О. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ: Музична Україна, 2014. 592 с.
24. Коробка Т. В ефірі Хор Українського радіо. Київ: Музична Україна, 2015. 159 с.
25. Кук В. Нові документальні дані про життя А.Л. Веделя (Ведельського) у Харкові 1796 - 1798 рр. *Українське музикознавство*. Вип. 6. 1971.
26. Майбурова К. Глухівська школа півчих ХVІІІ ст., її роль у розвитку музичного професіоналізму на Україні та в Росії. *Українське музикознавство*. Вип. 6. Київ, 1971. С. 13–19.
27. Маценко П. Українські канти. Вінніпег, 1981.
28. Некрасова Т. Київська академія та її значення в розвитку музичної освіти й професіоналізму. *Українське музикознавство*. Вип. 6. 1971.
29. Черногуз Я. Кобзарська Січ. Київ: КВІЦ, 2018. 155 с.
30. Шибанов С. Нестор Городовенко. Київ: О. Теліги, 2001. 248 с.
31. Шресер-Ткаченко О. З музичного літопису Києва. *Українське музикознавство*. Київ, 1986, Вип. 17. С. 107–112.
32. Шресер-Ткаченко О. Історія української музики. Частина перша. Розвиток української культури від найдавніших часів до середини ХІХ століття. Київ: Музична Україна, 1980. 160 с.
33. Щербінін Ю. Біля джерел музичної освіти в Харкові. *Українське музикознавство*. Київ, 1986, Вип. 17. С. 228–233.
34. Яценко Л. Григорій Гурійович Верьовка. Нарис про життя і творчість. Київ: Мистецтво, 1963. 103 с.
35. Яценко Л. Порфірій Демуцький. Нарис про життя і творчість. Київ: Мистецтво, 1957.
36. Яценко Л. Державна заслужена капела бандуристів України. Київ: Музична Україна, 1970. 98 с.

## Частина II. ТЕОРІЯ ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА

### Розділ 4. ХОР І ГОЛОСИ, ЩО ЙОГО СКЛАДАЮТЬ

«Хто співає, той щасливий»

П. Демуцький

Микола Віталійович Лисенко, з іменем якого пов'язано творення українського національного академічного хорового виконавського стилю на концертній естраді, називав хор найдосконалішим музичним інструментом, в якому всі голоси мусять у найтіснішому поєднанні одного з другим творити художні малюнки. Для того, аби хор звучав як прекрасний інструмент, наголошує М. Лисенко, треба, щоб усі його окремі голоси були чисті й звучні. Російський композитор, педагог, хоровий диригент, автор першої праці з хорознавства «Хор и управление им» (1940), Павло Григорович Чесноков визначав хор, як зібрання співаючих, у звучності якого є врівноважений ансамбль, точно вивірений стрій і художні, виразно відпрацьовані нюанси. Хор *a cappella* являє собою повноцінне об'єднання значного числа людських голосів, спроможне передати найтонші відтінки рухів душі, думок та почуттів, виражених у виконуваному творі.

Український майстер хорового виконавства, талановитий педагог, яким створена школа високої виконавської майстерності, автор першої української праці з хорознавства «Керування хором» (1956), професор Одеської консерваторії Костянтин Костянтинович Пігров дав своє визначення хору: «Хором називається організований творчий колектив співаків, який у своїй виконавській діяльності спрямований на ідейно-художнє обслуговування і виховання широких народних мас. Тут маються на увазі найрізноманітніші співочі колективи різної кваліфікації, виконавської манери, репертуарної спрямованості, способів формування і комплектування» [19, 7].

Владислав Геннадійович Соколов – визначний хоровий диригент, знавець дитячого хорового співу – у своїй теоретичній праці «Работа с хором» (1959) стверджує, що хором зветься такий колектив, який достатньою мірою володіє технічними та художньо-виразними засобами хорового виконання, необхідними для того, щоб передати ті думки та почуття, той ідейний зміст, який закладено у творі.

На думку видатного теоретика з хорознавства («Теория и практика работы с хором», 1951) Олександра Олександровича Єгорова хор *a cappella* – це своєрідний вокальний оркестр, який на основі синтезу музики та слова передає своїми багатими вокальними фарбами ідейно-художні образи музичного твору.

У теоретичній праці «Вопросы хороведения» (1969) Віктора Івановича Краснощокова відбилосся його ставлення до хору як до музично-виконавського «інструменту», який засобами свого мистецтва правдиво, художньо повноцінно розкриває зміст і форму виконуваних творів, а як музично-виконавський «інструмент» хор являє собою ансамбль вокальних унісонів.

Враховуючи і творчо узагальнюючи практичний досвід і теоретичні положення видатних майстрів вітчизняного хорового мистецтва 19 – початку 20 століття, автори перших посібників розробили теорію вокально-хорового виконавства, методологічну основу якої складає *хорознавство* – наука про керування хором.

*Хорове виконавство має дві форми музикування – спів без супроводу (a cappella) та спів із супроводом.* Термін *a cappella* (з італ. – «як у каплиці») з'явився у 12 столітті (в католицьких церквах співали під орган, але мертвих відспівували у каплицях). Хоровий спів без інструментального супроводу є найвищим видом хорового виконавства, у якому хор виявляв себе цілком самостійно і не поділяв свої виконавські завдання з інструментальним супроводом.

У мистецькій царині хорового виконавства виокремлюються два основні напрямки співу – *академічний* і *народний*, кожний з яких має свої відмінності у *манері* виконання.

*Академічний хор, або капела, у своїй діяльності спирається на принципи та критерії музичного виконавства, що вироблені професійною музичною культурою і традиціями багатоголікового досвіду культового співу, оперного та камерного жанрів. Академічні хори мають єдину для всіх умову вокальної роботи – академічну манеру співу.*

*Народний хор – вокальний колектив, який виконує народні пісні з притаманними їм особливостями (хорова фактура, голосоведення, вокальна манера, фонетика). У своїй творчій діяльності народні хори спираються на місцеві співацькі традиції, що й пояснює розмаїтість складів хорів, творчу спрямованість та манеру виконання. Слід відрізнити *гуртові* народні хори, що співають автентичні пісні у побутовому виконанні, від хорів професійних та самодіяльних, що можуть виконувати як народні пісні, опрацьовані композиторами, так і авторські твори, створені у народному стилі.*

#### **4.1. Типи і види хорів, діапазони хорових партій**

*Тип хору – це характеристика складу хору за типами співацьких голосів.* Співацькі голоси поділяються на три типи: чоловічі, жіночі й дитячі. Хорові колективи, у яких співають тільки чоловіки, тільки жінки чи тільки діти, є

*однорідними*. Варто відзначити, що хор, у якому одночасно співають дівчатка й хлопчики до мутаційного віку, є *дитячим*, бо в цьому віці їх голоси схожі за гучністю, тембром і діапазоном. Поєднання двох різнорідних типів хорів, а саме: чоловічого і жіночого та чоловічого й дитячого утворюють *мішаний хор*. У хоровій літературі зустрічаються твори для *неповних мішаних хорів*, які можуть бути двох типів: жіночий хор з однією із чоловічих партій та чоловічий хор з однією із жіночих партій. У хоровій самодіяльності, що у 20 столітті була вагомим складовим хорового виконавства, траплялися хори з малочисленною чоловічою групою, в якій усі чоловіки співали в унісон. Хори такого типу нерідко функціонують у навчальних закладах, де жіночий склад має кількісну перевагу. У такому неповному мішаному хорі чоловіча партія завжди має невеликий діапазон, а в нотах так і позначається «Чоловічі голоси».

Розподіл християнства на православ'я і католицизм, що історично склався, відокремив культурні регіони Європи, в результаті чого культова музика у цих течіях християнства почала виконуватися різними типами хорів. Католицька культова музика характеризується використанням органу, хорів хлопчиків та співом кастратів, а пізніше хором чоловіків і хлопчиків. У православній культовій музиці довгий час переважав басовий чоловічий хоровий спів без супроводу, а з кінця 19 століття у церковному співі беруть участь і жінки.

*Вид хору* – характеристика виконавського колективу чи твору за кількістю самостійних хорових партій.

Кожен вид хорової партитури є характерним для певної епохи розвитку хорової музики і культової належності. У православній церкві протягом значного періоду головувало басове одноголосся знаменного співу. У епоху східнослов'янського бароко (17 століття) під впливом західноєвропейської культової музики спочатку в Україні, а потім і у Росії, утвердилось багатоголосся партесних концертів (12 голосів), що виконувалися мішаними хорами, у яких співали чоловіки й хлопчики. У період класицизму (18 століття) починаючи з композиторів М. Ділецького, М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, Є. Фоміна, С. Дегтярьова у церковній музиці остаточно утверджується класичне чотириголосся. Традиції строгого чотириголосся, збережені композиторами 19 століття, в подальшому одержали новий розвиток у творчості композиторів Д. Шостаковича, В. Шебалина, Л. Ревуцького, О. Штогаренка, А. Авдієвського, Л. Дичко, Г. Гаврилюк та ін.

За кількістю самостійних хорових партій хори бувають одноголосними, дво-, три-, чотириголосними. Мішаний хор може бути й багатоголосним, якщо в партитурі п'ять і більше самостійних хорових партій. П'яти-восьмиголосний виклад трапляється переважно у творах великої форми, а також у поліфонічних

творах. Усталене чотириголосся, а саме С А Т Б, є класичною формою викладу у мішаному хорі.

Багатоголосні співзвуччя нерідко утворюються при розподілі основного хорового голосу на два-три. Цей епізодичний розподіл голосу, який не виписується на окремому нотному стані, позначається італійським словом *divisi* (окремо). Використання *divisi* гармонічно насичує хоровий виклад, водночас послаблюючи силу звучання кожної із розподілених хорових партій.

У ранньому середньовіччі, коли з церковної общини виокремився хор (клірос), він був ще одноголосним. У 9 ст. починається первинний розподіл голосів за регістрами. Пізніше у католицькому хорі вирізнилися такі голоси: тенор – головний мелодичний голос, а також допоміжні голоси – мотетустрипльом і квадрупльом. З 15-16 століть в країнах Західної Європи усталились хорові голоси – сопрано, альт, тенор, бас. З середини 16 ст. православні піснеспіви знаменного розспіву були записані київським знаменем квадратною нотою на п'ятилінійному європейському нотному стані. У процесі європейського розвитку багатоголосного співу остаточно склалася основна класифікація хорових голосів і кожна з цих груп мала на той час свій об'єм та темброве забарвлення.

*Хорова партія* – це група однорідних голосів, яка виконує в унісон свою мелодію в хоровому творі.

Наявність трьох співаків вважають найменшим складом хорової партії. Така кількість співаків сприяє подовженому співові на невизначений термін, при умові, що один із співаків може непомітно вдихнути, а два інших продовжуватимуть співати. Цей виконавський прийом почергового вдиху П. Чесноков назвав «ланцюговим диханням».

Кожна з хорових партій має свій діапазон, темброве забарвлення та гучність звуку. Правильно сформовані хорові партії є необхідною умовою функціонування хору. **Художня цінність хорової партії залежить від кількості та якості голосів, що їх складають.** До хорової партії добирають співаків з приблизно рівною силою звуку і подібним тембром голосу, з приблизно однаковим діапазоном і однією манерою співу. При формуванні хору, що співає в академічній манері, не бажано набирати співаків, які володіють народною манерою. Наявність у кожній хоровій партії голосів з великим діапазоном, зі значною силою голосу і яскравим тембром буде визначати *якість* тієї чи іншої партії.

*Діапазон* – це звуковий об'єм голосу від найнижчого звуку до найвищого. Діапазон голосу залежить від фізіологічних особливостей голосового апарата і може бути як відносно широким, так і вузьким. Середній діапазон непоставленого співацького голосу дорослої людини дорівнює півтори октави,

тоді як для професійного виконання співакові потрібен діапазон голосу не менше двох октав.

У вокально-хоровому виконавстві визначають наступні поняття діапазонів:

1. Загальний діапазон, тобто повний діапазон співацького голосу;

2. Робочий діапазон – найбільш уживаний об'єм звуків для окремого голосу чи хорової партії. Робочий діапазон дозволяє співакові справлятися з певними вокальними складностями та незручностями без ушкоджень для голосового апарата. Крайні звуки діапазону, як правило, використовуються рідко, тому робочий діапазон на 1-1/2 тону вужче.

Діапазон хорової партії залежить від кількості співаків і якості голосів у ній. Хор, який складається із 70-100 і більше співаків, спроможний виконувати складні твори з дуже широким діапазоном, що недоступні малочисленому хорові. Серед великої кількості співаків в хоровій партії завжди є хористи, що володіють голосом великого діапазону, тому діапазон кожної хорової партії великого професійного хору на два тони більше, ніж у хорі малому (25-30 чол.) або середньому (50-60 чол.). Діапазон хорової партії залежить і від типу хору. Схожі за тембром дитячий і жіночий хори мають різний діапазон хорових партій і відрізняються гучністю звуку. Альта партія в жіночому хорі, яка є його основою, у нижньому регістрі сягає суто тенорових нот і надає хорові особливої краси на звуках малої октави. У чоловічому хорі високі тенори розширюють діапазон, сягаючи звуків другої октави і створюють відчуття присутності жіночих голосів.

Далі розглядатимуться діапазони хорових партій мішаного хору.

**Сопрано** (італ. - *sopre-* понад, високий) – найвища партія в хорі, виконується жіночими або дитячими голосами. Діапазон *до<sub>1</sub>-ля<sub>2</sub>*; робочий діапазон *ре<sub>1</sub>-со<sub>ль</sub><sub>2</sub>*. Оскільки жінок не допускали до церковного хору, сопранові партії виконувалися тенорами – фальцетистами або \*сопраністами, а пізніше хлопчиками з високими голосами.

**Альт** (лат. *altus* - високий) – другий за висотою у чотириголосному хорі, виконується низькими жіночими голосами або дитячими. Загальний діапазон *со<sub>ль</sub>, ля - ре<sub>2</sub> мі<sub>2</sub>* ; робочий діапазон *ля - ре<sub>2</sub>*. Термін «альт» став до ужитку з 15 століття. Раніше голос, що звучав вище, а іноді нижче тенора називався контратенором. З переходом до чотириголосся стали розрізнятися контратенор-альт і контратенор-бас, за якими пізніше закріпилися назви «альт» і «бас». У ранніх чотириголосних творах *a cappella* (15 ст.) партія альту виконувалась чоловіками. Пізніше (16-17ст.) у триголосних хорових партитурах партію альту іноді доручали тенорам першим.

\***Тенор** (італ. *tenore*, від лат. – *tenor* – рівномірний рух, напрямок голосу, *teneo-* тримаю) – висока чоловіча хорова партія, що звучить нижче альтової.

Партію тенора у хорі виконує високий чоловічий голос або дуже низький жіночий. Загальний діапазон *Сі-ля1*; робочий діапазон *до-соль1*. У багатоголосній музиці часів середньовіччя (12 - 16 ст.) тенор означав назву партії, у якій викладалася головна мелодія. Уявлення про діапазон тенора були різними. У 15-16 ст. тенор розглядався як близький до альта або до баритонів. До недавнього часу тенорову партію нотували у теноровому ключі, а нині партія тенора нотується у скрипковому та басовому ключах. У чотирирядковій партитурі мішаного хору тенор нотується у скрипковому ключі на середині нотного стану і транспонується на октаву нижче. У дворядковій партитурі мішаного хору тенор нотується в басовому ключі і читається так, як написано.

**Бас** – (італ,- basso – низький) – найнижча партія у мішаному хорі, основа та фундамент мішаного і чоловічого хору. Загальний діапазон басових партій залежить від наявності співаків з дуже низькими голосами. Якщо такі співаки є, то діапазон хору розширюється у нижньому регістрі. Загальний діапазон **Фа-мі1**; робочий діапазон **Соль-ре1**. Нотується басова партія у басовому ключі. У хоровій практиці басова партія поділяється на три групи за ознакою висоти звуків, що входять до їх діапазону:

- високий – бас-баритон, або перший бас;
- середній – бас другий або центральний;
- низький – октава, або бас - профундо.

Центральні басы надають звучанню басової партії особливої густоти тембру. К. Пігров розглядаючи об'єм другого (центрального) басу наголошував, що звуки **До, Ре, Мі** великої октави – запасні, а найбільш уживаними є звуки **Фа - ре1**, але на звуках **Ля- ре1** він спроможний розвивати могутню звучність. Без центральних басів хор не може бути повноцінним. Наявність у басовій партії найнижчого чоловічого голосу – басу-профундо знижує діапазон басової партії до **Соль1**(контроктави). Загальний діапазон **Соль1, Ля1 - ля, сі**; робочий діапазон **Соль1, Ля1- ре, мі**. Співаків, які володіють таким унікальним голосом, називають октавістами, «октавою». Октавісти співають нижче басів на октаву, сягаючи до **Фа1** (контроктави). В нижньому регістрі цей голос відзначається невеликою гучністю звуку, бархатистістю, густотою та м'якістю, в середньому –напруженістю, а звуки верхнього регістру менш приємні для слуху.

К. Пігров так схарактеризував цей голос: «Практично корисні звуки від **Соль, Ля** контроктави до **Ре - Мі** великої. У межах контроктави октавісти не можуть розвивати особливої сили (хоч бувають і винятки), але при звучанні хору на нюансі *riano* соковиті, оксамитні звуки октавістів надають хорові напрочуд красивої, органоподібної звучності. Октавісти – розкіш для хору, але розкіш ця конче потрібна» [19, 12].



### 4.1.1. Характеристика та класифікація співацьких голосів

Як було зазначено вище, існує три типи співацьких голосів: дитячі, жіночі й чоловічі. Кожен співацький голос має свій діапазон, силу звуку і темброве забарвлення. Розглянемо кожну групу і схарактеризуємо всі типи співацьких голосів.

**Дитячі голоси** приблизно відповідають жіночим, але відрізняються від них прозорістю і легкістю, світлістю і ніжністю звуку; їм притаманні «високе» головне звучання, невеликий діапазон, особлива м'якість і прозорість тембру. Голосам хлопчиків притаманна сріблястість і особлива дзвінкість. Дитячі голоси поступаються жіночим силою звучання, широтою діапазону і тембровою різноманітністю.

Дитячі голоси розподіляються на дискант, чи сопрано, і альт. Дискант, або сопрано – високий голос. Прийнято голос хлопчика називати дискантом, а високий голос дівчинки – сопрано. Загальний діапазон дисканту(сопрано) вважається *до1 – соль2*. Нерідко буває, що дискант (сопрано) легко бере *ля2 сі2* і навіть *до3*, але такі голоси зустрічаються рідко і є видатними. Крайні звуки діапазону дисканта (сопрано) у хорі використовується дуже рідко. Робочий діапазон *ре2- фа2*.

Альт – низький дитячий голос. Він вирізняється металічним, густим звуком у хлопчиків і м'якістю та глибиною у дівчаток. Загальний діапазон альту *соль – мі2 ре2*; робочий діапазон *ля, сі – до2 ре2*.

**Жіночі голоси** розподіляються на три групи: сопрано, мецо - сопрано і контральто. Сопрано – найвищий жіночий голос. Він має такі різновиди:

а) *с о п р а н о к о л о р а т у р н е*, діапазон *до1 – фа3*. Як складова частина сопранової партії такі голоси не використовуються, а віддається перевага лірико-коларатурному;

б) *с о п р а н о л і р и к о - к о л о р а т у р н е*, за своїм діапазоном наближається до колоратурного сопрано. У хоровому колективі цей голос цілком прийнятний і дуже добре входить до складу С1, збагачуючи її звукове забарвлення у верхніх тонах, і сприяє переборенню технічних труднощів;

в) *с о п р а н о л і р и ч н е*, діапазон *до1 – ре3*, у хорі використовується у партії С1;

г) *с о п р а н о д р а м а т и ч н е*, використовується у хорі в партії С2; діапазон *до1 – до3*. Верхні звуки дуже яскраві і сильні, але в хорових партіях вони не використовуються.

*М е ц о - с о п р а н о* – низький сопрановий голос. Використовується у хорі в партії А1. Загальний діапазон цього голосу *ля - сі2*, але у хорових творах звуки

вище мі2 у партії альтів не вживаються. Широкий, глибокий і повний звук у всьому об'ємі надає красивого і соковитого звучання хоровій партії.

**Контральто** – найнижчий жіночий голос. Загальний діапазон **фа - фа2**, у хорі вживається діапазон, **соль - сі1**. Контральто у партії А2 вкрай необхідне як голос, що складає звуковий фундамент в однорідному жіночому хорі й посилює альтову партію у мішаному хорі.

**Група чоловічих голосів** складає в хоровому колективі звуковий фундамент; вона надає хору у форте і фортисимо великої міці, а при виконанні піано і піанісимо дає красиву м'яку звучність.

Чоловічі голоси поділяються на три групи: тенор, баритон, бас.

**Тенор** – найвищий чоловічий голос. Він має такі різновиди:

а) **тенор - альтіно**, діапазон **до-мі2, фа2**. Такий голос зустрічається дуже рідко, але якщо є такий голос у хорі, то він розширює діапазон партії перших тенорів в однорідному чоловічому хорі і надає їй своєрідного тембрового забарвлення, близького до жіночого;

б) **тенор ліричний**, діапазон **до-ре2**, але у хорових творах використовується середина діапазону. У хорових колективах ліричний тенор входить до складу партії тенорів перших;

в) **тенор драматичний**, діапазон до-сі1. Голос драматичного тенора має велику міць звука у верхньому регістрі та глибину у нижньому. У хорових колективах тенорам драматичним доручається виконання партії Т2.

**Баритон** – за своїм тембром належить до групи басів, але разом з тим відрізняється від них більш високим звуковим об'ємом, у якому є звуки тенорових тембрів, тому баритон іноді приєднують до нижніх тенорів. Є два типи баритонів: ліричний – більш м'який та рухливий та драматичний – більш міцний та глибокий. Баритон використовують у хорі в партії перших басів. Діапазон баритона **Ля-соль1, ля1**; уживаний об'єм у хорі **Ля-фа1**.

**Бас** – низький чоловічий голос. Він буває двох типів: ліричний і драматичний. Крім того є ще так званий «центральный» бас, більш низький голос. Звуки басового голосу глибокі у нижньому регістрі і сильні у верхньому. У хоровому колективі басова партія формується так: Б1 – бас ліричний і баритон, а Б2 – бас драматичний він же – центральный. Діапазон басового голосу **Фа - фа1**. Діапазони басових партій у хорі розрізняються:

**Бас низький**, або **бас - профундо** – найнижчий чоловічий голос. У співацькому побуті цей голос відомий під назвою «октава», а того, хто володіє таким голосом, називають «октавістом». Такий голос зустрічається дуже рідко. Найбільш уживані у хорі звуки – **Соль1, Ля1 - Ре, Мі**.

## 4.1.2. Теситура і природний нюанс

Знання діапазонів голосів і аналіз хорових партій допоможе усвідомити таке складне поняття як теситура (італ. tessitura від tessere – ткати, складати). Кожна хорова партія мішаного, жіночого, чоловічого чи дитячого хору має, як зазначалося раніше, свій діапазон. Діапазон може бути *загальним*, який визначає можливості хорової партії, і *робочим*, найбільш уживаним, але вужчим, ніж загальний.

Співацький голос можна порівняти з музичним інструментом. Як будь-який музичний інструмент, голос має три регістри – високий, середній і нижній. Аби зрозуміти, що являє собою поняття теситури, слід зіставити співацький голос з іншим музичним інструментом, наприклад з фортепіано чи одним з духових інструментів. Піаністові не треба напружуватися, аби зіграти у високому чи низькому регістрі, а варто лише перенести руки, і це означає, що у фортепіанному виконавстві поняття теситури не існує. Те саме можна сказати і про струнно-смичкові, щипкові та язичкові інструменти. Зовсім по-іншому утворюються звуки на духових інструментах. Виконавець на духовому інструменті має докласти зусиль, аби утворити звуки, особливо у верхньому та нижньому регістрах. Гра у високому регістрі на духовому інструменті вимагає зусиль і тренування, а довготривала гра без спеціальних знань та вмінь може призвести до втоми м'язів губ і навіть до втрати здатності грати на цьому інструменті. Співацький голос у цьому дуже схожий на духовий інструмент. Чим вище звук, тим більше треба докласти зусиль для його видобування й тим напруженіше працює голосовий апарат. Нижній регістр співацького голосу потребує напруження дещо меншого, ніж у високому, тоді як у середньому регістрі співати зручно і легко. Співак, який не ознайомлений з поняттям теситури, завжди *відчуває* напруженість голосового апарата, зазнаючи при цьому незручності від того, що в залежності від типу свого голосу, не має змоги проспівати верхні або нижні звуки пісні.

***Теситура – це напруженість голосового апарату стосовно висоти звуку,*** яка відчувається співаком під час співу. Знання діапазонів хорових партій допомагає хормейстерові визначити теситуру у хоровому творі. Для цього необхідно проаналізувати хорові партії і визначити, звуки якої частини діапазону переважають у партитурі. Досвідчений співак чи керівник хору добираючи репертуар ***з'ясує по нотах*** чи зручно розташовані в пісні високі й низькі звуки стосовно діапазону голосу чи діапазону хору

***Теситура – це висотне положення звуків мелодії стосовно діапазону голосу*** і визначається за партитурою.

Залежно від висотного розташування звуків мелодії стосовно діапазону голосу, теситура може бути *низька, середня і висока*. Поняття низької, середньої і високої теситури стане зрозумілим при порівнянні голосу з регістрами духових музичних інструментів. Тривале напруження у високій теситурі дуже небезпечне для голосу. У високій теситурі природніше співати голосно, але гучний спів може перейти у форсований звук або й у крик. Співати тихо у високій теситурі можуть тільки досвідчені співаки. У середній теситурі завжди співати зручніше у будь-якому нюансі, окрім фортисимо. Низька теситура надто обмежує динамічні можливості голосу і хорової партії. Довготривале використання низької теситури втомлює голосовий апарат, притому голос починає втрачати яскравість і гнучкість.

Теситуру можна вважати зручною, коли висотне положення вокальної партії сприяє вільному і красивому звучанню голосу. Якщо ж розташування вокальної партії спричиняє напруження голосу або на певній ділянці діапазону не відповідає природним можливостям співаків, то таку теситуру можна вважати *незручною*.

Для повного розуміння поняття теситури, а в подальшому і такого складного хорознавчого питання як «ансамбль хору», необхідно мати уявлення про *природний нюанс*. У розмовному мовленні та співі гучність звука формується майже однаково: тихо розмовляємо на понижених тонах голосу і відповідно співаємо неголосно у низькій теситурі; на звичайних середніх тонах голосу ми спілкуємося, використовуючи яскраву палітру гучності, така ж різнобарвність динамічних відтінків притаманна й співові у середній теситурі; у збудженому стані ми розмовляємо переважно на високих тонах голосу, а співаємо у високій теситурі голосніше, ніж у середній, бо це *природно і зручно*.

***Нюанс і висота звуків мелодії визначають зручно чи не зручно для співу створена партитура.***

Кожній теситурі відповідає *природний нюанс*: низькій – *PP, P, mP*, в середній теситурі можливий спів від *PP* до *F*, тоді як високій теситурі відповідають нюанси *f, ff*. Якщо хорові партії розташовані в *однакових теситурних умовах*, тобто всі – у високій, середній або у низькій, а *нюанс є природним і зручним для кожної з партій*, то виконання такого твору не буде становити труднощів.

Теситурні ускладнення виникають, коли *нюанс для всіх хорових партій є природним, окрім однієї*. Кожний голос має свої межі діапазону і в хорових партіях вимагає неоднакового напруження. Знання цих меж необхідне для визначення теситури того твору, що буде виконуватися хором, та допоможе керівникові запобігти помилок при доборі репертуару. Знання діапазонів різних

типів голосів надасть керівникові змогу професійніше ставитись до теситурних можливостей свого хорového колективу.

Як визначити теситуру у хоровій партії? Для цього слід проаналізувати нотний текст і визначити, звуки якої частини діапазону – нижньої, середньої чи верхньої – переважають.

### ***Питання для самостійної роботи***

1. Схарактеризуйте два основні напрямки хорového співу – академічний та народний.
2. Розкрийте поняття типів і видів хорів.
3. За якими головними критеріями формується хорова партія?
4. Від яких чинників залежить художня цінність хорової партії?
5. У чому сутність поняття зручної та незручної теситури?

## **4.2. Будова голосового апарату**

Голосовий апарат складається з трьох частин.

1. Механізм дихання.
2. Гортань як джерело звуку.
3. Резонатори і артикуляційний апарат, що служать для утворення голосних і приголосних.

**Механізм дихання** – це легені з дихальними шляхами, тобто бронхами і трахеєю. Легені разом з бронхами і трахеєю вміщують 5-6 літрів повітря. Звичайний спокійний вдих дорівнює приблизно 0,5 л. повітря. Глибокий вдих дозволяє додатково умістити в легені 1,5-1,8 літрів повітря. Всі великі співаки мають надзвичайно, з погляду звичайних людей, довгий видих і непомітний вдих. Видих має бути спокійним, без примусового виштовхування взятого у легені повітря. Відсутність контролю за процесом видиху часто призводить до форсування і детонації, тобто фальшивого співу.

У співі прийнято розрізняти декілька типів дихання.

1. **К л ю ч и ч н е** – такий тип дихання, при якому переважають рухи верхніх ребер, ключиць і плечей; розширюються в основному верхівки легень, участь діафрагми незначна, а в легені потрапляє мало повітря. Це дихання верхньореберне. Ключичним диханням користуються діти і неосвічені співаки.

2. **Г р у д н е, с е р е д н ь о р е б е р н е** дихання – такий тип дихання, при якому переважає рух середніх ребер і грудної кості. Співаки таким диханням не користуються.

3. Д і а ф р а г м а т и ч н е, ч е р е в н е – такий тип дихання, при якому переважає рух діафрагми, наповнюються нижні частини легень і значно рухається черевний прес. Таким диханням користуються спортсмени.

4. Г р у д о д і а ф р а г м а т и ч н е, н и ж н ь о р е б е р н е – глибоке грудочеревне мішане дихання, у якому груди і діафрагма беруть однакову участь, є найбільш прийнятним для співу. Цим видом дихання користуються співаки, артисти, диктори, оратори. Володіння цим диханням дозволяє співати тривалі музичні фрази. Наукові дослідження підтвердили, що нижньореберне діафрагматичне дихання створює оптимальні умови для діяльності діафрагми. У звичайному диханні і побутовому мовленні діафрагма активно рухається під час вдиху, тоді як у співі розширене положення нижніх ребер грудної клітини і максимальна напруженість діафрагми значно подовжує видих. Цей поділ на типи досить умовний, тому що насправді дихання завжди є мішаним, але з перевагою того чи іншого типу.

**Гортань** являє собою конусоподібну трубку, що складається з хрящів, об'єднаних між собою зв'язками і суглобами. Знизу гортань приєднується до трахеї, а верхній її кінець відкривається у глотку. Положення гортані не стає, вона піднімається при ковтанні і опускається при вдиху. Рівень положення гортані змінює порожнину верхніх резонаторів і впливає на якість звуку. Рівень положення гортані залежить від індивідуальних особливостей голосового апарату.

Гортань має дві паралельні пари м'язів. Верхня пара називається несправжніми голосовими зв'язками, нижня – справжніми. Справжні голосові зв'язки вібрують зі звуковою частотністю і є джерелом звукових коливань. М'язи справжніх голосових зв'язок укріті еластичними перетинками і мають складну будову. Якщо в інших м'язах волокна йдуть паралельно і веретеноподібно, то у вокальному м'язі волокна йдуть у трьох напрямках: повздовж, упоперек і навскіс. Це дає змогу голосовим зв'язкам скорочуватися і коливатися не всією масою, а й частинами.

Довжина голосових зв'язок залежить від типу голосу. Найбільшу довжину мають зв'язки басу –24-25 мм., у баритона –22-24 мм., у тенора – 18-21 мм., у мецо-сопрано – 18-21 мм., у сопрано – 14-19 мм. Товщина голосових зв'язок у напруженому стані 6-8 мм.

Голос утворюється шляхом коливань справжніх голосових зв'язок, які примушують звучати струмінь повітря. Звук посилюється у гортані і в резонаторах. Звук, що утворився у гортані, характеризується висотою, силою і тембром. *Висота* звуку залежить від кількості коливань зв'язок у секунду, від розміру голосових зв'язок та їх напруження. *Гучність голосу* залежить від того, з якою силою проривається струмінь видихуваного повітря через звужену голосову

щілину, тобто від сили, з якою м'язи грудної клітки виштовхують видихуване повітря. *Тембр голосу* залежить від об'єму і форми резонаторів. Для утворення правильного тону справжні голосові зв'язки мають зімкнутися і бути напруженими. Якщо відстань між голосовими зв'язками більше 2 мм., то голос втрачає свою звучність і стає хрипким.

Несправжні голосові зв'язки беруть участь при кашлі, шепоті, а також допомагають утворювати звуки під час хвороби справжніх голосових зв'язок.

**Резонатори** (від лат. *resono* – «відгукуюсь») – частина голосового апарату, яка надає характерного тембру та сили слабкому звукові, що виникає над голосовими зв'язками. Стосовно голосових зв'язок резонатори поділяються на нижні та верхні.

*Нижні (грудні) резонатори* – це грудна порожнина, трахея і бронхи, які надають голосу повноти звучання та впливають на тембр на нижніх тонах діапазону. Нижні резонатори мають постійний резонанс через незмінність форми. Коли над голосовими зв'язками виникає звук, то резонують усі внутрішні органи. Хворі органи при резонуванні впливають на якість голосу, яка залежить не тільки від природних даних людини, а й від загального стану організму.

*Верхні (головні) резонатори* – глотка, ніс, рот, додаткові порожнини носу та гайморові порожнини, які служать підсилювачами звукових коливань і роблять його летючим у верхніх тонах діапазону, називають *надставною трубою*. Ці порожнини мають стабільну форму, тому їх резонанс постійний і незмінний, якщо співак здоровий. Нежить і запалення гайморових порожнин позбавляють голос дзвінкості й краси.

Найголовнішим резонатором є рот, який через варіативність форми і ємкості сприяє резонуванню звуків різної висоти. Резонанс ротової і глоткової порожнин змінюється завдяки роботі *артикуляційного апарату*, до складу якого входять язик, губи і м'яке піднебіння, у зв'язку з цим великого значення набуває правильна артикуляція голосних і розбірлива вимова приголосних. Сила звуку залежить від форми ротоглоткових порожнин і ступеня розкриття рота; чим більше розкритий рот, тим краще випромінюються звуки. Діти часто співають із затиснутою нижньою щелепою, тому вчитель має, перш за все, навчити дітей відкривати рота під час співу.

Звук голосу, що утворюється в гортані, складається з основного тону, який чути, і ряду обертонів, які мають вирішальне значення для тембру голосу. Обертони (з нім. *oberton* – «верхні тони») – часткові тони, призвуки, що входять до складу основного тону, завжди вище основного тону. Чоловічі голоси, особливо низькі є багаті на обертони, а на нижніх тонах басових голосів від обертонів може втрачатися відчуття звуковисотності. Жіночі, а особливо дитячі

сопранові голоси, не так багаті на обертони, чим і пояснюється їх здатність до ідеального строю і ансамблевої злитості.

Завдяки рухливому резонансу ротової і глоткової порожнин відбувається посилення певних груп обертонів, що надають голосу характерного тембру, внаслідок чого утворюються мовні і співацькі **форманти**, за допомогою яких вухо відрізняє один голосний від іншого. Сила цих обертонів у голосі видатного співака чи актора вдсятеро більша, ніж у звичайному голосі чи в побутовій мові. Значну роль в утворенні цих формант відіграє активна робота артикуляційного апарата, тобто чітка вимова приголосних і правильне артикулювання голосних.

Наявність у співацькому голосі високих обертонів надає голосові блиску, сріблястості, дзвінкості, летючості. Ця група обертонів, яка притаманна тренуваному дзвінкому співацькому голосу, була названа **високою співацькою формантою** (близько 3000 герц). У високому регістрі висока співацька форманта сприяє розбірливості голосних і приголосних на будь-якому нюансі, а голос "прорізує" оркестр і його чути в усіх куточках великої концертної зали. На нижніх тонах у нижньому регістрі видатного тренуваного співацького голосу утворюється **низька співацька форманта** (близько 500 герц). У нижньому регістрі низька співацька форманта надає голосові заокругленості, «м'ясистості», а звук голосу заповнює увесь зал на будь-якому нюансі.

Якщо у співацькому голосі є пульсація з частотою 5-6 коливань на секунду, так зване *в і б р а т о*, то цей голос дуже приємний на слух. Вібрато є складовою частиною тембру співацького голосу і штучно його утворити неможливо.

#### 4.2.1. Регістрова будова голосу

Розрізняються співацькі голоси на поставлені і непоставлені. Поставлений голос характеризується рівністю і непомітним переходом з регістру в регістр, стійкістю звучання, силою, красою, широким діапазоном, не втомлюваністю. Поставленими голосами володіють співаки, актори, диктори, оратори. У деяких людей ці якості є природними, і такі голоси називають поставленими від природи.

**Фізіологія розрізняє два типи роботи голосового апарата – грудний і фальцет (головний).** Грудний регістр характеризується повним змиканням голосової щілини, участю в коливальному русі всієї маси зв'язок. При фальцеті змикання голосових зв'язок неповне, у вигляді овалу, зв'язки вібрують тільки вільними середніми краями, а резонують в основному верхні резонатори. Звук, що резонує і відчувається у грудях, називається грудним; звук, що резонує вище гортані і відчувається ніби у голові, називається головним; звук, що резонує у грудях і частково у голові, називається мішаним. Мішаний регістр, яким



фактично користуються співаки, утворюється в процесі роботи над розвиненням голосу і характеризується сполученням елементів грудного і фальцетного (головного).

На межах реєстрів знаходяться зони звуків, на яких відбувається перебудова голосового апарата – *перехідні ноти, або звуки*. Ці межі особливо прослуховуються в тих, хто співає натуральними голосами і не використовує прийомів згладжування реєстрів. У деяких співаків, особливо самодіяльних, на перехідних нотах голос стає тьмяним, менш стійким, а пройшовши зону перехідних нот, знову набуває колишньої краси і сили. Сучасники великого російського співака Ф.І. Шаляпіна відзначали, що на перехідних звуках у нього не відчувається не лише падіння сили звуку, а й зміни тембру, тобто перехід від одного реєстру до іншого відбувалося настільки поступово, що голосові реєстри не можна точно розмежувати. *На перехідних звуках змішуються два реєстри – грудний і головний, внаслідок чого утворюється мішане звучання, яке називається мікстом (від лат. - *mikstus* – мішаний)*. У жіночих голосах мікст є натуральним, природним мішаним реєстром і охоплює більшу частину діапазону, тоді як у чоловіків мікст виробляється тільки у ході навчання співу і має свій особливий механізм дії органів гортані.

У чоловічому голосі *мікст* – це штучний реєстр голосу, утворюваний через змішування натуральних реєстрів при переході від грудного до головного, завдяки чому зникає різка межа у характері їх звучання. А. Мархлевський розкриває особливий механізм дії гортані при виробленні мікстового чоловічого звучання у ході навчання співу. «Резонатором у цьому випадку є дуже розширена глотка в поєднанні з порожниною рота. Тому основним принципом співу мікстового реєстру є спрямування звука „вперед”, до коренів верхніх передніх зубів при широко розкритій глотці. Під час переходу в головний реєстр резонаторами починають служити порожнини носа, рота, а глотка поступово звужується. При високій вокальній техніці мікст дає можливість непомітно перейти на грудне звучання голосу, що при фальцеті нездійсненне. В акустичному відношенні мікст менш міцний, ніж справжній голос, але більш яскравий, сильний, ніж фальцет» [13, 36]. Для того щоб заспівати мікстом, стверджує А. Мархлевський, треба взяти дихання як на *форте* і приготувати голосовий апарат для відтворення *піано*, тобто заспівати *P*, імітуючи *f*. Побутовий, звичайний непоставлений голос має діапазон близько півтори октави, тоді як для професійного співу необхідним є діапазон на дві і більше. Вміння користуватися мішаним звучанням значно збільшує діапазон чоловічих хороших партій у високому реєстрі і неоціненна для співаків, які займаються співом професійно.

**Чоловічий голос** має два регістри: грудний і фальцет. Зона перехідних звуків, де утворюється мішане звучання, одна:

тенор – фа# - фа 1

баритон – ре- ре# 1

бас – до- до# 1

Чоловіки, що співають академічною манерою значно розширюють діапазон голосу, використовуючи легке головне фальцетне звучання. *Фальцет* – (від лат. *falso* – «несправжній») – найвищий регістр співацького голосу (переважно чоловічого), що виходить за межі звичайного об'єму, в якому використовується лише головний резонатор, ізольовано від грудного. Під час співу фальцетом голосові зв'язки змикаються нещільно та коливаються краями. Фальцет характеризується зниженою силою звуку, особливою м'якістю і безтембровістю. У сольному співі фальцет прикрашає виконання; в хоровому співі послуговуються фальцетом на високих нотах на нюансі *PP*; хормейстери, які працюють з жіночим або з дитячим хором, користуються фальцетом при задаванні тону. У груповому виконанні фальцет урізнобарвлює звучання і створює красивий ефект наявності співаків з дуже високими голосами.

Запропоновані схеми, що запозичені з книги А. Мархлевського [13, 36] дозволяють ознайомитися з діапазонами, перехідними нотами та розташуванням регістрів у співацьких голосах. На схемах позначені зони примарних тонів, що являють собою звуки середньої частини діапазону й звучать найбільш повно, впевнено, вільно, тембрально насичено. Чоловіки, що співають натуральними голосами і не користуються прийомами згладжування регістрів, звичайно мають невеликий діапазон голосів і дещо напружені верхні звуки. Спів натуральним голосом у народній манері не є недоліком. Це – особливий стиль і напрямок у вокальному мистецтві та виконавстві. Рідкісний співак володіє двома манерами співу – народною і академічною. Звичайно спеціалізуються в одній з двох.

**Тенори:**



**Баси:**



**Жіночий голос** має три регістри: *грудний, медіум (мішаний) і головний*. Зон перехідних звуків дві – до мішаного регістру і до головного регістру:

Сопрано – *мі 1- фа 1 ; мі1- фа#2*

Альти – *мі1 - фа# 1 ; до2- ре# 2*

Для жіночого голосу характерним є те, що у середньому регістрі, який займає більшу частину діапазону, голосоутворення є мішаним від природи. У голосі дівчаток середній регістр займає майже увесь діапазон, за винятком крайніх звуків, і називається *центральним*.

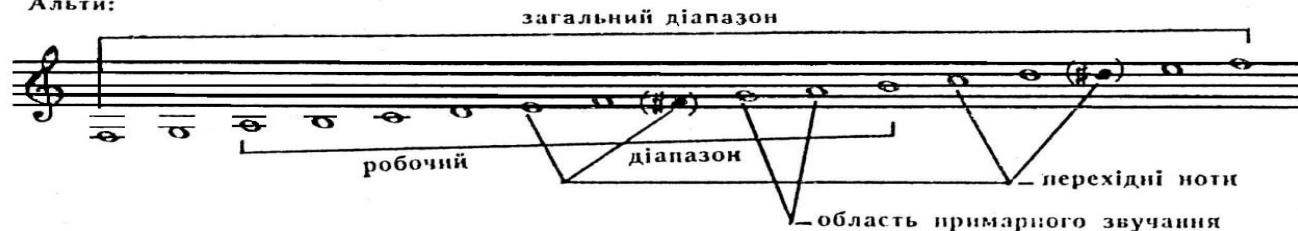
Під час перебудови голосоутворення з грудного резонування, утворюється мікстове звучання на перехідних нотах. Це *мікстове* звучання з'являється внаслідок використання спеціальних вокальних вправ і властиве тільки для співачок, які володіють академічною манерою співу. У співачок з натуральними голосами, що не користуються прийомами згладжування регістрів, перехід від грудного регістру до медіуму дуже помітний. Верхній регістр жіночого голосу – це фактично теж мішаний регістр, але з переважанням головного звучання. У співачок, що володіють колоратурними сопрано, зустрічається *фальцет* на найвищих тонах *мі, фа* третьої октави, які називають флейтовими.

Виконавиці, що співають у народній чи естрадній манері, не мають такого широкого діапазону порівняно з тими, хто володіє академічною манерою. Кожна манера співу – народна, естрадна чи академічна – має свої особливості і виконавиці володіють однією з них.

Сопрано:



Альти:



#### 4.2.2. Особливості дитячого голосового апарату

Дитяча гортань значно менша гортані дорослої людини, а справжні голосові зв'язки коротші, тонші. Інтенсивність росту гортані залежить від віку. Найбільш інтенсивно росте гортань у перші місяці після народження. Від 3 до 12 років розвиток гортані відбувається дуже повільно, поступово, проте у підлітковому віці у період статевого дозрівання гортань росте бурхливо і різко, особливо у

хлопчиків. У цей період гортань хлопчиків стає міцнішою, зв'язки розтягує утворений значний виступ – кадик, або адамово яблуко. Гортань і голосові зв'язки в дівчаток не зазнають таких значних змін. У перехідному віці гортань хлопчиків збільшується на дві третини, у дівчаток на третину. Вокальний м'яз у дітей розвивається повільно. До 7-9 років у справжніх голосових зв'язках вокальний м'яз ще відсутній, а з 9 років починає рости і до 12 років закінчує формування.

З погляду майстрів дитячого хорового співу процес формування й розвитку дитячого голосу можна умовно розділити на п'ять етапів, кожному з яких відповідає певна вікова категорія:

- від двох до шести років;
- від семи до десяти років;
- від одинадцяти до тринадцяти років;
- від тринадцяти до п'ятнадцяти років;
- від шістнадцяти до вісімнадцяти років [14, 58].

У дошкільному віці (2-6 років) голоси хлопчиків і дівчаток мають фальцетний тембр. Фальцетне звучання утворюється через неповне змикання голосових складок (у формі овалу), які сильно натягнуті і коливаються лише вільними краями. Голоси дівчаток і хлопчиків у цьому віці повністю однорідні – це дисканти (сопрано). Співацький голос маленьких дітей значно тихіший від розмовного, якщо дитина не зривається на крик під час співу. Діапазон голосу дітей 2-3 років не перевищує трьох тонів, тому спів у цьому віці нагадує мелодекламацію. У дітей 4-5 років діапазон голосу сягає 4 тонів.

У молодшому шкільному віці (7-10 років) у голосових складках дитини починається формування спеціальних вокальних м'язів, яке повністю завершується до дванадцятирічного віку. У цьому віці дитячому голосові притаманне головне резонування, легкий фальцет, при якому вібрують тільки краї голосових зв'язок. Голоси дівчаток і хлопчиків повністю однорідні. Звучанню притаманне головне резонування, легкий фальцет, при якому вібрують тільки краї голосових зв'язок. Діапазон в межах першої октави від *pe1* до *pe2*.

З 11- 13 років з'являється інший механізм голосоутворення – грудний, при якому голосова щілина змикається повністю, а зв'язки вібрують усією своєю масою, що надає голосу сили і насиченості. Внаслідок розвитку грудної клітини і легень та більш глибокого дихання, в голосах дітей з'являються відтінки грудного звучання. У співацькому діапазоні дівчаток виокремлюються три реєстри: головний, мішаний (мікстовий) та грудний. У дівчаток переважає звучання головного реєстру, у хлопчиків – грудного. Основну частину діапазону дівчаток складає центральний реєстр, який характеризується мішаним типом звукоутворення. Голоси дівчаток вже розділяються за діапазонами, але не за

тембральним забарвленням. У голосах хлопчиків яскравіше відчуються темброві відмінності. Мішаний, тобто мікстовий регістр, у хлопчиків формується здебільшого в процесі виконання вокальних вправ для вирівнювання звучання голосу на всьому діапазоні. Деякі діти, особливо хлопчики, можуть досягти при фальцетному співі значної яскравості, дзвінкості, але справжньої звучності і сили дитячий голос набуває лише у віці 11-13 років, коли під час співу утворюється і використовується грудний регістр. У фізіології цей період розвитку дитячого голосу характеризують як *передмутаційний*.

У підлітковому віці (13-15 років) голоси дітей зазнають змін, пов'язаних з перехідним (мутаційним) періодом. Діапазон налічує вже 8-9 тонів. Голоси дівчаток майже сформовані, елементи дитячого звучання змішуються з елементами дорослого, проявляється індивідуальний тембр, діапазон значно розширюється. У хлопчиків - альтів яскравіше проявляється грудне звучання. Нерідко зустрічаються діти, які в молодшому та підлітковому віці мають видатні вокальні дані, але їхній дорослий голос може виявитися посереднім.

У юнацькому віці (16-18 років) мутація завершується. Голоси дівчаток сформовані й набувають жіночого звучання за діапазоном, тембром та силою. Голоси хлопчиків, що знизилися на октаву під час мутації, набувають натурального грудного звучання, але й зберігають фальцетні можливості для збільшення діапазону у верхньому регістрі.

У підлітковому віці яскраво виявляється різниця в механізмі утворення звуку в дівчаток і хлопчиків. ***Голосу хлопчиків притаманні два регістри - грудний і головний.*** Мішаний регістр твориться виключно штучним шляхом, за допомогою спеціальних вокальних вправ. Більшість хлопчиків-підлітків мають обмежений діапазон через те, що користуються під час співу тільки одним з регістрів, частіше грудним, але це не дає їм змоги відтворити мелодію повністю. Неуважний або недосвідчений вчитель відлучає таких хлопчиків від співу, вважаючи їх нездібними. Чутливий вчитель заохочує дітей співом і опікується розвитком їх співацького голосу. Утворенню в голосі хлопчиків мішаного регістру сприяють гамоподібні вокальні вправи, внаслідок яких хлопчики навчаються відтворювати мішане звучання і вільно переходити від грудного регістру до головного, внаслідок чого яскравіше проявляються тембри та діапазони їхніх голосів. У тих хлопчиків, що вважалися нездатними до співу, після копіткої роботи може виявитися в них непоганий голос.

***Голосам дівчаток мішаний регістр притаманний від природи,*** що дозволяє порівняно легко досягти рівності звучання всіх звуків діапазону. У дівчаток основну частину діапазону складає *центральный* регістр, який має від природи мішаний тип звукоутворення, а *грудне і фальцетне* звучання присутне тільки на крайніх звуках діапазону. Цим пояснюється легкість, з якою навчаються

співу дівчатка у цьому віці. Вони вільно відтворюють мелодію, відчуваючи при цьому лише теситурні труднощі, якщо пісня має великий діапазон. Грудний і головний реєстри дівчаток обіймають всього декілька тонів, в той час як центральний реєстр займає більшу частину діапазону голосу, завдяки чому вони легше навчаються співу на шкільних уроках з музичного мистецтва.

*У дівчаток дві зони перехідних звуків.* У тих, що співають сопрановими голосами, перехідними звуками від грудного до центрального реєстру будуть *мі1, фа1, фа#1*; від центрального реєстру до головного *мі2, фа2, фа#2*. У дівчаток-альтів перехідні звуки на терцію нижчі - *до1, до#1, ре1* та *до2, до#2, ре2*.

*У хлопчиків зона перехідних звуків одна.* У дискантів – *мі2, фа#2, фа2*, у альтів – *до2, до#2, ре2*. Деякі хлопчики-альти можуть зберігати грудний реєстр протягом всього діапазону, але майже завжди високі ноти при цьому звучать напружено.

### **Контрольні запитання**

1. Які головні проблеми дихання постають перед тими, хто починає навчатися співу?
2. Пам'ятаючи про те, що співацьке дихання характеризується подовженим видихом, вказати на відмінність дикції мовної і співацької.
3. Враховуючи те, що фізіологія розрізняє два типи роботи голосового апарату – грудний і фальцет, схарактеризуйте реєстрову будову чоловічих і жіночих співацьких голосів.
4. Яке значення має вивчення особливостей будови дитячого голосового апарату для роботи з дитячим хоровим колективом.
5. Схарактеризуйте резонатори як складову голосового апарату.
6. Поясніть залежність вибору атаки звуку від характеру музики, нюансів і способів звуковедення.
7. Схарактеризуйте резонатори як складову голосового апарату.

### **4.3. Мутація дитячого голосу**

В організмі людини у підлітковому і юнацькому віці (12 - 18 років) відбуваються значні анатомо-фізіологічні і нервово-психічні зміни, які впливають на всю його життєдіяльність.

*Мутація* – (від лат.- mutatio – зміна) – зміна голосу у період статевого дозрівання. Встановлено, що зміни в голосовому апараті хлопчиків більш значні, тому й мутація у хлопчиків проходить більш болісно, ніж у дівчаток.

У віці 12-14 років, а іноді з 11 років голос починає змінюватись. Існує певна залежність процесу мутації від кліматичних умов. У північних, холодних країнах

мутація голосу дітей починається пізніше і продовжується довше. В кліматичних умовах України у гірській місцевості мутація найчастіше починається в 12-13 років. На рівнинній місцевості дозрівання організму настає пізніше, ніж у гірській, відповідно й перестроювання голосового апарату настає у 13-14 років. Перебіг і тривалість мутації залежить від стану здоров'я дітей, розвитку їх психіки і від співочого режиму в домутаційний період. У фізично розвинутих учнів мутація може наступати раніше, і навпаки, в ослаблених – із запізненням. Ранню мутацію може спричинити й раннє статеве дозрівання. Дуже рання мутація (у 9-11 років) є наслідком постійного крику чи форсованого співу у високій теситурі. Зміна голосу відбувається у результаті активного росту гортані та збільшення резонаторних порожнин і язика. Становлення голосового апарату характеризується диспропорцією росту окремих його частин. Особливо яскраво це виявляється у хлопчиків, голосові зв'язки яких різко збільшуються у довжину, гортань росте швидко, а резонаторні порожнини – повільніше. Фізіологічно мутаційні зміни виявляються в хлопчиків у інтенсивному рості гортані й особливо – голосових складок, що нерідко супроводжується запальним станом гортані, почервонінням і набуханням голосових складок та появою слизу. Ріст хрящів, зокрема щитовидного (так зване «адамово яблуко»), порушує звичну координацію діяльності голосоутворюючих органів. Всі ці явища нерідко супроводжуються порушенням координації у роботі органів дихання і гортані. Іноді період мутації продовжується роками. Рідко, але трапляються випадки, коли повна мутація у хлопчиків не настає, і тоді їхні голоси відзначаються інфантилізмом.

У дівчаток зміна голосу буває менш помітною, ніж у хлопчиків, бо їхня гортань у цьому віці росте не так стрімко. Вікові межі зміни голосоутворюючого апарату визначаються від 11-12 до 16-18 років. У дівчаток мутація не буває довгою, але може повторитися у 15-16 років, або тільки вперше проявитися у цьому віці.

Умовно мутацію можна розподілити на три періоди: передмутаційний, мутаційний і післямутаційний. Основними ознаками мутації є особливості звучання голосу та суб'єктивні відчуття співаків.

**Передмутаційний** період (11-13 років) протікає без особливих змін в голосовому апараті. За декілька місяців до початку справжньої мутації голос хлопчиків значно покращується, зростає його сила, але виникають труднощі голосоутворення на верхніх звуках, які раніше вони виконували легко і невимушено. У хлопчиків і дівчаток у голосі з'являється скрипучість і сиплість, іноді голос стає нестійким і часом порушується інтонація. Дівчатка починають відчувати артикуляційні незручності, пов'язані з активним ростом язика. На зв'язках з'являється легке почервоніння, але механізм голосоутворення залишається колишнім.

Це означає, що хлопчики співають ще дитячими голосами у 1-2 октаві. Голоси хлопчиків і дівчаток у передмутаційний період не вирізняються за тембрами, гучністю і діапазоном, проте для хлопчиків характерна особлива дзвінкість і сріблястість звучання.

*Мутаційний* період (13-15 років) пов'язаний з різкою зміною гортані під впливом ендокринної системи. Розміри гортані хлопчиків у цей період збільшуються на 2/3, у дівчаток на 1/3. Голосові зв'язки хлопчиків розтягаються вперед, утворюючи кадик, набувають товщини, внаслідок чого голос різко змінюється. Тривалість мутаційного періоду у цьому віці може бути від кількох місяців до кількох років. У період мутації активний спів бажано обмежити.

Гортань дівчаток у цей період збільшується пропорційно у всі сторони, завдяки тому співацькі якості їх голосів зберігаються й після мутації. У звучанні голосів дівчаток не відбувається таких різких змін, проте голоси їх у цей період стають більш насиченими, яскраво проявляються темброві якості і збільшується діапазон, а подальший розвиток наближає їх до нормального звучання жіночого голосу. У перехідному віці в дівчаток спостерігаються ті ж ознаки мутації, такі ж характерні недоліки у звучання голосу, що й у хлопчиків, тільки у менш вираженій формі. Цими недоліками є деяка сиплість і хриплість та нестійкість інтонації. У рідких випадках мутація протікає настільки хворобливо, що спів утруднений чи навіть деякий час неможливий. У перехідному віці голос дівчаток не змінюється так різко, як у хлопчиків, а зміцнюється, стає сильнішим, переходить із фальцетного дитячого на грудний і збагачується обертонами. До 17-20 років формування жіночого голосу як правило закінчується.

Мутацію хлопчиків умовно можна поділити на три етапи: початковий, основний (чи гострий) і заключний.

На *початковому* етапі мутації голос хлопчиків знижується, що проявляється у поступовій втраті верхніх тонів діапазону і появі нових нижніх тонів. Зниження діапазону залежить від індивідуальних особливостей майбутнього голосу. Це є характерний для цієї стадії мутації ніби "проміжний" діапазон між дитячим і чоловічим голосом. У період полового дозрівання голоси хлопчиків знижуються на октаву, починають звучати у малій октаві і набувають чоловічого забарвлення. Стає незручно співати, з'являється сиплість і хриплість, часто виникає потреба відкашлятися. Поступово змінюється тембр, з'являються тьмяні звуки, голос грубішає та втрачає легкість і дзвінкість. Під час співу інтонація стає нестійкою, спостерігається швидка стомлюваність голосу, чого раніше не було.

У гострий період всі названі ознаки настання мутації загострюються. Хриплість і сиплість голосу посилюються, можуть з'являтися болісні відчуття при співі. У деяких хлопчиків гострий період може протікати вкрай хворобливо, навіть



з частковою втратою голосу, що супроводжується різким почервонінням гортані, великою кількістю слизу, порушенням дихальних функцій. У цей період значно скорочується діапазон голосу, нерідко до кількох звуків. Падає сила звука та збільшується втомлюваність голосу. Спостерігаються раптові зриви високих звуків на октаву вниз або навпаки, нижніх звуків – вгору. Такий напружений етап триває зазвичай 3-4 місяці. Хлопчики стають сором'язливими не лише під час співу, а й у спілкуванні. По закінченні гострого періоду мутації настає більш спокійний, коли голоси гучнішають і діапазон розширюється до октави та нони, але тембр майбутнього чоловічого голосу ще важко визначити. Підлітки, що спокійно і безболісно пережили гострий період мутації, співають у теситурі чоловічого голосу, але для них характерні обмежений діапазон і тихе дуже обережне звукоутворення.

**Післямутаційний** період (15-18 років) – найважливіший, коли юнаки вчаться по-новому співати і по-новому утворювати звук. У післямутаційний період залишається почервоніння гортані і зв'язок, спостерігається залишковий слиз і малоактивна робота м'язів гортані. До 17 років у дівчат явища мутації зникають, а в юнаків вони частково залишаються. Діапазон голосу юнаків ще обмежений, сила звука невелика, але більш яскраво виражені темброві якості майбутніх тенорів і баритонів.

Для юнаків у післямутаційній стадії характерне встановлення сталого, хоча й обмеженого діапазону чоловічого голосу у межах *до малої-до1* октави. Вони звикають до нових нижніх звуків і поступово переходять до співу в теситурі, властивій для чоловічого голосу. Болісні відчуття при співі поступово зникають, зменшується хрипота і сиплість, хоча звучання ще залишається слабким і невизначеним за тембром. У післямутаційному періоді підлітки ще пам'ятають власний дитячий голос та відчувають психологічні труднощі у процесі звикання до нового чоловічого голосу. Повільний ріст гортані не дає змоги швидко перейти від фальцетного співу до грудного, отож юнакам потрібен деякий час, щоб звикнути до свого нового голосу. Резонатори ростуть непомітно, тому юнаки не одразу перебудовуються на резонування більш низького голосу. Особливо складно буває баритонам, які мали до мутації високі дискантові голоси. Нерідко підлітки сприймають верхні звуки свого нового голосу, як верхні звуки колишнього дитячого і марно намагаються співати у першій октаві.

У шкільному хорі юнаки відчувають неабиякі теситурні труднощі, якщо тон подано з жіночого голосу. Ці труднощі голосоутворення можна пояснити деякою інерцією голосу, звиклого звучати за одних умов і не відразу здатного пристосуватися до інших. Нерідко підлітки при появі перших звуків у грудному регістрі намагаються штучно і передчасно форсувати появу нижніх тонів, що шкідливо відбивається на їхньому співацькому розвитку.

Фізіологічні зміни, які відбуваються у голосовому апараті дівчаток, менш помітні, ніж у хлопчиків. Діапазон голосу у цей період значно розширюється, голос набуває більшої, порівняно з попередньою, сили звуку, яскравіше проявляється тембр. Проте ознаки перехідного періоду (сиплота, хрипота, неточність інтонації, неприємні відчуття при співі, звуження діапазону) теж виявляються, хоча й меншою мірою, ніж у юнаків. У цей час спостерігаються порушення в діяльності дихальних органів, що утруднює голосоутворення. Дівчатка мають й специфічні фізіологічні особливості, які впливають на стан голосового апарату й голосу. Чи можна співати під час мутації? Спів у дитячих хорах під керуванням досвідчених учителів не тільки тренує співацький апарат, а й оберігає співацькі голоси. Навички, набуті під час співу дитячим голосом, зберігаються й після мутації. Тривале збереження легкого головного звучання у перехідному віці сприятиме й подальшому розвиткові нового голосу.

**Охорона дитячого голосу.** Чи збережеться голос у підлітка, якщо він буде співати у мутаційний період? Чи не зникне голос у підлітка, якщо він співатиме у мутаційний період? Остаточної і єдиної відповіді на ці запитання немає. Все залежить від того, чи займались діти співом до мутації, і від того, як протікає мутація в окремого підлітка. Визнанні майстри дитячого хорового виконавства вважають: якщо дитина активно співала до мутації, то і в підлітковому періоді може співати, але обмежено за гучністю, діапазоном і часом. Слід пам'ятати, що голосовий апарат дитини здатний реагувати напруженістю і втомлюваністю на грубий та гучний форсований спів. Довготривале активне слухання такого співу, а тим більш, наслідування йому, може призвести до перевтоми, до перекручування природного звукоутворення та до набуття поганого музичного смаку. Вільний, м'який, легкий високохудожній спів благотворно впливає на голосовий апарат і сприяє вихованню витонченого музичного сприйняття. Під час прослуховування такого співу м'язи гортані настроюються на правильне звукоутворення, зв'язки не напружуються, а відчувають комфортність. *У справі охорони дитячого голосу і виховання в дітей вокального слуху величезного значення набуває особистий показ шкільного вчителя, керівника хору та музичного керівника у дитячому садку.* Вчитель, який сам добре володіє голосом, неодмінно формує позитивне ставлення дітей до співу; до того ж вчитель охороняє дитячі голоси від неприродного звукоутворення та сприяє розвиткові вокальних даних учнів.

Голоси підлітків потребують дбайливого ставлення, їх слід оберігати від перевтоми. Вчителі музики у загальноосвітній школі та керівники хорів, у яких співають підлітки в стані мутації, мають керуватися такими методичними і педагогічними принципами, спрямованими на охорону дитячого голосу:

1. У період мутації активний спів бажано обмежити і зменшити вокальне навантаження, тобто скоротити час співу.

2. Обмежити діапазон. Добирати твори так, аби діапазон їх був менше, порівняно діапазоном творів, що виконувалися раніше.
3. Співати у зручній теситурі, без напруження. У хлопчиків, що у стані мутації, не варто форсувати зниження голосу, бо це може призвести до втрати верхніх звуків. Не використовувати довготривалий спів на крайніх звуках діапазону.
4. Співати в обмеженій динаміці, без напруженості. Категорично уникати крикливого форсованого співу, який веде до перевтоми й до втрати голосу.
5. Не бентежитися нестійкістю інтонації тих підлітків, що раніше співали чисто. Інтонація має відновитися, якщо діти співають правильно.
6. Пам'ятати, що правильний, вільний спів сам по собі вже є охороною голосу.

Голосовий апарат співака здатний реагувати на вокальне виконання, що звучить у концертному залі чи в запису. Голосовий апарат дитини реагує напруженістю на гучний форсований спів і втомлюється мимовільно. Довготривале активне слухання такого співу, а тим більше, наслідування йому, може призвести до перевтоми, до перекручування природного звукоутворення і до набуття поганого музичного смаку. Вільний, м'який, легкий високохудожній спів впливає благотворно на голосовий апарат і сприяє вихованню витонченого музичного сприйняття. Під час слухання такого співу м'язи гортані настроюються на правильне звукоутворення, зв'язки не напружуються, а відчують комфортність.

У справі охорони дитячого голосу, виховання вокального слуху і хорошого смаку величезного значення має особистий показ учителя музичного мистецтва, керівника хору і музичного керівника у дитячому садку. Вчитель, який сам добре володіє голосом, неодмінно формує позитивне ставлення дітей до співу; до того ж учитель охороняє дитячі голоси від неприродного звукоутворення та сприяє розвиткові вокальних даних учнів. Вчитель, що сам має сиплий, хворий, тьмянний голос, ніколи не зможе домогтися від дітей бажаного звуку, а тільки зашкодить їм.

**Порушення голосової функції в дітей** є наслідком багатьох причин. До голосу, особливо дитячого, слід ставитися обережно не тільки в період мутації, а й оберігати його з раннього дитинства. У молодших класах школи і в дитячому садку нерідко зустрічаються діти з сиплими, надтріснутими, грубими голосами. Такі діти при розмові напружують м'язи ший, а співати можуть тільки голосно. Причина такого дефекту дитячого голосу – *крик*. Діти люблять голосно говорити, але до крику іноді їх спонукають й дорослі. У дитячому садку недосвідчені музичні керівники примушуючи дітей голосно декламувати вірші та

голосно співати, не помічають, що діти, вже не співають, а кричать. Голосна розмова вихователя у дитячому садку, а потім вчителя в школі, виробляють у дітей певну манеру спілкування, яка виявляється у форсуванні голосу. Крик, форсований спів, гучна розмова травмують дитячий голос, призводять до ранньої сиплості, огрубіння голосу та різних захворювань голосового апарата.

Неправильний голосовий режим у дошкільному і шкільному віці, зловживання крайніми верхніми і нижніми звуками діапазону голосу – все це викликає швидко втому голосового апарата, яка може призвести до значного розладу цього важливого для життя органа.

Інколи в дітей спостерігається хрипота в голосі. Вона є наслідком форсованої розмови чи співу, крику у схвильованому чи збудженому стані на перервах у школі, або на стадіонах під час спортивних ігор тощо. Охрипнути може дитина й через застуду. У будь якому випадку під час хрипоти потрібен голосий спокій, щоб та охриплість не переросла у хронічну форму захворювання гортані. З метою збереження здорового голосу в дітей, вчитель має пояснити їм *правила гігієни голосу*. Під гігієною розуміють умови, які благотворно впливають на співацький голос. Розглянемо деякі з них:

1. Правильне дихання є важливою умовою для утворення звуку.
2. Нежить надає голосові гугнявого призвуку, а верхні звуки діапазону набувають тьмяного відтінку. Стан носової порожнини впливає на якість звуку, тому при нежиті варто утримуватися від співу.
3. Дівчаткам слід утримуватися від співу в критичні дні. У цей період голос дещо слабшає і швидко втомлюється, але інколи він набуває й особливої краси.
4. При труднощах голосоутворення варто припинити спів.

### ***Контрольні запитання***

1. Яке значення має вивчення особливостей будови дитячого голосового апарата для роботи з дитячим хоровим колективом?
2. У чому проявляються анатомо-фізіологічні та нервово-психічні зміни у підлітковому і юнацькому віці?
3. Які головні етапи мутації дитячого голосу?
4. У чому проявляється особливість звукоутворення в юнаків у післямутаційному періоді ?
5. Якими методичними і педагогічними принципами, спрямованими на охорону та гігієну дитячого голосу, повинні керуватися вчителі музики?

#### 4.4. Дитячий хор

Дитячий хор складається з партії сопрано і альтів. Кожна з хорових партій має свій діапазон, який залежить від віку виконавців. За звучанням дитячий хор наближається до жіночого, тому ці різні хори можуть виконувати однакові хорові твори. Визначимо якості, що властиві голосам як дітей так і жінок. Якщо жіночим голосам притаманна велика сила і пружність звуку, темброва різноманітність і широта діапазону, то дитячим голосам властива прозорість звучання, гострота інтонування, здатність до ідеального строю і ансамблевої злитості. Хлопчики, що співають, володіють специфічним звуком, який утворює незвичайне за красою звучання хору і відзначається дзвінкістю та сріблястістю.

Кожнен спеціаліст, який працює з дитячим хором, повинен мати уявлення про *примарний тон* чи *зону примарних тонів* у дитячому голосі. Примарне звучання одного чи ряду звуків, що виявляють індивідуальні характерні ознаки голосу, властиве кожному голосу. *З примарного тону чи з кількох примарних тонів починається розвій співацького голосу і розширення його діапазону.* Для пошуку примарних тонів у дітей можна використовувати популярні пісеньки бажано низхідного руху. Ці примарні тони в дитячому голосі містяться в першій октаві. Деякі діти промовляють слова на одній висоті звуку, а їм здається, що вони красиво співають. Тон гудіння в голосі таких дітей і буде тим самим примарним тоном, від якого можна починати роботу над розвитком музичного слуху і вокальних навичок.

У голосах чоловіків і жінок розмовний і вокальний примарний тон нерідко різняться за висотою. Наприклад, деякі самодіяльні тенори розмовляють низькими голосами і тоді пошук їх примарного тону складає певні труднощі. У дітей розмовний тон знаходиться нижче вокального і виявляється набагато простіше, ніж у дорослих. Нерідко в дівчаток примарний тон вище, ніж у хлопчиків на 1 - 1/2 тону, але у хлопчиків звучання цих тонів яскраве і дзвінке. За методом М.Глінки розширення діапазону голосу відбувається шляхом приєднання звуків зі суміжних регістрів до *примарних тонів*. Вправи мають бути побудовані за принципом розвитку голосу від центральних тонів, проспіваних спокійно і без напруження, до тонів, що оточують центр голосу. Всі дитячі хори за віковими ознаками поділяються на три групи:

- молодшого шкільного віку 1-4 кл.
- середнього шкільного віку 5-8 кл.
- старшого шкільного віку 9 -11 кл.

У дитячих садках діти співають хором на ранках і святах, тому можна брати до уваги й хор дошкільний. Голоси дітей 2-5 річного віку слабкі, малорухомі, мають обмежений діапазон – близько 4-х тонів у першій октаві. Найбільш

прийнятний діапазон пісень, що виконується у цьому віці, це зони примарних тонів *re1–ля1*

Дитині приємно співати пісні, що надають їй можливості крокувати чи ритмічно рухатися під власний спів. Авторські й народні пісні, що розраховані для співу найменшими діточками, зручніше співати у середньому регістрі, не напружуючись. У цьому віці дітям корисно співати пісні з малими фразами без розспіву складів, у яких переважає плавний рух мелодії, рівний ритм, спокійний темп, а висхідні стрибки заповнювалися би низхідним рухом. Манера співу і якість звуку музичного керівника у дитячому садку має вирішальне значення для формування вокальних навичок дітей. Музичний керівник має навчитися володіти прозорим, світлим, "близьким" звуком, ніби наближаючи свій спів до дитячого, але не імітуючи його. Грубий, глибокий, грудний спів музичного керівника може зашкодити дітям і виробити в них неправильні вокальні навички.

Співацькі голоси дітей слід обережно розвивати за допомогою вправ. Найголовніше завдання музичного керівника полягає в тому, аби дитина не помічала, що виконує необхідні вправи. Розпочати можна з невеличких пісеньок, у яких захоплююча музика має чіткі методичні задачі поєднання елементів гри з педагогічними завданнями щодо розвитку слуху та артикуляційного апарату, музикальності та естетичного почуття і художнього смаку. Українська композиторка Алла Мігай створює багато пісень для дітей наймолодшого і середнього віку, у яких вона вводить у дитячу пісню ознаки сучасних ритмів та мелодики, серед них пісенна збірка «Я по вулиці іду» на слова Тамари Коломієць з малюнками Любові Христович. Ідеальним прикладом того, як треба співати перед дітьми, може слугувати колишня передача «Вечірня казка» Національної телевізійної компанії України, у якій Алла Мігай з захопленням і дитячою безпосередністю розвивала в дітях уяву та творчу активність, прилучаючи їх до казкового світу своїх пісень. Своїм співом вона привчала малечу до «високої» співацької позиції й до близького, світлого, дзвінкого звуку.

#### 4.4.1. Хор молодших школярів

Хор, у складі якого співають діти 6 - 10 років, характеризується легким фальцетним невеликої сили звучанням у межах від *mp* до *mf*. Дитячі голоси ще не мають яскраво вираженого індивідуального тембру, немає ще істотних відмінностей у голосах хлопчиків і дівчаток. Зрідка трапляються яскраво виражені сопрано, ще рідше – альти, тому на початковому етапі хор молодших школярів не поділяється на хорові партії. Головне завдання – домогтися злагодженого унісонного звучання хору. Хори молодших школярів співають, як

правило, одноголосні твори, пізніше до одноголосних додаються елементи двоголосся, а у 4 класі можливий короткочасний спів на два голоси. Робочий діапазон такого хору *do1 - do2 (re2)*.

У дошкільному і молодшому шкільному віці трапляються діти з низькими голосами і обмеженим діапазоном голосу. Причиною різкого зниження голосу та обмеження діапазону може бути затиснута нижня щелепа та скутість шийної і плечової мускулатури. Ці діти співають не відкриваючи рота, вдавлюючи голову в плечі. Така вада часто зустрічається у дітей і може призвести до неправильного звукоутворення, яке з роками закріплюється. Затиснута нижня щелепа і внаслідок цього малорухомі губи та неповороткий язик заважають артикулювати й у розмові. Затиснутість артикуляційного апарата може викликати дефекти вимови, негарну міміку під час мовлення і навіть відчуття незручності при спілкуванні. Таких дітей слід навчити правильно дихати, вільно розкривати рота, формувати голосні; з такими дітьми треба співати і через деякий час у них з'явиться світлий природний звук. Дуже важливо, аби дитина спромоглася почути свій дзвінкий голос та запам'ятати спосіб його видобування.

Крім дітей з подібними вадами, у молодшому віці зустрічаються діти, що співають на одному звуці, так звані «гудки». З ними треба працювати старанно і довго, адже в дітей, що гудять, згодом можуть виявитися хороші співацькі голоси. *Психічно здорова дитина із здоровим голосовим апаратом без вроджених дефектів мовлення мусить правильно інтонувати.* Якщо у дитини виникають певні труднощі при співі, то їй необхідно допомогти, не ображаючи її. Діти -"гудки" не завжди помічають, що співають на одному звуці, заважаючи іншим, і притому дуже активні у співі. Отож учитель має виявити такт і повагу до особистості учня, аби не загасити у нього бажання співати. «Гудки» – це значна проблема для музичних керівників і вчителів музики, адже випроводжувати їх з хору не можна, бо це сприймається дитиною за покарання. У творчому доробку видатних майстрів дитячої пісні Т. Попатенко, А. Філіпенко, М. Красєва, О. Тілічеєвої, А. Мігай є пісні з елементами звукового наслідування у вокальній партії – лаю собаки, кошачого нявкання і таке інше. Вчитель може взяти до репертуару пісню, де знайдеться «роль» чи «сольна партія» й для дитини, яка поки не може інтонувати.

Починається робота з «гудком» з пошуку примарного тону і виявлення висоти звуку, на якому він гудить. Для того, щоб дитина усвідомила своє інтонування, вчитель може деякий час "погудіти" разом з ним в унісон з подальшим підвищенням тональності. Учитель має навчити дитину свідомому проспівуванню звуків потрібної висоти, затим поспівки, а пізніше й нескладної пісеньки. У «гудка» сам процес співу має викликати інтерес і тоді дитина дістане

моральне й емоційне задоволення від вірно проспіваних звуків, поспівки, пісеньки. Схарактеризуємо причини гудіння на одному звуці:

1. **Нерозвиненість музичного слуху**, тобто дуже слабо виражені музичні здібності. Дітей зовсім не здатних до музики не буває, треба лише захотіти розвинути їх здібності. *Кожну дитину* можна навчити чисто співати, якщо з нею систематично розучувати вокальні вправи і пісеньки.

2. **Відсутність навички співу**. Це відбувається з тої причини, що дорослі з дитиною не співають і не спонукають її до співу. З дитиною обов'язково слід співати дитячі пісні, які виробляли б у неї музичний смак і правильні вокальні навички. У дитячих піснях використовується невеликий діапазон, що дає дитині змогу співати вільно і без напруження. Той, хто співає з дитиною, має пам'ятати, що дитина копіює підсвідомо і наслідує його манеру співу.

3. **Неправильні вокальні навички**. Діти слухають спів дорослих, якщо не вдома в родині, то по телебаченню без розбору. Модний естрадний спів, побудований на крику і протиприродному звукоутворенні, викликає в дітей бажання наслідувати. Така манера згубна для дитячих голосів, бо наслідуючи цей спів, діти набувають неправильних вокальних навичок. виправити ці недоліки нелегко, тому що у дитини вже може бути спотворений музичний смак. Дитину, що звикла до надсадного, крикливого і грубого співу, уже не задовольняє дитяча пісня. Треба заново навчати співати, але тільки на тому репертуарі, що її зацікавить.

4. **Відсутність координації між слухом і голосом**. У цьому випадку музичний слух може бути розвинутим і тренуваним. Той, хто співає, відчуває недоліки інтонування у своєму голосі, однак відсутність вокальної навички заважає чистому інтонуванню. Така вада іноді зустрічається у музикантів, які грають на фортепіано та струнних інструментах, а також у підлітків, зокрема у хлопчиків у мутаційному періоді, якщо їм раніше не доводилося співати. Такий недолік зникає в процесі систематичних занять.

#### **4.4.2. Хор школярів середніх класів**

Хор, що складається з дітей середнього шкільного віку 10-14 років (5-8 кл.), вирізняється більшою насиченістю і динамічністю звука, ніж хор молодших школярів. У підлітковому віці яскраво виявляється відмінність у механізмі утворення звука у дівчаток і хлопчиків. У хлопчиків з'являється грудне звучання. У дівчаток у 8 класі починає формуватися тембр жіночого голосу, розширюється діапазон і збільшується сила звука.



Голоси хлопчиків саме у цьому віці різко змінюються, тоді як голоси дівчаток змінюються поступово і плавно. Як зазначалося вище, голос хлопчика до 7-9 років високий, регістр голосу ще фальцетний. Оформлення голосу відбувається з ростом вокального м'яза. Закінчується формування дитячого голосу у 12-13 років. Це період розквіту голосу хлопчиків, а через рік, рідше через два, вже починається мутація, хоча цей процес може початися й раніше.

Хор школярів середніх класів поділяється на дві хорові партії – сопрано і альти. Якщо виникає необхідність, кожна з цих основних хорових партій розділяється на дві, і тоді хор може виконувати чотириголосні твори для С1 С2 А1 А2. Хлопчики у віці 10-12 років мають ще дитячий голос і можуть співати як у сопрановій, так і в альтовій партії, а з 13 років у деяких з них може початися зміна голосу. Хлопчиків, у яких почалася мутація, так і продовжують співати у хорі, а їх голоси, що знижуються, можна використати в партії других альтів для надання їй звучанню особливої густоти і тембрості. Середній хор у школі завжди несе на собі основне співацьке навантаження. Діти у цьому віці найактивніші у співі, голоси їх мають найбільшу силу, яскравість і виразність.

Діапазон хору                    *(ля)сі – фа2 (соль2)*

Діапазон сопрано            *до1 – фа2 (соль2)*

Діапазон альтів                *(ля)сі – ре2*

Динаміка звучання від *p* до *f* співати дуже тихо і дуже голосно хор середніх класів ще не спроможний.

#### 4.4.3. Хор старших класів

У старшому шкільному віці можуть бути два типи хорів, у яких співають юнаки й дівчата 15-18 років – однорідні і мішані:

1) Однорідні чоловічі та однорідні жіночі, які можуть виконувати дво-, три-, чотириголосні твори;

2) Неповні мішані хори старших школярів, у яких дівчата складають партії сопрано і альтів, а юнаки співають у одній чоловічій партії. Такий тип хору іноді називають *юнацьким хором*.

У старшому віці в дівчаток у цілому закінчується формування жіночого голосу, а у юнаків активно продовжується процес мутації, внаслідок чого сила голосу і виражальні можливості жіночих і чоловічих голосів різняться. Розглянемо виконавські можливості кожного з типів хору старших школярів.

**Однорідні чоловічі хори** з юнацьким складом не мають тепер значного поширення і є великою рідкістю. В Україні існують хори хлопчиків та юнаків, які співають у комутаційному, мутаційному і після мутаційному віці.

Кожний з тих хорів відзначений високими нагородами на престижних європейських конкурсах. Це Хор хлопчиків та юнаків хорової капели ім. Л. Ревуцького (керівник А. Зайцева) м.Київ, Капела хлопчиків та юнаків «Дзвіночок» (керівник Р. Толмачов) м. Київ. У названих вище хорах хлопчики навчаються хоровому співу професійно і виконують складні хорові твори різних стилів і напрямів у широкому голосовому діапазоні. У школі юнаки майже не співають у хорах, тому вони не володіють вокальними навичками і у старшому віці. Голоси юнаків поки не мають яскраво вираженого тембру та слабкі за силою звуку. Діапазон юнацького хору і хорових партій невеликий, тому виражальні можливості хору юнаків обмежені.

Діапазон хору *(Сi)до – ре1 (мі1)*

Діапазон тенорів *(до)ре – ре1 (мі1)*

Діапазон басів *(Сi)до – до1 (ре1)*

Динаміка звучання хору юнаків у стані мутації близька до динаміки звучання хору молодших школярів – від *P* до *mf*. Хорової літератури для хору юнаків, надзвичайно мало.

**Однорідні жіночі хори дівчат** 15-17 років можуть виконувати 2-3-4 голосні твори. Подібні хори вельми поширені. Це шкільна самодіяльність, хори позашкільних закладів та навчальні хори професійних навчальних закладів. У цьому віці закінчується формування жіночого голосу і під впливом правильного та систематичного співу голоси дівчат збагачуються обертонами, розширюються у діапазоні і набувають значної гучності звуку. Для однорідного хору старшокласниць характерні велика виразність, яскравість і сила звучання, визначеність тембру. Звучання такого хору ще нагадує дитячий голос через несталість і уразливість голосів, тому надмірна сила звуку і спів на крайніх звуках діапазону шкідливі для незміцнілого голосу. Варто також пам'ятати, що професійне навчання сольному співу дівчат починається тільки з 18 років, коли залишкові явища мутації зникнуть і голос сформується остаточно.

Хор ділиться на чотири голоси С1 С2 А1 А2.

Діапазон хору *ля – соль2(ля 2 )*

Діапазон сопрано 1 *до 1– соль2 (ля 2)*

Діапазон сопрано 11 *до1– мі2 (фа2)*

Діапазон альтів 1 *сі – ре 2*

Діапазон альтів 11 *ля – до1*

Динаміка звучання від *PP* до *ff*

Літератури для такого хору є у достатній кількості, це оригінальні хорові твори та різні перекладення. Хори старших школярок можуть виконувати твори з репертуару хору хлопчиків, а також для жіночого дорослого хору за умови, що у цих творах теситура відповідатиме діапазонаві цього хору.

**Неповний мішаний хор** 10-11 класів, у яких дівчата складають партії С і А, а всі юнаки співають в одній чоловічій партії, іноді називають юнацьким хором. Головна проблема формування мішаних хорів такого типу – це нестача чоловічих голосів. Такий склад трапляється у навчальних хорах музичних відділень педагогічних коледжів та дорослій художній самодіяльності, коли переважає жіноча група хору, а з малочисельної чоловічої групи неможливо сформувати повноцінні хорові партії. Неповний мішаний хор складається з трьох хорових партій: сопрано, альтів та чоловічих голосів. Партія чоловічих голосів має окремий рядок на нотному стані і нотується у басовому ключі. У чоловічій партії співають юнаки, голоси яких ще не сформовані, знаходяться у післямутаційному стані і мають обмежений діапазон. Слабкі юнацькі голоси, об'єднуючись в одну хорову партію, посилюють її і надають хоровому звучанню своєрідного забарвлення. Чоловіча група поступається жіночій за гучністю звуку, тембральною яскравістю, вокальною витривалістю, широтою діапазону і виконавськими можливостями і тому основне вокальне навантаження припадає на сопранову та альтову партії. Несталі і поки що тихі юнацькі голоси не дозволяють жіночій групі використовувати повну силу голосу, аби не заглушити чоловічу групу. Розподіл голосів дівчат на С1 С2 А1 А2 є звичайним, адже у цьому віці їх голоси вже мають яскраво виражений тембр і досить широкий діапазон порівняно з голосами хору середніх класів. До розподілу альтів слід ставитися обережно, пам'ятаючи, що не варто форсувати розвиток грудного регістру в нижній частині діапазону. Якщо у хоровій партитурі є три жіночі партії, то бажано розподілити сопрано, а не альтів. У чоловічій партії майбутні тенори і баритони, які різняться не за діапазоном, а за тембровим забарвленням, звичайно співають в унісон.

**Хор, у якому всі юнаки співають в одній хорovій партії є неповним мішаним хором з обмеженим діапазоном чоловічої партії, тобто юнацьким хором.** Що означає поняття *обмеженого* діапазону чоловічої партії? При порівнянні діапазонів видно, що майбутні тенори і баритони поки що вирізняються тільки за тембром, а не за діапазоном. При порівнянні діапазонів чоловічих партій у юнацькому хорі виявляється, що тенори мають вищий діапазон від басів на два тони, а басы можуть співати нижче тенорів на тон. Під час співу у низькій теситурі юнацькі тенори обмежують басів нижнім *до* малої октави, а майбутні басы не можуть співати вище *до1* першої октави і тим обмежують діапазон тенорів. Унісонний спів тенорів і баритонів у юнацькому хорі становить діапазон у межах *до – до1*. Слабкі юнацькі голоси, об'єднуючись в одну хорovu партію, посилюють звучання і надають їй чоловічого забарвлення. За силою звуку і виконавськими можливостями чоловіча група поступається жіночій і тому головне вокальне навантаження припадає на сопранову та альтову партії. Несталі і поки що тихі юнацькі голоси не дозволяють жіночій групі хору використовувати повну силу їхнього голосу, аби не заглушити чоловічу групу.

Діапазон хору (Сі)до – соль2 (ля2)

Діапазон сопрано до 1 – соль2 (ля2)

Діапазон альтів ля – ре2

Діапазон чоловічої партії (Сі)до – до1 (ре1)

Динамічні можливості неповного мішаного хору з обмеженим діапазоном чоловічої партії знаходяться в межах *p - f*, тоді як нюанс *ff* доступний лише жіночій групі хору. Хорова література для неповного мішаного хору існує переважно у вигляді перекладень.

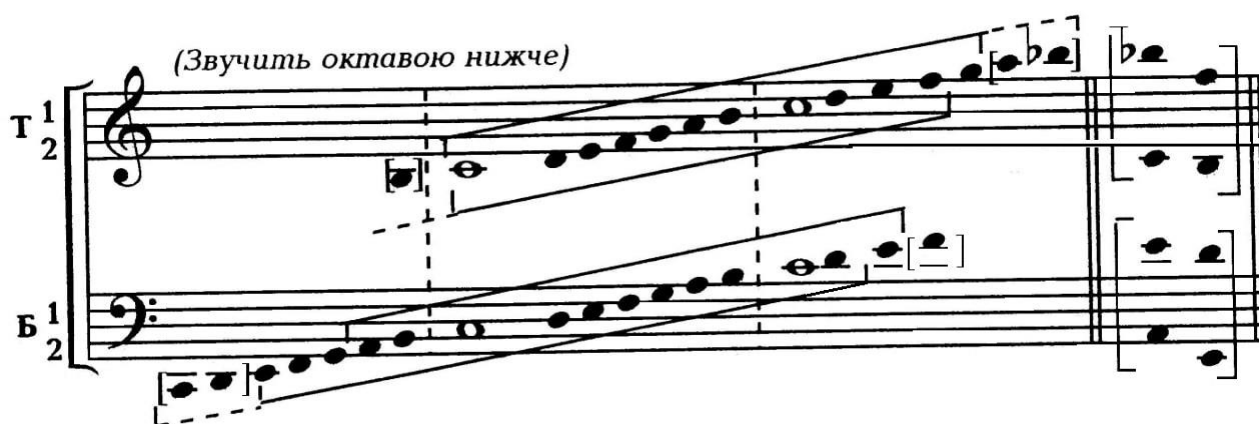
### **Контрольні запитання**

1. Які навчальні завдання вирішуються через оволодіння знаннями про примарний тон в голосі дітей?
2. Назвіть дитячі голосові проблеми, що виникають у процесі роботи з дошкільнятами і молодшими школярами.
3. Як впливає особистий голосовий показ музичного керівника на формування співацьких навичок у дітей?
4. Ураховуючи вікові особливості звукоутворення, схарактеризуйте виконавські можливості хору молодших і середніх школярів.
5. Пам'ятаючи про те, що хор старших школярів може бути двох типів, схарактеризуйте виконавські можливості неповного мішаного хору і поясніть, чому чоловіча партія має обмежений діапазон.

#### 4.4.4. Стисла характеристика однорідних і мішаних хорів

*Чоловічий хор* складається з чотирьох груп голосів Т1 Т2 Б1 Б2.

(Звучить октавою нижче)



Виконавські можливості хору надзвичайно великі. Чоловічому хорові підвладна музика будь-якого характеру від трагічного і героїчного до вишуканого і витонченого. Чоловічі хори мають велику динамічність звучання від ніжного, легкого *pp* до потужного і могутнього *ff*, володіють яскравими тембровими барвами, охоплюють величезний діапазон. Найнижчі звуки в контроктаві виконують октавісти, особливо прикрашаючи звучання на нюансі *pp*.

Якщо в хорі є співаки з дуже високими голосами в теноровій партії, або ті, що володіють фальцетним співом, то їх голоси розширюють діапазон хору до другої октави. Чоловічий хор нотується інколи на однорядковій партитурі в басовому ключі, а частіше на дворядковій партитурі у скрипковому і басовому ключах: басы нотуються у басовому ключі, тенори – в скрипковому на середині нотного стану, але читаються на октаву нижче.

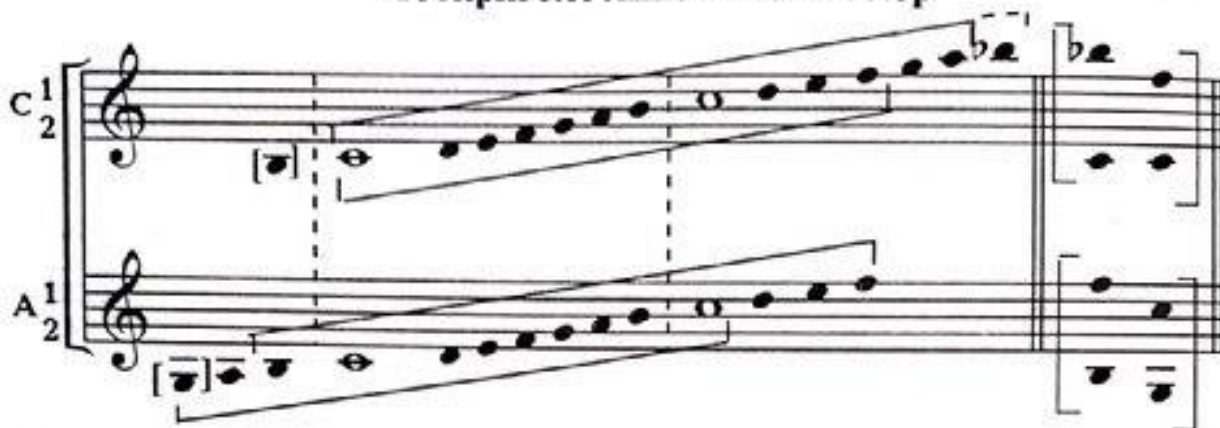
Поліфонічні і складні твори з розвиненими хоровими голосами нотуються на чотирирядковій партитурі.

Чоловічі хори різноманітні за своїми виконавськими профілями. Існують академічні чоловічі капели, народні чоловічі хори, хори військових ансамблів пісні і танцю. У народів Грузії, Балтії та Німеччини чоловічі хори складають основу національної хорової культури.

Для чоловічого хору існує багато хорової літератури зарубіжної і вітчизняної. В Україні та Росії багатовікові традиції чоловічого хорового співу склались під впливом культової православної музики. У наші дні чоловічий хоровий спів не має значного поширення у Східній Україні, тоді як у Західній – традиції чоловічого хорового співу зберігаються.

Жіночий хор складається з чотирьох груп голосів С1 С2 А1 А2.

### Чотириголосний жіночий хор

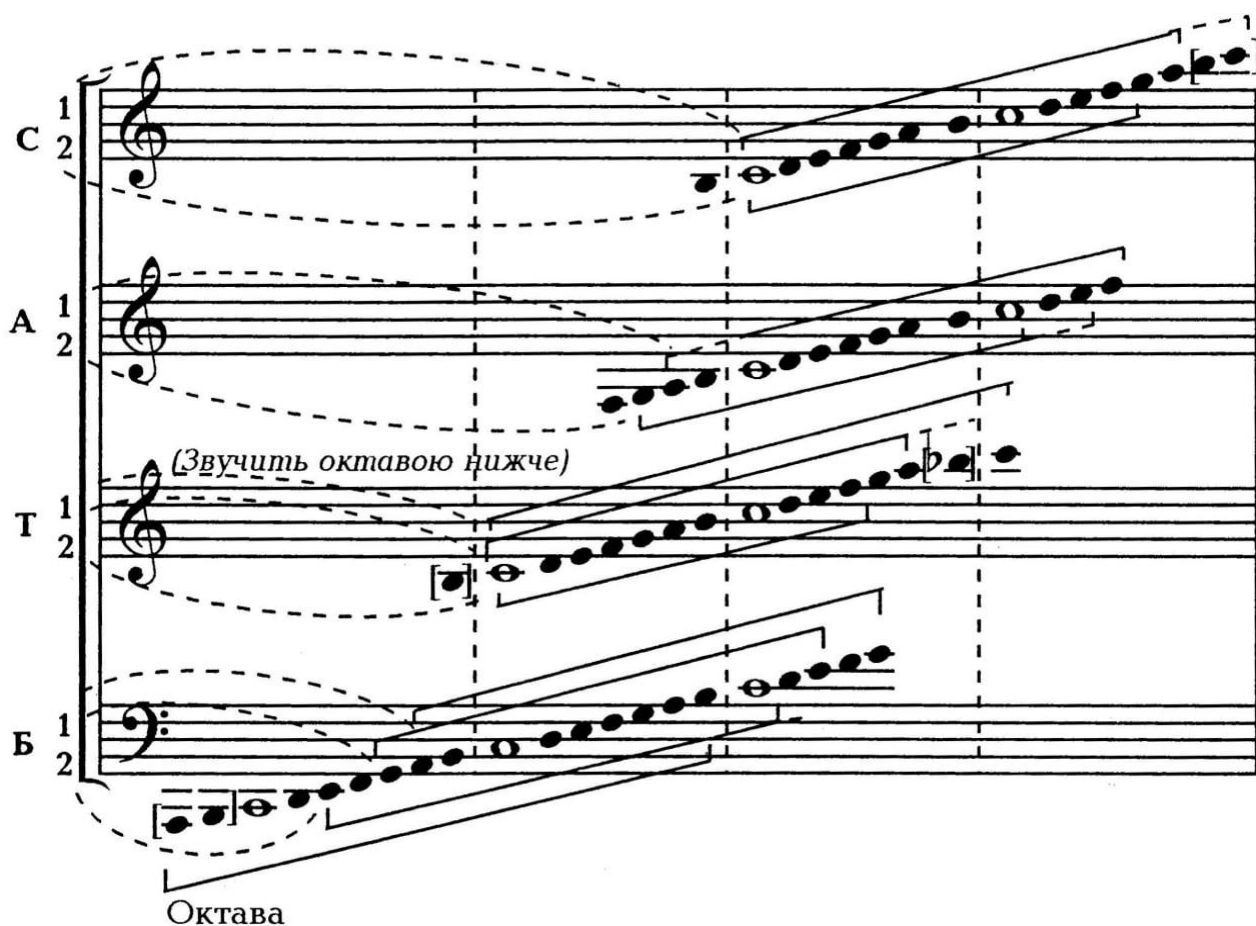


Виконавські можливості жіночого хору великі. Звучання жіночого хору вирізняється проникливістю, ніжністю і прозорістю у ліричних творах. У драматичних творах жіночі голоси досягають великої виразності й сили. Жіночому хору властива голосова рухливість, м'якість і легкість звучання. При наявності у хорі глибоких контральто і легких сопрано звучання хору набуває особливої краси. Динамічні можливості хору – від найніжнішого, найтоншого *pp* до потужного, вагомого *ff*.

У творах кантатно-ораторіального і оперного жанрів звук *сi2* зустрічається дуже рідко і тільки в кульмінаціях за підтримки інструментального супроводу. Звуки найнижчого регістру жіночого голосу *соль - ля* малої октави повніше використовуються в хорових акапельних творах. Наявність в альтовій партії співачок з дуже низькими голосами прикрашає звучання і збільшує діапазон хору в нижньому регістрі.

Оригінальних творів для жіночого хору *a cappella* порівняно небагато, значно більше – хорів із супроводом, а також хорових перекладень. Самостійні жіночі хори в Україні існують переважно серед аматорських, самодіяльних, фольклорних та навчальних, тоді як у країнах Балтії існує багатотисячова традиція жіночого хорового співу.

*Мішаний хор великого складу* з чотирьох груп голосів. Основні групи хору – сопрано, альти, тенори, баси – поділяються на перші та другі голоси. У цьому випадку мішаний хор великого складу є поєднанням двох однорідних чотириголосних хорів і здатний виконувати восьмиголосні хорові твори. Мішаний хор великого складу охоплює більше чотирьох октав від *Ля* контроктави до *до3* третьої октави. Крайні низькі звуки діапазону від *Ля* контроктави до *Фа* великої октави використовуються переважно у творах *a cappella* на нюансі *P* і *PP*. Верхні звуки діапазону мішаного хору – *сi2* - *до3* третьої октави – використовуються зрідка й переважно у творах із супроводом на нюансі *ff*.



Мішаний хор великого складу охоплює більше чотирьох октав від *Ля* контроктави до *до* третьої октави. Крайні низькі звуки діапазону – *Ля* контроктави – *Фа* великої октави використовуються переважно у творах *a cappella* на нюансі *P* і *PP*. Верхні звуки діапазону мішаного хору – *сі* другої – *до* третьої октави – зустрічаються зрідка й переважно у творах з супроводом на нюансі *ff*.

Хорові колективи такого типу володіють динамікою звуку від ледь чутного *pianissimo* до потужного *fortissimo*. Дуже значні й технічні можливості такого мішаного хору – від найскладніших багатоголосних гармонічних і поліфонічних творів до перекладень оркестрових творів для хору. Виконання творів, які вимагають широкого дихання і кантиленного, протяжного співу, вражають слухачів красою звучання мішаного хору з багатством його тембрових відтінків та тонкістю й вишуканістю нюансування. Мішані хори великого складу виконують твори оперного та кантатно-ораторіального жанру на театральній сцені. Мішані чотириголосні хори, як поєднання жіночих або дитячих голосів із чоловічими в один спільний виконавський колектив, мають значне поширення: це академічні капели та професійні народні хори, а також аматорські, самодіяльні та навчальні хори. Хорова література для такого типу співацьких колективів є в достатній кількості.

### **Контрольні питання**

1. Вкажіть діапазони однорідних чоловічих і жіночих хорів та порівняйте їх виконавські можливості.
2. Які додаткові виконавські можливості забезпечує наявність октавістів у мішаному хорі.?
3. Враховуючи те, що теноровий голос за висотою звучання знаходиться між альтом і басом, визначити нотацію тенорової партії у хорових партитурах та її реальне звучання.

### **4.5. Український професійний народний хор**

Професіональні українські народні хори як різновид професійної виконавської форми виникли в історичних умовах радянського періоду. Ця форма хорового виконавства передбачає масштабну й різноманітну концертну діяльність. Володіючи високим рівнем професійної майстерності, народні хори зберігають самобутню національну основу українського мелосу та народні пісенно-виконавські традиції. Разом з тим, кожен з тих творчих колективів має свої індивідуальні риси, зумовлені особливостями місцевого фольклору. В роботі над основними компонентами звучності – тембром, динамікою, дикцією, агогікою та диханням професійні народні хори *не зберігають звукової особливості природної автентичної манери співу*, бо вони є результатом диригентської інтерпретації. Завдяки успішній творчій діяльності професійних вітчизняних народних хорів, українська народна пісня набула великої популярності на теренах колишнього СРСР та в країнах зарубіжжя.

Після другої світової війни 1939 – 45-х років у багатьох обласних центрах України були засновані професійні народні хори на зразок Хору ім. Г. Верьовки, що вплинуло й на широкий розвиток художньої самодіяльності. Маючи у своєму складі хорові, танцювальні та інструментальні групи, ці колективи володіють величезними виконавськими можливостями. Напрямок народного хорового виконавства як професійного, так і самодіяльного, набув найвищого розвитку у 70-80 роках 20 століття. Після розпаду Радянського Союзу, починаючи з 90-х років, проявилася негативна тенденція до поступового згасання інтересу до самодіяльного народного хорового співу. Серед молоді існувала помилкова думка, що народний хор не має нічого спільного з хором академічного типу і є застарілим видом творчості, який не має майбутнього. Насправді ж в Україні існують два напрями, два величні стилі хорового виконавства – народний і академічний, які характеризуються відмінностями у виконанні.



**Академічний хоровий стиль** – відносно молодий для нас стиль виконання – належить до традицій загальноєвропейської культури. Ґрунтується на принципах і критеріях музичної творчості та виконавства, вироблених професійною музичною культурою і традиціями багатівікового досвіду оперного та камерного жанру. Досконалість звучання академічного хорового співу пов'язана з освоєнням вокально-хорової техніки та опануванням репертуару з творів всесвітньої хорової класики, незалежно від того, до якої національної музичної культури належать виконавці.

**Народний стиль хорового виконання** – старіший і сягає у глиб століть. На тлі українського *народного гуртового* хорового співу сформувалися нові музичні форми церковного богослужіння, які в подальшому набули неповторних рис національного здобутку. Знавці давньоруського церковного співу припускають, що практика народного хорового співу визначила будову і склад партитур раннього знаменного багатоголосся, зокрема строчного співу (див. «Строчний спів»). У розподілу голосів на «путь», «верх» і «низ» проявився вплив звичаєвої традиції народного співу, коли головна мелодія проходила у середньому чи нижньому голосі, а верхній підголосок прикрашав і варіював основний наспів.

Традиції народного виконавства проявилися й у ранніх партесних аранжировках мелодій знаменного розспіву, у яких провідний голос (другий тенор) подвоювався підголоском першого тенора, а бас відповідно до провідного голосу давав гармонію. Таке багатоголосся закріпилось на певний період й у кантовому стилі, аж поки під впливом професійної західноєвропейської музики не змінилося співвідношення голосів у партитурі. Внаслідок тієї зміни головним мелодичним голосом в церковній і світській музиці став верхній голос, тоді як у народному багатоголоссі провідним голосом залишився середній.

Ця зміна пріоритетів щодо провідного голосу у професійній музиці не вплинула на розподіл голосів у народному хоровому співі. «Збереглася народна термінологія, у якій індивідуалізується кожний з хорових голосів і визначається їхня функціональність у традиційному гуртовому співі. Так, верхній підголосок «голосить», «вершить»; середній голос, у якому проходить головна мелодія – «тягне», «важить»; нижній – «громить», «басує».

Вироблені виконавською практикою народу традиційні хорові прийоми зберігаються у фольклорних ансамблях й у професійному народному хоровому співі. Сучасний професійний народний хоровий спів збагатився досягненнями вітчизняної і європейської хорової культури. На відміну від традиційного гуртового співу, який ґрунтується на відображенні суто місцевої манери звукоутворення, професійні народні хори творчо розвивають і популяризують як народну хорову творчість і стильові особливості виконання, так і авторські твори

у народному стилі та удосконалюють традиційні хорові прийоми засобами академічного хорового співу.

**Народна манера співу** – то комплекс вокально-виконавських засобів і прийомів, які склалися на основі місцевих історико-культурних і художніх традицій під впливом побутового співацького оточення. Вона є способом прояву музичного мовлення народних співців і передається від старших до молодших в родині й через музично-побутове середовище. Народна манера співу заснована на місцевих діалектах, особливостях музичної вимови цієї місцевості, на виконавському досвіді багатьох поколінь місцевих народних співців, тобто *на сільському стилі хорового виконання*. Саме на тому й ґрунтується традиційна стійкість народного співу. Всі, хто співають народним голосом, стверджував А. Авдієвський, використовують саме ту манеру співу, в якій вони виростають і чують її змалку. Тому спів у кожному регіоні і місцевості має свої особливості. Проте сучасні умови життя і наявність мобільного зв'язку і телебачення призводять до поступового зникнення різких місцевих відмінностей у народній творчості. За А. Іваницьким формування місцевих пісенних традицій відбувалося протягом тривалого історичного періоду під впливом таких чинників:

- 1) природне довкілля;
- 2) господарсько-побутовий уклад;
- 3) діалектні особливості мови.

**П р и р о д н е д о в к і л л я** формує особливий емоційний стан у виконавців. У кожній місцевості України існують свої вокально-темброві традиції народного співу, що сформувалися під впливом різних природних ландшафтів. Відомий дослідник українського музичного фольклору, доктор мистецтвознавства професор А. Іваницький виділяє три територіальні зони різновидів вокально-тембрової співочої традиції (і цілий ряд перехідних).

Перша вокально-темброва традиція – це жіноча манера співу на вулиці, для якої характерним є міцний, сильний, зичний звук, густий тембр із використанням лише грудних регістрів жіночих голосів. Територія поширення її – центр України – Черкащина, Полтавщина.

Друга вокально-темброва традиція заснована на використанні крім грудного, також головного регістру жіночих голосів при дещо стриманій гучності співу. Ця манера загалом зберігає ознаки першої, але значно пом'якшується. Вона поширена на Волині, Буковині, Галичині, Поділлі, Поліссі зі сходу на захід. Народні співаки вживають грудний і головний регістри в специфічно народному плані, тобто у їх виконанні перехід з грудного в головний регістр не супроводжується «прикриванням» звуку.

Третя вокально-темброва традиція (найменш поширена) особливо показова для Придністров'я, зокрема лівобережних районів Дністра від східного Поділля

до Галичини. Такий жіночий спів ґрунтується на використанні міксту і характеризується легким звукоутворенням на змішаних голосових регістрах, близьким до академічної манери.

*Через різні природні ландшафти* різняться між собою народні пісні й від того по-різному звучать голоси народних співаків: протяжні степові пісні відмінні від пісенних стилів гірських місцевостей і пісень лісової смуги Полісся. Пісні, що призначені для співу у відкритих степових просторах, називають «голосними» піснями, а сам спів характеризують як «степовий», «буряковий», «чорноземний». Їх співають жінки особливим сильним, зичним звуком на повні груди у низькій теситурі. При утворюванні такого звуку основна роль належить грудним резонаторам. Той міцний, могутній і темброво багатий звук чутний далеко на степових просторах, як кажуть, «в одному селі заспівалося, а в іншому відгукнулося». У гірських місцевостях на відкритих просторах найбільш уживаним є спів у високому головному регістрі, який не заповнює собою простір, а пронизує повітря, як промінь. Для лісової смуги Полісся, наголошує Іваницький, характерним є «крикливий» тип інтонування. Вигуки «у-у-у» характерні для цих пісень, що імітують перегукування у лісі, утворюються жіночими голосами особливим способом. Звук формується у найвищому регістрі максимально зібрано, в результаті чого утворюється прямолінійний й вузький звуковий струмінь, завдяки чому він не заглушується у лісі, а прослуховується на далекій відстані.

*Цікаво і корисно буде дізнатися, чим відрізняється вже відома нам українська народна манера співу від народної вокальної культури народів світу. Деякі зі стилів народного співу вирізняються тим, що мають неприродне темброве забарвлення, яке приховує справжній тембр людського голосу. Ці стилі не співпадають з відомими нам манерами вокального виконавства. Яскравим прикладом такого співу є тембр високого чоловічого горлового вібруючого звуку арабської виконавської манери, що вельми цікава для слуху європейців через надзвичайну інтонаційну витонченість та вишуканість. Неможливо зафіксувати на ноти й тувинський та тибетський чоловічий горловий спів. Вигадливі голосові модуляції в тувинському співі, що виникають у гортані співака, спроможні відтворювати дуже високі звуки, які нагадують свист, деренчливі звуки металевого забарвлення та подовжене хрипке гудіння на низьких тонах. Серед народних виконавців є такі, що досягають довершеності у такому співі і відтворюють два або й три звуки водночас, притому верхній звук має інтонаційну варіативність. У монгольському ж співі використовуються звуки, які імітують скрипіння повозки та крики птахів тощо.*

*У народному співі великого значення має традиційний звуковий ідеал, який є характерним для конкретної музичної культури. Звуковим ідеалом можна вважати сукупність певних інтонаційно-тембрових особливостей, у яких узагальнюються специфічні елементи вокальної та інструментальної музики. Ці специфічні елементи проявляються у музичній інтонації та тембровому забарвленні звуку, коли тембр і стрій музичного інструменту впливають на спосіб вокального звукоутворення, на інтонування й на характер звуковедення. Подібне*

проникання елементів інструментального стилю у вокальний відбувається у традиційній культурі багатьох народів. Так, вірменський жіночий горловий спів у високому регістрі дуже нагадує звучання зурни – народного духового інструмента, а у Китаї жіночий спів з використанням своєрідного глісандування у високому головному регістрі імітує звучання струнних народних інструментів. В українському традиційному співі часто використовується хорова квінтова педаль, яка зображує звучання колісної ліри.

Значний вплив на формування місцевих традицій має *г о с п о д а р с ь к о - н о б у т о в и й у к л а д* кожного регіону, який зумовлює й формує пісенні жанри регіону. Поведінка та етика селянина визначалися сільською територіальною общиною, що відома під назвою *г р о м а д а*. Так, обов'язком жінок було співати на весіллі, голосити за померлим, знати календарні обряди й пісні. Парубки створювали парубочі громади, в обов'язки яких входило колядувати, ходити з «Маланкою», козою, вертепом, наймати музик на вечорниці восени і на вулицю – теплої пори. Чоловіки співали переважно бесідні, соціально-побутові і танцювальні пісні. У місцевостях, де переважало хліборобство, важливу роль у місцевому репертуарі мали календарно-обрядові пісні. Тут переважав гуртовий жіночий спів, характерний для відкритого простору. Особливі умови для співацьких традицій склалися у гірських місцевостях, де жінки співають негучними голосами переважно у приміщеннях.

На формування специфіки народного співу впливають діалектні *о с о б л и в о с т і р о з м о в н о ї м о в и*. За визначенням А. Іваницького, говір лісостепової і степової зон позначається глибоким грудним тембром з відчутним *з а д н ь о п о з и ц і й н и м* звукоутворенням. Вимова у співі округла, з виразною придиховою атакою. У місцевостях, де у співі уживано мікст (Вінничина), говір легкий, з призвуком головного, ледь «металевого» забарвлення. Таких якостей розмовному і вокальному мовленню надає звукоутворення, що наближене до зубів. А. Іваницький характеризує таке звукоутворення як *с е р е д н ь о - п о з и ц і й н е*. Нарешті, там, де вживається у співі головний регістр, говір відзначається *п е р е д н ь о п о з и ц і й н и м* звукоутворенням, коли звук формується наче «біля зубів». У вимові прослуховуються відтінки головного резонування навіть у низьких голосах.

Виразний природний спів у грудному регістрі, діапазон якого близький до розмовного, є наслідком природного зв'язку з повсякденним мовленням. У народному співі виконавці використовують *р о з м о в н и й* стан голосового апарату, втілюючи у життя ключовий естетично-художній принцип: «Співай, як ти говориш». *Ця природно-розмовна манера співу й забезпечує звичайне промовляння голосних і приголосних звуків, яке є відмінним від академічного.*

Специфічне темброве забарвлення вокального звуку народних виконавців обумовлене особливостями мовної інтонації. Аналізуючи природу виконання

народних пісень, А. Авдієвський виходить з того, що вона залежить, перш за все, від законів розмовної мови. Мовна інтонація безпосередньо впливає на манеру народного співу і забезпечує інтонуванню специфічну виразність і неповторність, тут і «ковзання» голосу, своєрідні гліссандо і наявність мелізматики й різного роду призвуків, розспівування приголосних, редукція\* ненаголошених голосних. Зумовлено це й тим, що народна розмовна мова насичена різними інтонаційними нюансами, і тому спів народних пісень передбачає збереження всіх цих інтонаційно-тембрових ознак.

На природу інтонування, на думку А. Авдієвського, впливає ситуативність вокального прояву, тобто володіючи народною естетикою співу, співачки використовують різні засоби вокальної виразності при співі у степу або у приміщенні, чи то над колискою. Багатовікові традиції селянського сольного й гуртового співу посприяли виробленню художньо-виконавського смаку у виконанні. Співачки знають, як стверджував А. Авдієвський у приватних бесідах з авторкою, що гучний спів у грудному регістрі, який є природним для співу в степу просто неба, стане зайвим у невеликому приміщенні, а заколихуючи дитину чи навчаючи її нескладним пісенькам, матері знайдуть відповідні голосові темброві барви і скористаються легким та м'яким способом звукоутворення.

Професійні народні хори не ставлять за мету цілковитої передачі регіонального способу подачі звука і діалектної особливості співацької артикуляції. Репрезентуючи загальнонаціональну українську народну пісню вони максимально наближаються до певного регіонального стилю народного співу завдяки високій професійності і співацькому досвіду. *Кожний з професійних хорів (Закарпатський, Гуцульський, Черкаський, Поліський тощо) хоча і є носіями певних регіональних співацьких традицій і володіють особливостями своєї діалектної вимови, здатні виконувати народні пісні не тільки всіх регіонів України, а й інших народів. У цьому різниця між професійним народним хором і фольклорним ансамблем.* У виконанні такими хорами класичних обробок народних пісень центральної України та творів українських композиторів згладжуються діалектні особливості народного мовлення, що призводить до послуговування у співі певною мірою єдиною для всіх українців літературною мовою. І навпаки, використання в класичних обробках діалектних зворотів робить їх звичними для всіх регіонів країни.

Традиційні хорові прийоми, що притаманні сільському гуртовому співові, а також варіативний та імпровізаційний способи народного музикування були розвинуті та удосконалені у професійних обробках народних пісень. Починаючи з М. Лисенка відбулося глибинне проникнення народної музики у професійну з одночасним збагачуванням народної хорової пісні засобами професійного

опрацювання. Народні пісні, що були опрацьовані видатними українськими композиторами 20 століття, набули загальноукраїнського значення, хоча всі вони мають походження з різних регіонів України. У своїх хорових обробках М. Лисенко використовував пісні, записані на Полтавщині, частково на Київщині та Чернігівщині; О. Кошиць опрацював пісні Київської та Чернігівської областей; Ф. Колесса в своїй творчості звертався до пісень західноукраїнського фольклору; М. Леонтович у своїх обробках скористався не тільки піснями з Поділля, а й запозичив мелодії зі збірки К. Квітки «Народні мелодії з голосу Лесі Українки».

#### 4.5.1. Характерні особливості українського народного хору

За своїм складом народні хори бувають трьох типів: жіночий або дитячий, чоловічий і мішаний. Ми будемо розглядати мішаний хор. Ми знаємо, що в народному хоровому музикуванні головна мелодія міститься переважно у середньому голосі, який є провідним й найголовнішим у 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 гучністю альтової партії, а простим збільшенням кількості співаків з інших хорових партій за рахунок приєднання до неї близьких за тембром і діапазоном голосів з інших хорових партій (як у «Строчному співі»). Як бачимо, у виконанні головної мелодії задіяна значна кількість хористів, голоси яких охоплюють середину діапазону хору. Ця частина хору буде складати середній «пласт» звучання (за А. Гуменюком). «Загалом мішаний хор матиме такі «пласти» звучання:

верхній – сопрано I та тенори I ;

середній – сопрано II, альти, тенори II , баритони;

нижній – басы та октавісти.

Як бачимо, середній «пласт» охоплює найбільшу кількість голосів. У народному хорі він відіграє важливу роль: сама будова пісень з підголосками вимагає особливо інтенсивного звучання середнього «пласта». Нерідко доводиться його підсилювати за рахунок верхнього й нижнього «пластів» – сопрано I, тенори I та високі басы» [14, 13]. А. Гуменюк радить керівникам народних хорів при комплектуванні хору дбати про те, щоб кількість співаків середнього «пласта» удвічі переважала кількість співаків верхнього й нижнього «пластів». *У хоровому звучанні саме альтова партія, яка є провідною, та близькі їй за тембром тенори II, сопрано II й баритони складають той самий середній «пласт», який є головною ознакою українського народного хорового співу.*

*Підголоски становлять основу варіативного стилю народного виконання, тому особливістю українського народного хору є наявність групи «виводчиків», які в багатоголосних піснях виконують фальцетні і грудні підголоски. В чоловічих хорах виконавця верхнього підголоска («виводу») називають «виводчиком» або «гораком». Теситура цього підголоска досить висока *do1 – соль1*. У мішаних хорах верхній підголосок у діапазоні *ре2 – ля2* називають «тоньчиком». Виконується «тоньчик» здебільшого сопрановим голосом, бо відповідна теситура жіночих голосів вища й звучніша. Цей підголосок є фальцетним і звук його дещо тьмяний та неголосний. Такий підголосок фальцетного типу не має широкого застосування в Україні, стверджує А. Гуменюк.*

В українському народному співі використовується переважно грудний підголосок, який вирізняється яскравим грудним тембром і гучним звуком. Зустрічається переважно в протяжних піснях, що виконуються в полі і на вулиці. Грудний підголосок виконується надзвичайно активно, на інтенсивному диханні, тому виводчики швидко втомлюються і у їх голосах з'являються сипіння і хрипота. Завдяки тембру і гучності, його добре чути навіть у хорі, який має до ста співаків, як стверджує А. Гуменюк. «Середня теситура грудного підголоска у високих сопрано починається від *фа1* і закінчується *мі2*. Звуки вище *мі2* відтворювати в грудному регістрі фізично неможливо, тому виводчики переходять на фальцет або звук звичайного сопрано. У низьких альтів підголосок починається від *ре1* і кінчається *ля1 - сі1*» [14, 10–11].

Вокальну природу грудного підголоска А. Гуменюк вважає своєрідним дивом у виконавській практиці народу. За тембром і могутньою силою це явище є незвичайним в акустиці, яке ще не розкрито дослідниками. А. Авдієвський, який мав великий досвід творчого спілкування зі співачками з народу, завжди дивувався тому пречудовому й надзвичайної сили голосу, яким володіють молоді тендітні дівчата. Застосування підголоска залежить від того, в яких умовах виконується пісня. У приміщенні співачки співають у середньому регістрі тихо, не напружено, а підголосок виконують у високому головному. Якщо пісня звучить на вулиці чи в полі, то жінки співають в низькому регістрі голосно, яскраво, напружено, а підголосок виконується у грудному резонуванні надзвичайно активно, на інтенсивному диханні.

**Особливості звукоутворення.** Характерною особливістю народного хору є своєрідне звучання жіночого голосу. Існує помилковий погляд, ніби для народного співу є типовим безбарвний, натужний, верескливий і пронизливий звук. Прихильники такого погляду не розуміються на народному співі і плутають таку спотворену, «вульгарну» манеру співу з народною, яка є культурним досягненням виконавської практики багатьох поколінь. Дійсно, серед учасників

хорів трапляються такі, що мають «прямий», не прикрашений обертонами грубий голос, який за характером наближається до крику. Такий позбавлений приємного тембру, не сконцентований безбарвний співацький звук звичайно називають відкритим або «білим». Навчаючись вокальним вправам, ці співачки засвоюють навички, які сприяють правильному звукоутворенню. Щодо техніки звукоутворення, то як в академічній манері, так і в народній, великого значення має робота голосових зв'язок, спрямованість звуку і правильне використання природних грудних і головних резонаторів. Від дії означених резонаторів залежить характер і забарвленість голосу.

**У народній виконавській практиці розрізняються дві основних реєстри: грудний і головний.** Керівник Хору ім. Г. Верьовки А. Авдієвський відкидав поняття *народної манери* на підставі того, що у *народному співі*, як і в академічному, беруть участь всі складові голосового апарату, використовуються всі реєстри голосу, з тією різницею, що перевага віддається *грудному реєстру*.

Грудний і головний реєстри є дуже контрастними за тембровим забарвленням. Пояснюється ця відмінність особливостями резонування. Так, при співі у грудному реєстрі зв'язки працюють всією своєю масою, при співі в головному реєстрі вони вібрують лише краями – у тому й полягає відмінність у силі і особливостях звуковиявлення. Менш за все народними співаками використовується м'яке піднебіння, «купол», «позіх», який слугує прикриттю голосу на верхніх звуках, тоді як їх спів характеризується відсутністю вібрації, рівністю й стійкістю звуку. Звук випромінюється більш прямолінійно, ніж у «поставлених» голосів, притому резонують переважно груди, ротова порожнина, тверде піднебіння та зуби. *Грудний реєстр* співачок характеризується близькістю за діапазоном до натурального реєстру повсякденного мовлення. Натуральний грудний реєстр – той, у якому людина спокійно розмовляє, тому грудний реєстр переважає не тільки у сільській масовій співочій практиці, а й у міських народних хорах. Через те, що в народі співають «як кому зручно», то трапляються виконавиці з дзвінками високими голосами, які вільно співають у другій октаві в межах головного реєстру. Спів жінок у грудному реєстрі вирізняється соковитістю, барвистістю, великою гучністю і напруженістю звуку. Діапазон жіночих голосів, що співають у грудному натуральному реєстрі охоплюють октаву. **На звуках  $re_2$  –  $re\#_2$  звучання грудного реєстру жіночого голосу вже втрачає свою природність і стає крикливим.** Чоловіки у гуртовому співі завжди співають «груддю» у нижньому, так і у верхньому реєстрах, а на крайніх верхніх звуках звичайно не прикривають і не округлюють голос. Діапазон чоловічих голосів сягає децими. Навіть високі тенори співають міцним грудним, напруженим звуком і ніколи не переходять на фальцет. Такий чоловічий спів називають **автентичним**.



*Верхній головний регістр* звичайно слабкіший й не такий тембрисний, як грудний. *Діапазон голосу – секста*. Великого значення у такому звучанні мають резонатори. При переході до головного звучання народні співаки звільняються від міцного грудного резонування, внаслідок чого голос набуває меншої сили і гучності через те, що головні резонатори, які слугують прикриттю звука і посиленню його, використовуються ними лише частково. Через своєрідну темброву контрастність та різку ізольованість природних регістрів народні співаки зазвичай користуються одним з регістрів.

Місцеві і регіональні народні співацькі традиції, що зберігаються у сучасних професійних народних хорах, проявляються переважно у репертуарній спрямованості цих колективів. Усі українські народні хори мають єдині принципи організації: розташування хорів за аналогією до академічного, стабільність хорових партій, чітке визначення їхніх функцій та обов'язковий чотириголосний виклад пісні. Національні співацькі традиції західних регіонів України наближаються до загальноєвропейського, тобто академічного звуковиявлення у сопранових голосах з відповідним діапазоном. У таких хорах сопранова партія має таке ж значення, як і у академічних хорах, тоді як альтові голоси надають своєрідної грудної звукової забарвленості. Диригенти професійних народних хорів Буковини, Закарпаття, Гуцульщини культивують виконавський стиль, характерний для академічної традиції. Манера звукоутворення цих народних хорів наслідує зразки академічної традиції, а саме – заокруглений звук рівний в усьому голосовому діапазоні. За дещо відмінними принципами формував свій виконавський стиль А. Авдієвський. Його мистецьке бачення функції Академічного Народного хору ім. Г. Верьовки полягало в інтеграції двох співочих манер: *народного багатоголосся*, яке має особливості грудного звукоутворення у пісенній культурі центру України та *загальноєвропейського* академічного звуковиявлення, притаманного для виконання класичного хорового репертуару з відповідним діапазоном. Це дало змогу колективі значно розширити репертуар хору від нескладних до класичних обробок не тільки українських народних пісень, а й пісень народів миру, до виконання найскладніших творів західних та сучасних композиторів.

### ***Контрольні запитання***

1. Як впливають місцеві історико-культурні, природні та мовні традиції на різноманітність народної манери співу?
2. Який хоровий голос є провідним і найголовнішим в сучасних мішаних народних хорах?
3. Що становить основу варіативного стилю народного виконання?
4. З огляду на те, що в народному жіночому співі перевага віддається грудному регістру, вказати верхню межу цього регістру.

## Розділ 5. ВОКАЛЬНА РОБОТА В ХОРІ (теоретичні основи)

### 5.1. Вокально-хорові навички

Хоровий спів являє собою найбільш сприятливу форму навчально-музичної діяльності для розвитку музичного слуху, музичної пам'яті, почуття ритму. У процесі хорового співу розвиваються не лише музичні здібності, але й уява, творча активність, цілеспрямованість, художній смак у сприйнятті прекрасного, тобто ті властивості, що мають значення для розвитку особистості дитини і підлітка. Хоровий спів сприяє також оволодінню культурою мовлення та виробленню правильної, чіткої, виразної вимови.

Навчання хоровому співу передбачає набуття як вокальних, так і хорових навичок. До складу *вокальних навичок* входять:

- 1) співацька постанова (установка);
- 2) дихання;
- 3) звукоутворення;
- 4) звуковедення;
- 5) дикція.

До складу *хорових навичок* входять навички строю, ансамблю та розуміння диригентських жестів учителя або керівника хору. У процесі співу вокальні та хорові навички знаходяться у взаємодії, коли один елемент зумовлює інший. Дійсно, без правильно відтвореного звуку не можна говорити про чистоту інтонування, а без розуміння диригентського жесту не буде злагодженого спільного виконання.

Діти оволодівають *хоровими навичками* тільки у колективі на уроках музики і в шкільному хорі та на музичних заняттях у дитячому садку, тоді як *вокальними навичками* кожна дитина оволодіває індивідуально у хоровому співі. Усі ці навички набуваються і засвоюються у єдиному, нерозривному комплексі, але на початковому етапі більше уваги приділяється оволодінню вокальними навичками, а пізніше – хоровими. Той комплекс знань і вмінь, яких набувають діти в шкільному або в навчальному хорі, визначають як *вокально-хорові навички*. Оволодіння елементарними вокально-хоровими навичками забезпечує подальший розвиток співацького голосу та сприяє технічному удосконаленню хорового співу. Вокально-хорові навички є початковим етапом роботи щодо набуття хором *вокально-хорової техніки* й майстерності, запорукою якої є вільне володіння співацьким голосом.

«Під вокальною виконавською технікою, – наголошує К. Пігров, – слід розуміти наступне: вміння вільно розпоряджатися своїми голосовими даними,

тобто мати розвинуте та слухняне волі співака дихання, вирівняний регістр, гнучке музичне фразування; вміння прикрити звук, гарну дикцію і головне – бути музично грамотним, тобто вміти вільно й точно співати інтервали, мати розвинуте гармонічне відчуття, нерозривно пов'язане з відчуттям ансамблю, володіти точністю виконання ритму, вміти почути музику всього твору, що виконується» [19, 14].

В. Соколов чітко формулює суть питання, стверджуючи, що навички, які забезпечують хору гарний ансамбль, стрій, дикцію та нюанси називаються вокально-хоровою технікою. В. Палкін підкреслює: «Хорове мистецтво являє собою складне мистецтво, котре потребує відомого автоматизму співацьких прийомів. Чим досконаліше співак володіє технікою, тим більше майстерності внесе він до свого виконання, тим більше зможе зосередитись на художньому задумі композитора. Тому напрацювання співацьких навичок є однією з актуальних проблем вокальної педагогіки» [23, 48]. У цьому питанні В. Палкін наслідує думку, сформовану П. Чесноковим, що техніка розчищає шлях до натхнення. Схарактеризуємо кожен співацьку навичку як компонент вокально-хорової техніки.

### 5.1.1. Співацька установка та дихання

Співацька установка (або постанова), є необхідною умовою для нормальної роботи голосового апарату і для плідної репетиційної роботи. Правильне співацьке положення корпусу при співі стоячи або сидячи є активізацією голосового апарату, підготовкою його до правильного розподілу м'язових сил при співі, що є вельми необхідним для співацького дихання і звукоутворення. Правильна співацька установка привчає дітей до красивої постави, необхідної не лише при співі, а й у повсякденному житті.

Водночас не слід вимагати утримання правильної співацької постанови протягом тривалого часу, оскільки необхідність нерухомо сидіти або стояти в одній позі швидко втомлює не тільки школярів, а й дорослих. На перших порах вона є лише організуючим моментом перед початком співу і допоки співацька установка не стане звичкою, вчитель чи керівник хору має постійно стежити за нею, виправляти дітей і заохочувати їх до співу.

Формування навичок звукоутворення та дикції значною мірою залежать від навички правильної організації співацького дихання. У сучасній вокальній педагогіці найбільш визнаним є такий тип дихання, у якому беруть участь нижні ребра, діафрагма та м'язи черевного пресу.

Діти оволодівають *хоровими навичками* тільки у колективі на уроках музики і дошкільному хорі, а у дитячому садку – на музичних заняттях, а

**вокальними навичками** кожна дитина оволодіває індивідуально у хоровому співі. Усі ці навички набуваються і засвоюються у єдиному, нерозривному комплексі, але на початковому етапі більше уваги приділяється оволодінню вокальними навичками, а пізніше – хоровими. Той комплекс вмінь і знань, яких набувають діти в шкільному або в навчальному хорі, визначають як **вокально-хорові навички**. Оволодіння елементарними вокально-хоровими навичками забезпечує подальший розвиток співацького голосу та сприяє технічному удосконаленню хорового співу. Вокально-хорові навички є початковим етапом подальшої роботи над якістю виконання, результатом якої стане набуття хором **вокально-хорової техніки** й майстерності, запорукою якої є вільне володіння співацьким голосом.

Типовим недоліком дихання в дітей є поверхневе, мілке ключичне дихання, що супроводжується підніманням плечей і напруженням м'язів шиї та обличчя. Деякі діти не розуміють, що для вдиху спочатку треба замовкнути, і вдихають під час співу. За допомогою вокальних вправ можна навчити дітей правильно користуватися вдихом і видихом. Проте для розвитку співацького дихання не слід звертатися до малоефективних вправ відокремлених від співу. Глибина звичайного дихання, що ми ним користуємося у розмовному мовленні, виявляється недостатнім для підтримування тривалого співу. **Співацьке дихання відрізняється від звичайного тим, що складається з короткого вдиху, миттєвої затримки дихання і тривалого видиху.**

Головна відмінність співацького дихання від розмовного полягає в оволодінні видихом, що означає вміння співати на затриманому диханні. Тривалість вдиху визначається темпом і характером музичного твору. Спів у помірному або повільному темпі, потребує спокійного й глибокого, але активного дихання, у швидкому темпі слід привчати дітей до короткого вдиху як перед початком співу, так і між фразами.

Дітям слід пояснити, що після вдиху необхідна невелика *затримка дихання*, яка дає змогу хорові одночасно починати виконання пісні. Ця миттєва затримка дихання призначена для накопичення необхідного тиску під голосовими зв'язками перед повільним *тривалим видихом*, а відсутність її призводить до млявого та інтонаційно неточного звуку. Є певна залежність якості співацького звуку від характеру співацького дихання: повільне, спокійне, легке дихання сприяє досягненню красивого, легкого звуку, а тверде, надмірне та напружене дихання призводить до різкого звуку. Від перебору повітря виникає як м'язове напруження в голосовому апараті, так і затиснення артикуляційних органів, що призводить до неточної інтонації, погіршення дикції та швидкої втомлюваності. Такий напружений звук може з'явитися в дитячому та самодіяльному хорі й від надмірного старання, коли вони неправильно

сприймають поняття «опори дихання» і набирають у легені зайвого повітря. Надмірне повітря, тиснучи на зв'язки, призводить до неточної інтонації. Від перебору повітря виникає м'язове напруження в голосовому апараті, затиснутості артикуляційних органів, що веде до погіршення дикції та швидкої втомлюваності. Економний і рівномірний видих є необхідною умовою для виконання плавних, розспівних мелодій, тоді як твори драматичного характеру потребують активної, «вибухової» подачі дихання. Спів у низькій теситурі потребує найбільшої кількості повітря, тоді як найменша кількість дихання витрачається при виконанні верхніх звуків діапазону.

Російський композитор О. Варламов (1801 – 1848) був визнаним вокальним педагогом і разом з М. Глінкою став засновником російської реалістичної школи художнього співу. У своїй «Школі співу» (1840) О. Варламов пояснює, що «тривале дихання є однією з найважливіших переваг співака, і тому слід намагатися набути його ретельними вправами. Найперші вправи в мистецтві дихання мають зводитися зміцнення груди шляхом звичайного виспівування нот та без голосу, вправляючись лише в тому, що брати дихання швидко й без шуму та утримувати його не більше, ніж на десять чи п'ятнадцять секунд; у подальшому можна продовжити до двадцяти й далі» [15, 185].

Зі співацьким диханням пов'язане поняття *співацької опори*, що є результатом правильної організації дихання, звукоутворення і резонування голосу. Якісний звук забезпечується опорою дихання.

***Опора дихання – це усвідомлене відчуття м'язової напруги в ділянці нижніх ребер і діафрагми у момент співу; це свідомо загальмований видих і збереження положення діафрагми у стані вдиху.***

Відпрацюванню *опори співацького звуку* сприяє важливий фактор правильного співацького звукоутворення. При збереженні вдихального положення діафрагми голос звучить соковито й повно незалежно від нюансу. Опора дихання дозволяє співати тривалі фрази і забезпечує найкращі якості співацького звуку, його енергійність, пружність, гнучкість, летючість.

Великий італійський співак Енріко Карузо (1873 – 1921) у книзі «Як треба співати» зазначає: «Діафрагма разом з іншими пружними м'язами, що знаходяться навколо шлунку, та інші важливі органи, підтримують процес дихання. Діафрагму можна порівняти з міхами. Вона виконує точнісінько таку функцію, як і міхи. На вмінні набрати достатньо повітря і вмінні його правильно й економно використати засноване все мистецтво співу. У співака може бути найнадійніший слух і найкращі наміри, але якщо він не вміє керувати диханням, буде співати нечисто або подаватиме жалюгідні, позбавлені життя звуки» [15, 128].

У хорі дихання може бути загальним і ланцюговим. Загальнохорове дихання й дихання в окремій хоровій партії позначається знаком (V) і вимагає хорової навички одночасного вдиху за рукою диригента.

**Ланцюгове дихання – це специфічне хорове дихання, при якому співаки змінюють його не одночасно, а ніби ланцюжком, підтримуючи безперервність звучання.**

Цей термін першим увів хоровий диригент, композитор П.Чесноков (1877 – 1944) у книзі «Хор и управление им». *Ланцюгове дихання* за П. Чесноковим – це вокально-хоровий прийом, який використовується у тих випадках, коли тривалість звучання перевершує фізичні можливості співацького голосу. Ланцюгове дихання є колективною навичкою, яка формується не одразу і є значною вокально-хоровою складністю. Такий прийом хорового дихання забезпечує безперервне звучання хору впродовж тривалого часу.

У творах розспівних і повільних це дає можливість співати на одному диханні не лише окремі частини, а й хорові твори в цілому, проте у хорі можуть застосовуватися й інші засоби дихання. Так, на глибинному диханні неможливо співати швидкі віртуозні твори. Виконання творів у рухливих темпах потребують поверхового, короткого і активного дихання, тоді як у повільних темпах дихання береться спокійно.

### 5.1.2. Звукоутворення

Звукоутворення є результатом взаємодії дихальних і артикуляційних органів з голосовими зв'язками. Умовою правильного звукоутворення є вільно відкритий рот, вивільнена нижня щелепа, активні губи й рухливий язик. Дихання ротом сприяє щільнішому змиканню голосових зв'язок, а дихання через ніс надає можливості зв'язкам змикатись м'яко під час негучного співу творів у повільному темпі. У хорі, як правило, практикується мішане дихання.

Дитячий голос має бути приємним на слух, природним, рівним на всьому діапазоні та інтонаційно чистим. Таке звучання формується при помірній силі співу, ясній, невимушеній і виразній вимові тексту і залежить від рухливості м'якого піднебіння, рівномірного коливання голосових складок, спокійного та рівного дихання. Набуття цих якостей дитячого голосу вимагає від учителя та керівника хору наполегливої роботи над диханням, звукоутворенням, звуковеденням, округленням голосних тощо. Формування навички правильного звуковидобування доцільно розпочинати **в зоні примарних звуків**. При співі примарних звуків між усіма частинами голосового апарата з'являється правильна від природи координація. Для більшості дітей зона примарного звучання припадає на звуки середини першої октави. Поступово навчаючись співу у своїй зоні

примарних звуків, діти переносять якість звучання на сусідні – вгору й униз. Начаючи дітей співу слід пам'ятати, що корисний тільки той спів, який не викликає напруження голосу.

Момент утворення звука називається **атакою**. Атака звука визначається певною взаємодією голосових складок і дихання. Однотипність атаки в хорі та одночасність початку звука прикрашають хоровий спів, а такі недоліки неодноразової атаки, як шумові призвуки та «під'їзди», призводять до нестійкого інтонування. Розрізняють три види атаки: тверда, м'яка і придихова.

1. При **твердій** атаці зв'язки змикаються до початку звука, під зв'язками утворюється активний тиск повітряного стовпа, а здобутий звук характеризується твердістю, енергійністю. На початковому етапі тверда атака допомагає досягти більш стійкої інтонації, і тому спокуса використання її в хорі досить велика. Проте не слід забувати, що за частого використання твердої атаки можуть виникнути захворювання голосового апарату, що призведуть до неповного змикання голосових зв'язок, а іноді й до втрати голосу. У молодшому віці тверда атака не використовується зовсім, у старшому – лише як художній прийом в окремих випадках. Тверда атака може слугувати засобом виразності у творах маршового, героїчного, урочистого характеру, у швидкій, енергійній, динамічно насиченій музиці й на нюансах **mf; f; ff**.

2. Під час **м'якої** атаки зв'язки змикаються одночасно з виникненням звука. Дихання, взяте через ніс, сприяє м'якшому змиканню голосових зв'язок. М'яка атака складна порівняно із твердою і на початковому етапі нерідко призводить до млявого звучання. В цьому разі можливе короткочасне використання твердої атаки для активізації голосового апарату. У хоровій практиці необхідно оволодіти як м'якою, так і твердою атакою, але постійним прийомом звукоутворення в дитячому хорі є атака м'яка. Виробити м'яку атаку в хорі набагато складніше, ніж тверду, адже керівникові доводиться працювати над подоланням розпливчатості й невиразності звука під час його виникнення. Всім відомо, що краса співацького голосу полягає не тільки в блиску і силі звука, а й в його широті, округлості, м'якості та благородстві. Цих якостей голос набуває і зберігає не під час твердої, а під час м'якої атаки. М'яка атака вживається в ліричній музиці, у спокійних темпах і в нюансах **mp; pp; p**.

3. Під час **придихової атаки** зв'язки змикаються не повністю, пропускаючи повітря (хо; хе; хата). Найчастіше придихова атака свідчить про хворобу горла, про можливі вузлики на зв'язках, загальній млявості зв'язок, про слабкий вдих і розслаблений, млявий видих. При неповному змиканні голосової щілини крізь неї проходить повітря, звук з'являється вже після початку видиху, внаслідок чого звук береться з «під'їздом» до певної висоти, що руйнує загальне враження від виконуваного твору. За бажанням керівника хору придихова атака може бути

використана і у якості художнього прийому для створення певного забарвлення звука.

Придихова атака може бути використана і як методичний прийом з метою вивільнення затиснутого звука при надмірно активному змиканні голосових зв'язок, а також для усунення недоліків горлового призвуку у співі. Сферою застосування придихової атаки є естрадний спів у мікрофон, але довготривалий спів у такій манері призводить до втрати можливості співати голосно й на повні груди. Придихова атака вживається у творах для зображення таємничого характеру, туги й горя, ніжності й ласки в спокійних темпах і на нюансах але Придиховою атакою можна скористатися в спокійних темпах і на нюансах *тр; р; рр*.

У дитячому співі використовується м'яка і тверда атаки, але *основу співацького звучання складає м'яка атака звука*. Однак, якщо у дітей спостерігається інертність голосового апарата і, як наслідок такої вади, виникає нечиста інтонація, доцільно деякий час використовувати активну, енергійну подачу звуку. Правильному звукоутворенню сприяє активна робота артикуляційного апарату, формування голосних з одночасною заокругленістю звучання та чітка, дещо перебільшена вимова приголосних. (Див. «Дикція. Залежність звукоутворення від артикуляції голосних і вимови приголосних»).

**Висока співацька позиція.** Для утворення повнозвучних і розбірливих голосних необхідно змінити форму задньої частини ротової порожнини. Стан легкого «позіху», вільний, дещо розширений стан глотки і трохи підняте положення м'якого піднебіння, так званий «купол» – і є *співацькою готовністю голосового апарата*. У високій співацькій позиції дещо підняте положення м'якого піднебіння, спрямовує звук у головні резонатори і надає йому дзвінкості у верхньому регістрі. Під час співу підняте м'яке піднебіння перекриває вхід до носоглотки і забезпечує гарний вокальний звук. У разі неповного перекриття входу до носоглотки, звук набуває гугнявого носового відтінку. Надто глибокий «позіх» робить звук глухим, глибоким і дуже неприємним на слух, через те, що струмінь повітря, спираючись на тверде піднебіння, не виходить через широко відкритий рот, а загашується. Низька, тобто неправильна вокальна позиція, звичайно асоціюється з глухим, важким, пласким та інтонаційно низьким звуком. До такого співу призводить *надмірне дихання та форсування звука*. Звук, що випромінюється через широко відкритий рот, має бути спрямований і мати *опору*. Прориваючись у вільно відкритий рот без опори і без «позіху», звук буде крикливим, несформованим, так званим «білим», безтембровим, але якщо струмінь повітря спрямувати до самого краю передніх зубів, звук вийде чистим, дзвінким і легким. *У цьому вмінні спрямувати звук й утримувати його під час співу у високій позиції і полягає мистецтво правильної постановки голосу*.



Італійські майстри співу стверджують, що по-справжньому співає той, хто вміє переносити звучання голосу в голову. Найбільш резонуючими голосними є «і», «є», «у». На голосних «а», «о» ясніше виявляється регістрове перебудування голосу, тому саме зі звуків «і», «є», «у» бажано розпочати пошук високої позиції. Для пошуку вокальної позиції практикується спів із закритим ротом на літері «м» – «мичання». За такого співу усталюється вірна установка голосового апарата: між зубами мусить бути щілина; язик перебуває в такому положенні, при якому співається голосний «у»; губи злегка прикриті губами. Якщо «мичання» відтворюється правильно, то на губах відчуватиметься легеньке лоскотання. Такий прийом настроює голосовий апарат і допомагає спрямувати звук до головного резонатора. Енріко Карузо наголошує, що «переходячи на спів із відкритим ротом, треба обов'язково зберігати знайдену близьку позицію, при співі із закритим ротом рухливість голосу покращується, а голосові зв'язки відпочивають» [15, 128].

**Заокруглення звука.** Під час роботи над звукоутворенням і звукоформуванням найважче досягти рівного звучання голосу в усіх його регістрах. Уміння згладити грудний, мішаний і головний регістри на всьому діапазоні звучання голосу – головне завдання керівника хору. Вирівнюванню регістрів допомагає висока співацька позиція, знайдена у процесі занять. Округле світле звучання формується шляхом вправ, побудованих на поступовому русі голосу вгору і вниз з правильною артикуляцією голосних. **Зміст заокруглення (затемнення) звука полягає в тому, щоб за допомогою високої співацької позиції голосового апарата наблизити артикуляцію відкритих голосних до артикуляції більш прикритих.** Голосні звуки поділяються на світлі, відкриті «а», «є», «і» та більш прикриті, темні «о», «у», «е», «и». Голосні звуки за артикуляцією мають наближатися одна до одної не втрачаючи своїх особливостей, причому в звучанні «а» відчуватимуться елементи «о», в «є – е», в «і – и». За допомогою заокруглення (затемнення) голосних і вирівнювання регістрів значно розширюється діапазон, з'являється свобода і гнучкість голосу.

Спираючись на народнопісенні традиції, М. Глінка, а – пізніше О. Варламов у першій половині 19 століття розробили власні вокально-методичні прийоми, відмінні від традиційних методів навчання італійської вокальної школи і заклали підвалини для створення нової методичної системи навчання співу – російської співацької школи. Ця система визнана в світовій вокальній практиці й використовується не тільки у навчанні сольному співу, а й у хоровому. Прийом вирівнювання регістрів і заокруглення голосних є обов'язковим для правильної постановки голосу під час співу в *академічній манері*. Цікаво буде ознайомитися з методичними прийомами вирівнювання регістрів О. Варламова, які є актуальними й нині. Так, О. Варламов радив дискантам (сопрано) при переході до

з'єднання грудного і середнього регістрів пом'якшити *останній* грудний звук та посилити перший звук середнього регістру, аби встановити між ними рівність. При поєднанні середнього регістру з головним – навпаки, посилити *останній* звук «середнього голосу» і пом'якшити «голос головний», який у жіночих голосах є більш різким та сильним від природи.

Хоровий диригент Г. Ломакін (1812 – 1885), що викладав співи у Придворній співацькій капелі (1848 - 59), використовував свою вправу, що має форму висхідної та низхідної гами, для вирівнювання високого дитячого голосу. Для відпрацювання навичок звукоформування у певних голосових регістрах, можна скористатися цим методичним прийомом Г. Ломакіна. У рекомендації до використання вправи він наголошує на тому, що у висхідному русі кожному з регістрів відповідає певна голосна. На грудних звуках використовується голосна «а»; наступна голосна «о» формує заокруглений звук у мішаному регістрі; голосна «у» сприяє головному резонуванню у головному регістрі.

У низхідному русі, за Ломакіним, принципи використання голосних дещо змінюються. Після головного регістру поява на *ре2* голосної «о» замість «у» свідчить про готовність переходу до мішаного регістру. Перехід на ноті *сі1* до голосної «а» сприяє відпрацюванню заокругленості у звукоформуванні в середньому мішаному регістрі. Нижні ноти *мі1*, *ре1*, *до1* рекомендовано співати на голосній «о» для збереження високої співацької позиції та заокруглого звучання у низхідному русі мелодії. Цей методичний прийом Г. Ломакін характеризує як *заведення регістра за регістр* (а, о, у↑ у, а, о ↓).

Робота з дітьми над формуванням округлого звуку починається з перших занять і з перших зустрічей керівника з дитячим хором. У дошкільному віці робота зводиться до виправлення недоліків дикції та набуття початкових навичок артикуляції голосних. Особистий показ керівника має в цьому вирішального значення. Діти миттєво наслідують манеру співу і підсвідомо копіюють як позитивні, так і негативні особливості звукоутворення свого керівника. Для дітей дошкільного віку особливо небезпечно чути від керівника глибокий, дуже затемнений, занадто округлий спів, що може призвести як до неприродного звукоутворення, так і до порушень функцій голосового апарата.

*У молодшому і середньому шкільному віці вчитель зобов'язаний навчити дітей одноманітно артикулювати голосні, дбаючи при цьому про збереження високого, світлого звучання.* Основна робота з дітьми над заокругленням і вирівнюванням звука починається з середини співацького голосу, в подальшому цей діапазон поступово розширюється.

У 1836 році М. Глінка видав «Вправи з удосконалення голосу» (для баса О.А. Петрова) у формі вокалізів – сольфеджіо без супроводу. До вправ він додав короткі методичні пояснення щодо його особистого методу, який кардинально

відрізняється від методів італійської вокальної школи. «За моїм методом, – писав М. Глінка – необхідно спершу вдосконалити натуральні тони, які беруться без будь-якого посилення» [15, 154].

За методом М. Глінки натуральні тони складають лише дві п'ятих усього об'єму голосу, а для голосів слабких і нерозвинених – декілька тонів. Лише удосконаливши ці натуральні тони, вважав Глінка, «поступово потім можна обробити і довести до можливої довершеності й інші звуки...». Як і М. Глінка, О. Варламов також пропонував починати заняття співом з середніх звуків, що не потребують ніяких зусиль. Особливої уваги М. Глінка приділяв проблемам вирівнювання регістрів. Він рекомендував розвивати голос із центру, тобто із зони примарних тонів, що оточують центр голосу. Нині цей метод здається природним і звичайним, а свого часу він докорінно змінив погляд на викладання співу. У 19 столітті домінував інший метод викладання співу – інструментальний, що витягував голос знизу вгору через всі регістри до найвищих тонів.

Сучасники М. Глінки його метод схарактеризували як «концентричний», так як вправи у збірці розвиваються від тонів натуральних, на яких тримається спокійна мова людини, до тонів, що оточують центр. Вокальний метод М. Глінки дає змогу працювати не тільки з видатними, а й зі звичайними, невеликими за діапазоном голосами. Тепер цей метод є основою майже всіх кращих вокальних шкіл Західної Європи, але у першій половині 19 століття він був мало відомий у Західній Європі.

*На відміну від західних вокальних шкіл, які рекомендували з перших уроків співати вправи діапазоном у півтори октави та використовувати крещендо на одному звуці, М. Глінка вказував, що на початку навчання співу не слід робити крещендо, як тому навчають старовинні (італійські – О.К.) навчителі, але «узяти ноту й тримати її у постійній гучності, що є значно важче і корисніше». У старшому шкільному віці, коли в хлоп'ячих підліткових голосах формується грудний регістр, то на перехідних нотах виникає необхідність прикриття звуку для утворення рівного на всьому діапазоні співацького голосу.*

*Прикриття – це вокальний прийом, яким користуються співаки при формуванні верхньої частини діапазону голосу, що знаходиться вище перехідних звуків.* Сутність прийому прикриття полягає в тому, що вживаючи на вправах голосні «о», «у», які сприяють збільшенню позіху і розширенню глотки, співак знімає напруження з голосових зв'язок. Ці темні голосні полегшують перехід на мішане голосоутворення. На «а» глотка звужена, звук тяжіє до світлого відкритого тембру. Для досягнення прикриття окремих голосних пропонують співати «а» з призвуком «о»; «і» – з призвуком «у»; «є» – з переходом на прикрите «е». Якщо умовно розташувати голосні в залежності від їх більшої або меншої відкритості, починаючи з найвідкритішої, виявляється наступний ряд:

«а», «о», «є», «і», «и», «у». Під прикриттям звука розуміємо певне затемнення тембру шляхом перебудови верхніх резонаторів. Визнаний майстер дитячого хорового співу Г. Струве стверджував, що заокруглення звука відбувається через надання м'якому піднебінню куполоподібної форми і відповідних форм артикуляційному апарату, а прикриття здійснюється шляхом розширення нижньої частини глотки.

До формування верхніх прикритих звуків рекомендують переходити лише після того, як буде знайдено і закріплено необхідне звучання у середній частині діапазону, тобто на примарних тонах. З проблемою округлення та прикриття звука виникають й проблеми вирівнювання та згладжування регістрів, оскільки при змішуванні головного й грудного звучання голос набуває рівності протягом всього діапазону. Слушне зауваження щодо естетичної сутності вокального звуку висловив О. Єгоров: «Лише тоді хорове виконання буде позначатися звуковим благородством, багатством і залишати по собі незабутнє враження, коли воно буде в рамках прикритого або м'якого звуку». Буде дуже цікаво дізнатися, як ставився М. Глінка до обговорюваної проблеми щодо прикриття звука. У своїх поясненнях до вокальних вправ він радив співакові О. Петрову «тягнути гами» на літеру «А» (італійську), тобто як округлену російську «А». Він пояснював, що у російській мові існують декілька фонетичних різновидів звучання «А» від світлого (відкритого) – до занадто заокругленого (закритого); від слабко промовленого (прохідного) – до повнозвучного акцентованого «А». Саме цей акцентований звук, наголошує Глінка, і є відповідним до італійської «А», внаслідок чого він прозвучить «прикрито», розбірливо і повнозвучно, чого він й вимагав від своїх учнів. ***Слід зауважити, що порівняно з російською мовою саме в українській розмовній мові й у співі фонетичне звучання «А» ніколи не змінюється, а завжди звучить округло та повнозвучно, чим і наближається до особливостей італійського вокального мовлення.*** Навичка прикриття і заокруглення звуку пов'язана із професійним звукоформуванням, необхідною умовою якого є вирівнювання регістрів співацького голосу. Всі академічні хори співають округлим, прикритим звуком, рівним на всьому діапазоні голосу. Такий звук при нюансуванні виявляє не тільки найкращі темброві якості голосів, а також їх рухливість і гнучкість.

### 5.1.3. Звуковедення та дикція

Звуковедення залежить від характеру твору, темпу, ритму та змісту літературного тексту. Вміння користуватися диханням забезпечує формування навичок співу з різними *прийомами або формами звуковедення*, а саме: зі штрихами *legato, non legato, staccato, portamento, glissando, marcato*.

**Legato** /італ – зв'язно/ – спосіб виконання, при якому звуки, що йдуть один за одним, не виокремлюються, мається на увазі плавний, рівний перехід. Незалежно від характеру твору, темпу, динаміки штрих легато завжди має відзначатися єдністю нюансу у виконанні твору. Тривале легато виконується в хорі ланцюговим диханням і складає певну технічну і виконавську складність.

**Non legato** (італ. – не зв'язно, не злито) – такий спосіб звуковедення, при якому кожен звук виконується окремо, без будь-якого поштовху й перерви. Нон легато характеризується розмежованістю кожного звуку мелодії при збереженні її безперервності. У музичних творах, особливо хорових, нон легато позначається дуже рідко, а тому за відсутністю вказівок щодо зв'язного виконання, написано слід виконувати як нон легато.

При виконанні цього прийому звуковедення треба слідкувати за тим, щоб постійне підкреслювання звуків не переходило в акцентування.

**Staccato** (італ. – уривчасто, відокремлено) – такий прийом звуковедення, при якому всі звуки уривчасто викарбовуються. Під час співу стакато приголосні вимовляються дуже коротко.

**Marcato** (італ. – підкреслюючи) – такий спосіб виконання, що є ніби проміжним між важким нон легато і дуже твердим стакато. Позначається горизонтальною рисою (-) над нотою.

**Portamento** (італ, від *portate la voce* – переносити голос) та **glissando** (італ., від франц. *glisser* – ковзати) означають поступовий, ніби ковзаючий перехід одного звука в інший. Ці штрихи подібні між собою і відрізняються тим, що портаменто – це короточасне ковзання, яке не має позначення в нотах, а глісандо – більш тривале ковзання і позначається в нотах хвилястою лінією.

Використовуючи вище розглянуті штрихи або способи звуковедення, керівник хору шукає забарвлення, характер звука, який допоможе найповніше передати зміст твору, що виконується та розкрити його художній образ. Один і той самий штрих можна використати для виконання різних за змістом і характером хорових творів, і в кожному з них буде знайдено потрібне забарвлення, необхідний характер звука. Наприклад, у плавному ліричному творі на *legato* характер звука може бути світлим, прозорим, ніжним; той самий прийом звуковедення у драматичному творі вимагатиме іншого забарвлення звука, який може бути темнішим, щільним, насиченим. Інколи позначенню прийому звуковедення надають рис характеру звука і тоді виникають словесні вирази «легке, м'яке» *legato*, або «важке», «повітряне» *staccato* тощо. Особливості звуковедення залежать від характеру музики, темпу, ритму і змісту літературного тексту. На заняттях хору діти навчаються різних видів звуковедення у розспівках і на нескладному пісенному матеріалі. Це допоможе оволодінню технічними складнощами творів, що вивчаються.

Робота з дитячим хором над звукоутворенням і прийомами звуковедення переплітається з роботою над дикцією і фразуванням. Співацька дикція відрізняється від мовної тим, що спів ґрунтується на голосних звуках, а приголосні вимовляються чітко і коротко. Чіткість дитячої вокальної дикції залежить від розбірливої вимови у розмовному мовленні.

Причиною поганої дикції може бути млявість і малорухомість язика і губ, затиснутість нижньої щелепи, скутість м'язів обличчя й шиї та недостатнє або неправильне відкриття рота. Головне завдання керівника дитячого хору в роботі над дикцією – повне фізичне звільнення артикуляційного апарата від напруження. Основою співацького звука є голосні. Виховання дитячого співацького голосу починається з роботи над формуванням вокальних голосних, які відрізняються від мовних рівністю, рівномірністю заокруглення і дзвінкістю звучання.

Артикуляція голосних – найважливіша частина вокально-хорової роботи з дітьми. Вона щільно пов'язана з диханням, звукоутворенням та інтонуванням. Тільки при активній артикуляції стає зрозумілим текст. На якість артикуляції впливає вміння дітей відкривати рота під час співу, правильне положення губ, вільне розташування язика в роті, а також звільнення від напруження нижньої щелепи.

Активна вимова приголосних викликає посилене скорочення м'язів ротоглотки, завдяки чому посилюється дзвінкість голосних при співі і стає зрозумілим текст. У сценічному мовленні і вокальній дикції великого значення набуває чітка вимова приголосних, від чого й залежить утворення мовних і співацьких формант, які роблять голос яскравим і гучним.

Для досягнення кантиленного протяжного співу дітям необхідно пояснити правило поєднання слів під час співу. **Вокальна транскрипція тексту відрізняється від орфографічної тим, що всі склади у вокалі є відкритими.** Постійне використання керівника хором особистого показу сприятиме уникненню такого недоліку, як низьке інтонування сонорних приголосних «л», «м», «н», «р», «й» та приголосних «с», «з», «ж», «ф», внаслідок чого у співі виникає так званий «під'їзд». Пам'ятаючи, що на якість дикції впливають теситура і нюанс, керівник має професійно добирати репертуарні твори. У високій теситурі на нюансах *f* та *P* дітям складніше вимовляти слова розбірливо, ніж у середній. Особливо великі дикційні складнощі у дитячому хорі виникають у творах з темповими і динамічними змінами. Найкращими умовами для вимови тексту є середня теситура, помірна сила звучності, рівний ритм і спокійний темп.

### **Питання для самостійної роботи**

1. Які головні групи вмінь та навичок становлять вокальні та хорові навички?

2. Яким вимогам має відповідати дихання під час співу?
3. Визначте відмінності між поняттями високої співацької позиції і прикриттям звуку.
4. Від чого залежить формування відчуття опори дихання у співі?
5. Пояснити в чому полягає зміст заокруглення, тобто затемнення вокального звуку.
6. Схарактеризуйте «концентричний» метод викладання співу М. Глінки та зіставте його з методом «інструментальним», що домінував у 19 ст.
7. Назвіть найбільш резонуючі голосні, які допомагають спрямувати звук до головного резонатора.
8. З огляду на те, що звукоформування залежить від темпу, ритму та змісту літературного тексту виконуваного твору, схарактеризуйте головні прийоми звуковедення.

### **Тестові завдання**

1. До складу вокальних навичок входять:
  - а) заокруглення звуку; б) дихання; в) артикуляція.
2. До складу вокальних навичок входять:
  - а) ланцюгове дихання; б) звукоутворення; в) артикуляція.
3. До складу вокальних навичок входять:
  - а) прикриття звуку; б) звуковедення; в) розуміння диригентського жесту.
4. До складу хорових навичок входять:
  - а) співацька установка; б) ансамбль; в) дикція.
5. До складу хорових навичок входять:
  - а) звуковедення; б) артикуляція; в) стрій.
6. На придиховій атаці зв'язки змикаються так:
  - а) до початку звуку; б) у момент утворення звуку; в) не повністю.
7. До складу хорових навичок входять:
  - а) звуковедення; б) дикція; в) розуміння диригентського жесту.
8. У дитячих співацьких голосах слід виховувати таку виконавську якість:
  - а) співучість; б) яскравість; в) гучність.
9. У дитячих співацьких голосах основним засобом звукоутворення є:
  - а) м'яка атака; б) тверда атака; в) придихова атака.
10. Найбільш резонуючими голосними є:
  - а) Є, А ; б) У, І ; в) О, Е

## 5.2. Розспівування хору

Розспівування хору має практичне значення – це вокально-слухове настроювання співаків на початку занять або перед концертом.

*Задачі розспівування:*

- формування високої співацької позиції;
- формування навичок різних засобів звуковедення;
- розширення діапазону;
- вирівнювання голосних;
- розвиток технічної рухливості голосу;
- злиття тембрів і рівноваженість сили всіх голосів у всіх хорових партіях;
- чистота інтонування інтервалів та акордів;
- розвиток навичок співу в різних динамічних відтінках;
- розігрівання і налаштування голосового апарата.

Вправи для розспівування хору можуть бути *унісонними і гармонічними, з інструментальним супроводом і без нього*. Розрізняють такі види розспівувань для хору: унісонний спів гам, тетраходів, секвенцій на всі склади; гармонічні сполучення на голосні і склади; спів вправ з різними динамічними відтінками і на різні штрихи.

Вправи можуть бути складені спеціально або дібрані з вокально-хорової літератури, але в будь-якому випадку ці вправи мають бути лаконічними, легкими для запам'ятовування і мати чітко визначені завдання. Одну і ту саму вправу можна використати для розв'язання кількох завдань вокально-хорової техніки. Керівникові не варто захоплюватися великою кількістю вправ, бо важлива не їхня кількість, а застосування різних прийомів, які мають різні цілі і завдання. Професор Харківського університету мистецтв ім. І.П. Котляревського В. Палкін вважав розспівування необхідним засобом вокально-хорового розвитку колективу. Проводячи розспівування він віддавав перевагу вправам унісонного звучання в помірному темпі.

Методично вистроюючи хоровий унісон, він поступово ускладнював фактуру вправ. В. Палкін рекомендував студентам уникати крайніх теситурних ділянок у розспівуванні хорів та звертати увагу виключно на центральну частину діапазону. «Добивайтеся рівного, красивого, міцного унісону!» – навчав майбутніх хормейстерів В'ячеслав Сергійович.

*Унісонні розспівування.* В унісонних, а в мішаному хорі – в октавно-унісонних розспівуваннях має переважати гамоподібний поступовий рух мелодії, де чергуються великі і малі секунди. Вдосконаленню інтонації сприяють спеціальні вправи у вигляді гам, тетраходів, хроматичних зворотів, секвенцій



тощо. Засновник хору Одеської консерваторії професор К. Пігров надавав велике значення вмінню співати великі і малі секунди та збільшені й зменшені інтервали, що є дуже складними для інтонування, незважаючи на їх уявну простоту. Виховуючи молодих хормейстерів у студентському хорі, він започаткував спів тетраходів як необхідну складову унісонних розспівувань.

Під час співу тетраходів виховується відчуття інтонаційної перспективи, чітке інтонування та творча дисципліна, що є важливою умовою встановлення хорового строю. Якщо співаки відтворюють у тетраходах характерне звучання того чи іншого ладу і при тому чітко уявляють інтонаційні зв'язки між суміжними звуками, то у їх виконанні стрій стає більш осмисленим та точним. Постійне використання тетраходів у розспівуваннях сприяє тому, що навчальний хор доводить до автоматизму навичку чистого інтонування малих, великих, збільшених секунд та збільшених кварт у висхідному та низхідному русі, внаслідок чого хор спроможний легко подолати неабиякі інтонаційні складності. К. Пігров рекомендує співати тетраходи рівним звуком закритим ротом гранично уважно, м'яко, без напруження з загальнохоровими модуляційними переходами без супроводу (варіанти модуляцій є у посібнику К. Пігрова «Керування хором»).

У навчальному посібнику М. Глінки «Вправи для удосконалення голосу» акомпанемент відсутній. Композитор був упевнений, що під час виконання вокальних вправ слух та інтонування мають бути скоординовані на певному звуці, тоді як акомпанемент заважатиме природній координації слуху, підказуючи наступні тони та модуляційні переходи, внаслідок чого призупиняється розвиток вірного вокального слуху і гальмується атака звука.

У хоровій практиці нерідко застосовуються розспівування, засновані на простих поліфонічних формах, як то імітація та канон. Ці вправи розвивають ансамблеві навички, допомагають співакам добре орієнтуватися у багатоголосному співі та вирішують проблеми урівноваженості голосів у виконанні поліфонічних творів. Під час унісонного розспівування звичайно визначаються висотні межі для кожного голосу, особливо це стосується низьких голосів. Під час руху вгору низькі голоси мають закінчувати розспівування раніше високих, а під час руху вниз високі голоси припиняють спів раніше низьких.

Такий спосіб розспівування створює умови для розширення діапазону кожної хорової партії та оберігає голоси від надмірного теситурного перевантаження. Всі унісонні розспівування сприяють виробленню навичок унісонного ансамблю та культури звуку. Керівник може сам скласти унісонні розспівування на основі інтонаційних або дикційних труднощів твору, що розучується.

**Гармонічні розспівування** виконуються без інструментального супроводу. Всі вправи поділяються, на два види: навчально-виховного і практичного призначення. *Вправи навчально-виховного призначення* – гармонічні вправи, не пов'язані з конкретним твором. Це можуть бути акорди, взяті окремо в певних мелодичних положеннях і розміщеннях, а також прості і складні каданси.

*Вправи практичного призначення* мають за мету оволодіння співаками складних місць твору, що розучується хором. Такі розспівування можуть бути складені керівником з урахуванням гармонічних особливостей твору на основі складних місць у партитурі, наприклад, незвичних гармонічних сполучень, незвичного розміщення акордів. Як вправу можна використати й будь-який епізод з виучуваного твору, що викликає труднощі не тільки мелодичного, а ритмічного та дикційного характеру.

Вправи для **розспівування дитячого хору** мають бути невеликими за діапазоном та нетривалими, бо спів дітей молодшого віку майже не відрізняється від їхнього мовлення. У молодшому шкільному хорі діти 7-10 років співають фальцетом, тобто головний регістр у них є природним. Якщо діти не форсуватимуть голоси у цьому віці, то деякі з них співатимуть досить високі звуки – *до2, ре2, мі2* і навіть *фа2*. Головне завдання керівника хору – виявлення і збереження верхнього регістру в голосах дітей. Спів у нижньому регістрі містить небезпеку «посадити» голос, позбавити його природної дзвінкості, легкості, тому в молодшому віці рекомендується почати розспівування з нот *фа1 - соль1*. Світлому, головному звучанню сприяє розспівування на звуках «*е*», «*е*», «*ю*», «*я*». Голосний *і* робить звук більш дзвінким, але використовувати цей голосний слід обережно, слідкуючи, аби не з'явився в хорі різкий, відкритий тембр.

Розвитку м'якого піднебіння у дітей сприяють вправи, що виконуються із закритим ротом з переходом на склади *ма, на*. Звільненню нижньої щелепи сприяють вправи на склади *бай, дай* тощо.

У середньому віці – від 10 до 14 років – вся вокальна робота передбачає розвиток як мікстового, так і грудного регістру, тому залежно від поставлених завдань обирають і вокальні вправи. Наприклад, з метою збереження світлого головного звучання на середніх і нижніх звуках діапазону, застосовуються вправи низхідного руху на склади *лі, лю, ле*. Вправи для розвитку грудного звучання, як правило, розпочинаються з відносно низьких нот і виконуються у висхідному русі.

Розспівування хору триває не більше, ніж 15-20 хвилин. Надто тривале розспівування знижує увагу співаків, внаслідок чого їхній спів перетворюється на бездумне механічне проспівування вправи. Суттєву допомогу в доборі вправ для дитячого хору можна отримати у спеціальній літературі.

### ***Контрольні питання***

1. Які творчі завдання вирішуються хормейстером в процесі роботи над словом у хорі?
2. Як впливає метроритм на встановлення правильних наголосів у вокальному мовленні?
3. Яке призначення мають розспівування у практичній вокально - хоровій роботі?
4. Назвіть основні види розспівувань в хорі.
5. Яким навчальним вимогам мають відповідати вправи для розспівування в дитячому хорі?

## Розділ 6. ХОРОВА ЗВУЧНІСТЬ ТА ЇЇ СКЛАДОВІ

### 6.1. Ансамбль і форми його утворення

**А н с а м б л ь** – (фр. ensemble – разом, зливо, одночасно, врівноважено, одноманітно) виражає поняття про спільну, колективну працю та має багато значень у різних видах мистецтва: у архітектурі, у декоративному, а також й у театральному мистецтві.

Особливо багато значень поняття «ансамблю» має практика музичного виконавства, яка позначає спільне виконання музичного твору. Хор і оркестр є ансамблями колективного типу, на відміну від камерного ансамблю, де кожен голос партитури виконується солістом. Ансамблями називаються і музичні твори для групи виконавців. Хор і оркестр також є ансамблями, але колективного типу, на відміну від камерного ансамблю, де кожен голос партитури виконується солістом. У спільному музичному виконавстві існує поняття ансамблевого виконання. Це мистецтво спирається на вміння виконавця розмірити свою художню індивідуальність відповідно до індивідуальності партнерів. У хорі голоси партитури виконуються групою співаків, що складають партії.

Отже, хорова партія є ансамблем співаків, які мають подібні за тембром і діапазоном співацькі голоси. Хоровий спів передбачає злиття індивідуальностей, вміння чути свою партію і хор в цілому, готовність підпорядковувати свій голос загальній звучності та гнучко узгоджувати свій спів з діями диригента. У хоровому мистецтві ансамбль – це урівноважене звучання хору, яке збалансоване за інтонацією, темпом і динамікою. Оцінювати звучність хору, його кваліфікацію і ступінь готовності до концертного виконання слід саме за ансамблевою злагодженістю, яскравістю й виразністю нюансів та вишуканістю фразування.

*«Під ансамблем високої майстерності розуміється чітка інтонаційна узгодженість звучання, злитість і врівноваженість сили і тембру всіх голосів, результатом чого буде соковитий, насичений, повноцінний унісон кожної хорової партії, а вистроєні унісоми партій дадуть чудове, чаруюче гармонічне співзвуччя»,* - зазначає К. Пігров [19, 64]. На основі аналізу численних хорових партитур Г. Дмитревський (1900 – 1953) у посібнику «Хороведение и управление хором» (1948) виокремив наступні **форми утворення ансамблю** хорової звучності:

1. Загальний ансамбль усіх груп хору
2. Неповний ансамбль різнорідних груп
3. Половинний ансамбль однорідних груп
4. Частковий ансамбль однієї з груп хору

Перші три форми ансамблю є поєднанням хорових голосів у єдине звучання в різних тембрових сполученнях. У хоровій музиці темброве і ритмічне сполучення голосів залежить від фактури викладу і є тою хоровою палітрою, за допомогою якої композитор створює яскравість і неповторність кожного хорового твору. Загальний, неповний і половинний склад хору здатний виконувати твори різного типу хорового викладу. Залежно від особливостей фактури виконуваних хором, утворюються такі **т и п и** хорового ансамблю:

- ансамбль унісонний,
- ансамбль гармонічний,
- ансамбль поліфонічний

У процесі роботи над різними засобами *х у д о ж н ь о ї в и р а з н о с т і* та єдністю звукоутворення виникають такі **в и д и** ансамблю часткового і загальнохорового:

- метроритмічний,
- вокальний,
- динамічний,
- темповий,
- вокальний,
- дикційно-орфоепічний,
- тембровий.

Види ансамблю, що базуються на засобах вокально-хорової виразності утворюватимуть ансамбль *х у д о ж н і й*. Далі розглянемо детально кожний **тип** хорового ансамблю.

У період створення хорового колективу керівник піклується про майбутнє звучання хору і намагається набрати таку кількість співаків з гарними голосами, яка *м е х а н і ч н о* забезпечила би якісне звучання хору. Під терміном “механічно” мається на увазі таке ансамблеве співвідношення між хоровими партіями, коли групи хору є рівнозначними як за *к і л ь к і с т ю* співаків, так і за *к і с т ю* звучання провідних голосів. Якщо ці умови виконуються, ансамбль буде забезпечено і хор звучатиме врівноважено в будь-якому нюансі.

У самодіяльних, дитячих і навчальних хорах такого вибору не існує, тому керівник змушений *ш т у ч н о* створювати якісну відповідність, варіюючи кількість співаків у хорових партіях. Так, якщо в партії перших сопрано трапляються співачки з сильними голосами і яскравими тембрами, то ця група хору може бути й менш чисельною. У тому разі, коли в партії других сопрано недостатньо співачок з яскравими тембрами, керівник збільшує цю групу хору кількісно, аби *ш т у ч н о* надати їй достатньої сили і щільності звучання. У професійному хорі небажана участь співаків із «тремолоючими» і хиткими голосами. Голоси надтріснуті, сиплі, хриплі можуть зіпсувати звучність хору.

Наявність у хорі співаків з мовними недоліками (гаркавість, шепелявість) заважають створенню якісного ансамблю. Все це необхідно враховувати в процесі створення хорового колективу, комплектування хорових партій і у подальшій роботі над ансамблем хору.

### 6.1.1. Унісонний ансамбль

**Унісонний ансамбль** – ансамбль частковий, тобто ансамбль однієї хорової партії, а також унісонне звучання декількох хорових партій або унісон всього хору. Робота над ансамблем хору починається з часткового ансамблю. У хоровій партії обов'язково мають бути співаки з достатньою силою голосу і з яскраво вираженим тембром, аби їх голоси надали хоровій партії необхідного забарвлення і створили би умови для побудови унісонного ансамблю. Мінімальний склад хорової партії у кількості трьох співаків здатний забезпечити безперервний спів, використовуючи прийом *ланцюгового* дихання.

*Досягненню унісонного ансамблю у хоровій партії сприяють такі чинники: приблизна сила та однотембровість голосів, правильно і однаково утворені голосні, чітка вимова приголосних, єдина вокальна манера, зручна теситура та природний нюанс.*

На якість часткового ансамблю впливає інтонаційна й ритмічна складність мелодії, дикційні особливості літературного тексту, а також темп і метр. Просту мелодію спокійного темпу хорова партія дитячого хору опанує швидше і тому на нескладних хорових творах легше встановити ансамбль. З набуттям хорового досвіду діти навчаються співати в ансамблі й складні твори. П. Чесноков стверджує, що врівноваженість за силою звучання і злитістю тембрового забарвлення в хоровій партії, є основою першого елементу хорової звучності – *часткового ансамблю*. Хорова партія, що об'єднана частковим ансамблем, прагне врівноваження за силою звуку з іншими хоровими партіями. Це створює рівномірне й врівноважене звучання всіх хорових партій, внаслідок чого досягається *загальний ансамбль* хору.

К. Пігров зазначає, що ***первинним елементом хорового ансамблю є ансамблевий звук, яким повинні володіти хористи.*** Під ансамблевим звуком мається на увазі вміння підпорядкувати звучання свого голосу голосам інших хористів, не виділятися із загального звучання, підкорятися вимогам диригента. Досягається ансамблевий звук наполегливою і тривалою роботою лише у спільному або у хоровому співі. Кожна з хорових партій має вирізнитися за тембром. У цій відмінності тембрів і полягає краса та гармонійність хорового ансамблю. *Унісонне звучання* трапляється в однорідних групах мішаного хору у межах зручної теситури для обох груп. Для жіночої групи хору унісонний спів

можливий у межах *до1 - ре2*, вище *ре2* альти співатимуть з великою напруженістю, чим і обмежують можливості унісонного співу. Крайній нижній звук сопранової партії - *до1* обмежує унісонний спів жіночої групи хору у нижньому регістрі. Для чоловічої групи хору унісонний спів можливий у межах *До - ре1 (мі-1)*, де тенори обмежують басів у нижньому регістрі, а баси обмежують тенорів у високому.

Унісонне звучання всього хору, тобто *загальнохоровий унісон*, можливий лише на спільних звуках діапазонів найвищих і найнижчих голосів у межах *до1 - мі1*. Значно частіше використовується у хоровій літературі унісон октавний. Він може бути як між однорідними групами хору, так і між різнорідними.

Унісони однорідних груп хору

Унісон октавний

Унісон мішаного хору

Унісони різнорідних груп створюють октавний унісон хору. *Загальнохоровий унісон* у хорових творах використовується не часто, до того ж у тембровому відношенні він мало цікавий, бо обмежений лише декількома тонами. У хоровій літературі загальнохоровий унісон використовується як художній прийом або як хорове забарвлення.

Значно частіше застосовується у хоровій літературі *октавний унісон*. Він може бути між однорідними групами хору, так і між різнорідними. Унісони різнорідних груп створюють *октавний унісон хору*. Октавний унісон між жіночим і чоловічим хором звучить красиво й виразно на всьому діапазоні мелодії та створює особливе темброве забарвлення. Жіночі голоси не так багаті на обертони, як чоловічі, тому октавний унісон у жіночому хорі завжди являє собою неабияку ансамблеву складність. У хорах із супроводом октавні унісони виконуються легко й без утруднень та використовуються як художній прийом чи хорове забарвлення. У хоровій літературі переважають такі види фактури: *гомофонна\**, *гомофонно-гармонічна*, *поліфонічна\**, *мішана*.

Залежно від фактурного викладу хорового твору, утворюється й різновид хорового ансамблю. Для кожного хорового твору притаманний свій ансамбль, який складається зі сполучень різних фактурних особливостей та різноманітних тембрових співвідношень у хорових партіях. Ці темброві співвідношення утворюють певний музичний настрій і допомагають розкриттю змісту літературного тексту. Скільки є хорових творів, стільки ж є й різновидів ансамблю, бо співвідношення теситурних і динамічних умов індивідуальні й неповторні в кожному творі.

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

### 6.1.2. Ансамбль гармонічний

Гармонічний ансамбль – це виконання акордів окремими співаками або хоровими партіями. Найменша кількість співаків для двоголосного хорового гармонічного ансамблю – шість виконавців, тому мінімальний чотириголосний хор складатиметься з 12-ти співаків для забезпечення ланцюгового дихання.

*У творах гармонічного (акордового) складу, особливість утворення ансамблю виявляється у тому, що всі голоси мають звучати з однаковою силою. У творах гомофонно-гармонічної фактури, де один з голосів є провідним, а хор супроводжує, акомпанує і підтримує його, встановлюється таке співвідношення гучності звучання голосів, при якому хор має співати тихіше стосовно того голосу, який веде соло.*

«Гармонічний ансамбль, тобто врівноваженість і злиття всіх тонів акорду в одне правильне, м'яке і органоподібне звукосполучення, може до певної міри регулюватися дотриманням деяких умов, а саме: кількісної та якісної рівноваги хорових груп, зручного розміщення акорду, мелодичного положення акорду, теситури, виду акорду, нюансу, темпу, кваліфікації співаків хору та їх природних музичних даних», – зазначає К. Пігров [19, 65]. Розглянемо умови, які сприяють встановленню гармонічного ансамблю. Про кількісну і якісну рівновагу хорових груп було сказано раніше, коли йшлося про формування хорової партії, тому звернемося до інших умов, що сприяють досягненню гармонічного ансамблю.

У хорознавстві існують поняття *природного і штучного* ансамблю, а також *ансамблюючих та неансамблюючих* акордів за термінологією К. Пігрова. Кожного, хто чув хорове виконання народних пісень прибалтійських народів,



дивує компактне і виразне звучання хору. Пояснюється таке звучання особливістю художньо-естетичної пісенної і хорової традиції. Вокально-хорові характеристики виконуваних пісень, а саме, невеликий діапазон у доступній для всіх середній теситурі, рівний ритм, постійний розмір, спокійний темп, голоси звучать у середній теситурі – створюють об'єктивні умови для **природного ансамблю**.

Г. Дмитревський зауважує, що ансамбль при *рівномірному* використанні теситурних умов (або всі голоси співають високо, або всі низько, або всі голоси знаходяться у середніх регістрах) – такий ансамбль називають **природним**. Ансамбль при *нерівномірному* використанні теситурних умов (тобто, коли одні партії співають високо, інші низько) – такий ансамбль називають **штучним**. Підтверджуючи думку Г. Дмитревського, О. Єгоров наголошує, що ансамбль хорового колективу вважають природним за умов збереження рівномірного використання регістрів у кожній з голосових партій, а до ансамблю, в якому порушена рівномірність використання регістрів у кожній окремо взятій голосовій партії, слід поставитися як до ансамблю штучного різновиду. Для того, аби зрозуміти, що є **штучний ансамбль**, треба навчитися відрізнити ансамблюючі акорди, від неансамблюючих (за К. Пігровим) та заздалегідь знати, з якою гучністю слід співати певні тони того чи іншого акорду, аби ті акорди сприймалися слухачами в усій красі.

### **6.1.3. Ансамблеве співвідношення тонів у акордах**

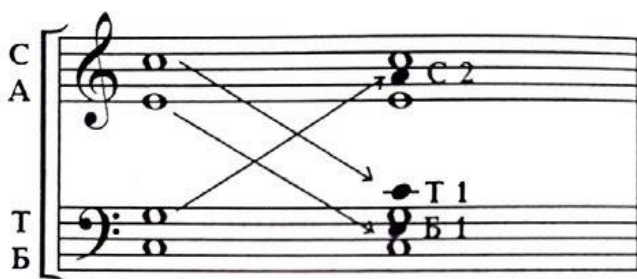
Розуміння ансамблевого співвідношення тонів у акордах приведе до усвідомлення глибинної залежності ансамблевого співу від розташування акорду, теситурних особливостей в хорових партіях і значення нюансів, коли виконуються ті акорди. На практичних заняттях з хорознавства студенти пересвідчуються на власному досвіді в тому, що при спонтанному співі тризвуків у гармонічному викладенні найслабкішим звуком звичайно виявляється середній, а верхній завжди має перевагу над нижнім. Після відповідних пояснень викладача і усвідомлення необхідності володінням певними знаннями щодо ансамблевої узгодженості у спільному виконанні, студенти навчаються бездоганно виконувати тризвуки не тільки в основному виді. В акордах мажорних і мінорних не всі тони однакові за своєю значимістю. Врівноваження *всіх* тонів у гармонічне співзвуччя передбачає певну звукову градацію в залежності від значимості цих тонів у акорді. *Основний тон* – то є база акорду, найважливіший звук, на якому будується гармонічне співзвуччя. Основний тон слід співати впевнено, твердо, достатньо голосно, але не настільки, щоб заглушити інші тони. Голос, що подвоює основний тон, є додатковим і має бути проспіваний тихіше.

*Терція акорду* – визначає лад і у верхньому голосі не потребує виділення й в мелодичному положенні терції завжди залишатиметься *ансамблюючим* (за К. Пігровим). У тому разі, коли терцовий звук міститься в середньому голосі, його слід співати голосніше основного тону.

*Квінта* – нейтральний звук і звичайно виконується в такій динаміці, щоб надати акордові повноти звучання, але не голосніше терції і основного тону. Якщо квінтовий звук міститься у верхньому голосі, то потребує меншої гучності, а такий акорд вважається *неансамблюючим*, тобто мало придатним для досягнення якісного гармонічного ансамблю.

*Септима* – надає певного забарвлення акордові і має бути виконана з такою самою гучністю, як і терція септакорду.

Усі акордові *подвоєння* слід співати тихіше подвоєного тону, інакше зайве звучання голосів може надати акордові грубості і важкості. Далі подається схема, за якою відбувається подвоєння голосів у мішаному хорі (подвоєння позначені заштрихованими нотами). Сопрановий звук подвоюють тенори перші; тенорів подвоюють сопрано другі; альтів подвоюють баси перші.



Розміщення акорду – широке чи тісне, академічно правильне чи з відхиленнями від норми, впливає на досягнення гармонічного ансамблю. Тісне розміщення акорду зручніше для утворення ансамблю через рівномірне використання голосових регістрів у хорових партіях на відміну від широкого, де голоси опиняються у різних теситурних умовах. Відхилення від академічних норм, тобто мішане розміщення акорду, потребує необхідності застосування *штучного ансамблю*.

#### 6.1.4. Ансамбль природний та штучний

У посібниках з хорознавства вказується, а практика доводить, що *природний* ансамбль і ансамблюючі акорди утворюються під час сполучення голосів, які знаходяться в однакових теситурних умовах, тобто всі голоси – у високій або всі у низькій теситурі. Необхідність використання *штучного* ансамблю виникає у тому разі, коли поєднуються голоси, що перебувають у різних теситурних умовах. Вирівнювання таких незручних у теситурному відношенні акордів ускладнюється тим, що нюанс є єдиним для всіх голосів і

обов'язковим для виконання. За нерівних теситурних умов і певному нюансі один звук буде ледь чутним, а інший – звучатиме голосніше від решти, адже для одних голосів цей нюанс виявляється природним, для інших – він незручний у цій теситурі. **Невідповідність нюансів теситурним умовам являє собою серйозну технічну складність для досягнення як унісонного, так і загального гармонічного ансамблю.** Якщо незручне розміщення акорду не є художнім прийомом, то головним завданням хормейстера стане намагання врівноважити акорд *штучно*. У цьому разі виникає необхідність пояснити певній хоровій партії, коли саме їй співати голосніше чи тихіше, аби не заглушити більш важливий тон в акорді. «Суть неприродного ансамблю полягає в тому, що змінами динамічного напруження в групах хору можна деякою мірою усунути незручності розміщення акорду», – пояснює К. Пігров [19, 66].

*Штучним* ансамбль буде і тоді, коли перед керівником хору виникне творча необхідність *приспосовування хорової партитури* під можливості свого хору. Це трапляється, коли за певних умов група **A2** підсилює малочислену тенорову партію, або група **A1** підсилюють партію других сопрано. У «Строчному співі» із Розділу 1. ми ознайомилися із описом аналогічного прийому штучного ансамблю, що його використовували регенти у далекому 17 столітті для збільшення звучності головної мелодії, що містилася у середньому голосі. Всі хористи того давнього чоловічого хору співали на повні груди, не надавали значення вистроюванню гармонічної вертикалі та всі разом забивали своїм гучним звуком головну мелодію – своєрідний *cantus firmus*. Регент збільшував кількість виконавців основної мелодії, аж поки та мелодія не була виконана гучніше решти голосів. Впливає на ансамбль також *розподіл хорової партії* у разі порушення рівномірності використання регістрів. На практиці керівник сам вирішує, яку хорову партію треба розподілити аби штучно врівноважити звучання хору.

У першому наведеному прикладі, сопранова партія і другий альт розташовані у середньому регістрі, тоді як перший альт – у напруженому верхньому.



У другому прикладі ці акорди



прозвучать яскраво і природно, якщо їх *штучно* врівноважити шляхом

розподілення голосів. Для цього партію перших альтів треба віддати другим сопрано, а альти співатимуть в унісон.

Перехрещення голосів і теситурна невідповідність, яка виникає при цьому, завжди являють собою неабияку ансамблеву складність, як у фрагменті з хорового твору «Веселий шевчик» муз. В. Соколова, сл. Садовського.

## Веселий шевчик

В.Соколов  
М.Садовський

The musical score is for the song "Веселий шевчик" (The Merry Cossack). It features three vocal parts: C1 (Soprano 1), C2 (Soprano 2), and A (Alto). The music is in 2/4 time and B-flat major. The first part of the score is marked "rit." (ritardando) and the second part is marked "a tempo". The lyrics are: "ки: \_\_\_\_\_ стук-стук, Тук - тук-тук-тук-тук, пе-ре-стук, тук". The dynamic marking "p" (piano) is used throughout.

У наведеному прикладі при перехрещенні голосів кожна хорова група потрапляє у незвичні умови на нетривалий час. Це перехрещення виправдане плавністю голосоведення, що допомагає уникнути статичності мелодичної лінії у партії других сопрано. Перехрещення у сопранових партіях не порушує теситурного співвідношення, тому звучність цих акордів врівноважувати немає необхідності, бо ансамбль утворюється природно. *Хоровий ансамбль при виконанні творів акордового складу характеризується повною динамічною рівновагою всіх звуків акорду.* У гармонічній фактурі всі голоси рівнозначні і мають бути врівноважені за гучністю незалежно від того, у яких теситурних умовах вони перебувають. Якщо теситурні умови для всіх голосів однакові, то акорд вибудовується легше і ансамбль буде природним. Врівноважити акорд набагато важче, якщо у ньому використані різні регістри. *Хоровий ансамбль під час виконання гомофонно-гармонічного складу відрізняється від гармонічного тим, що мелодія має звучати чітко, рельєфно, гучніше, ніж голоси, що її супроводжують.* Слабке й ледь чутне звучання провідного голосу на фоні гучного співу голосів, що акомпанують, порушує ансамбль. Особливу складність являє собою проведення мелодії в одному із середніх голосів. Не варто цей тип ансамблю плутати із штучним ансамблем у гармонічній фактурі, коли в акорді посилюється чи приглушується один із звуків.

### Контрольні запитання

1. Розкрийте поняття ансамблю хору як елементу хорової звучності.
2. Враховуючи те, що у мішаному хорі не завжди звучать всі голоси

одноразово, схарактеризуйте форми утворення ансамблю на прикладах хорових партитур.

3. У чому полягають головні відмінності унісонних ансамблів часткового, декількох хорових партій і всього хору?
4. Які чинники впливають на досягнення якісного унісонного ансамблю хорової партії?
5. Маючи на увазі те, що теситура має вирішальне значення для досягнення ансамблю, поясніть взаємозв'язок між розташуванням акордів та теситурними умовами в хорових голосах.
6. Пам'ятаючи, що фактура виконуваного твору нерозривно пов'язана з відповідним типом хорового ансамблю, схарактеризуйте особливість утворення кожного з них.
7. Які особливості викладення хорового твору, що розучується, призводять до необхідності використання штучного ансамблю?
8. Знаючи, що теситура і нюанс мають вирішальне значення для досягнення високого рівня злагодженості хорового звучання, поясніть, у чому полягає суть природного ансамблю.

### **6.1.5. Ансамбль поліфонічний**

Поліфонічна фактура – вид багатоголосся, заснований на одночасному звучанні декількох самостійних мелодичних голосів. Особлива виражальна якість поліфонії полягає у відтворенні відчуття безперервності руху, коли один голос починає викладання нової теми, а решта голосів ще не закінчила попередньої. Поліфонічний виклад музичних творів протистоїть гомофонно-гармонічному, де в одній з хорових партій виокремлюється головна мелодична лінія, а інші голоси утворюють акорди. Основна відмінність поліфонічної фактури від гомофонно-гармонічної полягає в тому, що у поліфонічному творі голоси не залежать один від одного і рідко кадансують одночасно, частіше їх каданси не збігаються. Незбіжність кадансів, незбіжність тексту в голосах, логічних наголосів і фразування становить особливість поліфонічного викладу. Музична думка висловлюється і сприймається горизонтально, як сплетіння кількох мелодій в одне ціле. У навчальних хорових творах переважно використовують такі *види поліфонії*, як *імітаційна* і *підголоскова*. Існують різні музичні форми і жанри, що застосовуються для створення творів поліфонічного складу: фуга, фугетта, інвенція, канон, поліфонічні варіації тощо.

**І м і т а ц і й н а** поліфонія утворюється при повторенні іншими голосами того мотиву, що з'явився у певному голосі. Цей мотив, який називають *темою*,

може бути репродукований точно або в зворотному відтворенні, переходячи в процесі розвитку від одного голосу до другого. Справжня імітаційна поліфонія репрезентована в однотемному *каноні*, прикладом якого може бути українська народна пісня «Над річкою бережком» в обробці М. Леонтовича. У хорових творах, написаних у мішаній фактурі можуть зустрічатися *елементи* імітаційної поліфонії.

**Контрастна** поліфонія заснована на об'єднанні й розвитку декількох мелодичних ліній, які звучать одночасно, але різняться ритмічно та інтонаційно. Музична думка висловлюється і сприймається горизонтально, як сплетіння кількох мелодій в одне ціле. Найвищим проявом контрастної поліфонії є fuga, яка передбачає головування теми над голосом, що її супроводжує – протискладанням. У хоровій літературі є чимало прикладів фуг і подвійних фуг у творчості західноєвропейських композиторів Й. Баха, А. Моцарта, Дж. Верді. Українські композитори М. Березовський і Д. Бортнянський першими ввели фугу в духовні хорові концерти 18 ст. У творчості М. Лисенка, С. Танєєва, Д. Шостаковича хорова fuga дістала свого подальшого розвитку. *Особливістю утворення ансамблю імітаційної і контрастної поліфонії є те, що вступ кожного голосу з провідною головною темою має виокремлюватися динамічно.* Залежно від цього співаки мають чітко уявляти, де вони виконують основну мелодію, а де їй контрапунктують\*. Увага зосереджується на горизонталі.

**Підголоскова поліфонія** як склад викладу хорових творів, притаманний українській, білоруській та російській музичним культурам. Пісні поліфонічного підголоскового складу беруть свій початок у селянському побуті. Великий вплив на їх розвиток і формування виявили такі сторони сільського життя, як спільна праця на полях і гуртовий спів на відкритому повітрі під час роботи й відпочинку тощо. Принцип підголоскового гуртового співу полягає в тому, що мелодія пісні розгалужується на кілька окремих ліній і проходить не в одному лише верхньому голосі, а паралельно в усіх голосах. Кожен з голосів поліфонічної пісні є фактично одним з варіантів або різновидів її головної мелодії. Рівномірний рух хорових голосів нерідко призводить до утворення паралельних квінт, октав і трізвуків, що є особливістю української народної поліфонії. Для гармонії поліфонічних пісень є характерними плавні секундові співвідношення суміжних акордів, плагальні гармонічні звороти і каданси. Пісні підголоскового складу відзначаються великим ладовим багатством. У них зустрічаються натуральні лади, а також поєднання різних ладів та різноманітні види ладової змінності.

У підголосковій поліфонії тональність залишається незмінною, а підголоски варіюють і доповнюють основний наспів. Підголоски є досить самостійними голосами з яскраво вираженими мелодіями, фразування в яких нерідко буває незалежним від головної теми, при цьому кожен з голосів зберігає

виразний мелодичний малюнок. Один з голосів є основним інші – допоміжні. На цю особливість народного багатоголосся вказує М. Лисенко: «Кожен голос тут є цілком самостійний хід мелодійний, цілком самостійна пісня; це дійсно є варіант тієї первісної пісні, котрий то відходить від свого основного мотиву, то зливається з ним на короткий час, щоб знов відокремитися» [35, 45]. Багатоголосні народні пісні поліфонічного складу звичайно мають куплетну будову, або ж форму повторюваного періоду. Опрацьовані ж композиторами народні пісні переважно мають куплетно-варіаційну форму музичного розвитку, бо принцип безперервності поліфонічного руху голосів не властивий їм. Здебільшого усі голоси співають водночас одні й ті ж самі слова тексту, тому вони зберігають спільний мелодичний і ритмічний малюнок. На відміну від контрастної поліфонії, народно-пісенні підголоски кадансують одночасно з основним мелодичним голосом. Ці одночасні каданси пов'язані з літературним текстом і надають завершеності окремим частинам пісні. Своєю пісенною природою, а також своїми формоутворюючими принципами, підголоскова поліфонія істотно відрізняється від класичної західноєвропейської поліфонії, заснованої на імітаційно-контрапунктичному розвитку музичного матеріалу. У наведеному прикладі з української народної пісні «Мала мати одну дочку» в обробці М. Леонтовича, альтовий підголосок має самостійний мелодичний і ритмічний розвиток та своє фразування. Логічний наголос на слово «дочку» співпадає у сопрановому та альтовому голосах лише у 6 т., коли дві мелодичні лінії сходяться в унісон та завершують поліфонічний розвиток речення.

## Мала мати одну дочку

українська народна пісня

обр. М. Леонтовича

**Andantino**

1. Ма - ла ма-ти од - ну доч - ку, ма-ла ма-ти од - ну доч - ку,

1. Ма - ла ма-ти од - ну доч - ку, од-ну доч - ку,

7  
та й ку-па-ла у ме - доч - ку.

та й ку-па-ла у ме - доч - ку.

Особливістю народної підголоскової фактури є ритмічна спільність голосів, внаслідок чого хоровий голос, який виконує головну мелодію, не завжди виокремлюється ритмічно, динамічно або теситурно. У тому разі, коли всі хорові партії співають разом, а тема звучить не в сопрано, то голос, що веде основну мелодію, відчувається, як один з підголосків. Саме так сприймається останнє проведення теми у басовому голосі в пісні «Козака несуть» в обр. М. Леонтовича. Виокремлення басової теми на фоні загального хорового звучання є великою ансамблевою складністю.

Яскравим прикладом підголоскової поліфонії можуть слугувати обробки українських народних пісень у творчості композиторів М. Леонтовича, К. Стеценка, Л. Ревуцького, Є. Козака, С. Орфєєва, А. Авдієвського та ін.

У поліфонічній фактурі музична думка сприймається, як сплетіння самостійних мелодій, що утворюють по вертикалі складні співзвуччя. Рельєфність проведення теми створюється не тільки засобами динаміки, але й чіткістю вступу і закінчення, виразністю вимови тексту. Виконання творів поліфонічного складу вимагає від хористів володіння виконавською самостійністю й потребує чималого досвіду співу в хорі.

### **План творчої роботи з письмового аналізу хорового твору з диригування**

*Вокально-хоровий аналіз.*

1. Тип і вид хору, наявність *divizi* та унісонів. Загальний діапазон хору та загальна теситура і нюанси, прийоми звуковедення; дихання.
2. Ансамбль частковий:
  - а) діапазони хорових партій, теситурні умови, наявність *divizi*;
  - б) особливості ансамблю динаміки, темпу, ритму.
3. Ансамбль загальний:
  - а) тип ансамблю;
  - б) визначити особливості загального ансамблю динаміки, темпу, ритму і дикції залежно від теситурних умов;
  - в) ансамблеве співвідношення тонів в акордах з подвоєннями;
  - г) необхідність використання штучного ансамблю в деяких акордах.

### **Питання для самостійної роботи**

1. Маючи на увазі те, що теситура має значення для встановлення ансамблю, пояснити залежність розташування акордів від теситурних умов в хорових голосах.



2. Схарактеризуйте особливості утворення типів ансамблю залежно від фактури виконуваного твору.
3. Які особливості викладення хорового твору, що розучується, призводять до необхідності використання штучного ансамблю?
4. Поясніть суть ансамблевого співвідношення тонів у акордах, що сприяють врівноваженості гармонічного звучання.
5. Знаючи, що теситура і нюанси мають вирішальне значення для досягнення високого рівня злагодженості хорового звучання, поясніть, у чому полягає суть природного ансамблю?

### **6.1.6. Види ансамблю залежно від засобів музичної та вокально-хорової виразності**

Пристаюючи до аналізу виучуваного хорового твору, слід пам'ятати, що теситурні умови відіграють вирішальну роль у формуванні хорової звучності, які у свою чергу пов'язані з темпом, ритмом, динамікою і дикційними особливостями. Співвідношення в звучності між партіями в хорі має стільки форм, скільки є хорових творів. У хоровій літературі не дуже часто трапляються твори, у яких партії хору знаходяться в абсолютно рівних теситурних умовах, проте довготривале використання рівних регістрів дещо знижує виражальні можливості хору і надає звучанню певної тембрової одноманітності. Використання ж у хоровій палітрі різних голосових регістрів надає хоровому співові яскравості й емоційної виразності. Композитори послуговуються тембрами голосів та змішують їх так, як художники змішують фарби на палітрі, тому заради створення образу і характеру музики може й порушуватися теситурна відповідність у хорових партіях, навіть до перехрещення голосів. Диригенти шкільного хору мусять відрізнити художній прийом для створення хорового ефекту, що виражається у теситурній невідповідності, від окремого неансамблюючого акорду чи групи акордів, де можливе застосування штучного ансамблю. *Художнє виконання хорового твору обов'язково включає роботу над такими видами ансамблю, як метроритмічний, темповий, динамічний, тембровий, вокальний, дикційно-орфоепічний.*

У процесі роботи над засобами художньої виразності кожен елемент ансамблю є часткою цілого. Це означає, що працюючи над дикцією, неможливо забувати про ритм, темп, характер звуку; під час роботи над ритмом слід пам'ятати про звукоутворення і динаміку, фразування і логічні наголоси і т. п. Порушення одного з видів ансамблю у виконанні твору призводить до втрати

художнього ансамблю. Слухачі завжди помічають найменші ансамблеві недоліки, особливо у тих творах, що їм відомі у кращому виконанні. Усі перераховані види художнього ансамблю єдині як для часткового, так і для загального ансамблю, при тому методи і прийоми над ними відрізняються так, як відрізняються методи роботи з одним співаком від заняття з групою. Розглянемо окремо кожний вид ансамблю з аналізом вокально-хорових труднощів.

**Ансамбль метру й ритму.** Метр – це послідовне чергування сильних і слабких долей у ритмічному русі. Сильна доля утворює метричний акцент і розподіляє музичний твір на такти. *Прості розміри* – дводольні і тридольні з однією сильною долею в такті – легкі для виконання у порівнянні із *складними* – чотири-, шести-, дев'яти-, дванадцятидольними. Неабияку складність являють собою *мішані розміри*, що складаються з декількох простих, до яких належать п'яти-, семи-, одинадцятидольні розміри.

Найбільші ансамблеві складності з'являються у творах зі *змінним розміром*, особливо коли розміри змінюються майже у кожному такті. Володіння навичками виконання творів із складними, мішаними і змінними розмірами є дуже важливим для набуття професійної майстерності хорового колективу.

Ритмічний ансамбль організує і дисциплінує співаків, бо без ритмічності не може бути подальшого злагодженого співу. Робота над ансамблем ритму пов'язана з вихованням уміння співати разом; з умінням одночасно і чітко вимовляти слова; одночасно змінювати темп, разом брати дихання, разом починати і закінчувати спів. Хор Одеської консерваторії ім. А.В. Нежданової під керуванням К. Пігрова, а далі й під керуванням Д. Загрецького, досяг неперевершених висот у ритмічно узгодженому співі завдяки особливому методу.

Цей метод допомагає співакам швидко і свідомо подолати метроритмічні труднощі і не бути залежними від жестів диригента. Вони самі, без втручання керівника, можуть зорієнтуватися у будь-якому ритмічному малюнку в хоровій партії. Ритм відпрацьовувався в хорі спочатку без співу й тексту, а потім він з'єднувався з мелодичною лінією. Співаки вголос лічать і промовляють ритм мелодії з відбиванням долей легким рухом кисті або пальців руки у вертикальному напрямку. Докладний опис цього методу міститься у книзі К. Пігрова «Керування хором», на стор. 157–162.

**Темповий ансамбль.** Цей вид ансамблю охоплює єдність та одночасність руху. Іноді в нотах зазначено певний темп за метрономом, що значно полегшує виконавське завдання. Здебільшого є тільки словесні темпові вказівки, які стосуються типу, швидкості руху, відображають характерні жанрові й стилістичні особливості виконуваних творів. Диригент сам визначає певний темп, спираючись на свій досвід. Правильно вибраний темп впливає на якість виконання, а неправильно трактований темп може спотворити твір до

невпізнання. На якість виконання впливає перебільшення темпу у жвавих творах та надмірна уповільненість у творах з повільним темпом.

Для позначення швидкості й характеру руху звичайно використовують італійську термінологію. Існують загальноприйняті темпові позначення від дуже повільних та повільних до помірних, швидких і дуже швидких темпів. У спокійних і помірних темпах виконавці встигають ясно усвідомити звучання акорду, прирівняти свій голос до загальної звучності. Найважче – зберігати темповий ансамбль у дуже швидких і дуже повільних темпах, а виконання єдиного рівного темпу являє собою значну ансамблеву складність.

Збереження рівності темпу є необхідною умовою для можливості введення різноманітної *agogiki*\*, наприклад, *tempo rubato* і *tempo ad libitum*, всіх видів прискорення (*accelerando*, *stringendo*, *incaisando*, *affrettando*), і уповільнення (*ritenuto*, *ritardando*, *rallentando stentando*). Так, у рухливих темпах є небезпека прискорення, коли співаки не можуть співати розмірено і «женуть» темп. У повільних темпах головна виконавська і ансамблева складність – це вміння хористів розподіляти дихання і володіння гучністю звуку.

Для досягнення темпового ансамблю великого значення набуває **ритм**. У практиці хорового виконання спостерігається негативна тенденція до скорочування великих тривалостей і збільшування коротких, від чого порушується характер і стиль виконання. Синкоповані й пунктирні ритми викликають найбільші ускладнення для збереження темпового і ритмічного ансамблів. Нерідко співаки намагаються подовжити короткі тривалості у швидкому темпі, особливо це помітно на пунктирному ритмі, що призводить не тільки до порушення темпового і ритмічного ансамблю, а й до втрати характера твору. Є твори, що засновані на збереженні єдиного темпу. Тривале *збереження незмінного темпу* залежить перш за все від вольових якостей диригента та його відчуття міри, а для хору виконання такого твору завжди є великою ансамблевою складністю. Так у хоровому перекладенні твору М. Глінки на сл. М. Кукольника «Попутна пісня» найбільшою складністю є збереження незмінного швидкого, моторного темпу. Попри те, що ритм рівний, дуже складно зберігати його незмінним, аби не затягти темпа у стрімкому русі. У цьому творі, як і в багатьох подібних, великого значення набуває техніка володіння дикцією. Мляве, важке промовляння тексту, нечітке фразування та неодночасне дихання заважатимуть досягненню темпового й ритмічного ансамблю.

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

складність. Яскравим прикладом саме такої ансамблевої складності може слугувати українська народна пісня «Женчичок-бренчичок». Витончена і граційна танцювальна пісня, ніби з танцювальним приступом на тридольному ритмі, виявляє неабиякі складнощі для досягнення темпового і ритмічного ансамблю. Одноманітна й повторювана мелодія другого речення, що наполегливо й стрімко наближається до логічної вершини на словах «в зеленім лугу...» провокує виконавців на прискорення темпу з одночасним посиленням звучності, що призводить до порушення фразування й темпового ансамблю.

**Динамічний ансамбль.** Являє собою врівноважене звучання голосів в окремій хорovій партії та узгоджену гучність звучання у загальному ансамблі. Одночасне виконання динамічних відтінків прикрашає хорovий спів, робить його виразним й ефектним. До поняття динамічного ансамблю входить виконання *тривалих крещендо і димінуендо* й раптових динамічних змін. Дуже складні для виконання тривалі *крещендо* й *димінуендо*. Найпоширенішим недоліком виконання цих нюансів є те, що зміна нюансу або довго не настає, або сила звучності різко змінюється, тому перед співаками ставиться вимога вмiти розподіляти своє дихання й силу звука. У хорі завжди є співаки, які володіють більшою силою звуку порівняно з іншими, внаслідок чого можуть різко виділитися на *ff* і *pp*, і тому ці нюанси найменш зручні для якісного динамічного ансамблю. *Напрямок мелодії і нюанс* нерозривно пов'язані між собою і перебувають у великій залежності від теситури в хорovих партіях. Висхідний рух мелодії, висхідні стрибки у середній теситурі потребують посилення звука і в такому нюансі виконуються легко та природно. Проте подібне співвідношення не завжди зберігається, бо є багато творів, у яких висхідна мелодія у високій теситурі має виконуватися із затиханням, що дуже ускладнює досягнення якісного динамічного ансамблю. Виконання хором такого нюансу є великою вокально-хорovою складністю і свідчить про майстерність, а також досвідченість хорovого колективу.

## Пряля

українська народна пісня

обр. М. Леонтовича

до\_ ро - бо - ти лі - ни - ва - я, не - віст - ка мо - я!"

SOPRANO  
ALTO

до\_ ро - бо - ти лі - ни - ва - я, не - віст - ка мо - я!"

TENOR  
BASS

до\_ ро - бо - ти лі - ни - ва - я, не - віст - ка мо - я!"

У наведеному вище прикладі з укр. нар. пісні «Пряля» в обр. М. Леонтовича в партіях сопрано й тенорів трапляються вокальні та ансамблеві складнощі, що пов'язані з напрямком мелодій, теситурою та нюансом. У сопрановій партії активні висхідні квартові стрибки (3-4 тт.) на нюансі, що згасає, можуть призвести до надмірно гучного співу в кінці речення на слові «моя». У теноровій партії спостерігаються нюанси протилежні природному ансамблю, що вимагають майстерного володіння голосом. У перших двох тактах початок руху до кульмінації застає тенорів на найвищому теситурному рівні, що є значною виконавською складністю. На словах «невістка моя» збереження динамічного ансамблю ускладнюється висхідним рухом мелодії. Головний недолік, який може проявитися під час виконання цього нюансу, це форсування звука у високих голосах, що може призвести до порушення вокального й тембрового ансамблю.

**Дикційно-орфоепічний ансамбль.** У цьому ансамблі поєдналися артикуляція голосних і вимова приголосних, логіка і культура мовлення, єдність фразування і логічних наголосів. Культура і логіка вокального мовлення хору залежить від загальної культури диригента та його музичної освіченості. Осмислений, виразний і культурний спів хору забезпечується домашньою роботою диригента над партитурою. *Пропонована схема виконавського аналізу допоможе керівникові шкільного хору якісно підготуватися до роботи з хором: визначити межі музичних фраз і речень; позначити місця дихання, розставити в тексті смислові цезури; визначити кульмінації; проаналізувати відповідність логічних вершин тексту музичним кульмінаціям.* Дослідивши партитуру таким чином, керівник зуміє досягти бажаного дикційно-орфоепічного ансамблю. На прикладі укр. нар. пісні «Закувала зозуленька» в обр. М. Леонтовича можна простежити за тим, як розбіжність мелодичних кульмінацій і наголосів у словах, незбіг мелодичних кульмінацій з логічними вершинами у тексті ускладнюють і прикрашають її виконання.

### Закувала зозуленька

українська народна пісня

обр. М. Леонтовича

**Andante con dolore**

C. 1. За - ку - ва - ла зо - зу - лень - ка на сто - до - лі на ро - зі;

A. за - пла - ка - ла дів - чи - нонь - ка в бать - ка на по - ро - зі.

Наведений приклад має два речення, кожне з яких складається з двох фраз. Головні логічні вершини містяться наприкінці кожного речення (4, 8 тт.). У фразах логічні наголоси припадають на другий такт «зозуленька» і «дівчинонька». Особливою складністю для виконання є те, що головні логічні наголоси («на розі»; «порозі») не збігаються з музичними кульмінаціями, а виявляються на спаді мелодичної хвилі. Надмірне й перебільшене акцентування високих звуків у партії сопрано у першому реченні, на які припадають ненаголошені склади, призводять до двох наголосів у слові. Керівнику хору треба докласти зусиль, аби пом'якшити ненаголошені склади та активізувати наголошені й завдяки цьому зберегти логіку вокальної мови.

### ***Тестові завдання***

1. Тип гармонічного ансамблю визначається за такими ознаками:
  - а) всі партії співають у єдиному ритмі;
  - б) різночасові вступи хорових голосів;
  - в) хор має акомпануюче значення.
2. Вказати, за якої ознаки слід визначати типи хорового ансамблю:
  - а) засоби художньої виразності;
  - б) фактура викладення хорової партитури;
  - в) теситура хорового твору.
3. Робота над врівноваженням тонів в акордах необхідна у творах з такою фактурою викладення:
  - а) гомофонно-гармонічна; б) підголоскова; в) гармонічна.
4. На необхідність застосування штучного ансамблю впливають:
  - а) розташування акорду; б) тип хорового ансамблю; в) фактурні особливості.
5. Під час роботи над засобами художньої виразності утворюються такі види хорового ансамблю часткового і загального:
  - а) гармонічний; б) дикційно-орфоепічний; в) поліфонічний.
6. Під час роботи над засобами художньої виразності утворюються такі види хорового ансамблю часткового і загального:
  - а) гомофонно-гармонічний; б) метро-ритмічний; в) унісонний.
7. На необхідність застосування штучного ансамблю впливають:
  - а) тип хорового ансамблю; б) розташування акорду; в) фактурні особливості.
8. На необхідність застосування штучного ансамблю впливають:
  - а) дикційні особливості; б) теситурні умови; в) ритмічні особливості.
9. У гармонічних тризвуках слід виділяти такий звук:
  - а) основний тон; б) терцію; в) квінту.
10. Для високої теситури природним нюансом є:
  - а) *p*; б) *mf*; в) *f*

## **Контрольні питання**

1. Назвіть види хорового ансамблю залежно від засобів вокально-хорової виразності.
2. Як впливають рухливі нюанси та темпові зміни на досягнення ансамблю в хорі?
3. У чому полягають головні складності встановлення динамічного ансамблю в хорі?
4. Які загальні знання з логіки та культури мовлення необхідні керівникам для роботи з хором над дикційно-орфоепічним ансамблем?
5. Схарактеризуйте особливості утворення типів ансамблю в залежності від фактури виконуваного твору.
6. Які особливості викладення хорового твору призводять до необхідності використання штучного ансамблю?
7. Поясніть суть ансамблевого співвідношення тонів у акордах, що сприяють врівноваженості гармонічного звучання.
8. Знаючи, що теситура і нюанси мають вирішальне значення для досягнення високого рівня злагодженості хорового звучання, поясніть, у чому полягає суть природного ансамблю.

## **6.2. Стрій**

### **6.2.1. Інтонція і хоровий стрій**

Поняття «с т р і й» має декілька значень. Це інтонаційна частота настроювання музичного інструменту, а також чистота інтонування у співі та при виконанні на струнних та духових інструментах.

*К а м е р т о н – джерело звука, що слугує еталоном висоти при настроюванні музичних інструментів й у співі. Зазвичай використовується камертон «ля1»; співаки і хорові диригенти застосовують також камертоном «до2». У колишньому СРСР з січня 1936 року діяла, і тепер продовжує діяти в Україні еталонна висота камертона «ля1» з частотою 440 герц (коливань за секунду). У давньоруському знаменному співі своєрідним камертоном для співаків було знам'я «строка», тобто початковий тон піснеспіву, поданий головицником. (див. «Реформа знаменного співу»).*

*На час винайдення камертона Дж. Шором у 1711 році (Англія) висота камертона була 419,9 гц., що на тон нижче від сучасного строю. Музика часів 14-16 століть звучала на два тони нижче від сучасного строю. Висота строю має постійну тенденцію до підвищення, і нині оркестри нерідко настроєні вище, ніж 440 гц. Науково обґрунтованих пояснень тенденції підвищення камертона ще немає. Висота камертону має велике значення для співу. Сучасні співаки виконують музику 17-18 століть у завищеному строї і вимушені користуватися гранично високими нотами свого голосу, межі якого визнані самою природою. У зв'язку із*

підвищенням строю вся вокальна музика минулих століть звучить фактично у більш високих тональностях, внаслідок чого басові партії виконуються баритонами, баритонові – тенорами, а для виконання тенорових партій потрібні теноріно або контральто. Те саме відбувається з виконанням жіночих партій в операх майстрів минулих століть. Видатні композитори 19 ст. – М. Глінка, П. Чайковський, О. Бородин, Дж. Верді – творили в період, коли висота камертона «ля1» була 432 - 435 гц, що на 1/4 тону нижче сучасного.

Від початку 18 століття у європейській музиці прийнята дванадцятизвукова (дванадцятиступенева) температура, що ділить октаву на 12 рівних частин, які називаються півтонами. При настроюванні фортепіано злегка звужують квінти для досягнення рівномірно-темперованого строю. Математично точно розраховані півтони дають можливість користуватись всіма тональностями квартово-квінтового кола. Температура використана при настроюванні органа, язичкових та струнних інструментів, клавесина й фортепіано.

**Зонний стрій.** Зонну природу слухового сприйняття і відтворення музичних звуків винайшов, експериментально довів та теоретично обґрунтував професор Московської консерваторії теоретик і акустик М.О. Гарбузов (1880 – 1955). Під його керівництвом упродовж 1935 – 1948 рр. проводилися дослідження природи звуковисотного слуху, акустичні обміри інтервалів і строю мелодій, виконуваних хором та на музичних інструментах з нефіксованою висотою звуків. В експерименті брали участь видатні скрипалі сучасності Д. Ойстрах, Е. Цимбаліст, М. Эльман та студентський хор Московської консерваторії.

У результаті дослідів у всіх виконавців виявилася тенденція до розширення великих інтервалів і зменшення малих (порівняно з темперованими). Це означає, що кожному ступеню музичного звукоряду відповідає не одна частота, як у рівномірно-темперованому строї, а до 10 інтонаційних відтінків. З допомогою акустичних та електроакустичних приладів М. Гарбузов зробив відкриття і довів, що у дванадцятиступеновому рівномірно-темперованому строї найменування будь-якого музичного звука поширюється й на ряд близьких за висотою звуків. Так звук ля1, який за міжнародним стандартом має 440 коливань (герц) за секунду, сприйматиметься таким і за умов 430 та 450 гц. Проте у першому випадку він відчуватиметься як занижене ля1, а не соль-дієз, а в другому – як завищене ля1, але не сі-бемоль. Вчений довів, що інтонація звуків та інтервалів у межах зони частот і сприйняття інтервалів мелодичної та гармонічної форми є зонними, а зонний стрій містить величезну кількість неповторних інтонаційних варіантів. Слід відзначити, що це наукове відкриття підтвердило те, що один і той самий звук можна заспівати ледь-ледь вище або нижче на 1/4 темперованого тону у бік підвищення бо пониження. Цим науковим досягненням були підтверджені та науково обґрунтовані сучасні правила інтонування мажорної і мінорної гами та всіх діатонічних інтервалів. Визначний музичний теоретик Ю.М. Тюлін (1893 – 1978), спираючись на дослідження акустиків щодо зонної природи



звуківисотного слуху наголошував, що вокальна музика, виконувана без інструментального супроводу є вільна від т о ч н и х інтонацій; вона інтонується з тим чи іншим н а б л и ж е н н я м і при тому не призводить до фальші.

**Пр о і н т о н а ц і ю.** Співацький голос – це унікальний нетемперований інструмент, який може відтворювати звуки менші від півтону. Музичний слух сприймає висоту звука й при незначних відхиленнях від його висоти вниз і вгору, тобто у межах певної зони. Між зонами звук сприймається як фальшивий. Розвинутий музичний слух здатен відрізнити *нормальні, високі й низькі інтонаційні відтінки*. Завдяки зонності слуху стає можливим ансамблеве виконання, тобто злиття неоднакових, але близьких за висотою звуків. Витонченість музичного слуху і можливість відрізнити інтонаційні відтінки виховується під час співу в хорі та грі на струнно-смичкових інструментах.

Нетемперований стрій та зонна природа слуху зумовлюють важливість добре розвинутого ладового відчуття під час співу. Чутливий ладовий слух і тонке відчуття ладових тяжінь корегують чистоту інтонації, тому темперований стрій фортепіано не завжди задовольняє слух співака під час контролю чистоти інтонування. Співаки запам'ятовують м'язові відчуття під час пошуку потрібної інтонації, проте й правильний у позиційному відношенні спів не завжди буває інтонаційно чистим, якщо хористи слабо відчують ладове тяжіння звуків.

Під чистою інтонацією слід розуміти таку інтонацію, яка є правильною не тільки у вокальному та позиційному розумінні, а й у ладовому. Чистота інтонації залежить як від правильного звукоутворення і звуковедення, так і від стану голосового апарата й загального самопочуття співака.

**Х о р о в и й с т р і й.** Хорове виконання без супроводу нерозривно пов'язане з поняттям строю, без якого не може бути ансамблю в хорі між хоровими партіями. Для вироблення чистого строю слід навчитися контролювати слухом свій спів, «підстроювати» своє інтонування до бажаної висоти. Співаки навчальних хорів мають бути обізнаними щодо правил інтонування інтервалів, заснованих на закономірностях ладового тяжіння. Суть цих умінь полягає в тому, що під час інтонування виконавці навчаються свідомо змінювати інтонацію в бік підвищення або пониження. Для визначення тих чи інших інтонаційних змін використовуються певні позначки у формі стрілочок (↑↓→) та професійні словесні вирази. Найчастіше вживають два вирази для корегування інтонації, а саме «співати з тенденцією до підвищення» і «співати з тенденцією до пониження». Ці вирази не віддзеркалюють багатогранності всіх відтінків інтонації. У працях з хорознавства визнаних майстрів хорового виконавства – П. Чеснокова, К. Пігрова, В. Соколова, В. Краснощокова – трапляються різноманітні й більш точні словесні вирази для *нормальних, високих і низьких відтінків інтонації*.

Для визначення *нормальної інтонації* вживаються вирази «співати стійко» і «співати рівно», у нотах проставляються певні стрілочки →. Для *високих відтінків інтонації* вживають такі словесні вирази, які допомагають корегувати висоту звука, зокрема «високо», «підтягувати вгору», «інтонувати гостро», «з напруженням до підвищення», «з прямуванням до підвищення», «дещо вище». У цьому разі в нотах проставляються певні стрілочки ↑.

Для *низьких відтінків інтонації* вживаються словесні вирази «низько», «осідаючи», «з напруженням до пониження», «з прямуванням до пониження». У нотах проставляються стрілочки ↓. У нарисі «Реформа знаменного співу» з Ч. І. ми ознайомилися з термінологією давньоруських регентів щодо інтонування мелодичних інтервалів в.2, м.2, в.3, м.3, ч.4 та повторюваних звуків, яка є прийнятною і в сучасних умовах.

Хорова партитура складається з унісонів хорових партій, які прослуховуються по горизонталі. Інтонування ступенів ладу, інтервалів і акордів, взятих у мелодичному відтворенні, називається *мелодичним*, тобто горизонтальним строем. Чисто інтоновані хорові голоси утворюють певні сполучення, які вибудовуються по вертикалі. Інтонування інтервалів гармонічних і акордів, звуки яких взяті одночасно, називається *гармонічним*, тобто вертикальним строем.

*Строєм називається правильне, точне інтонування інтервалів у мелодичному й гармонічному видах.*

## 6.2.2. Мелодичний стрій

Сучасне вітчизняне хорознавство ґрунтується на працях двох видатних майстрів хорового виконавства: професора Московської консерваторії Павла Григоровича Чеснокова (1877 - 1944) – представника Московського Синодального хору та професора Одеської консерваторії Костянтина Костянтиновича Пігрова (1876 - 1962) – продовжувача традицій Петербурзької співацької капели. П. Чесноков найпершим увів курс хорознавства у Московській консерваторії і в 1940 році написав книгу «Хор і керування ним» – першу наукову працю з хорознавства в радянській методичній літературі. К. Пігров у 1956 році першим в Україні видав книгу з хорознавства «Керування хором», в якій він узагальнив свій досвід і повніше розкрив питання ансамблю й мелодичного строю.

*Інтонування мажорної гами.* Хорова практика виробила певні правила інтонування ступенів мажорного й мінорного ладів. Знання законів інтонування вкрай необхідне для того, аби заздалегідь передбачити усі можливі інтонаційні труднощі та вміти запобігти пониженню чи підвищенню строю під час роботи з хором.

Мелодія гами складається з великих та малих секунд, які на перший погляд здаються простими і легкими для виконання. З гам починається навчання гри на всіх інструментах, тоді як для хору спів гам – результат великої попередньої вокально-хорової роботи. М. Глінка згадував, як він, будучи капельмейстером\* Придворної співацької капели, на заняттях з півчими працював над інтонуванням гами, яку на той час за старою традицією знаменного співу ще називали «скалою»: «Мій метод викладання полягав у розборі скали, позначенні півтонів, тобто пошуку необхідності вживання знаків підвищення і пониження; в подальшому я писав на дошці двоголосні короткі завдання, змушував спочатку робити розбір, потім проспівати одну, потім розібрати і заспівати другу партію, потім всіх разом, намагаючись розвинути слух учнів моїх та вивірити голоси їх» [15, 16].

Ми бачимо, що у методиці викладання хорового сольфеджіо М. Глінка спирався на теоретичні знання півчих та на їхні практичні навички з інтонування півтонів. Багатовікова практика професійного хорового співу виробила певні правила інтонування ступенів мажорного і мінорного ладів, заснованих на закономірностях ладового тяжіння. Знання законів інтонування ступенів ладу необхідне для того, щоби передбачити всі можливі інтонаційні складнощі. За К. Пігровим ступені мажорного ладу інтонуються так:

The image shows two staves of musical notation. The top staff contains a scale of notes with solfège syllables I through VIII (I) below them. Above the notes are arrows indicating intonation: upward arrows above II, III, VI, and VII; downward arrows above IV, V, and VIII (I). The bottom staff contains the same scale in reverse order, with solfège syllables VIII (I) through I below the notes. Above the notes are arrows indicating intonation: upward arrows above VII, VI, and III; downward arrows above VIII (I), V, IV, and II.

Якщо запропонувати малодосвідченому хорові проспівати мажорну гаму, то в переважній більшості випадків у висхідному рухові трапляється пониження строю, а у низхідному напрямку – завищення. Після пояснень і кропіткої роботи, інтонація буде досягнута. Мелодія гами складається з великих і малих секунд, які є найскладнішими інтервалами для інтонування. Великі секунди у висхідному рухові мають тенденцію до пониження й тому хор може занижувати стрій. При низхідному русі ці ж інтервали мають прямування до підвищення та інтонуються співаками вище, ніж треба, внаслідок чого стрій порушується у бік підвищення. Малі секунди у високій теситурі часто виконуються інтонаційно низько, а під час посилення звуку – завищено. У низхідному рухові малі секунди звучать нижче, ніж треба, тому інтонувати їх слід гостріше, вище. Особливістю висхідної

мажорної гами є те, що всі ступені, окрім IV і V мають тенденцію до пониження. Розглянемо інтонування саме цих ступенів та ввідного тону. Четвертий ступінь висхідна м.2 потребує *напруження до пониження, інтонувати близько, «тупо»* (за К. Пігровим). Іноді співаки припускаються помилки, інтонуючи цей півтон ширше, ніж потрібно, що призводить до порушення строю. Чистота інтонування четвертого ступеня залежить від того, наскільки високо буде інтонований третій ступінь. П'ятий ступінь – стійкий звук, співати *рівно*, але інтонування його залежить від високого інтонування четвертого ступеня. Сьомий ступінь – ввідний тон висхідної мажорної гами слід співати з *напруженням до підвищення, гостро вгору, підтягуючи до потрібної висоти*. Чим гостріше проспіваний сьомий ступінь, тим природніше, без напруги виконується основний тон. Особливістю інтонування низхідної мажорної гами в тому, що всі ступені, крім III, IV і VII мають тенденцію до підвищення, тобто низхідні великі секунди іноді можуть виконуватися вище, ніж потрібно, тому інтонувати їх слід з *напруженням до пониження*.

**Інтонування мінорної гами** (приклад мінорної гами):

The image displays two musical staves in a minor mode (one flat). The top staff shows the ascending scale from I to VIII (I). Above each note are arrows indicating pitch adjustments: up for II, III, IV, V, VI, VII and down for VIII. The bottom staff shows the descending scale from VIII (I) to I. Below each note are arrows indicating pitch adjustments: down for VIII, VII, VI, IV, V, VI, VII and up for I.

Розглянемо інтонування мінорної гами. Інтонування I ступеня вимагає *інтенсивного підтягування вгору*. «У звучанні I ступеня спостерігається деяка нестійкість. Можливо, це пояснюється тим, що мінорна гама – не самостійний лад, а похідний від VI ступеня мажору, в якому названий ступінь має тенденцію до пониження» – вважає К. Пігров [19, 26].

Особливо небезпечні для інтонування – II, III і VII ступені мінорної гами. Ступені II і VII є ввідними тонами, один у тоніку паралельного мажору, другий – в тоніку даного мінору і вимагають *інтенсивного підтягування вгору до потрібної висоти*. Третій ступінь визначає лад, має тенденцію до підвищення і потребує інтонування з *напруженням до пониження*. Четвертий ступінь тяжіє до пониження.

П'ятий ступінь – стійкий звук, але інколи має тенденцію до пониження і потребує *інтенсивного підтягування вгору*.

Шостий ступінь у натуральному і гармонічному мінорі співати з *напруженням до пониження, вузько, близько, «тупо»*, як

висхідний діатонічний півтон. Іноді широке інтонування спричиняє підвищення строю. Чистота інтонування шостого ступеня залежить від гостроти інтонування п'ятого. У мелодичному мінорі підвищений VI ступінь слід співати *г о с т р о в г о р у, і з п і д в и щ е н н я м.*

Сьомий ступінь у натуральному мінорі – ввідний тон і тяжіє до пониження, співати *в и с о к о.* У гармонічному і мелодичному мінорі підвищений VII ступінь слід співати *г о с т р о в г о р у з і н т е н с и в н и м п і д т я г у в а н н я м д о п о т р і б н о ї в и с о т и.* Гармонічний мінор дає ще одну секунду – збільшену. При низхідному рухові особливої складності завдає інтонування сьомого ступеня. В натуральному мінорі цей ступінь інтонувати *н и з ь к о, г л и б о к о о с і д а ю ч и д о п о т р і б н о ї в и с о т и.* У гармонічному мінорі VII ступінь співати *г о с т р о, в и с о к о, б л и з ь к о.* Як і під час висхідного руху дуже інтенсивного підтягування вгору вимагає п'ятий ступінь. Чистота інтонування п'ятого ступеня залежить від того, наскільки глибоко і достатньо низько буде проінтоновано VI ступінь, особливо в гармонічному мінорі. У низхідній мінорній гамі гострота інтонування другого ступеня залежить від того, наскільки глибоко й досить низько буде проспіваний небезпечний третій ступінь, який має тенденцію до підвищення. Отже, у мінорі ступені I, II, III, VII є найскладнішими для інтонування.

**Український лад.** Музикознавець і дослідник української народної творчості Микола Грінченко (1888 – 1942) окреслив кілька періодів в культурно-історичному житті українського народу, що мають певні характерні ознаки, котрі наклали відбиток на всю епоху:

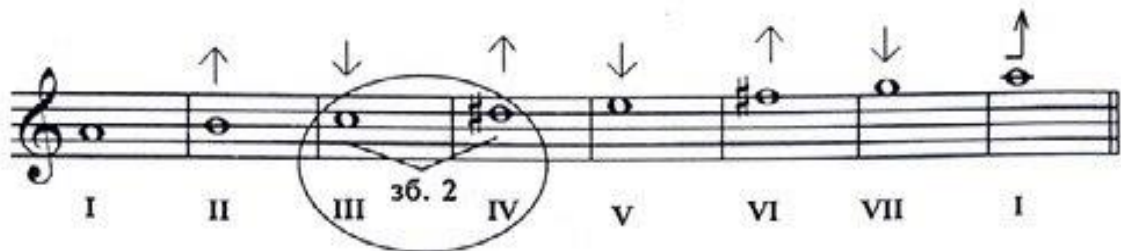
1. Перша доба, передхристиянська, що постала як язичницький культ, дала нам величезну кількість обрядових пісень: колядки, щедрівки, гаївки, веснянки, купальські й троїцькі пісні, пісні весільні. З уведенням християнства пісенна творчість українського народу набирає іншого вигляду. Збагатившись новими темами, навіяними впливами Візантії, пісня втрачає дещо зі своєї архаїчності: діатонізм не проводиться так суворо, мелодії стають тривалішими, ускладнюється їх ритмічна будова. На народній пісні стає помітним вплив давньоруського церковного співу. Вчені знаходять в обрядових піснях характерні коротенькі мелодичні звороти з богослужебного співу, що й надає можливості встановити їх походження.

2. Наступний період у розвитку української народної пісні має певні музичні ознаки, що утворилися як наслідок східного впливу на народну творчість. Цей східний вплив був і за часів половців, печенігів, хазарів, але, наголошує М.Грінченко, умови політично-державного життя України - Русі були такі, що сила опору цим впливам була досить велика, щоби залишити свій слід у музичній культурі українського народу. Зовсім інші умови склалися в післямонгольській

період існування України, коли вона з другої половини 16 століття втратила свою державну самостійність, підпавши під владу Польщі, яка використала козацтво як військову українську силу, для оборони своїх східних кордонів від нападів татарсько-турецьких орд. Ці безпосередні та довгі стосунки в історії України з монгольським Сходом і дали пізніше українській народній пісні багатий музичний матеріал, офарбований специфічним *орієнталізмом* (орієнтальний – лат.– *orientalis* – східний). З другого боку, залежність України від католицької Польщі, що мала в своїй культурі багато від європейського Заходу, не могла не відбитися й на культурі українського народу. Але в українській музиці цей польський вплив з'являється пізніше за орієнтальний, впливи ж східної музики на українську проявляються в цей період на козацьких думах та історичних піснях.

3. Третім та останнім періодом історії формування української народної музики є доба, що характеризується ознаками сучасної музичної системи з октавним устроєм мелодій пісень та поділом на мажор і мінор.

В українських стародавніх кобзарських думах та історичних піснях, які за періодизацією М. Грінченка належать до другого періоду, використовується лад заснований на дорійському, тобто мінорі з підвищеним VI ступенем. Особливістю цього ладу є те, що до підвищеного дорійського VI ступеню додається ще один підвищений ступінь – IV. Як наслідок, з'являється збільшена секунда між III і IV ступенями, що надає щемливої краси мелодіям. Цей особливий мінорний лад з підвищеними IV і VI ступенями називають українським, або думним.



Ввідний тон (VII) у стародавніх українських піснях вживається дуже рідко і, якщо зустрічається, то не підвищений, а натуральний. М.Лисенко стверджує, що всі давні українські пісні і мелодії засновувалися на діатонічних звукорядах, де сьомий ступінь не підвищувався. З 15 століття під впливом західноєвропейської музики в українських народних піснях починає утверджуватися ввідний тон, який поступово проникає і в російську народну музику через українські пісні, що широко виконувалися кобзарями, лірниками та півчими церковних хорів. Ф. Колесса зазначав, що в народних піснях козацького періоду – думах і плачах – зустрічаються збільшені секунди, збільшені та зменшені кварта, які утворилися внаслідок хроматично змінених діатонічних ладів.

Ця хроматизація відрізняє українські народні мелодії від великоруських і поріднює їх із музикою східних народів, турків, татар, персів, а також з піснями південних слов'ян. У наведеному прикладі сполучаються два лади – давній український і більш пізній гармонічний мінор, що надає пісні особливої краси та витонченості.

## Було літо

українська народна пісня

Спокійно

Бу-ло лі-то, бу-ло лі-то, та й ста-ла зи-ма. На-сі-я-ла  
 7 VII IV VI IV  
 чор-но-брив-ців, гей, те-пер же не-ма.

### Контрольні питання з мелодичного строю

1. Розкрийте поняття строю як елементу хорової звучності.
2. У чому полягає суть практичної роботи над хоровим строем?
3. У чому полягають головні відмінності в інтонуванні українського ладу, мажорних і мінорних гам?
4. Вказати на особливості інтонування мажорних гам.
5. Вказати на особливості інтонування мінорних гам.

### 6.2.3. Інтонування мелодичних інтервалів

Як відомо, інтервали мелодичні і гармонічні поділяються на групи: чисті, великі, малі, збільшені та зменшені. Способи інтонування й вистроювання для кожної групи різні, але єдині як для мелодичних, так і для гармонічних інтервалів. На закономірностях інтонування ступенів ладу базуються правила інтонування інтервалів:

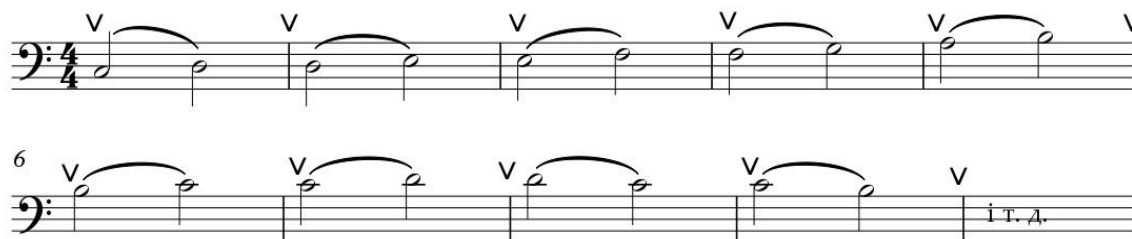
- чисті інтервали інтонуються стійко;
- великі інтервали інтонуються з одностороннім розширенням;
- малі інтервали інтонуються з одностороннім звуженням;
- збільшені інтервали інтонуються з двостороннім розширенням;
- зменшені інтервали інтонуються з двостороннім звуженням.

Ці правила є тільки помічниками слуху, що загострюють слухові уявлення та допомагають уникати інтонаційних недоліків. Співаків дитячих і самодіяльних

хорів зовсім не обов'язково уводити в тонкощі питань інтонування; керівник хору особистим показом допоможе хоріві подолати інтонаційні труднощі.

**Секунди.** Попередній аналіз інтонування мажорних і мінорних гам дає підставу вважати великі й малі секунди дуже складними і небезпечними для чистоти інтонування. Недаремно М. Глінка у своїх «Вправах для вирівнювання і удосконалення гнучкості голосу» (всього 18 вправ) наведену нижче вправу № 17 з інтервалами великих і малих секунд вважає найскладнішою.

М. Глінка



Під цією вправою поміщена примітка: «Ця етюда найбільше сприяє вирівнюванню голосу, вона потребує надзвичайної уваги, щоб брати другу ноту, рівну за силою з першою, і прямо попадати на тон не тягнучи». М. Глінка вважав, що гами вирівнюють голос так, що під час співу мотиву жодна нота не викригне, а всі будуть рівні, окрім тих, що співак сам забажає взяти гучніше. Ця вправа у школі співу М. Глінки виконувалася на завершальному етапі, тоді як італійські майстри вокального мистецтва вважали секунди найбільш простими інтервалами і починали з них навчання співу. Мелодії, у яких переважає плавне голосоведення з чергуванням великих і малих секунд, виявляються найскладнішими для інтонування. Мелодії з висхідним гамоподібним рухом містять у собі небезпечність пониження, а низхідний гамоподібний рух може сприяти підвищенню строю. У першій частині книги ми розглядали поміти Шайдурова щодо інтонування висхідних та низхідних великих секунд і переконалися в тому, що його ставлення до проблем щодо «високого» та «низького» інтонування співпадає з сучасним, але відображається у інших образних висловах. Так, помітю Б- (борзо) характеризується «високе» інтонування висхідної великої секунди, тоді як поміта У-(ударити) означає «глибоке», «низьке», «широке» інтонування низхідної великої секунди. У Шайдурова є ще одна дуже цікава поміта К-(качни), що позначає низхідний хвилеподібний мелодичний рух на велику секунду, яка застерігає співака від надмірної активності, тобто «глибокого осідання», у низхідному напрямку.

**Діатонічні і хроматичні півтони.** К. Пігров стверджував, що уміння чисто співати діатонічні та хроматичні півтони становить основну базу, фундамент, на



якому можна будувати правильне, бездоганно чисте інтонування всіх інших інтервалів. Діатонічні і хроматичні півтони вживаються як самостійні акордові звуки при зміні гармонії і як складова частина мелодичної фігурації. Мелодії, в яких зустрічаються діатонічні і хроматичні півтони, є складними не тільки для початківців, а й для досвідчених співаків. Темперований півтон може уособлювати в собі як малу секунду, так і збільшену приму – інтервали, які різняться за своїми функціями. Тому в хорознавстві до терміну “півтон” звичайно додають визначення – діатонічний і хроматичний. *Діатонічний півтон являє собою малу секунду. У творчому інтонуванні діатонічний півтон менше половини тону. У діатонічній музиці ладові тяжіння яскраво проявляються при інтонуванні ввідного тону, коли загострення у висхідному русі тяжіння у тоніку досягається його максимальним підвищенням, тобто зменшенням малої секунди до  $\frac{1}{4}$  тону. При співі малої секунди вниз спостерігається тенденція до пониження, а отже, є небезпечність пониження строю. Нижній звук низхідної малої секунди слід інтонувати гостро підтягуючи вгору. Початківці не відчують цієї гостроти звучання малої секунди, але проспівавши у хорі не один рік, вони навчаються відтворювати голосом відтінки інтонації.*

*Хроматичний півтон є збільшеною примой, який утворюють два ступені з однією назвою за допомогою альтерації одного з них. Хроматичні півтони у більшості випадків є результатом зміни гармонічної функції. У творчому інтонуванні хроматичний півтон є більше половини півтону і при розв’язанні має тяжіння до подальшого значного розширення та звукування малої секунди до  $\frac{1}{4}$  тону (до 48 центів з 50 за М. Гарбузовим).*

Виконання хроматичних півтонів у хорі завжди являє собою велику інтонаційну, вокальну й ансамблеву складність і небезпечне нечітким та невпевненим інтонуванням, схожим на підвивання. У хоровій практиці така манера співу називається «під’їздом». У високій теситурі точність виконання хроматизмів залежить від вокальної підготовки співаків у навчальному хорі, а у дитячому та самодіяльному хорі – від яскравих та образних пояснень керівника. Для правильного інтонування хроматичних послідовностей велике значення має відчуття ввіднотонових тяжінь звуків у ладу. Акустичні обміри М. Гарбузова та аналіз способу інтонування виявили, що *хроматичний півтон значно ширший від діатонічного*. Можливості зонного слуху і тренуваність співацького апарата дозволяють відтворити найтонші інтонаційні відтінки у хроматичних півтонах. Із ввіднотонowości природи хроматизмів походить правило, яким користуються співаки: хроматичні півтони слід інтонувати широко, а діатонічні – вузько.

**Інтонування терцій.** У мелодіях найбільш уживаним інтервалом після секунди є інтервал терція. Терція дає відчуття ладу, тому значення цього інтервалу в музиці велике. За складністю інтонування терція займає друге місце

після секунди. При виконанні терцій послуговуються прийомами, що й при співі великих і малих секунд. При недостатньому слуховому контролі і слабкій вокальній техніці великі терції іноді співають нижче, ніж треба, а малі терції інтонують ширше, вище, внаслідок чого руйнується стрункість мелодії та втрачається відчуття ладу. **Інтонування септим.** Обернення великої секунди дає малу септиму, обернення малої секунди – велику септиму, а збільшена секунда при оберненні дає зменшену септиму. При виконанні септим ми користуємося правилами інтонування малих, великих та зменшених інтервалів.

Хорова практика довела, що висхідні септими інтонувати легше, ніж низхідні, а великі септими потребують чималої вокальної підготовки і розвинутого музичного слуху. На зменшену септиму натрапляємо на темах фуг поліфонічних творів 17 та 18 століть і найчастіше у низхідному рухові.

**Інтонування секст.** Обернення великої терції дає сексту малу, обернення малої терції – велику сексту. У висхідному русі великі сексти слід інтонувати гостро, високо, а у низхідному – низько, «тупо». Малі висхідні сексти потребують близького, низького інтонування, а у низхідному русі – гострішого. Інтонування секст не викликає особливих утруднень і засвоюються співаками легше, ніж терції. К. Пігров пояснює цю особливість величиною інтервалу і більшою тембровою яскравістю сексти у порівнянні з вузькою терцією.

**Збільшені та зменшені інтервали** складні для співу. П. Чесноков вважає збільшені та зменшені інтервали найважчими для інтонування, тоді як К. Пігров найважчими інтервалами вважає секунди і терції. «Так, є інтервали важчі за великі й малі секунди, за великі й малі терції. Деякі з них ми назвемо: збільшена квінта, зменшена терція, невідготовлена збільшена кварта і деякі інші. Хіба часто зустрічаються збільшені, зменшені або так чи інакше альтеровані інтервали? Ні! Ці інтервали зустрічаються рідко, і стройний хор (що співає чисто секунди і терції) досить легко подолає технічні труднощі збільшених і зменшених інтервалів. Основа всіх хорових творів все ж таки базується на інтервалах секунд, терцій та їх обернень» [19, 37–38].

Ступінь складності інтонування збільшених та зменшених інтервалів залежить від гармонічних обставин, а саме, зменшені інтервали звужуються, а збільшені – розширюються. Чистому інтонуванню цих інтервалів сприятиме відчуття ладових тяжінь і навченість хористів. Якщо ці інтервали підготовлені попереднім рухом мелодії і природно розв'язуються, то співаки швидко звикають до характерності звучання збільшених і зменшених інтервалів, легко засвоюють їх, і в подальшій роботі ці інтервали інтонуються без ускладнень. *Збільшені кварта та їх обернення – зменшені квінти* – інтонуються однаково легко, причому при низхідному русі легше, ніж у висхідному. Ступінь складності інтонування цих інтервалів залежить від гармонічної обстановки, в якій вони

опиняються. Якщо співаки відчуватимуть лад, то відтворення таких інтервали не становлять особливих труднощів. У професійній вокальній і хоровій музиці такі інтервали є результатом складних гармонічних перетворень.

*Збільшені та зменшені квінти.* З усіх інтервалів збільшена квінта є найважчою для інтонування, проте вона зустрічається у середніх голосах і обов'язково в гармонічній обстановці. Як інтервал у одноголосних мелодіях збільшена квінта ніколи не вживається. Інтервал збільшеної квінти надзвичайно складний для виконання, але запорукою чистого інтонування постане звичайне звикання до характерності звучання інтервалу. Ф. Колесса зазначав, що у старовинних укр. нар. піснях козацького періоду – дуже часто зустрічаються збільшені та зменшені секунди і збільшені та зменшені кварта, які утворилися внаслідок хроматично змінених діатонічних ладів. Ця хроматизація, – пояснював фольклорист, – власне, відрізняє українські народні мелодії від великоруських і поріднює їх із музикою східних народів, турків, персів, татар, арабів, а також з піснями південних слов'ян. У російських народних піснях і більш пізніх українських народних піснях на збільшені та зменшені інтервали натрапляємо вкрай рідко. «Щодо зменшеної квінти, то про неї можна сказати, що вона як обернення збільшеної кварта, приймає на себе всі її особливості: при сприятливій мелодичній або гармонічній обстановці вона не може бути віднесена до важких інтервалів. У хоровій літературі цей інтервал зустрічається досить часто» [19, 40].

*Інтонування чистих інтервалів* ч.4, ч.5, ч.8, ч.1 вважаються найлегшими для інтонування й не потребують ні розширення, ні звуження, а тільки стійкості. Легко інтонуються ці інтервали у тому випадку, коли вони розташовані у зручній теситурі із природним нюансом і в нескладній гармонічній обстановці. Значно легше інтонувати чисті інтервали, коли звуки, які їх складають, є головними ступенями ладу. Кожний з чистих інтервалів має свої особливості інтонування. Порівняно легко інтонуються ч.4 і ч.5 як у мелодичному, так і в гармонічному видах. Інтервал ч.8 гармонічного виду в жіночому і, особливо, дитячому хорі вистроюється значно складніше, ніж у чоловічому, через те, що жіночий і дитячий голос не такий багатий на обертони, як чоловічий. Особливість інтонування повторюваних звуків у тому, що кожний наступний звук слід співати – «підтягуючи вгору», аби не понизити стрій. Цей словесний вираз яскраво відображає спрямування до вирівнювання інтонації у бік підвищення. У швидких темпах та на дрібних тривалостях ця тенденція до пониження виявляється менше, ніж у спокійних і повільних темпах. Тривалий спів на одному звуці складає велику виконавську складність, бо на чистоту інтонації впливають такі засоби хорової виразності, як теситура, нюанс і темп. У першій частині книги ми розглядали позначку Шайдурова *P* – (рівно, однаково), яка з позицій сучасного інтонування інтервалів означає рух на одній висоті.

### ***Контрольні питання з мелодичного строю***

1. Розкрийте поняття строю як елементу хорової звучності.
2. У чому полягає суть практичної роботи над хоровим строєм?
3. У чому полягають головні відмінності в інтонуванні українського ладу?
4. Вказати особливості інтонування мажорних гам.
5. Вказати особливості інтонування мінорних гам.
6. Які загальні принципи характерні для інтонування мелодичних інтервалів?
7. У чому полягають особливості інтонування великих і малих мелодичних інтервалів.
8. У чому полягають особливості інтонування повторюваних звуків?
9. Які загальні принципи характерні для інтонування збільшених та зменшених мелодичних інтервалів?
10. У чому полягають особливості інтонування мелодичних діатонічних і хроматичних інтервалів?

### ***Тестові завдання з мелодичного строю***

1. У гармонічному мінорі висхідний VII ст. слід інтонувати так:  
а) високо; б) тупо (низько); в) гостро.
2. У натуральному мінорі в низхідному русі VII ст. слід інтонувати так:  
а) високо; б) тупо (низько); в) гостро.
- 3) Найскладнішими для хорового співу є інтервали:  
а) зменшені квінти; б) секунди; в) збільшені кварта.
4. У мінорному тризвуку найнебезпечнішим ступенем для інтонування є:  
а) основний тон; б) терцевий тон; в) квінтовий тон.
5. Малі інтервали слід інтонувати так:  
а) стійко; б) з одностороннім звуженням; в) з одностороннім розширенням.
6. Хроматичний півтон слід інтонувати так:  
а) з одностороннім розширенням; б) з одностороннім звуженням;  
в) стійко.
7. Великі інтервали слід інтонувати так:  
а) з одностороннім звуженням; б) стійко;  
в) з одностороннім розширенням.
8. Збільшені інтервали слід інтонувати так;  
а) з одностороннім розширенням;  
б) з одностороннім звуженням;  
в) стійко.
9. Діатонічний низхідний півтон на VII ст. мажору слід інтонувати так:  
а) стійко; б) вузько; в) гостро.

## 6.2.4. Гармонічний стрій

Гармонічний, або вертикальний стрій – це правильне інтонування гармонічних інтервалів і акордів у творах акордової і гомофонно-гармонічної фактури викладу.

Розглядаючи специфіку гармонічного строю та особливості відтворення гармонічних співзвуч, можна відмітити, що *принципи інтонування мелодичних інтервалів поширюються і на гармонічний стрій: адже будь-який акорд залежить від інтервального співвідношення звуків, що його складають*. Головна відмінність гармонічного строю полягає в тому, що інтервали втрачають свою мелодико-інтонаційну характерність, підкоряючись принципу консонування. У творах акордового складу стрій кожної хорової партії сприймається як мелодичний, але при зведенні хорових голосів їх мелодична індивідуальність інколи губиться і не дає бажаного стрункого звучання.

На практиці лише після внесення необхідних коректив з правил гармонічного строю, досягається очікуване підстроювання гармонічного співзвуччя. Щодо головної мелодичної лінії у мелодико-гармонічній та гомофонно-гармонічній фактурах, яка завжди звучить більш рельєфно стосовно інших, то вона виокремлюється, набуває чільності, повністю виходить на перший план і підкоряється мелодичному строю.

*А. Авдієвський стверджує, що мелодичний стрій хору є проявом натурального строю, а гармонічний стрій наближається до темперованого*. Ця теза підтверджується тим, що інтонування мелодій тримається на ладових тяжіннях, а стрій акордів спирається на інтонування ступенів ладу з урахуванням акустичних особливостей співзвуч, багатих на обертони. О. Мархлевський уточнює, яким чином гармонічний стрій наближається до темперованого: «В гармонічних інтервалах гостріше відчувається нестійкість, ніж у мелодичних. Чому? Під час сполучення звуку вступають у взаємодію, що легко виявляється слухом у вигляді биття: основний тон та обертони одного звука накладаються на основний тон та обертони іншого. Збіг частот, повна або майже повна відсутність биття означають виправлене звучання акордів, правильне інтонування гармонічних інтервалів» [13, 52].

У багатоголосному виконанні відбувається відчутний зв'язок між гармонічним і мелодичним строєм. Співаки впевненіше інтонують складні мелодичні ходи, спираючись на гармонію і задля досягнення злагодженості в акордах, використовують навички ансамблевого співу. Через те, що в гармонічних інтервалах гостріше відчуваються похибки строю, то в гармонічному викладенні горизонтальний стрій має бути перевіреном і відкоригованим саме вертикальним строєм, а не навпаки.

В інших випадках складні гармонічні сполучення потребують більш дбайливого попереднього засвоєння кожної горизонталі, оскільки стрій акордів спирається на інтонування ступенів ладу.

Мелодичний та гармонічний стрій є рівнозначними і взаємозалежними компонентами у виконанні творів акордової і гомофонно-гармонічної фактури. Так, неможливо досягти якісного вертикального строю, якщо унісони хорових партій не вистроєні, а хористи не володіють «ансамблевим звуком» (див. «Ансамбль»). Правильне інтонування мелодії кожного хорового голосу сприяє правильному звучанню акорду, тобто вертикально-гармонічному строю. У той же час гармонія впливає на мелодичний стрій та сприяє відпрацюванню чистих унісонів у багатоголосних хорових творах.

Для гармонічного строю велике значення має розташування акордів і голосоведення. У широкому розташуванні інтонаційні складнощі пов'язані з теситурними умовами та поєднанням голосів різного типу. Велике значення для інтонування має голосоведення. Композитор М. Римський-Корсаков писав з цього приводу [6, 85], що «чистота інтонування залежить від правильного і зручного голосоведення у хорах, а недоліки у голосоведенні значно утруднюють процес виучування хорових партій. Так, незадовільне голосоведення може призвести до того, що й найдосвідченіший та прекрасний хор мимовільно може вийти зі строю». У хоровій практиці точно вивірений горизонтальний стрій не завжди і не одразу дає бажане звучання акорду через психологічний фактор.

Це відбувається тому, що після поєднання хорових партій виконавці впродовж певного часу звикають до нових звукових сполучень і шукають необхідну інтонацію у нових умовах. У результаті багаторазового повторення під керуванням хормейстера хористи навчаються «підстроювати» свої голоси. В цьому «підстроюванні» і полягає основна складність роботи над вертикально-гармонічним строєм. У творах з підтримуючим інструментальним супроводом хористи скоріше знаходять свої звуки в акорді і від того якість вертикального строю досягається швидше.

У творах *поліфонічного складу*, де кожний з голосів має інтонаційну самостійність, основна робота спрямовується на вистроювання унісонів кожної партії, мелодії яких потім нашаровуються й утворюють складну поліфонічну фактуру. Проблеми горизонтального строю набувають більшої значущості в залежності від стильової спрямованості твору (поліфонія контрастна, імітаційна, підголоскова).

Розглянемо особливості інтонування акордів.

**Мажорний тризвук.** Найпростіший вид акорду – мажорний тризвук.

Основний тон акорду – його фундамент – в мажорному тризвуку інтонується стійко, без напруження до підвищення чи пониження.

Середній звук – терція акорду – «створює акорд», визначає лад і тому найменша неточність в інтонуванні спотворює і знищує весь акорд. Терцію мажорного тризвуку і будь-якого мажорного акорду необхідно виконувати завжди з великим напруженням до підвищення.

Квінта мажорного тризвука не має складності для інтонування і співається стійко, як і основний тон.

**Інтонування мінорного тризвуку** виконувати набагато складніше, ніж мажорний. У кожному звуці мінорного тризвуку містяться інтонаційні складнощі. Основний тон має тенденцію до пониження. Про причини цієї нестійкості було сказано раніше у розділі «Мелодичний стрій». При виконанні мінорного тризвуку основний тон треба співати стійко, але з деяким напруженням до підвищення.

Терція мінорного тризвуку визначає і встановлює лад, тому нечітке інтонування терції порушує хоровий стрій. У мінорному акорді перша терція мала і вимагає звуження інтервалу, отже, співати треба з напруженням до пониження.

Квінта мінорного тризвуку теж має тенденцію до пониження, як велика терція, і тому вимагає гострої, високої подачі. При виконанні мінорного тризвуку квінту слід інтонувати стійко, але з деяким напруженням до підвищення. П. Чесноков у книзі «Хор і керування ним» у розділі про гармонічний стрій робить примітку: «Якщо у наших теоретичних поясненнях щодо способу виконання основного тону і квінти мінорного акорду може відчутися деяка недомовленість, то на практиці цього немає. Основний тон і квінта мажорного акорду мають бути абсолютно стійкими, інакше не буде змоги достатньою мірою підтягнути велику терцію. Мінорний же основний тон і квінта повинні мати спрямованість до підвищення, інакше не буде змоги достатньою мірою опустити малу терцію і уникнути при цьому загального пониження». Таким чином, мажорний і мінорний тризвуки та їхні обернення є найпростішими акордами для інтонування, хоч мінорний тризвук інтонувати важче, ніж мажорний. Переважання в партитурі мажорних і мінорних тризвуків і їхніх обернень свідчить про те, що цю партитуру зможе виконати і недосвідчений хор. У жіночому та дитячому хорі особливо красиво звучить перше обернення тризвуку – сектакорд. Однак спів тризвуками являє собою велику виконавську складність і вимагає від співаків чималої підготовки, а також значного співацького досвіду.

**Інтонування зменшеного тризвуку** – це акорд, який складається з малих терцій. Зустрічається в ладу на VII ступені натурального мажору і гармонічного мінору, а також на II ступені натурального і VII ступеню гармонічного мінору. Зменшений тризвук може утворюватись внаслідок гармонічних перетворень і ладових альтерацій. В основному виді зменшений тризвук майже не зустрічається, але у вигляді сектакорду використовується досить часто. Незважаючи на те, що характерним інтервалом зменшеного тризвуку є зм. 5, а у

секстакорді – зб. 4, цей акорд засвоюється хором досить легко. При виконанні цього акорду основний тон треба співати гостро вгору, терцію – «тупо», вниз, квінту – теж «тупо», інтенсивно підтягуючи вниз до потрібної висоти. Характер звучання зменшеного тризвуку суворий, благородний і має дещо напружене звучання в будь-якому нюансі.

**Збільшений тризвук** – це тризвук, який складається з великих терцій. Зустрічається у гармонічних ладах: в гармонічному мажорі – на VI ступені і в гармонічному мінорі – на III ступені. Збільшений тризвук може виникнути і в результаті альтерації гармонічних поєднань (підвищення квінти в тонічному і домінантовому тризвуках мажорного ладу). Збільшений тризвук становить особливу складність при інтонуванні як у мелодичному, так і в гармонічному видах тому, що чергування двох великих терцій створює інтервал збільшеної квінти, який звучить нестійко. Характерним інтервалом акорду є надзвичайно складний для інтонування інтервал зб.5, який майже неможливо проспівати без гармонічної підтримки. При виконанні збільшеного тризвуку у поєднанні з іншими акордами основний тон слід співати «тупо», низько, терцію високо, квінту – гостро вгору, підтягуючи до потрібної висоти. К. Пігров пропонує метод, з допомогою якого можна чисто проспівати збільшений тризвук. Він радить проспівати "гостро" першу велику терцію, на ній зробити фермату, щоб думкою (внутрішнім слухом) перейменувати її в основний тон наступного мажорного тризвуку і потім «гостро» подати другу висхідну велику терцію.

**Інтонування септакордів.** Септакорди складаються з чотирьох звуків, розташованих по терціях. У цих акордах характерним є інтервал септими, тому всі вони називаються септакордами. Септакорд можна побудувати на всіх ступенях мажору і мінору. К. Пігров дає точне визначення найбільш вживаним у хоровій літературі септакордам. «Септакорд на V ступені зветься домінантсептакордом, бо основу його становить домінанта ладу; септакорд на VII натурального мажору зветься малим ввідним, бо септима в нього мала, а основу його становить ввідний тон ладу. Септакорд на II ступені гармонічного мажору й мінору зветься септакордом типу малого ввідного, бо інтервали, які його складають, тотожні з малим, бо септиму він має малу і в основі своїй має малий /мінорний/ тризвук; септакорд на VII ступені гармонічного мажору й мінору має назву зменшеного, бо септима цього акорду зменшена» [19, 45].

Усі вище означені К. Пігровим септакорди складаються з мажорних, мінорних та зменшених тризвуків з надбудованими над ними малими та великими терціями або великими і малими септимами щодо основного тону акордів. З особливостями виконання тризвуків ми вже ознайомлені, а що до септим, то великі септими вимагають високої, «гострої» подачі, а малі септими слід інтонувати «тупо», з ухилом вниз.



### **Контрольні питання з гармонічного строю**

1. Вкажіть на відмінності понять мелодичного і гармонічного хорового строю.
2. Назвіть основні правила інтонування гармонічних інтервалів.
3. Які загальні принципи інтонування септакордів?
4. З якими складностями щодо чистоти інтонування стикаються хори, виконуючи твори з рухливими динамічними відтінками. З темповими змінами?
5. Як впливають на якість гармонічного строю розміщення акордів та дикційні особливості твору, що виконується?

### **6.2.5. Значення нюансів у художньо-виразному виконанні**

На думку майстрів хорового співу нюанси є елементом хорової звучності нарівні зі строем і ансамблем. Як засіб музично-хорової виразності нюанси мають велике значення для досягнення високої майстерності для хорових колективів і надають їм довершеності у виконанні хорової музики різних стилів. Нюанси прикрашають хоровий спів, надають йому жвавості, емоційності та надихають хористів. Співати з яскравими, логічно обґрунтованими нюансами – це той ідеал, до якого бажає прагнути кожен хор, незалежно від того самодіяльний він чи професійний.

Динаміка у хоровій музиці означає розподіл сили звука. Якщо хор співає чисто і злагоджено, але монотонно, то це означає, що сила звучання розташована майже на одному рівні. Такий спів не захоплює слухачів і справляє враження пасивності. Сила звука, що правильно і різноманітно розподілена, приємно вражає великою активністю, а виконання стає жвавим, яскравим, зрозумілим.

Для того, щоб наростання і спад звучності здійснювався з більшою виразністю, знавці рекомендують починати *crescendo* дещо слабше, ніж основний нюанс, а *diminuendo* – голосніше. Мудре правило рекомендував Г. Бюлов – німецький піаніст і диригент 19 століття, який був учнем Ф. Ліста. Наголошуючи, що *cresc* означає *piano*; *diminuendo* означає *forte*. Тобто опору для тривалого *cresc* треба шукати у глибокому *diminuendo*, а для такого ж тривалого *diminuendo* – у насиченому і повному *cresc*. В. Палкін приділяв величезне значення роботі над виразністю нюансування. Примушуючи хор до втоми відшліфовувати спів на *piano*, він досягав найтонших його градацій. «Чим більше відтінків *piano* може озвучити хор, тим глибше він може зворушити серце слухача, і це є найістотнішим проявом його професійності» – наголошував В'ячеслав Сергійович [23, 79].

Крім основних динамічних відтінків використовуються у практиці й інші види музичної динаміки, які розширюють виражальні можливості хору і удосконалюють його вокально-хорову техніку:

1. Акцент, загальне значення якого може позначатися терміном «наголос», буває метричним та ритмічним, що дає змогу особливо підкреслити ту чи іншу музичну фразу. Акцент у хорі може бути загальним для всього хору чи частковим – у окремих голосових партіях. Технічне відпрацювання цього виду відтінку у хоровому колективі має ґрунтуватися на швидкому скороченні початкової сили звука.

2. Сфорцандо (*sforzando* – скор. *sf*) має значення раптового, несподіваного наголосу на певному звуці чи акорді.

3. Раптове *piano* – *subito P* – контрастний динамічний відтінок. Звичайно використовується після голосного звучання перед наступним наростанням гучності звуку.

Хоча тривале *dim* і *cresc* є складними для виконання, але ще більшою складністю є раптова зміна нюансів. Виконання контрастної зміни нюансів вимагає досвіду хорового співу і великої майстерності.

Як відомо, хоровий спів сприймається і оцінюється слухачами за такими якостями хорової звучності: чистотою інтонації, злагодженістю співу, яскравістю та виразністю динамічних відтінків. Сила звука хору залежить від наявності у ньому співаків із сильними голосами та від загальної кількості співаків. Не кожний хор має можливість розвивати велику гучність звуку і не кожен хор спроможний співати дуже тихо. Спів з великою градацією нюансів від *PP* до *ff* є ознакою майстерності виконавців.

До професійних хорів співаки добираються за конкурсом і диригент має змогу формувати хорові партії так, як того вимагає необхідність. Такі хори можуть розвивати значну силу звучності. Навчальні хори не завжди мають у своєму складі співаків із сильними голосами, тому гучність звучання таких хорів, порівняно з професійними, обмежена, але досвідчені керівники таких хорів віддають перевагу тихому і негучному співу, щоби активне *F* справляло враження на слухачів. Такий розподіл сили звука зберігає у хорі ансамбль і стрій. Все залежить від почуття міри керівника хору і його художнього смаку та від виконавських можливостей хору. Така умовність динамічних позначень дає можливість виконавцям проявити індивідуальність і творчі поривання повною мірою.

Відтінки, що проставлені у хорових партитурах, у більшості випадків є загальними для всіх хорових партій. Хормейстер має уважно проаналізувати співвідношення теситури і нюансу, щоби знати, яку хорову партію слід виділити, а яку приглушити. У збірках для шкільних хорів, а також у репертуарних збірках

хорових колективів, нюанси проставлені з урахуванням певних особливостей хорового ансамблю, що полегшує розуміння задуму композитора і допомагає при аналізі хорового твору.

Невміння співаків розподілити силу звука порушує ансамбль при виконанні творів поліфонічного й гомофонно-гармонічного складів. Трапляється, що хоровий акомпанемент виконується голосніше провідного голосу, а в поліфонії не виокремлюється головна тема; нерідко недосвідчені хористи голосно співають розв'язання дисонуючого акорду попри те, що його слід виконувати тихіше акорду.

*Є певна залежність між тривалістю звука і його силою.* Так, О. Гольденвейзер з цього приводу висловив таку думку: якщо грати з однаковою силою мелодичну лінію, яка йде чвертями, а потім на якусь чверть зіграти чотири шістнадцятих, з такою ж силою кожна, то у слухача виникне враження, що раптом піаніст зіграв голосніше. Пунктирний ритм завжди звучить голосніше й виразніше ніж рівні восьмушки, якщо не зважати уваги на літературний текст хорового твору. Синкопа, як правило, має виконуватися голосніше та енергійніше, у порівнянні з рівним ритмом.

*Для нюансування велике значення має і рух мелодії, тобто голосоведення.* Нерідко співаки пориваються проспівати висхідну мелодію з підсиленням, що створює ефект наростання експресії, а низхідну – із затиханням, як емоційний спад. Проте таке розуміння не завжди буває правильним, адже в автора може бути інший задум щодо розподілу сили звука. Дуже часто у творах спостерігається низхідна мелодія на крещендо і асоціюється із чимось масивним, важким, напруженим і навіть трагічним, а рух угору на дімінуендо – з полегшенням, завмиранням, ніжністю. Виконання таких нюансів у хорі є великою ансамблевою складністю.

*Рух мелодії та нюанси мають вплив на стрій.* Низхідна мелодія на крещендо може бути проспівана надто громіздко, що призведе до пониження інтонації. Висхідна мелодія на дімінуендо є значною інтонаційною та виконавською складністю – через втрату співаками опори дихання можливе заниження строю.

*Динаміка і темп взаємопов'язані.* Гучний звук важко поєднати із швидким, віртуозним рухом голосу. Чим голосніше звук, тим важче керувати ним у швидкому темпі, не менш складно й зберігати чистоту інтонації та строю. Гучний звук у швидкому темпі може призвести до форсування й крику, внаслідок чого може з'явитися нечиста інтонація. У повільних темпах виникають надзвичайні складності з розподілом сили звука і дотриманням ланцюгового дихання у хорі.

*Головними критеріями правильного нюансування є зміст і форма твору, фактура викладу й характер мелодії.* Одноманітна і монотонна динаміка у творах

з різнохарактерними частинами втомлює слухачів і збіднює образну сторону музики, а яскраві, барвисті динамічні нюанси та штрихи, підйоми і спади звукових «хвиль» зацікавлюють слухачів і виконавців та сприяють створенню музичного образу.

У творах куплетної форми з заспівом і приспівом та у піснях куплетної строфічної форми особливо великого значення набуває динаміка. Можна уникнути одноманітності повторюваного музичного матеріалу, якщо скористатися прийомом поступового посилення звука з динамічною вершиною в середині пісні і плавним «згасанням» та зміненням темпу. Прикладом може бути виконання Хором ім. Г. Верьовки пісні «Рече та стогне Дніпр широкий» на сл. Т.Г. Шевченко, де використовується звуковий ефект наближення і віддалення. Всі описані прийоми використання динаміки у хоровому співі передбачають володіння силою звука, уміння розподілити її на тривалі відрізки часу. Плавний розподіл сили звука потребує тренуваності м'язів гортані та правильного дихання й вимагає від співаків великого почуття міри.

## ***План творчої роботи з письмового аналізу хорового твору з диригування***

### *Вокально-хоровий аналіз*

#### *1. Стрій мелодичний (інтонаційні труднощі)*

- а) особливості голосоведення у кожній з хорових партій і вплив напрямку мелодій на горизонтальний стрій;
- б) визначення інтонаційних труднощів і шляхів їх подолання;
- в) вплив динаміки, темпу і ритму на горизонтальний стрій.

#### *2. Стрій гармонічний*

- а) визначити вплив теситури, динаміки, темпу, ритму і фактури на вертикальний стрій;
- б) на основі мелодичного строю визначити найбільш складні гармонічні сполучення та вказати спосіб інтонування.

### **6.3. Вокально-хорова дикція**

Робота над звукоутворенням і прийомами звуковедення переплітаються, з роботою над дикцією і фразуванням. Чітка артикуляція голосних, ясне промовляння приголосних і виразне фразування забарвлюють звучання хору в потрібні тони, збагачують хоровий стрій, скріплюють ансамбль, ведуть до

високохудожнього виконання хорового твору. Чіткість дикції під час співу залежить від чіткої вимови у розмовному мовленні. Проте *співацька дикція відрізняється від мовної тим, що спів ґрунтується на голосних звуках, а приголосні вимовляються чітко і коротко*. У дітей та у самодіяльних хористів часто спостерігається відсутність виразної дикції не лише при співі, але й у мовленні, тому при навчанні вокальної дикції велика увага приділяється чіткій *артикуляції* голосних і ясній *вимові* приголосних.

Причиною поганої дикції може бути млявість і малорухомість язика і губ, затиснутість нижньої щелепи, скутість м'язів обличчя і шиї та недостатнє або неправильне відкриття рота. Залежно від причин недоліку дикції обираються вправи. Головна задача керівника хору в роботі над дикцією – повне фізичне звільнення артикуляційного апарата від напруження. Основою співацького звука є голосні. Виховання співацького голосу починається з роботи над формуванням вокальних голосних, які відрізняються від мовних рівністю, рівномірністю заокруглення і дзвінкістю звучання.

Активна вимова приголосних викликає посилене скорочення м'язів ротоглотки, завдяки чому посилюється дзвінкість голосних при співі. У сценічному мовленні і вокальній дикції велике значення має чітка вимова приголосних, тому що від того залежить утворення мовних і співацьких формант, які роблять голос яскравим і гучним.

### 6.3.1. Залежність звукоутворення

#### від артикуляції голосних і вимови приголосних

В українській мові є шість основних голосних звуків: *а, о, у, є, и, і*. Ці звуки утворюються лише голосом і вимагають певного положення рота, губ, язика. Позначаються вони на письмі десятьма буквами: *а, о, у, е, и, і, я, ю, є, ї*. Буквами *а, о, у, е, и, і* позначаються по одному звукові. Букви *я, ю, є* вживаються для позначення, одного або двох звуків. Після м'яких приголосних, ними передаються по одному звукові: ряд /р'ад/, люди /л'уди/, дорожнє /дорожн'є/. На початку слова та після голосного буквами *я, ю, е* передається по два звуки – перед *а, у, є* вимовляється ще звук *й*: ягода (йагода), стояти (стойати).

Після апострофа буквами *я, є, ю* позначаються також два звуки: м-ясо (м'ясо). Буквою *ї* завжди передається два звуки - звук *й* та звук *і*: їсти (йїсти), Україна (Украйна).

В усному мовленні у звуках, що позначаються на письмі буквами *я, є, ю, ї* дуже коротко звучить їх складова частина – *й*, тоді як у вокальному мовленні надає певного забарвлення голосній, що йде за нею і впливає на її співацьке

формування. Сонорний приголосний *й* надає вокальним звукам *а, е, у, і* більшої активності, твердості і «близькості» у мить звукоутворення, порівняно з відкритими, повними голосними *а, є, у, і*. Цих якостей звукам надає особливе положення язика і губ при вокальній вимові *я, є, ю, ї* коли кінчик язика упирається у нижні передні зуби, середня частина спинки язика наближається до м'якого піднебіння, а губи приймають положення, схоже до артикуляції *у*. У співацькому звукоформуванні сонорний *й* надає звукам *й-а, й-е, й-у, й-і* схожої артикуляції. Завдяки тому, що кожний з цих звуків починається однаково, вони дещо звужуються і на коротких тривалостях в спокійному темпі не переходять у повне звучання, властиве голосним *а, є, у, і*.

У вокальному мовленні відрізняється, утворення й формування голосних *а, є, у, і* від *й-а, й-е, й-у, й-і* тому складні звуки *я, є, ю, ї* мають право на самостійність. Далі ми їх називатимемо *складними голосними*.

**Голосні у співі.** Артикуляція голосних – найважливіша частина вокально-хорової роботи. Вона щільно пов'язана з диханням, звукоутворенням та інтонуванням. Тільки при активній артикуляції стає зрозумілим текст. На якість артикуляції впливає уміння відкривати рота під час співу, правильне положення губ, вільне розташування язика в роті, а також звільнення від напруження нижньої щелепи.

Для утворення *мовних* голосних достатньо участі порожнини рота і найбільш рухомої його частини – язика. У *співі* ж для утворення й формування тих самих голосних необхідна активна робота губ, м'язів глотки і вільний рух нижньої щелепи. Виробляючи відчуття повільного руху нижньої щелепи, треба пам'ятати що ступінь розкриття рота може бути різним. Надто відкритий рот у дітей і підкреслене опускання нижньої щелепи позбавляє звук тембру і виразності. Засвоюючи правильну артикуляцію голосних, діти тим самим розвивають і удосконалюють свій голос.

Розглянемо, як впливає артикуляція голосних на звукоутворення. Як відомо, голосні поділяються на темні *о, у, е, и* і світлі *а, є, і*. В утворюванні голосних *о, у* активну участь беруть губи, тому вони є *огубленими* (лабіалізованими). Їх артикуляція у співі впливає на артикуляцію *неогублених* голосних *а, е, є, и*.

Розглянемо голосні у такій послідовності: *і - ї; е - є; у - ю; а - я; о; и; ё* (російський голосний).

Голосний *і* – світлий, найбільш резонуючий. Вимова *і* сприяє активній атаці звука і спрямовує його в головний резонатор. Зі звука *і* можна починати пошук високої співацької позиції. Цей голосний утворюється, коли язик упирається кінчиком у нижні зуби, що сприяє появі «близького» вокального звука. У той же час голосний *і* не рекомендується використовувати при затисненому горловому

тембрі, тому що вимова *і* піднімає гортань. Складний голосний *і* близький за артикуляцією до *і*.

Присутність у вимові сонорного *й* надає йому активності у резонуванні звуків верхньої частини діапазону голосу.

Голосний *е* за артикуляцією не завжди зручний, особливо у високій теситурі. При творенні *е* язик найменше наближається до піднебіння, що надає голосному глибокого звучання.

Складний голосний *є* сприяє резонуванню і активній атаці звука. Використання *є* у вправах допомагає утворенню світлого головного звучання, а участь кінчика язика у артикуляції надає вокальному звуку «близького» звучання.

Голосний *у* – один з найбільш резонуючих голосних, поряд з *і* та *є*. Цей голосний допомагає знайти високу вокальну позицію. Вимова *у* більше, ніж інші голосні сприяє підняттю м'якого піднебіння і спрямовує звук у головний резонатор. Це найглибший і найтемніший голосний, тому при глибокому і глухому звучанні голосу його краще не застосовувати на вправах.

Складний голосний *ю* менш зручний для співу. Під час вимови *ю* значно витягнуті вперед губи і високо піднятий язик залишають вузький прохід для повітря (як при свисті), тому в хорі може утворитися звук, схожий на гудіння.

Голосний *а* в дітей часто звучить «плоско», відкрито, але легко піддається заокругленню. При його вимові рот набуває найправильнішої рупороподібної форми, що допомагає звільнити від напруженості артикуляційний апарат. Голосний *а* більше, ніж інші голосні сприяє виявленню справжнього тембру голосу. У той же час голосний *а* є найбільш складним для співу через те, що при його артикуляції губи не беруть участі.

Складний голосний *я* дуже активно сприяє атаці звука і світлому головному звучанню через присутність у вимові сонорного приголосного *й*. Перехід від *й* до *а* у вимові *я* сприяє активному і швидкому розкриттю рота і вільному випромінюванню звука.

Голосний *о* сприяє формуванню округлого звуку і затемненню світлих і відкритих голосних, а також звільняє затиснуті м'язи гортані і знімає горловий звук. Голосний *о* добре піднімає м'яке піднебіння, призводить до відчуття позіху, окультурює звук і надає йому шляхетності. Голосний *и* незручний для співу. При його утворенні корінь язика напружується, через це може виникнути і посилитись затиснення горла і утворитись горловий призвук. В українській літературній мові голосний *и* наближається до *і* і ніколи не вимовляється так глибоко, як у російській. Тут варто згадати і про специфіку вимови російського голосного *ѣ*, який активно піднімає м'яке піднебіння, допомагає віднайти високу співацьку позицію і спрямовує звук у головний резонатор. Присутність у вимові складного звуку *ѣ* сонорного *й* надає звуку «близькості» і яскравості. Перехід від

**й** до **о** сприяє швидкому розкриттю рота і утримуванню високої вокальної позиції на всьому діапазоні голосу.

**Приголосні у співі.** За місцем творення і за дією активного мовного органа (губи, м'яке піднебіння з язичком, язик) усі приголосні поділяються на губні, глоткові і язикові (передньоязикові, середньоязикові, задньоязикові):

- губні – **б, в, м, п, ф**;
- глоткова – **г**;
- язикові – всі інші:
  - а) передньоязикові – **д, ж, з, л, н, р, с, т, ц, ч, ш**;
  - б) середньоязиковий – **й**;
  - в) задньоязикові (гортанні) – **г, к, х**.

За способом творення шуму й тону, або голосу, усі приголосні поділяються на шумні (дзвінки і глухі) і сонорні, або сонанти:

- шумні дзвінки – **б, д, з, ж, дз, дж, г, г;**
- шумні глухі – **п, т, с, ш, к, х, ш, ф**;
- сонорні – **м, н, л, в, р, й**.

Розглянемо вплив вимови приголосних на звукоутворення. Найбільш сприятливими в цьому плані є сонорні приголосні. Самі ж вони утворюються з участю голосу і у співі мають висоту голосної попередньої або тієї, що йде слідом. Найбільш «співучими» і резонуючими з них є приголосні **м, н**. У творенні цих приголосних тон переважає над шумом, повітряний струмінь, потрапляючи до носової порожнини, резонує в ній, завдяки чому сонорні **м, н** набувають носового забарвлення. Вони використовуються для досягнення особливого ефекту при правильному посиленні звука в головні резонатори.

Для відтворення світлого, дзвінкого звучання використовують сполучення сонорних **м, н** і світлих резонуючих голосних **і, є**. Добре розвивають м'яке піднебіння вправи, що виконуються закритим ротом з переходом на склади **ма, на**. Допомагає уникнути «білого», «плоского», відкритого звучання сполучення темних голосних **о, у** з сонорними приголосними **м, л** на складах **му, лу, мо, ло**.

Сонорний **й** впливає на артикуляцію голосних **а, у, о, і** що йдуть слідом за ним. У кінці слова **й** завжди має висоту звука попередньої голосної.

Передньоязикові приголосні **л, д, з** у сполученні з резонуючими голосними **і, є** допомагають утворенню виразного, дзвінкого звуку (**ле, лі, зі**).

Для подолання млявості і малорухомості кінчика язика можна співати вправи на склади, що починаються зі звуків **л, н** (**ля, лю, на, но**).

Передньоязикові **д, т** та губний **б** у сполученні з голосними **о, а** допоможуть звільненню нижньої щелепи на складах **до, ба, та, бай, дай**.

Губний приголосний **б** і передньоязиковий **д** допомагають у роботі над «близьким» звуком.



Задньоязикові (гортанні) приголосні *г, к* активізують роботу основи язика, звільнюючи м'язи гортані. Надто часте використання цих приголосних може надати голосу горлового звучання.

Сполучення гортанних *г, к* з темними голосними *о, у* допоможуть уникнути «плоского», відкритого, так званого «білого» звуку.

Глотковий приголосний *г* та задньоязиковий (гортанний) *х* допомагають відчуттю придихової атаки (*ха, га*).

Свистячі приголосні *с, з* та шиплячі *ш, щ* завжди переривають звучання голосних і тому вимовляти їх треба дуже коротко, щоб не було зайвого свисту та шипіння. У співі, як зазначалось раніше, тривалість кожного голосного і приголосного значно більше, ніж у розмовному мовленні. Тривалість вимови у співі залежить від засобів хорової виразності, тобто *темпу, ритму, прийомів звуковедення, нюансів і теситури*.

Характер музики, що складається з вище вказаних ознак, впливає на співацьку дикцію. Так, у ліричних творах вимова слів спокійна, м'яка; у творах емоційно насичених вимова приголосних ніби укрупнюється, від чого дикція робиться більш рельєфною; у творах драматичного і трагічного характеру вимова тексту набуває твердості, перебільшується і доходить до скандування.

### 6.3.2. Вплив на дикцію засобів хорової виразності

Як відомо, голосні звуки – основа, яка дає протяжність співацькому звукові, а приголосні – контур, який виявляє зміст літературного тексту. Хористам необхідно пояснити правило поєднання слів, яке полягає у перенесенні приголосних з кінця слова на початок наступного. Це дає можливість використовувати у співі різні *прийоми звуковедення* для передачі певного характеру музики. Вокальна транскрипція тексту відрізняється від орфографічного написання тим, що всі склади у вокалі є відкритими. Відкриті склади сприяють досягненню кантиленного, протяжного співу на легато. Наприклад, в тексті «Дивлюсь я на небо та й думку гадаю» (М. Петренко) слід так поєднувати слова: «Ди-влю-сь я- на-не-бо-та- йду-мку-га-да-ю».

У співі на нон легато у помірних темпах зберігається принцип перенесення приголосних з кінця слова на початок наступного, наприклад у тексті «Ой лопнув обруч» (укр. нар. пісня) слова поєднуються так: «О-й ло-пну-в'о-бруч».

На штрисі стакато цей прийом поєднання слів залишається діючим, але залежить від темпу і ритму. Дуже рідко слова можуть поєднуватися за орфографічним написанням. Наприклад у тексті «Ой ти старий дідуга, зігнувся, як дуга» (укр. нар. пісня) присутні два типи поєднання слів: «Ой - ти - ста-рий-ді-ду-га, 'і-зі-гну-вся,-як-ду-га».

Слід звернути увагу хористів на те, що однакові голосні в кінці одного слова і на початку іншого у співі завжди відокремлюється. Наведені приклади з текстів українських народних пісень підтверджують необхідність роз'єднання однакових голосних незалежно від темпу: «...У сусіда жінка мила, а у мене ні хатинки...», «...жито не пшениця, як дівчину не любити, коли чепуриться!».

Однакові приголосні у кінці одного слова і на початку іншого можуть співатися злито і роздільно. У середині музичної фрази у будь-якому темпі однакові приголосні між словами співаються злито, але трохи подовжено, як у тексті української народної пісні «...жито не полова, як козака не любити, коли чорні брови». Якщо зливаються вибухові приголосні – *дд*, *бб*, *тт* – слід використати прийом витримування зупинки перед вибухом, наприклад: «...всюди над долиною лунає молотьба» (А. Малишко). Роз'єднуються однакові приголосні тоді, коли між словами є кома, або крапка, які відзначені у співі цезурою, зміною нюансу чи темпу, як у пісні «Вічний революціонер» муз. М. Лисенко, сл. І. Франка.

## Вічний революціонер

сл. І. Франко

муз. М. Лисенко

Урочисто

Не дасть сплу - та-тись те - пер. Роз-ва - ли - лась зла\_ ру - ї - на

Недотримання цих правил поєднання слів, а також відсутність навички дикції свідчить про слабку підготовку хорового колективу. Однією з поширених хорових складностей є нечітка вимова закінчень слів на приголосний перед паузою, на ферматі і в кінці речення. На якість дикції впливають *теситура* і *нюанс*. Особливо великі дикційні складності виникають у творах з темповими і динамічними змінами, або, коли хорові партії співають різний текст. Найкращі умови для вимови тексту – це середня теситура, помірна сила звучності, рівний ритм і спокійний темп.

### **План творчої роботи**

#### **з письмового аналізу хорового твору з диригування**

Вокально-хоровий аналіз

Дикція

1. Вплив на дикцію темпу, штрихів, ритму, теситури, нюансів.
2. Аналіз найскладніших поєднань слів у тексті.

3. Аналіз закінчень слів між музичними реченнями, частинами та перед паузами, де можлива нечітка вимова.
4. Особливості вимови деяких слів у літературному тексті.
5. Збіг і розбіжність наголосів у словах на сильній долі такту.

### **Контрольні питання з дикції**

1. Чим різняться між собою співацька і розмовна дикція?
2. Вкажіть на характерні ознаки утворення мовних голосних у розмовній мові і вокальних голосних у співі.
3. Які приголосні утворюються з участю голосу і сприяють правильному посиленню звука в головні резонатори?
4. Поясніть значення сонорного “й” у досягненні і утримуванні високої вокальної позиції у складних голосних.
5. Як впливають на вокальну дикцію засоби хорової виразності?
6. Ураховуючи прийоми звуковедення в певних вокально-хорових прикладах, визначте в літературних текстах відмінності між вокальною транскрипцією і орфографічним написанням.

## **6.4. Культура вокальної дикції**

У співі, як і в усному мовленні слід дотримуватися мовної культури, тобто орфоепічних норм літературної вимови. Орфоепією називається сукупність вимовних норм літературної мови. Поняття, орфоепії обіймає насамперед правила вимови окремих звуків і звукосполучень, а також норми наголошування.

Прийнято розрізняти три види вимови – побутове, вокальне і сценічне мовлення. Вокальна вимова ближче до сценічної, але між ними є суттєві відмінності. У мовленні голос характеризується швидким глісандо та нестійкістю окремих звуків. У співі вимова підпорядковується ритму музичного твору, дихання більш тривале і подовженість голосних значніша, ніж у мовленні.

Голосні звуки українського вокального мовлення є звуками повного творення. Всі вони у співі вимовляються виразно, чітко, не скорочуються у ненаголошених складах і не заступаються іншими звуками. *В українському розмовному мовленні редукція відсутня, тобто немає коротко і послаблено вимовлених ненаголошених голосних.* Всі голосні вимовляються повно і округло, не втрачаючи своєї фонетичної характеристики. Ці якості голосних виявляються під час співу ще яскравіше, бо у співі будь-яка подовженість голосного звука триваліша за найдовший голосний у мовленні. ***Особливістю українського вокального мовлення є те, що голосні, завдяки їх округлості, добре***

*прослуховуються у будь-якому темпі і не перериваються приголосними. За цими якостями українське вокальне мовлення наближається до італійського.*

Усі зміни вимови, які є в українському вокальному мовленні, стосуються тільки приголосних. Під час мовлення, при певних умовах, вимова деяких приголосних змінюється і уподібнюється іншим. Таке явище називається *асиміляцією*. У розмовному і сценічному мовленні поява асиміляції залежить від темпу мовлення і чіткої вимови. У вокальному мовленні, яке неможливе без чіткої вимови, спостерігається часткова асиміляція, яка залежить не тільки від темпу твору, а від ритму і фразування.

В українських народних піснях відображені діалектні особливості різних регіонів країни, тому ми не будемо звертатись до особливості вимови в них. Ми розглядатимемо норми літературної вимови у вокально-хорових творах літературного походження.

Правильна вимова тексту, правильно розставлені наголоси в словах свідчать про культуру мовлення хористів.

Розглянемо деякі особливості вимови приголосних, які є найбільш уживаними у текстах вокально-хорових творів.

О.В. Знаменська у книзі «Культура мови у співі» [7, 111] пропонує вивчати основні правила літературної вимови приголосних у такій послідовності:

- 1) вимова дзвінких приголосних;
- 2) асиміляція (уподібнення) приголосних;
- 3) вимова деяких окремих приголосних і дієслівних закінчень.

**Вимова дзвінких приголосних.** Творення дзвінких приголосних відбувається при участі голосових зв'язок, тому вокальна лінія майже не переривається: «...ще горить у небі зоряниця голуба...» (А. Малишко). Оскільки під час вимови дзвінких приголосних бере участь голос, то звучання їх повинно мати певну висоту. Ці приголосні слід інтонувати на висоті наступної голосної. Якщо слово закінчується на сонорний, то цей сонорний повинен мати висоту попереднього голосного, інакше його не почують слухачі.

В українському вокальному мовленні дзвінкі приголосні завжди зберігають свою дзвінкість як в кінці слів, так і в кінці складів перед глухими: дуб, сад, віз, важко, борідка, низка, казка. Кінцевий приголосний **ж** у префіксі й прийменнику **між** та частці **аж** зберігає дзвінку вимову, наприклад:

«**Аж** свекорко йде, як вітер гуде» (укр. нар. пісня)

«...мов річка степова, безслідно гине **між** пісками» (І. Франко)

«Пливи ж, пливи, **аж** поки слухний час

Не настане в твоїх шляхах»

«...Куди **ж** пливе?»

*І. Гушалевич*

**Асиміляція за дзвінкістю.** Асиміляцією називається уподібнення певного звука сусідньому звукові у процесі мовлення. Наступний дзвінкий у мові і співі цілком асимілює попередній глухий, перетворюючи його в парний дзвінкий в одному слові незалежно від темпу вимови: «Всюди над долиною лунає **молотба**» (молодба) (М. Малишко).

Така асиміляція можлива на межі двох слів з яких одне ненаголошене логічно, при безпаузній вимові їх:

«Задач багато – ось **біда** (озб'іда), і всі вони такі важкі» (О. Пономарьов)

При вимові поряд самотійно наголошених слів поява асиміляції залежить від темпу твору і чіткості вимови: «В Україну ідіть діти» (ідід'діти) (Т. Шевченко)

Перед сонорними *л, м, н, р, в, й* у літературній вимові асиміляція за дзвінкістю не відбувається.

**Асиміляція за глухістю.** У деяких випадках відбувається асиміляція і за глухістю, коли дзвінкі приголосні перед глухими втрачають свою дзвінкість. Префікс *з* і прийменник *з* перед глухими повністю оглушується і змінюється на глухий *с* незалежно від темпу вимови:

«**З** кожною (с кожною) строфою,

з кожною нотою

Капає з серденька (с серденька) кров» (І. Франко)

«Стигли тужаві зерна пшениці

Ллються, потоком наче з криниці» (с криниці) (А. Малишко)

«А вже весна, а вже красна

Із стріх (ісстріх) вода капле» (укр. нар. пісня)

Приголосний *з* у префіксах *-без, -роз* - у більшості випадків змінюється на *с*. На прикладі хорового твору «Непереглядною юрбою» сл. І. Франка, муз. Д. Січинського можна простежити, як впливає темп музики на чіткість вимови приголосного *з*. У слові «розслинется» звук «**з**» повністю змінюється на «**с**».

**Швидко**

слід за-ги-не за то-бо-ю, роз-сли-нет-ся, мов сніг вес-но-ю

**Асиміляція за м'якістю.** Передньоязикові приголосні *д, з, л, н, с, т, ц* пом'якшуються перед наступними пом'якшеними приголосними цієї ж групи:

«...І твоя незрадлива

Материнська (материн<sup>б</sup>ська) ласкава усмішка» (А. Малишко)

«...Ні шпiонське (шпiон<sup>б</sup>ське) ремесло

В гроб його ще не звело!» (І. Франко)

«...співала, пісню (піс<sub>б</sub>ню) дзвінку, голосну» (Л. Українка)

### Вимова деяких окремих приголосних і деяких дієслівних закінчень.

Багато груп приголосних зазнають у вимові і співі асимілятивних змін, але є такі приголосні, які у співі не змінюються, або змінюються частково, тому що темп співу значно повільніший темпу мовлення. Такі приголосні у співі вимовляються повно і розбірливо.

1. Звук **ш** перед звуками **с**, **ц** у розмовній мові змінюється повністю на звук **с**: берешся (бересся), у плящі /плясці/. Під час співу звук **ш** вимовляється непомітно, але не змінюється на **с**.

2. Приголосний **ч** перед пом'якшеними **с**, **ц** звичайно вимовляється як **ц<sup>б</sup>**: у сорочці /сороц<sup>б</sup>ці/, у шапочці /шапоц<sup>б</sup>ці/. У співі звук **ч** асимілюється частково у рухливих темпах, а у спокійних темпах вимовляється розбірливо.

3. Приголосний **ж** перед пом'якшеними **с**, **ц** у розмовній мові вимовляється як **з<sup>б</sup>**: зважся /звас<sup>б</sup>с'а/, у книжці /книз<sup>б</sup>ці/. У співі звук **ж** вимовляється м'яко, але не змінюється.

4. Звук **т** перед **ч**, **ш** у розмовній мові переходить у звук **ч**: вітчизна /віччизна/, багатшати /багаччати/. Під час співу у спокійному темпі повної заміни не відбувається за умов чіткої вимови.

Дієслівне закінчення - **ться** у співі вимовляється як **ц'ця** у швидких темпах, а у повільних і протяжних творах ці асимілятивні зміни менш помітні. У наведеному прикладі з української народної пісні на слова Л. Глібова «Стоїть гора високая» зустрічаються два типи вимови слова "вернеться". За першим разом до повної асиміляції у співі призводять незмінний темп пісні, схвильований характер і спосіб звуковедення м'якого легато. За другим разом відбувається часткова асиміляція і цьому сприяє уповільнення темпу і легке акцентування.

## Стоїть гора високая

слова Л. Глібова

мелодія української народної пісні



**Вимова приголосного «В».** Сонорний приголосний **в**, як і інші сонанти, не має співвідносного глухого, а тому він ніколи не оглушується, не переходить у звук **ф**. «Як приголосний **В** він вимовляється лише перед голосними: вал, вежа, вид, вірш, воля, вухо. На початку слова перед приголосним, у середині слова

після голосного перед приголосним та в кінці слова після голосного звук **в** набуває більшої звучності і переходить у нескладовий голосний **у**» [22, 15].

Далі подані два приклади з різною вимовою приголосного **В**.

Ре**в**е та стогне Дніпр широкий

Сердитий **в**ітер завива. (Т. Шевченко)

У першому прикладі всі **в** вимовляються як приголосний перед голосним.

...Бо мій батько робив гладко,

То й я в нього вдався (Т. Шевченко)

У другому прикладі звук **в** набуває більшої звучності і переходить у нескладовий голосний **у**.

### **Контрольні питання з дикції**

1. У чому різниця між побутовим і вокальним (сценічним) мовленням?
2. Чим відрізняється українська вокальна вимова голосних від російської?
3. За якими якостями українське вокальне мовлення наближається до італійського ?
4. Яке значення у співі має вивчення мовної культури, тобто орфоепічних норм літературної вимови?
5. У чому сутність понять асиміляції та редукції у вокальній вимові?
6. За якими головними критеріями вокальне виконання може бути визнаним таким, що відповідає всім нормам культури співацької дикції?

## **6.5. Робота над словом у хорі**

Основна мета роботи хормейстера зводиться до того, щоб навчити учасників хору співати усвідомлено і художньо виразно. Вокально-хорова музика є синтезом музики і слова. Виконавці повинні оволодіти двома текстами – музичним і літературним настільки, щоб обидва тексти дійшли до слухача, причому виконавці мають донести до слухача не лише слова, але й думки, що вміщено в них, тобто подати текст усвідомлено, логічно правильно. Чітка дикція є засобом розкриття змісту твору і одним із засобів художньої виразності у створенні художнього образу. Головна технічна задача хору – вироблення правильної, чіткої вимови тексту. В той же час механічна чіткість дикції призводить до беззмістовного скандування тексту і залишає слухача байдужим.

Робота над усвідомленням передачі тексту починається з:

- 1) розставлення логічних наголосів у реченнях;
- 2) дотримання обов'язкових наголосів у словах.

**Логічний наголос** – це виділення головного слова в реченні, що посилює його значимість, **підкреслює** зміст виразу, несе в собі певну інформацію. При цьому не можна забувати, що в простому реченні може бути лише один головний наголос, а всі інші підпорядковуються йому. Від зміщення логічного наголосу може змінюватися зміст речення. Наприклад, у виразі «Твоя сестра приїхала» може бути виділеним кожне слово і тричі буде змінюватися зміст сказаного.

Як правило, логічні наголоси у віршованому тексті співпадають із сильними долями в музиці і музичними кульмінаціями, але не завжди, найчастіше розбіжність логічного наголосу із сильною долею зустрічається в народних піснях і у перекладених текстах. Кожна фраза має своє головне слово, свою вершину, яка найчастіше виділена більшою силою звучання або довшою тривалістю складу, що звичайно припадає на вершину мелодії.

**Логічні паузи.** Правильна розстановка цезур (пауз) має таке ж значення, що й розділові знаки. К. Станіславський надавав логічним паузам великого значення у сценічному мовленні. У своїй книзі «Робота актора над собою» він стверджує, що розстановка мовленнєвих тактів і читання за ними вимагають аналізувати фрази і заглиблюватись у їхню сутність. Тому фразування у хоровому творі слід починати з виявлення логічних вершин тексту в зіставленні зі структурою мелодії, з розстановки цезур, які, як правило, співпадають з диханням.

Розділові знаки літературного тексту вказують на можливі місця пауз у співі, але то будуть паузи граматичні. Логічні ж паузи можуть і не співпадати з розділовими знаками, бо вони концентрують у собі розуміння смислу фрази у зв'язку із загальним текстом. Логічна пауза – це завжди повна зупинка в музиці, під час якої хор бере дихання. Для того, щоб виділити те чи інше, слово, використовується *люфт-пауза*, яка позначається в нотах (,). Це дуже коротка пауза, миттєва перерва між словами, яка виконується хором без зміни дихання.

Композитор створює хоровий твір, прагнучи до максимального злиття літературного тексту з музикою. Він надає певної організації ритму, робить необхідні паузи, будує фрази з логічними вершинами, визначає темп і тональність. Керівник хору повинен зробити смисловий розбір музичного і літературного тексту, який допоможе в розкритті вокально-хорового твору та сприятиме правильній передачі задуму автора, його логічно обґрунтованому емоційному трактуванню.

**Наголос у слові** є одним з найважливіших елементів літературної вимови й культури мовлення. У мовленні і співі загальноприйняті наголоси повинні співпадати. Як уже було сказано, у співі вимова тексту залежить від темпу і метру, причому наголошений склад має бути виділеним незалежно від того, на яку долю в такті він припадає, на сильну чи відносно сильну. Два і навіть більше



наголосів у слові свідчать про невміння співака пом'якшити ненаголошений склад, що падає на сильну долю. Популярна і улюблена українська народна пісня «Грицю, Грицю, до роботи» виявилася доволі складною для фразування через дводольність, швидкий темп і рівний ритм з короткими тривалостями.

## Грицю, Грицю, до роботи

українська народна пісня

Швидко



У другому такті на словах «...до роботи» інколи акцентують кожну долю, внаслідок чого зникає наголос у слові. Збереженню наголосу сприятиме м'яке і неактивне проспівування першої долі. У слові «порвані», яке розділено тактовою рисою, внаслідок чого на ненаголошеному складі може виникнути зайвий наголос через те, що закінчення слова припадає на першу долю. До зайвого наголосу у цьому слові провокує й активна висхідна мелодія, вершина якої припадає на ненаголошений склад. Як відомо, український словесний наголос не різко виділяється з-поміж ненаголошених, порівняно з російським, який має тільки один наголос у слові. «В уповільненому темпі мовлення по обидві боки наголошеного складу, але не ближче ніж через склад, з'являються побіч наголошені склади не тільки у складних словах, а й у простих. Припадають вони на початок і кінець слова» [22, 6].

## Розділ 7. ТЕОРІЯ ПРАКТИЧНИХ ОСНОВ РОБОТИ НАД ХОРОВИМ ТВОРОМ

### 7.1. Попередня робота над хорovým твором

#### 7.1.1. Гра хорової партитури

Диригент, перш за все, має засвоїти просту істину: не можна вчити інших тому, чого не вмєш сам. Найдетальніше і найглибше попереднє вивчення твору становить обов'язок диригента, – радить П. Чесноков. До початку роботи над новим твором здобувач освіти має провести значну попередню роботу за фортепіано: вивчити партитуру та детально і всебічно проаналізувати її. Ретельне вивчення хорової партитури надасть здобувачеві змогу віднайти у кожній хоровій партії складні для виконання місця і накреслити шляхи до їх подолання. Програючи твір, він домислює уявне звучання хору, спираючись на особистий досвід співу в хорі або на свої слухові враження. У хоровій партитурі трапляються музичні терміни й умовні позначки, щодо способу і характеру виконання, нюансування й дихання, які сприяють пошуку засобів диригентсько-хорової виразності.

Гра партитури «*по-хоровому*» – означає не тільки виконувати всі музичні вимоги, як фразування, виокремлення мелодії, нюанси, темпові й агогічні зміни, а й передавати особливості хорового співу в умовах фортепіанної звучності. Зважаючи на спосіб звуковидобування (удар молоточком по струні) та недовготривалість звуку, гра партитури на фортепіано не дозволяє відтворити характерне хорове звучання. Властивість співацького голосу до гнучкого нюансування яскраво виявляється в хорових творах гармонічної фактури, у яких спостерігаються загальнохорові тривалі кресендо на одному звуці. Подібного звукового ефекту неможливо досягти на фортепіано через неухильне згасання звука на струні, проте його можна «почути» внутрішнім слухом або доповнити голосом.

Видатний піаніст і педагог Генріх Нейгауз (1888 – 1964) вважав цю недовготривалість звуку очевидною вадю рояля, але перевагою якого є надзвичайно динамічний діапазон від крайнього *pianissimo* до величного *fortissimo* [16, 65]. Через недостатній досвід хорового співу студенти з піаністів інколи «не чують» хорового кресендо і така навичка набувається ними не одразу, тоді як баяністові чи скрипалеві це зробити природніше, тому що міх і смичок, як і співак, теж «дихають» і «співають». У минулі роки засновник

вокально-хорового факультету в Одеській консерваторії Костянтин Костянтинович Пігров віддавав перевагу абітурієнтам з баяністів і струнників, ураховуючи їх особливості відчуття протяжності та співучості звука. Але з огляду на те, що хорові партитури виконуються виключно на фортепіано, то безперечно ті, хто володіє інструментом, скоріше і якісніше опановують технічні тонкощі гри партитур «по-хоровому».

Якщо в партитурі гомофонно-гармонічної або підголоскової фактури є витримані звуки, то при виконанні їх слід прислухатися до наступної поради Г. Нейгауза. Він навчав, що з огляду на основний «дефект» фортепіано – затухання звука, витримані ноти мають бути виконані гучніше, ніж ноти дрібних тривалостей, що їх супроводжують. Із навичкою «чуття» протяжного звука пов'язане й фортепіанне «зображення» хорового ланцюгового дихання з одночасним посиленням звучності.

На прикладі пісні «Реве та стогне Дніпр широкий», де розгортається загальнохорове посилення звуку на словах «сердитий вітер завива, ≤ до долу верби...», за вказаною порадою Г. Нейгауза, ці два слова слід поєднати на глибокому й активному фортепіанному туше з подальшим посиленням звучності. Подібна вокально-хорова складність спостерігається й у «Заповіті», кожний куплет якого за національною музичною традицією виконується на ланцюговому диханні.

Цезури, що позначені у нотному тексті хоровим диханням (V) та розділовими знаками, наближають реальне фортепіанне звучання до уявного хорового. Граючи партитуру, студент має дихати з уявним хором й утримувати коротку цезуру між музичними епізодами. Студент має усвідомити, що незалежно від темпу, хористам необхідно дати певний час на вимову приголосної в кінці музичної фрази, на ауфтакт до загальнохорового вступу, або «дослухати» доспівування голосної. Таке глибоко професійне розуміння вокально-хорової специфіки наближає фортепіанне виконання партитури до реального хорового звучання. **Відтворення саме цієї інерційності вокального звука і є показником уміння грати партитуру «по - хоровому».**

Дотримання наголосу у словах становить неабияку складність фортепіанного зображення хорового співу. Складність полягає в тому, що наголос у слові може припасти як на сильну долю, так і на слабку. Якщо наголошений склад припадає на слабку долю, то виникає небезпека утворення двох наголосів у одному слові. Стрибки у мелодії теж впливають на фразування й відволікають від наголосу. Ненаголошений склад може трапитися на високій ноті, а якщо його не пом'якшити, то порушиться смисл фрази. Не меншою складністю для інструменталіста виявляється й уміння виділити логічний наголос, якщо він не збігається з музичною кульмінацією.

Протяжний, зв'язний спів, який є основним способом звукоутворення в хорі, на інструменті зображується штрихом легато, що у фортепіанному виконавстві вважається одним з найскладніших штрихів. Генріх Нейгауз навчав своїх студентів тому, що основою всієї музики є спів, і завданням кожного піаніста є відпрацювання глибокого, повного, «ошатного» звука з усіма його градаціями. У своїй книзі «Про мистецтво фортепіанної гри» Г. Нейгауз згадує, що якимось в Антона Рубінштейна спитали, як він може пояснити те незрівнянне враження, яке справляє на слухачів його гра. Він відповів наступне: ймовірно це відбувається почасти від дуже великої гучності звука, а головним чином від того, що він багато працював над тим, аби домогтися співу на роялі.

Під час гри партитури студенти іноді користуються педаллю там, де можна застосувати пальцеве легато, забезпечене зручною аплікатурою. Найпоширеніша технічна складність, яка постає перед кожним, хто грає чотирирядкові партитури для мішаного хору, є *читання тенорової партії*. При читанні тенорової партії зазвичай припускаються двох помилок, по-перше грають так, як написано, тобто у другій октаві, по-друге взагалі її випускають через незручність читання. У тому разі, коли між чоловічими голосами відстань більше за октаву, звуки тенорової партії передаються у праву руку. Отже, *гра партитури «по-хоровому» охоплює вміння «чути» кресцендо на одному звуці, дихати і знімати зі звуку разом з уявним хором, фразувати за літературним текстом, розумітися на природі співацьких голосів*.

### 7.1.2. Спів хорових партій

Одним зі основних розділів при вивченні партитури є спів хорових голосів й акордових співзвуч, що дає диригентові справжні знання хорової музики й навички читання партитури очима. Співання голосів партитури та акордових співзвуч допомагає віднайти певні труднощі, що постануть перед хористами у процесі розучування, особливо у творах без супроводу. Визначаючи труднощі, слід враховувати не лише темпові, ритмічні, інтервальні й ладо-функціональні особливості твору, а також особливості голосоведення та відповідність нюансів теситурним умовам. Такий аналіз допоможе студентам знайти методи подолання цих труднощів у процесі роботи з навчальним хором та знадобиться їм у написанні хорознавчого аналізу партитури, що вивчається.

Пропонується наступна послідовність способів вивчення партитури.

1. Найпростішим способом ознайомлення з хоровою партитурою є проспівування певного мелодичного голосу з одночасним програванням його на фортепіано. Увага студента цілком зосереджується на інтонаційних і виражальних особливостях певної хорової партії. Набута наразі навичка співу хорової партії

ускладнюється тактуванням тієї ж партії вільною рукою. Саме таку навичку студенти молодших курсів музичних відділень педагогічних навчальних закладів виробляють під час вивчення шкільного репертуару на уроках диригування. Цією ж навичкою вони послуговуються в школі на уроках музичного мистецтва під час розучування пісні з класом.

2. Спосіб співання певного голосу з одночасною грою одного з інших голосів партитури дає часткове уявлення про гармонічне оточення в акордовій та гомофонно-гармонічній фактурах. На заняттях з практики роботи з навчальним хором студент може скористатися цим методом під час вивчення й поліфонічних творів з метою відпрацювання особливо складного місця аби не турбувати багаторазовими повтореннями іншу частину хору.

3. Співання хорової партії з одночасною грою всіх голосів партитури є більш складним способом вивчення хорових голосів. Цей спосіб надає можливості відчувати звуковисотне, ритмічне й динамічне співвідношення всіх голосів. Проте студентові нелегко інтонувати один з них, бо увага відволікається іншими голосами, попри того, що виконуваний голос звучить на фортепіано.

4. Найскладнішим способом вивчення хорового голосу є спів певної хорової партії з одночасним програванням партитури, в якій проспіваний голос випускається. Цей спосіб вимагає чіткого орієнтування в хорових голосах партитури і створює ефект справжнього співу в хорі. Студент, що володіє таким способом вивчення хорових голосів, може навчитися переходити з голосу в голос. Ця навичка знадобиться йому в подальшій роботі з хором.

Засвоєння партитури не обмежується заучуванням хорових голосів. Партитура має бути проспівана й по вертикалі: студент інтонує найскладніші каденції, гармонічні послідовності та модуляції. Акорди можна співати штрихом легато, аби встигнути об'єднати всі звуки подумки. Дуже складні гармонічні послідовності пропонують співати з програванням акордів вслухаючись у співзвуччя. Майстри хорового виконавства О. Єгоров, П. Чесноков, К. Пігров, що навчали не одне покоління молодих диригентів, обов'язковою умовою знання партитури напам'ять вважали вміння написати цю партитуру по пам'яті повністю або частково. Після попередньої підготовки здобувач освіти може перейти до музично-теоретичного й вокально-хорового аналізу твору, який виучується.

### ***Контрольні питання***

1. Які групи навичок охоплює вміння грати партитуру «по-хоровому»?
2. Схарактеризуйте таку складність гри партитури «по-хоровому», як дотримання наголосу у словах.
3. Визначте творчі завдання, які вирішуються керівником хору в процесі попереднього самостійного розучування хорової партитури.

## 7.2. Аналіз хорової партитури

Протягом усього навчання здобувачі знань виконують письмові аналізи творів з диригування. Письмовий аналіз формує в них відповідальне, усвідомлене ставлення до своєї спеціальності, навчального процесу і до майбутньої роботи. Отримавши знання з сольфеджіо, фахівець здатен навчити хор чисто співати; за умов глибокого розуміння структури музичних творів та напрямків розвитку музичних стилів, він може довести виконання хорових творів до високого мистецького рівня. В письмових роботах здобувачі використовують певні знання з хорового класу, з музично-теоретичних дисциплін, музичної й хорової літератури, постановки голосу, хорового диригування та з хорознавства. У письмовому аналізі має відбитися особисте ставлення здобувача до твору, що виконується. Це особисте ставлення полягає в розумінні співвідношень засобів музичної і вокально-хорової виразності щодо визначення характеру музики. Якщо ставитися до письмового аналізу не формально, а творчо, то робота набуде індивідуальних рис та емоційного забарвлення. Вона має засвідчити певний рівень інтелекту здобувача та його розуміння щодо взаємодії засобів музичної виразності з літературним текстом.

Пропонований план аналізу хорової партитури має усталену структуру, охоплює всі розділи хорознавства та потребує висвітлення деяких аспектів з музично-теоретичних дисциплін. За необхідністю план може бути ускладнений і доповнений або навпаки скорочений, залежно від навченості студентів та їх обізнаності з предмету. В основу плану покладено **творчий метод вільного та варіативного поєднання пунктів на основі використання структури музичної форми**. Цей метод розвиває мислення, сприяє максимальному розкриттю творчих прагнень здобувача щодо виявлення музично-виражальних та вокально-хорових особливостей твору залежно від характеру музики і змісту літературного тексту. У *методичних поясненнях* до кожного розділу плану аналізу хорової партитури пропоновані *варіанти поєднання* певних пунктів плану, які сприятимуть більш вільному викладенню творчого задуму. Розділи «Дикція» і особливо «Виконавський аналіз» припускають **повну свободу** висловлювання особистої думки.

### 7.2.1. План письмового аналізу хорової партитури

#### I. Загальний аналіз

Відомості про авторів. Жанрова приналежність. Зміст твору. Загальний характер твору.

## II. Музично-теоретичний аналіз

1. Структура музичної форми.
  2. Ладотональність.
  3. Гармонія.
  4. Метроритм.
  5. Темп.
  6. Особливості фактури викладу.
7. Характеристика основної мелодії як засобу музичної виразності.
8. Значення ролі акомпанементу.

## III. Вокально-хоровий аналіз

1. **Тип і вид хору**, наявність дивізі та унісонів. Загальний діапазон хору і загальна теситура, прийоми звуковедення, дихання.
2. **Аналіз і характеристика кожної хорової партії:**

*Ансамбль частковий*

  - діапазон хорової партії, теситура, наявність дивізі;
  - особливості ансамблю динаміки, темпу, ритму.

*Стрій мелодичний (інтонаційні труднощі)*

  - особливості голосоведення і вплив напрямку мелодії на горизонтальний стрій;
  - визначення інтонаційних труднощів і шляхи їх подолання;
  - вплив динаміки, темпу і ритму на горизонтальний стрій.
3. **Ансамбль загальний**
  - тип ансамблю;
  - визначення особливостей ансамблів динаміки, темпу, ритму і дикції залежно від теситурних умов;
  - ансамблеве співвідношення звуків у акордах з подвоєннями;
  - необхідність застосування штучного ансамблю в деяких акордах.
4. **Стрій гармонічний**
  - визначити вплив теситури, динаміки, темпу і ритму на вертикальний стрій;
  - на основі аналізу мелодичного строю виокремити найбільш складні гармонічні сполучення чи акорди та на прикладах з партитури вказати спосіб інтонування, аби уникнути можливих змін строю.
5. **Дикція:**
  - вплив на дикцію темпу, штрихів, ритму, теситури, нюансів;
  - аналіз найскладніших поєднань слів у тексті;
  - аналіз закінчень слів між музичними реченнями, епізодами, частинами

- та перед паузами, де можлива нечітка вимова;
- особливості вимови деяких слів у тексті;
- збіг і розбіжність наголосів у словах із сильною долею в такті.

#### **IV. Виконавський аналіз**

- аналіз динаміки і кульмінацій (загальні та часткові);
- аналіз фразування: визначення логічних наголосів залежно від змісту літературного тексту або від логіки побудови музичної думки (якщо у творі літературний текст відсутній) з урахуванням форми твору;
- змістові цезури, агогічні зміни;
- відповідність або розбіжність логічних наголосів і музичних кульмінацій;
- диригентські труднощі.

### **7.2.2. Методичні пояснення до плану аналізу хорової партитури**

#### **I. Загальний аналіз**

У письмовому аналізі твору, що вивчається, здобувач освіти у першу чергу має торкнутися питань, пов'язаних з епохою написання твору, в загальних рисах ознайомитися з біографією композитора, встановити значення цього твору у його творчості. Корисно ознайомитися з творчістю поета, на текст якого, була написана хорова музика, вивчити стиль, епоху, в яку він творив.

Далі вивчається жанрова належність твору. Вокально-хорова музика поділяється на такі жанри: пісенний, оперний, кантатно-ораторіальний, сюїтний і перекладення інструментальних творів для хору. Пісенний жанр у свою чергу має різновиди. Залежно від призначення і сфери вживання, пісні можуть бути хоровими, народними, естрадними. Зміст літературного тексту визначає характер музики: пісні можуть бути ліричними, патріотичними, жартівливими, саркастичними, танцювальними тощо. Народні пісні розподіляються на численні жанри, різноманітні за характером і змістом. Жанр допоможе визначити як характер музичного твору, темп, так і стиль виконання й емоційний зміст виконання.

У тому разі, коли вивчається частина вокально-хорового циклу, необхідно мати уявлення про весь цикл; якщо аналізується хор з опери, то обов'язково знати зміст опери і ті суспільно-історичні умови, в яких ця опера створювалася



композитором. Якщо музичний твір є обробкою народної пісні, то, крім відомостей про автора обробки, обов'язково дізнатися про національні особливості пісенної творчості того народу, чия пісня є об'єктом вивчення.

## II. Музично-теоретичний аналіз

Після загального аналізу, в якому вже розкрито зміст твору і виявлена його жанрова приналежність, слід перейти до визначення музичних і стилістичних особливостей твору. У цій частині письмової роботи детально вивчається структура музичної форми хорового твору з детальним аналізом спочатку тонального плану, потім гармонії, метро-ритму й темпу. В подальшому аналізується фактура кожної частини, епізоду, речення і після аналізу мелодії визначається роль акомпанементу.

***Не обов'язково дотримуватися нумерації, яка подається у плані.*** Можна вільно об'єднувати пункти плану, аби уникнути одноманітності і повторювань. Спираючись на структуру музичної форми, можна об'єднати аналіз ладотональності з аналізом гармонії, метроритм розглядати разом з темпом і фактурою викладення, дикцію – з темпо-ритмом тощо. Динамічні особливості твору, що вивчається, пропонується аналізувати у розділі «Виконавський аналіз», аби не було повторень. Таким чином, ***використання музичної форми хорового твору при аналізі музично-виражальних засобів сприятиме більш повному розкриттю образно-емоційного смислу хорового твору, а глибоке проникнення у зміст літературного тексту допоможе виявленню характеру музики.***

Тепер пояснимо кожний з пунктів плану цього розділу.

1. Спочатку аналізується структура *музичної форми* з розподілом на частини, епізоди, речення, фрази й мотиви. Форма хорового твору залежить від особливостей побудови вірша і віддзеркалює емоційне ставлення композитора до поетичних образів. У хорових творах поєднуються музика й поезія, тому форми хорових творів можуть бути настільки своєрідними, що не завжди відповідатимуть загальноприйнятим вимогам. Однак є види форм хорових творів, які трапляються у творах частіше від інших. Це одночастинна форма й форма періоду; проста і складна, двочастинна та тричастинна; форма наскрізного розвитку; з елементами рондо; форма куплетно-варіаційна; куплетна з заспівом і приспівом та строфічна (куплетна без приспіву). Крім перерахованих видів, можуть зустрічатися й інші, найнесподіваніші, які відображують особливості вірша.

2. Вибір ладу і тональності обумовлено певним настроєм, характером, емоціями, які втілює композитор у музичних образах. При визначенні основної

тональності твору необхідно розглянути увесь тональний план твору і тональності окремих частин, використовуючи при аналізі *структуру музичної форми*.

3. Аналізуючи *гармонію* слід виокремити найбільш уживані гармонічні послідовності або акорди, які визначають індивідуальність гармонічної мови даного твору. При аналізі гармонії слід використовувати *структуру музичної форми*.

4. *Метроритм* як виразний прояв часових якостей музики, звичайно щільно пов'язаний з ритмом вірша. Вибір і зміна музичного ритму та розміру у творі визначається наголосом у словах, розвитком вірша і його змістом. У музиці кожний розмір і ритм має свої виражальні й художні особливості.

Розмір 3/4 характерний для вальсу, мазурки і полонезу. У швидких та рухливих темпах тридольний розмір надає музиці легкості й танцювальності. У темпах спокійних та повільних тридольність віддаляється від танцювальності й набуває м'якості, ліричності, тоді як використання важкого пунктирного ритму додає музиці яскравої виразності аж до патетики і драматизму.

Розмір 3/8 зберігає танцювальність і в спокійних темпах, а у швидких темпах передає стрімкість та легкість у музиці. Цей розмір трапляється переважно у швидких піснях танцювального характеру, як в українських народних піснях «Женчичок-бренчичок» та «Зайчик» в обр. М. Леонтовича.

Розмір 6/8 завжди відображує танцювальність і надає музиці витонченості, м'якості та граційності. У спокійному темпі цей розмір є характерним для італійської баркароли (нічної пісні на воді), прикладом якої можуть бути хорові твори «У човні» в обробці О. Свешнікова та «Українська баркарола» муз. С. Людкевича, сл. В. Пачовського. У більш рухливому темпі та у поєднанні з пунктирним ритмом цей розмір надає музиці схвильованості й трепетності, а у швидкому темпі – стрімкості, грайливості, танцювальності.

Розмір 4/4 у поєднанні з пунктирним ритмом і темпом має ознаки маршу від поховального та похідного до урочистого. У творах з рівним ритмом і спокійним темпом цей розмір може надати творові характеру спокою, наспівності й урівноваженості. В спокійному темпі за наявності тріольного ритму музика набуває урочистості й патетичності, тоді як у рухливому темпі тріольний ритм надає музиці стрімкості, бентежності, поривчатості.

Розмір 6/4 передає в музиці спокій, розповідність та врівноваженість. У спокійному темпі наявність у розмірі двох сильних долей у такті (перша та четверта) створює сприятливі умови для фразування і динамічного розвитку.

Розмір 2/4 має багатий спектр виражальних можливостей. Перш за все треба пам'ятати, що дводольний розмір притаманний для польки і завжди має ознаки танцювальності у швидких темпах. У повільних темпах розмір 2/4 посилює спокійну розміреність музики і надає їй більшої емоційності. Наявність

у мелодії витриманих звуків і розспіваних складів надає їй наспівності й ліричності. У деяких дводольних творах чіткий пунктирний ритм у поєднанні з темпом активного поступу утворює характер від лірико-патріотичного до маршово-урочистого. Розмір 2/4 є найскладнішим для диригування і фразування, через те, що швидко настає сильна доля, на яку нерідко припадає закінчення слова чи ненаголошений склад.

Українським і російським народним пісням притаманні змінні й несиметричні розміри.

Розміри 2/2, 3/2 використовуються для передачі монументального розповідного характеру в музиці.

Ритм, що витриманий рівними тривалостями у спокійному темпі, надає музиці розміреності і стійкості. Перевага дрібних тривалостей у мелодичних лініях хорових партій спричиняє в музиці схвильованість не тільки у рухливих темпах, а й у спокійних. Пунктирний ритм є найвиразнішим з-поміж інших та складним для виконання. У маршовій музиці пунктирний ритм надає енергійності й суворості, а у піснях, які нагадують мазурку і полонез, він зберігає гордовитість та шляхетність; пунктирний ритм у більш швидких темпах посилює легкість музики, тоді як у повільних темпах цей ритм надає музиці важкості і драматичності.

Метроритм, як і решту засобів музичної виразності, слід аналізувати за *формою* і обов'язково в поєднанні з характером музики і змістом літературного тексту.

5. Аналізуючи *темп*, не слід забувати, що цей засіб музичної виразності є однією з основних ознак стилю, ідейно-художніх особливостей і характерних рис, властивих європейському музичному мистецтву на певному етапі розвитку.

У музиці 18 - 21 ст. по-різному виконуються однієї ті ж самі позначення темпів. Велике значення має розуміння всіх позначок і вказівок композитора для визначення характеру музики, темпу, штрихів, динамічних відтінків і агогіки.

*Агогіка* – це невеликі зміни темпу, не позначені в нотах, які обумовлюють виразність музичного виконання і є проявом індивідуального трактування. Ці ледь помітні прискорення й уповільнення темпу прикрашають виконання, індивідуалізують його, через них виявляється ставлення музиканта до твору, що виконується, та його трактування. У виконанні різними музикантами одного й того ж музичного твору не завжди співпадають агогічні зміни. Через агогіку й фразування ми розпізнаємо творчу манеру великих музикантів інструментального, а у вокально-хоровій царині відрізняємо виконання різними хоровими колективами і співаками.

Агогічні відхилення від темпу, що нерозривно пов'язані з фразуванням і засобом виконання, виникають паралельно з музичною динамікою.

Ця спорідненість агогіки і динаміки має різні прояви, як то:

- у затакті легке крещендо звичайно поєднується з невеликим прискоренням темпу;
- перед ферматами та у кінці творів звичайно дещо уповільнюється темп;
- іноді в залежності від змісту літературного тексту та характеру музики виникає необхідність ледь розтягнути чи прискорити вимову певного слова;
- на акцентованих звуках, які припадають на сильну долю, темп звичайно ледь уповільнюється, тобто їх тривалість дещо розтягується, але на закінченнях темп відновлюється.

Ці невеликі темпові відхилення взаємно врівноважуються, й від того зберігається цілісність та злитість загального музичного руху.

*У письмових аналізах хорових творів студенти припускаються помилки, коли сприймають за агогіку динамічні відтінки і темпові зміни, що позначені у нотах.*

6. Особливості *фактури* музичного твору пропонується аналізувати на основі структури музичної форми. У гармонічній та поліфонічній фактурах слід віднайти співвідношення тем, епізодів та частин, а у гомофонно-гармонічній фактурі слідкувати за умовами зберігання звукового балансу між хором та партією соліста. У письмовому аналізі досліджуються виражальні й художні можливості різних способів викладу музичної думки, що використані композитором для відображення змісту літературного тексту та створення музичного образу. Певну сукупність відомих у хоровій практиці типів фактури можна звести до таких різновидів:

- *мелодико-монодичний (одноголосний) склад* – поєднання голосів з однією і тією ж мелодією в унісон або в октавний унісон;

- *мелодико-підголосний склад* – виклад, у якому головна мелодія проходить у певному голосі, тоді як інші голоси (підголоски) являють собою варіанти основного мелодичного голосу;

- *мелодико-гармонічний склад* – поєднання верхнього голосу, який виконує мелодичну функцію, з гармонічною функцією інших голосів за умов однакового (єдиного для всіх) ритму;

- *гомофонний склад* – таке поєднання голосів, у якому мелодію веде певний провідний голос, а решта виконують гармонічний супровід з відмінним від мелодії ритмом;

- *гармонічний (акордовий) склад* – виклад, при якому всі голоси виконують не мелодичну, а підкреслено гармонічну функцію;

- *поліфонічний склад* – багатоголосне викладення, засноване на рівноправності й мелодичній самостійності голосів, які виконують неоднакові мелодичні функції (тема, протискладання, інтермедія, контрапункт тощо);

- *мішана фактура* – поєднання голосів з трьома різними функціями: мелодичною, гармонічною та поліфонічною (контрапунктичною).

7. *Мелодія* – як найважливіший засіб музичної виразності хорової музики, є одноголосним проявом музичної думки, музичного образу. Види мелодій за їх настроєм можуть бути найрізноманітнішими: ліричними, елегійними, тужливими, «незграбними», похмурими, мужніми, витонченими та ін. Головне – усвідомити образно-емоційне значення мелодії, беручи до уваги ладове забарвлення, інтонації подиху та питання-відповіді, наявність півтонових інтонацій, значення зменшених та збільшених інтервалів щодо виявлення характеру музики. Аналізуючи виражальні можливості мелодії, слід в'яснити значення стрибків і плавного руху, підйомів і спадів, поступального руху, статичності, розспівності чи речитативності у створенні настрою, характеру музики та музичного образу.

У письмовому аналізі необхідно виокремити головну мелодію від супровідних і аналізувати саме її, а не всі хорові партії. У гомофонній музиці функція мелодії звичайно притаманна верхньому та провідному голосові, тоді як інші гармонічні голоси не мають типових якостей мелодії.

*У письмових роботах студенти припускаються помилки, коли «мелодію» підміняють «мелодикою»\*, або аналізують інтонування інтервалів.*

8. В аналізі важливо показати *роль супроводу* у розкритті образно-емоційного змісту хорового твору. Інструментальний супровід може дублювати партитуру, підтримувати чи не підтримувати хорові голоси, може утримувати основне музичне навантаження або лише допомагати створювати емоційний і психологічний настрій.

### **III. Вокально-хоровий аналіз**

У вокально-хоровому аналізі вивчаються умови досягнення унісонного і загального ансамблю; аналізуються інтонаційні труднощі кожної хорової партії (мелодичний стрій), а також розглядаються акорди щодо складності їх виконання; визначається вплив дикційних особливостей на ансамбль або стрій (гармонічний стрій). Кожна хорова партія аналізується щодо часткового ансамблю та мелодичного строю.

Розпочинається вокально-хоровий аналіз з характеристики типу і виду хору. Оглядово згадується про наявність дивізі та унісонів, які в подальшому розглядатимуться детально в кожній партії. Характеризуються прийоми звуковедення та дихання за частинами або тактами. Далі визначається загальний

діапазон хору від найнижчого до найвищого звуку й простежується теситура хору за частинами або окремими тактами.

В аналізі часткового ансамблю визначається теситура та з'ясовуються питання взаємодії теситури і динаміки, теситури й темпу, теситури і ритму, які приводять як до ускладнення інтонування, так і сприятимуть чистому інтонуванню. Ураховуючи те, що умови для чистого інтонування змінюються в залежності від напрямку мелодії та гармонічних обставин, ритму й темпу, у письмовій роботі за необхідністю аналізуються особливості голосоведіння у певних хорових партіях.

Мелодичний стрій пропонується аналізувати залежно від фактури викладення, теситурних умов, темпу, ритму й дикційних особливостей. Далі слід виокремити складні для виконання мелодичні послідовності і, керуючись правилами інтонування, спланувати шляхи подолання цих труднощів (проставити стрілочки у прикладах з хорових партій). У тому разі, коли особливих труднощів не трапляється, то необхідно проаналізувати ті умови, які сприяють якісному інтонуванню у творі. До переліку тих умов входять: зручна для співу тональність, зручна теситура, нескладна гармонія та ритм, зручне розташування акордів, плавне голосоведіння тощо.

У загальному ансамблі відповідно до структури музичної форми слід визначити *типи* хорового ансамблю, на які натрапляємо у творі. На прикладах з хорової партитури необхідно з'ясувати особливості взаємодії теситури й динаміки для визначення їх впливу на досягнення штучного або природного ансамблю. На прикладах з хорового твору простежити вплив на ансамбль темпу, ритму й дикції. Звернути увагу на різночасові вступи та закінчення, паузи, фермати, неоднаковий ритм та текст у хорових партіях, що створює певні ансамблеві труднощі у виконанні твору. Гармонічний стрій, як і мелодичний, слід аналізувати залежно від фактури викладення, теситурних умов, темпу, ритму, динаміки й дикційних особливостей. Аналіз гармонічного строю зводиться до виявлення складних для інтонування фрагментів твору або певних акордів. У складних для інтонування фрагментах твору й акордах пояснити причини тих складностей та вказати певні звуки, необережне інтонування яких може вплинути на стрій (стрілочками вказати способи інтонування).

### Дикція

Визначити дикційні особливості даного твору і їхній вплив на ансамбль та стрій. Далі проаналізувати взаємозв'язок дикції і засобів музичної та хорової виразності та прослідкувати вокальну вимову деяких слів або словосполучень в залежності від темпу, ритму. Інколи студенти припускаються мимовільної

помилки: максимально зосереджуючись на приголосній *p* вимагають від виконавців перебільшеної вимови незалежно від характеру й темпу твору. Багатоскладові слова та слова, які розділені тактовими рисками, необхідно проаналізувати наголоси на відповідність сильним долям тактів.

#### **IV. Виконавський аналіз**

Видатні хорові диригенти й педагоги – Г. Дмитревський, О. Єгоров, М. Данилін, К. Пігров – пропонують аналізувати динаміку, штрихи, фразування і агогіку після вокально-хорового аналізу. *Цей розділ являє собою описання всього твору у вільній формі.* Спираючись на план аналізу та на структуру музичної форми і фактуру викладу, аналізувати динаміку, штрихи, фразування і агогіку. Розкрити художній образ твору, ураховуючи його музично-хорові особливості.

#### **Контрольні запитання**

1. Які творчі проблеми вирішуються студентами через написання письмового аналізу виучуваного твору?
2. Знання з яких музичних предметів використовуються в письмовому аналізі хорового твору?
3. Які види хорового ансамблю залежно від засобів музичної виразності не розглядаються в письмовому аналізі?

### **7.3. Етапи практичної роботи з хором**

Правильно дібраний твір стосовно діапазону, ритму, теситури та особливостей гармонічної мови забезпечить успішне оволодіння ним. Керівник хору визначає ступінь складності твору, залежно від якої складає план роботи: виокремлює складні місця щодо строю та ансамблю, обмірковує прийоми подолання технічних і ансамблевих труднощів. Аналіз музичної структури і розбір вокально-хорових особливостей окремих побудов допоможе заздалегідь визначити всі інтонаційні, ритмічні, динамічні труднощі, які трапляються в певному творі. У період домашньої підготовки керівник планує й послідовність практичної роботи. В залежності від того, з яким хоровим колективом розучуватиметься твір – з самодіяльним, навчальним або дитячим, він добирає певні методи роботи розучування твору, які забезпечуватимуть йому якісне і швидке засвоєння твору та виразне виконання. Корифеї хорового виконавства – П. Чесноков, О. Єгоров, В. Соколов, К. Пігров – у своїх підручниках, які ґрунтуються на багаторічній хоровій практиці, розподіляли роботу над хоровим твором на три етапи, або періоди чи фази:

1. Показ і початкова робота.
2. Технічне засвоєння і робота над засобами вокально-хорової виразності.
3. Заклучний чи художній етап.

Перший етап роботи, впродовж якого колектив ознайомлюється з новим твором, присвячений розбору цього твору.

Другий етап можна назвати етапом розучування. У практичній роботі він звичайно довготриваліший порівняно з іншими. Окрім роботи над ансамблем, горизонтальним і вертикальним строем, у цьому етапі передбачається й виконання авторських ремарок щодо темпу, агогіки, ритму, способів звуковедення, штрихів, динамічних відтінків тощо.

Третій етап – заключний – є найголовнішим у процесі виучування і передбачає довготривале *вспівування* хорового твору. Під час співування перевіряється технічна готовність хорового колективу до концертного виступу. Виконання хорового твору набуває на цьому етапі необхідної свободи й одухотвореності, що сприяє розкриттю композиторського задуму.

Розподіл на етапи певною мірою умовний, адже у роботі з хором не можна механічно відривати одні задачі від інших, наприклад, чистоту інтонування від музичного фразування. Такий розподіл вказує тільки на тимчасове переважання одних задач над іншими у процесі розучування твору.

Для здобувачів музичного відділення фахових педагогічних коледжів поняття «робота з хором» асоціюється з навчальним процесом, і зокрема з дисципліною «Практика роботи з хором», кінцевою метою якої є Державний атестаційний іспит. На Державному іспиті студент за короткий час має показати вміння й навички, які визначають ступінь його готовності до майбутньої самостійної роботи на (уроках музичного мистецтва в школі та на музичних заняттях у дитячих садках).

За невеликий проміжок часу студент демонструє володіння формами та методами розучування хорового твору виключно по нотах, але копітка робота та багаторазове *вспівування* на екзамені відсутні. Через те *репетиційний* план самостійної роботи з постійним творчим колективом і *екзаменаційний* план різняться між собою у komponуванні періодів, етапів, фаз.

До екзаменаційного плану роботи з хором не входить третій етап – *заклучний чи художній*. З огляду на короткочасність іспиту вступна бесіда та показ твору стає складовою «Технологічного етапу», а до «Художнього етапу» переноситься робота над темпом, динамічними відтінками, характером звука і фразуванням.

Таким чином, до екзаменаційного плану входять наступні етапи:



1. **Технологічний етап.** Вступна бесіда, показ твору, розучування по партіям сольфеджіо та з текстом, поєднання хорових партій сольфеджіо та з текстом, дикція, звукоутворення.
2. **Художній етап.** Робота над темпом, динамічними відтінками, характером звука і логікою фразування.

У період самостійної підготовки до практичної роботи з курсовим хором студентам пропонується звернутись до «**Плану аналізу хорової партитури**» з метою усвідомлення ними професійної спрямованості практичної роботи. Скориставшись II та III плану вони мають проаналізувати музично-теоретичні й вокально-хорові особливості виучуваного твору.

Домашня робота студента над дипломним твором базується не тільки на знаннях з музично-теоретичних дисциплін, диригування та постановки голосу, а також на спостереженнях за роботою керівника хорового класу. Зорієнтування практикантів на конкретне пояснення помилок щодо строю, метроритму та ансамблю відбувається за допомогою заздалегідь продуманого репетиційного плану. На основі цього попереднього аналізу студент може скласти письмовий **репетиційний план** послідовності своєї практичної роботи з хором. Цей план має бути узгоджений з керівником практичної роботи та з викладачем диригування щодо методичного напрямку і кількості практичних завдань для хору.

Пропонований репетиційний план є результатом багаторічних спостережень та аналізу екзаменів з ПРХ. Цей план відображає перевірену авторську методологію щодо розподілу творчих завдань на кожному з двох робочих етапів. Сутність означеного методу полягає у поєднанні *технологічного* й *художнього* етапів шляхом «змішування» певних творчих завдань, притаманних для кожного з робочих етапів екзамену. Такий метод “змішування” робочих етапів наближає екзаменаційну роботу до практичної роботи хормейстера з творчим колективом і надає екзаменові рис професійності. З огляду на те, що на Державному кваліфікаційному іспиті студент має показати практичну роботу над двома етапами, він має й навчитися ті етапи поєднувати. **Практичне застосування описаного методу полягає в тому, що працюючи над певним етапом, здобувач може скористатися формами роботи з іншого періоду (етапу), тобто «змішувати» їх.**

Проявом такого творчого «змішування» етапів можуть слугувати способи відпрацювання *ритмічних* складностей ще **до** моменту тонального *настроювання* хору. На початку розбору сольфеджіо можливе використання форм роботи з дикційних проблем, елементів *фразування* та *характеру* звукоутворення.

Для усунення повторів і розтягнутості в екзаменаційній роботі з хоровими партіями, до «змішування» можна віднести й метод поєднання ансамблю

часткового з мелодичним строем, тобто у розучуванні хорових партій не надавати переваги сольфеджуванню.

Педагогічний метод творчого «змішування» індивідуалізує та урізнобарвлює екзаменаційну роботу студента, надає їй більшої стрімкості, творчої привабливості та професійності й спрямовує випускників на подальше поглиблення професійного ставлення до практичної роботи з дитячими хоровими колективами. Треба зазначити, що велика кількість творчих завдань, яка зосереджена у пропонуваному репетиційному плані, відкриває перед студентами та їх викладачами свободу у виборі конкретних практичних завдань для хору і прийнятну варіантність.

Основою навчального репертуару з практики роботи з хором можуть бути авторські та народні пісні, переважно українські, які входять до шкільної програми, і такі, що в школі не вивчаються. Українська народна пісня відкриває перед здобувачами багатство поетичних віршових форм народнопісенної творчості, ознайомлює їх з побутом та історичним минулим, а вишуканість мелодичної краси народних пісень сприятиме вихованню в них високого музично-естетичного смаку. Метро-ритмічна та темпова різноманітність народних пісень розвиває й диригентсько-виконавські можливості студентів-практикантів.

### **7.3.1. Екзаменаційний репетиційний план послідовності роботи з хором**

#### **I. Технологічний етап (період)**

1. Текст вступної бесіди.

2. Показ твору (у разі наявності ритмічних або дикційних складностей в партитурі можна розпочати попередню підготовку до розучування з відпрацювання саме з цих складностей).

3. Тональне настроювання (робочими жестами вказувати способи інтонування ступенів тризвуку).

4. Розучування кожної хорової партії сольфеджію та з текстом.

Робота над мелодичним строем (якщо у хорових партіях є спільні інтонаційні складності, слід вказати їх і попередньо відпрацювати всім хором сольфеджію та з текстом).

Розучування починаємо з загальнохорового унісону, якщо такий є, в якому відпрацьовуємо визначені заздалегідь інтонаційні складності з поясненнями способів інтонування.

Працюємо послідовно з хоровими партіями. На основі попереднього

аналізу відпрацьовуємо певні складні місця з поясненнями щодо інтонування і високої співацької позиції (окрім відпрацьованих, що є спільними для всіх).

Робота над частковим (унісонним) ансамблем.

З кожною хоровою партією відпрацювати визначені з викладачем характерні розспівування складів, певні дикційні особливості та види хорового дихання, слідкуючи за єдиною манерою звукоутворення та високою співацькою позицією.

5. Поєднання хорових партій сольфеджіо та з текстом:

*Робота над гармонічним строем.*

Поєднання голосів починаємо з вистроювання методом нашарування певних акордів, визначених з викладачем, використовуючи спів сольфеджіо, або спів на склади тощо. На основі попереднього аналізу виокремити певні складні гармонічні сполучення та у разі потреби надати хористам стислі пояснення щодо способів їх інтонування. Робочими жестами й відповідною мімікою активно вказувати способи інтонування.

*Робота над видами загального ансамблю.*

Ритмічний ансамбль. Виокремити такти, в яких трапляються неоднакові ритмічні малюнки в хорових партіях і вказати метод відпрацювання (проплескання, промовляння на склади, сольмізація, з текстом); вказати на певні особливості хорового дихання (пофразне, загальнохорове, ланцюгове) та домогтися одноразового виконання.

Дикційний ансамбль. У літературному тексті виокремити певні складні поєднання слів і складів та запропонувати спосіб відпрацювання їх одноразової вимови (якщо не звернулися до дикційних складностей до початку настроювання хору).

Темповий ансамбль. Вимагати від хористів виконання авторських темпових позначок і слідкувати за збереженням рівності ритму й темпу у певних тактах твору, якщо в тому є потреба.

## II. Художній етап (період)

Робота над елементами художнього етапу (періоду):

1. *Темп.* Схарактеризувати і відпрацювати темпові складності, пов'язані з ритмом або з дикцією. В залежності від змісту літературного тексту та характеру музики визначити агогічні зміни як елементу особистої інтерпретації хорового твору.

2. *Динамічні відтінки (нюанси).* Визначити і відпрацювати динамічний розвиток твору відповідно до музичних кульмінацій (часткова, головна).

3. *Елементи фразування.* Вказати на деякі особливості фразування в

залежності від метроритму та наголосу в словах (вказати такти; навести приклади з літературного тексту твору). Виявити відповідність або невідповідність логічних наголосів до музичних кульмінацій.

4. *Дикція*. Схарактеризувати вокальну вимову тексту відповідно до характеру музики і темпу (м'яка, ніжна, тверда, легка, перебільшена і т.п.);

5. *Характер співацького звука та спосіб звуковедення (итрихи)* відпрацьовувати залежно від характеру музики та змісту літературного тексту.

\* \* \*

Наступні методичні побажання для здобувачів є результатом багаторічних спостережень Державних кваліфікаційних іспитів з практики роботи з хором:

- Не забувайте про ввічливе поводження з курсовим хором.
- Не підміняйте вступну бесіду читанням літературного тексту пісні.
- Уникайте подрібнення музичного матеріалу під час розучування, бо це гальмує темп екзамену.
- Не втомлюйте хор невиправданими зупинками, а намагайтеся підтримувати в хористах зацікавленість у співі.
- Не попереджайте заздалегідь про способи інтонування, але миттєво реагуйте на помилки у співі.
- Вислухайте хор, дайте йому помилитись й зупиніть звучання, вкажіть на помилку, поставте конкретне завдання та виконайте його.
- Використовуйте спів «поза ритмом» лише за певних умов (складний ритм, складний інтонаційний хід, складне гармонічне співзвуччя).
- Використовуйте професійну термінологію та робочі жести.

## **План творчої роботи**

### **з письмового аналізу хорового твору з диригування**

#### *Виконавський аналіз*

1. Аналіз динаміки і кульмінацій (загальні та часткові) з урахуванням форми твору.
2. Аналіз фразування: визначення логічних наголосів залежно від змісту літературного тексту або від логіки побудови музичної думки (за відсутністю літературного тексту) з урахуванням музичної форми твору.
3. Вказати змістовні цезури, ураховуючи зміст тексту і форму твору.
4. Виявити відповідність або розбіжність логічних наголосів музичним кульмінаціям.
5. Диригентські труднощі.

## 7.4. Показ твору і початкова робота

Тепер звернемося до етапів розучування твору з хором і розглянемо кожен з них, спираючись на думку видатних майстрів хорового виконавства.

За допомогою порівняльної таблиці ознайомимося з тим, як розподіляють процес розучування на періоди О. Єгоров, К. Пігров і П. Чесноков.

О. Єгоров «Теорія і практика роботи з хором»	П. Чесноков «Хор і керування ним»
I. <i>Ескізна</i> , чи початкова фаза (показ, вступне повідомлення, проспівування «з аркуша» з метою ознайомлення)	I. <i>Технічний</i> - основний період: 1. загальний мозаїчний (маленькими уривками) розбір твору; 2. вироблення строю; 3. вироблення нюансів, дикції і встановлювання правильних темпів.
II. <i>Технологічна</i> , чи підготовча фаза. Передбачає ретельне і всебічне вивчення кожної окремої хорової партії.	II. <i>Художній</i> період (трактування, фразування)
III. <i>Художня</i> , чи <i>заключна</i> фаза. Увесь попередньо вивчений матеріал в окремих голосових партіях об'єднується в єдине ціле, щоб довести виконання до найвищого ступеня художньо-технічних можливостей.	III. <i>Заключний</i> період. Головна задача – надати виконанню художньої цілісності й завершеності. У цьому періоді всі технічні труднощі стають уже легко виконуваними. Хор повністю підготовлений для відкритого виступу на естраді.

Як бачимо з таблиці, у кожного автора основних етапів два – у О. Єгорова це II і III фази, у П. Чеснокова – I і III періоди. К. Пігров у книзі «Керування хором» не надає великого значення поділові на етапи процесу розучування хорового твору, у нього тільки два етапи – «чорнова робота» і «відпрацьовування начисто». «Чорнова робота» – це робота по партіях, а в загальному звучанні хору – робота над вокально-хоровими труднощами, ритмом, строем, дикцією. «Відпрацьовування начисто» – це робота над динамічними відтінками, характером звуку, дикцією, агогікою, тобто над усіма засобами художньої виразності. Запорукою високохудожнього виконання в навчальному хорі Одеської консерваторії під орудою Костянтина Костянтиновича Пігрова та Дмитра Станіславовича Загрецького була ретельна робота над хоровими партіями. Хорові

партії вивчалися до рівня найвищої досконалості, коли кожен з хористів мав повне уявлення про темп, ритм, агогіку, нюансування, фразування та розумівся на особливостях структури музичної форми твору. Раніше ми вже ознайомилися з системою тетраходів К. Пігрова, спрямованою на оволодіння навчальним хором найтоншими інтонаційними особливостями співу зменшених і збільшених інтервалів у виконанні найскладніших творів.

Один з визначних хорових диригентів України В'ячеслав Сергійович Палкін в роботі над хоровим твором також виокремлював два періоди: технічний та художній. У період технічного опанування хоровим твором він перш за все надавав уваги питанням інтонації та мелодичного малюнку у хорових партіях, потім спрямовував зусилля хористів на оволодіння гармонії за вертикалю й горизонталю. Особливого значення В. Палкін надавав роботі над ритмом, бо вважав, що на фоні ретельної роботи над вокалом і звукоутворенням ритм може залишитися осторонь уваги хористів. У розспівуванні він віддавав перевагу вправам унісонного звучання. «Добивайтеся рівного, красивого, міцного унісону! Щоб звук був, як з ложки мед!», – навчав майбутніх хормейстерів [23, 46]. У художньому періоді В. Палкін багато уваги приділяв роботі над виразністю нюансування, відшліфовуючи спів на *piano* до найтонших його градацій. Чим більше відтінків *piano* може озвучити хор, – говорив В'ячеслав Сергійович, – тим глибше він може зворушити серце слухача, і це є найістотнішим проявом його професійності.

М. Лисенко у своїй хоровій практиці також додержувався етапності у роботі над вивченням хорового твору. Усі хорові програми співаки виучували напам'ять, що сприяло якісному їх виконанню. Його сучасники згадували, що перед розучуванням він спочатку награв новий твір на роялі, далі працював над кожною хоровою партією і згодом зводив у загальне звучання. Надалі починалася найскладніша робота з хором над виробленням нюансів. На цьому етапі Микола Віталійович пояснював, як треба співати ту чи іншу ноту і як дихати. П. Демуцький співав у хорі М. Лисенка і спостерігав його роботу, але витворив свій стиль роботи з хором. Н. Квітка згадував, що виразністю дикції Охматівський хор переважав усі йому відомі українські хори. Насамперед, П. Демуцький виходив з того, що пісня має бути близька серцю співака, і лише після того її можна вивчати. На репетиціях він перш за все тлумачив значення музичних образів народної пісні.

До першого етапу у хормейстерів неоднакове ставлення. Дитячому або самодіяльному хорові бажано показати новий твір у запису, аби зацікавити виконавців. Перед навчальним хором після вступної бесіди концертмейстер може яскраво виконати нову партитуру у інтерпретації хорового диригента і таким чином сформулювати той ідеал, до якого буде прагнути хор. Як актор намагається

не споглядати гру іншого актора в одній і тій ролі, аби зберегти безпосередність і яскравість свого сприйняття художнього образу, так і керівник хору інколи «ніби забуває» інше трактування твору, що розучується. Тому П. Чесноков вважає, що новий твір взагалі не потрібно демонструвати, а одразу починати розучувати по партіях і ознайомлюватися з твором у процесі розучування. О. Єгоров, окрім показу, вважає за необхідне провести ще й вступну бесіду про твір, який розучується.

К. Пігров і Д. Загрецький в процесі розучування по партіях надавали великого значення інтонаційно бездоганному та емоційному вокальному показу самого хормейстера.

Керівник Хору ім. Г. Верьовки А. Авдієвський на репетиціях пояснював значення кожного слова, навчав хористів артистичності та вільному володінню голосом для передачі найтонших емоційних музичних рухів. Перед хором у бесідах та особистих показах він яскраво та емоційно індивідуалізував кожен з хорових партій. Яскравими поясненнями він розкривав особливості людських взаємовідносин, оспіваних у народних родинно-побутових та історичних піснях, а своїм вокально-театральним показом налаштовував хористів на проникливий спів. Неперевершений майстер ставився до української народної пісні, як до унікального дива, яке неможливо порівняти з іншим видом мистецтва. Він навчав хор тому, що через тонке фразування, гнучке нюансування та емоційне підкорення диригентському трактуванню, пісня народжує певні асоціації та емоції й збагачує душевний стан співаків та аудиторії слухачів.

Навчений і досвідчений хор, який співає не по хорових партіях, а по партитурах, спроможний ознайомитися з новим нескладним для нього твором, виконавши його «з аркуша» всім хором. Вступна бесіда та початкове ознайомлення «з аркуша», без сумніву, має певне значення для подальшого розучування, хоча й охоплює порівняно мало часу. Проте, основна робота починається тоді, коли хорові голоси вивчаються окремо з кожною хоровою групою співаків і проводиться робота над усіма засобами вокально-хорової виразності й компонентами хорової звучності. Цей етап є головним і займає основний час у процесі розучування.

Задля покращення якості розбору нового твору керівник може попередньо скласти унісонні розспівування. Перед розучуванням із студентським хором особливо складних творів Д. Загрецький завчасно створював низку одноголосних розспівувань з урахуванням інтонаційних та ритмічних складностей. Розспівуючи хор на цих вправах ще до початку розучування, він успішно готував колектив до швидкого подолання будь яких вокально-хорових труднощів.

На початковому етапі розучування твору головну роль відіграє педагогічна позиція диригента. У період розбору хорових партій Д. Загрецький деякий час

«не звертав уваги» на інтонаційні та ритмічні похибки окремих співаків. Для диригента як педагога, у цьому випадку важливим було інше: надати співакам можливість помилятися, аби у подальшому вони навчилися долати складності самостійно і свідомо. Така довіра і повага викладача до виконавців надихала їх, надавала їм сміливості й впевненості, що є дуже важливим чинником у творчому спілкуванні хормейстера з колективом. Коли ж хористи вже ознайомилися з нотним текстом, диригент значно підвищував свої творчі вимоги до виконання твору. Тепер він вибагливо працює й не минає жодної інтонаційної, ритмічної та іншої похибки.

У шкільному хорі керівник мусить показати пісню так, аби вона сподобалася дітям і в них виникло би бажання вивчити пісню з заохоченням і швидко. *Залежно від кваліфікації хору, природних здібностей хористів та складності твору, може бути використаний як спів по нотах, так і виучування на слух з голосу.*

У роботі зі шкільними та самодіяльними хорами можливе поєднання обох методів, коли хористи зазвичай виучують свої партії з голосу, а по партіях слідкують лише за напрямком мелодії. *Метод виучування по партіях* дозволяє не тільки швидко запам'ятовувати мелодії, а й більш ретельно і продуктивно працювати над ансамблем, строем і дикцією. *Метод виучування з голосу* хоча й дозволяє вивчити пісню у короткий час, але гальмує творче зростання хорového колективу і призводить до творчої пасивності хористів.

На етапі розучування закладаються основні принципи вокально-ансамблевого засвоєння нового твору, тобто тільки ретельний розбір гарантує якісне виконання в подальшому. У самодіяльному та дитячому хорі керівник має постійно застосовувати особистий показ, який має бути інтонаційно чистим, вокальним, виразним, щоб хористи прислухалися до його співу і вчасно корегували слухом свою інтонацію. Створення керівником творчої атмосфери на цьому етапі сприятиме збереженню в хористів зацікавленості до виучуваного твору.

У роботі з дітьми і самодіяльними хористами, які не знають правил інтонування інтервалів, завжди виникає необхідність виправлення їх інтонаційних похибок. Тут стануть в нагоді ті старовинні пояснення способів інтонування інтервалів, з якими ми ознайомилися у «Реформі знаменного співу». Яскраві образні вирази, що поєднані з відповідними жестовими рухами керівника хору, допоможуть хористам навчитися свідомо виправляти свою інтонацію, слідкувати за вокальною позицією, працювати над унісоном, способом звуковедення та характером звуковиявлення. Все залежить від творчої фантазії та артистичності керівника хору.



## 7.4.1. Про особливості розучування творів

### у різних фактурах викладу

Твори, що розучуються на заняттях практики роботи з хором, мають певну фактуру викладу. Кожна фактура викладу має своє ансамблеве співвідношення голосів (див. «Ансамбль»), виражальні можливості, а також має певні особливості у розучуванні з хором. Розглянемо послідовно деякі особливості розучування творів у гармонічному складі, підголосковій поліфонії, та імітаційній поліфонії (канон) на прикладах українських народних пісень, які можна використати на дисципліні «Практика роботи з хором».

**Гармонічний склад викладу.** У творах гармонічного (акордового) складу основна мелодична лінія звичайно міститься в партіях верхніх голосів: у жіночому – в партії першого сопрано, а в чоловічому хорі – в партії перших тенорів. Починати розучування можна з тих партій, які супроводжують основну мелодію. Основна мелодична лінія звичайно засвоюється швидше, ніж голоси, що її супроводжують, тому її можна розучувати пізніше.

Починати розучування можна з тих партій, які супроводжують основну мелодію. Основна мелодична лінія звичайно засвоюється швидше, ніж голоси, що її супроводжують, тому її можна розучувати пізніше. Можна розпочати розучування з середніх голосів, які звичайно прослуховуються в хорі складніше, потім прослухати сопранові партії з нижніми голосами, й тільки після цього з'єднати всі голоси разом.

## Грицю, Грицю, до роботи

українська народна пісня

Обр. М. Леонтовича

**Пожвавлено**  
*mf*

С I.  
С II.

Гри-цю, Гри-цю, до ро-бо-ти! В Гри-ця пор-ва-ні чо-бо-ти.

A.

*mf*

5

"Гри-цю, Гри-цю, до те-лят".- В Гри-ця ні-жень-ки бо-лять.

У наведеному вище прикладі можна почати розучування з партії сопрано других, яка знаходиться між верхнім і нижнім голосом і звичайно прослуховується у хорі складніше. Програвання на фортепіано головної мелодії, яка знаходиться у верхньому голосі, допоможе хористам швидше засвоїти мелодичні лінії інших голосів. Вистроювання акордів і поєднання хорових партій можна провести так: спочатку поєднати партії СП і альтів, потім прослухати сопранові голоси і тільки після цього з'єднати всі хорові партії разом.

**Підголоскова поліфонія.** У багатоголосних народних піснях із відносно самостійними голосами, що звучать одночасно з основним, кожна партія розучується окремо з можливим програванням решти голосів. Програвання партитури можна застосувати в самодіяльних, дитячих хорових колективах та на початковому етапі роботи з курсовим хором. Метод програвання партитури допоможе співакам не тільки фіксувати свою увагу на певному хоровому голосі, але й відчувати його у правильному ритмічному і мелодичному співвідношенні з іншими голосовими партіями. Цей прийом не новий для студентів, вони застосовували його під час виучування хорових партій у партитурі з диригування, а в хорі він реалізується у конкретному звучанні.


## Налетіли журавлі

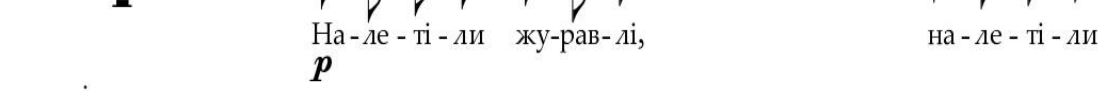
українська народна пісня

Обр. М. Леонтовича

**Allegretto non troppo**


На-ле-ті-ли жу-рав-лі, на-ле-ті-ли жу-рав-

C.  *p*

A.  *p*

На-ле-ті-ли жу-рав-лі, на-ле-ті-ли

6 лі, *Più mosso*

 *p*

жу-рав-лі, сі-ли впа-ли жу-рав-лі, сі-ли, впа-ли на ріл-лі.

У наведеному вище прикладі використана підголоскова поліфонія. Основна мелодія знаходиться в партії сопрано, а партія альтів є підголоском. Цей підголосок має свій ритм, текст, фразування і самостійну мелодію, яка не поступається красою основній мелодії. У наведеній пісні альтова партія складна для виконання через стрибки та мелодійну незалежність, тому з неї й можна почати розучування.

**Канон.** У творах поліфонічної фактури, написаних у формі канону, хорова тканина утворюється проспівуванням однієї і тієї ж мелодії з неодноразовим вступом хорових голосів. Особливістю розучування канонів є те, що на початковому етапі основна тема може бути розучувана всім хором одночасно. Розучування всім хором теми канону надасть хористам впевненості, інтонаційної стійкості й незалежності у загальному звучанні, коли почерговий вступ голосів буде значно ускладнювати спів.

З дитячим хором або з курсовим хором з практики роботи з хором у каноні можна використати прийом одночасного співу всього хору і керівника, який заспівує тему, а хор підхоплює її пізніше і навпаки. Використовуючи цей прийом, керівник має звертати увагу дітей на те, щоб звучання хору не заглушувало його голосу, тобто виховувати в них чуття ансамблевого співу. Ця ансамблева навичка знадобиться їм у встановленні поліфонічного ансамблю, коли кожне проведення теми має бути виділено.

### **Контрольні запитання**

1. Які головні етапи роботи з хором усталилися в результаті практичної роботи багатьох поколінь хорових диригентів?
2. Які групи вмінь та навичок забезпечують здобувачам необхідний рівень практичної роботи з хором?
3. Як розподіляються етапи у екзаменаційному плані здобувачів з практики роботи з хором?
4. Визначити особливості розучування хорових творів гармонічного та поліфонічного складу на заняттях з практики роботи з хором?
5. Як впливає педагогічна позиція диригента щодо подолання психологічних бар'єрів у співаків на первинному етапі розучування хорового твору?
6. Схарактеризуйте методи розучування з шкільними і самодіяльними хоровими колективами.
7. Якої послідовності вивчення хорового твору слід дотримуватися у практичній роботі з дитячим хоровим колективом?
8. Як індивідуальний стиль практичної роботи диригента впливає на якість звучання хорового колективу?

**Художня, чи завершальна фаза розучування,** є останнім етапом роботи над хоровим твором. Фрагментарна робота завершена, увесь попередньо вивчений матеріал поєднується в єдине ціле. Диригент хору остаточно встановлює темпи, загальний динамічний план, кульмінації, цезури. На цьому етапі робота над

деталі не припиняється, а уточнюється та закріплюється. Художній, тобто заключний період, має на меті розкрити художній зміст твору. Ця робота спирається на літературний текст. Виявленню внутрішнього змісту твору сприяє фразування, логічні акценти, поєднання частин та епізодів, динамічний розвиток. Вспівування хорового твору триває певний час, але необхідно слідкувати за тим, аби те співування не перетворилося у бездумний та байдужий спів. З метою підтримування інтересу хористів до твору хормейстери інколи застосовують метод транспонування. Нова тональність активізує волю співаків, викликає нові вокальні відчуття та надають виконанню яскравості. Не слід забувати й про вплив погодних умов на активність співу і чистоту інтонуювання.

Перед Державним кваліфікаційним іспитом або перед концертним виступом настає період генеральних репетицій, коли програма «проганяється» без зупинок. Ці генеральні репетиції, а інакше “прогони”, є складовою співування. На «прогонах» співаки виконують програму в умовах, наближених до концерту – стоячи на хорових станках. Це обумовлено важливими обставинами, пов’язаними з проблемами вокально-хорового строю та ансамблю. Під час співу сидячи хористи спокійно пристосовуються до певного звучання і закріплюють навички подолання інтонаційних та динамічних складностей у звичній для них репетиційній роботі.

При співі стоячи в хористів виникають нові відчуття дихання і вокальної опори, а внаслідок іншого розташування на сцені вони відчувають зміну акустичних й тембрових співвідношень між групами хору. Все це може призвести до розгубленості у хорі та порушення збалансованості загального звучання хору. Багаторазове співування твору у необхідному темпі з усіма нюансами і на повну силу, як на концерті, допоможе хоріві вжитися у твір і набути свободи виконання.

Концертне виконання є найвідповідальнішим моментом у роботі колективу. На концерті диригент не може зупинити виконання і виправити звучання, як на репетиції. На концертній естраді він спілкується з хором через жести й міміку. Чим вище майстерність диригента, тим яскравіше виконання твору, бо на концерті увага хору зосереджена тільки на диригентові. Він стримує, заспокоює, підбадьорює хор, тому під час концертного виконання окрім диригентської майстерності, від нього вимагається витримка, самовладання, тактовність, внутрішня урівноваженість.

На цьому етапі роботи все залежить від мистецького хисту диригента та його емоційного впливу на хоровий колектив. П. Демуцький стверджував, що «...коли диригент не має в собі моральних чарів, то виконання хору, навіть при високій техніці, може мати малий ефект через бездушність і залишити слухачів

холодними». Проте й ентузіазм диригента безсилий, коли об'єктивні способи недостатні. Після концерту диригент аналізує виконання, уточнює деталі, вносить зміни чи доповнення у трактування хорового твору, ділиться своїми думками з хором і робота над твором продовжується.

## Рекомендована література

1. Бондар Є.М. Надекспресивне інтонування в контексті сучасної хорової творчості: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист.: Одеса, 16 с.
2. Горбенко С.С. Розвиток ідей гуманістичного виховання учнів засобами музики (XX – поч. XXI ст.): монографія. Київ: Кафедра, 2005. 407 с.
3. Демчишин М.С. Методика музичного аналізу вокально-хорових творів. Київ: 1996. 130 с.
4. Доронюк В., Зваричук Ж. Шкільне хорознавство. Івано-Франківськ, 2008. 243 с.
5. Доронюк В.Д., Серганюк Л.І., Серганюк Ю.М. Диригент навчального хору: навч. посіб. / Івано-Франківськ: 2010, 512 с.
6. Живов В. Хоровое исполнительство (теория, методика, практика): учеб. пос. / М.: ВЛАДОС, 2003. 273 с.
7. Знаменська О. Культура мови у співі. Київ: Держвидав, 1959. 159 с.
8. Козир А.В. Професійна майстерність учителів музики: теорія і практика в системі багаторівневої освіти: монографія. Київ: НПУ ім. М. Драгоманова, 2008. 378 с.
9. Коломоєць О.М. Стисле хорознавство: навч. посіб. Дніпро: Журфонд, 2019. 88 с.
10. Коломоєць О.М. Хорознавство: навч. посіб. Київ: Либідь, 2001. 167 с.
11. Коломоєць О.М. Український народний спів як синтез національної традиційності та академічного хорового виконавства. Вип. 37. Ч. 1. РВНЗ «Кримський Гуманітарний Університет». Ялта, 2012. С. 36–41.
12. Корнійчук В. Маестро Анатолій Авдієвський. Портрет хору з мозаїки. Київ: Музична Україна, 2014. 592 с.
13. Кудрявцева Т.С. Хороведение. Хор как бесконечное творчество: учеб. пос. Ялта, 2007. 224 с.
14. Мархлевський А. Практичні основи роботи з хором: навч. посіб. Київ: Музична Україна, 1986. 96 с.
15. Мартинюк А.К. Диригентсько-хорова майстерність майбутнього вчителя музичного мистецтва: навч. посіб. Переяслав: Домбровська Я.М. 2021. 232 с.
16. Назаренко Т. Искусство пения. М.: Музыка, 1988. 510 с.
17. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М.: Музыка, 1988. 245 с.

18. Осеннева М., Самарин В. Хоровой класс и практическая работа с хором: уч. пос. М.: Академия, 2003. 187 с.
19. Переверзев Н. Проблемы музыкального интонирования. М.: Музыка, 1966. 224 с.
20. Пігров К. Керування хором: навч. посіб. Київ, 1962. 201 с.
21. Плющик Є.В., Омельчук В.В., Федорченко В.К. Лекції з курсу «Хорознавство». Житомир: видавництво ЖДУ ім. І. Франка, 2010. 191 с.
22. Погрібний М. Українська літературна вимова. Дніпропетровськ: Агенство «Трансформ», 1992. 50 с.
23. Самарин В. Хороведение: навч. посіб. М.: Академия, 2000. 354 с.
24. Творчо-педагогічна діяльність В'ячеслава Палкіна у контексті хорової культури України. Харків: НТУ «ХПІ», 2006. 79 с.

## ХРОНОЛОГІЧНА ТАБЛИЦЯ

(укладена Б.П. Карастояновим)

*\*доповнена О.М. Коломоєць*

957 р.	Княгиня Ольга слухає гру на органі та спів гімнів під час церемонії на її честь константинопольським імператором Костянтином Багрянородним.
988 р.	З принцесою Анною, майбутньою дружиною Володимира Святославича на Русь прибув «царинин» грецький клір.
кінець 10-половина 11 ст.	Переклад з грецького на старослов'янський співацької книги «Миняя служебная».
1062 р.	Указання на застольний спів («коляду») в Києво-Печерському монастирі.
1068 р.	Літописна звітка про скоморохів, які грали на гусях і трубах та співали язичницькі «русалії» пісні.
1073 р.	Гра на гусях та інших музичних інструментах при дворі Святослава Ярославича.
1080-1089 рр.	Вимога до духовенства уникати світської музики і засудження танців та гри на музичних інструментах у Відповідях митрополита Іоанна II.
1274 р.	Постанова собору у Володимирі щодо співу на кліросі тільки спеціально навченими співаками.
1479 р.	Створення придворного хору государевих півчих дяків (при Івані III)
Остання чверть 15 ст.	Ранні списки співацьких азбук.
1551 р.	Стоглавий собор зобов'язує духовних осіб навчати дітей «пеню псалтырному» і не дозволяє користуватися невіправленими службовими книгами та засуджує скоморохів.
*1580-1608 рр.	Братська школа в Острозі .
*1585 р.	Львівська братська школа.
1589 р.	Заснування хору патріарших півчих дяків.
*1591 р.	Школярі Львівської братської школи вітали Київського митрополита Михайла «потрійним» дванадцятиголосним хором.
*1594 р.	Звернення українського духовенства до візантійського патріарха Мелетія Пігаса з проханням узаконити в українській православній церкві багатоголосний спів.
*1596 р.	Укладення Берестейської Унії, за якою православна церква України та Білорусі підпорядковується римському папі.
*1613-1645 рр.	Введення кіноварних поміт Шайдурова впродовж багатьох років.
*1615 р.	Київська братська школа на Подолі.
*1617 р.	Луцька братська школа.
1630 р.	Згадка про строчний спів у «Чинovníку новгородського Софіївського Собору».

*1632 р.	Об'єдналися братські школи Київська з Лаврською і поклали початок Києво-Могилянській колегії (академії).
1641-1652 рр.	Український майстер партесного співу Іван Ігнат'єв служить дяконом у Верхоспаській церкві царського палацу.
1648 р.	На весіллі царя Олексія Михайловича півчі дяки виконували строчні і демественні піснеспіви. Заборонна грамота, аби «скоморохів с домрами и с гусли и волынками в дом к себе не призывали».
1649 р.	Указ Олексія Михайловича верхотурському воєводі Іверського монастиря о покаранні скоморохів та знищенні їх музичних інструментів.
1649-1650 рр.	Перші зразки київського й болгарського розспівів у московських співацьких книгах.
1654-1656 рр.	Патріарх Никон виписав з Білорусі хор Оршанського братства для заснованого ним Святоозерського Іверського монастиря.
1657р.	Приїзд у Москву українського композитора Івана Календи (Коляди), який через кілька років став регентом хору Государевих півчих дяків.
50-ті рр. 17 ст.	Патріарх Никон заснував Новоіерусалимський Воскресенський монастир, який став центром нових течій у мистецтві. Боярин Шереметьєв привіз із Києва до Москви капелу півчих.
50-60 рр. 17 ст.	Створення триголосних псалм представниками никоновської школи пісенної поезії.
1668 р.	Уведені тушеві признаки Мезенця. Трактат О.Мезенця «Извещение о согласнейших пометах» Патріархами Паїсієм Олександрійським та Макарієм Антіохійським санкціоновано партесний спів у Москві.
60-70 рр. 17 ст.	Приїзд українського композитора Симеона Пекалицького з Києва у Москву . С. Пекалицьким написана восьмиголосна «Служба божия».
Не пізніше 1671 р.	Трактат московського дякона Іоаннікія (Івана) Трохимовича Коренева «О пении божественном по чину мусикийских согласий».
1675р.	Теоретичний трактат Миколи Ділецького «Идея грамматики мусикийской» (перший варіант, написаний у Вільно на польській мові).
1678- 1693 рр.	Василій Титов – видатний майстер партесного співу – на службі у хорі государевих півчих дяків.
1679 р.	Московська редакція «Граматики» з власноручним підписом М. Ділецького.
зак.70- поч.80 17 ст.	Двознаменний теоретичний трактат Тихона Макар'євського «Ключ разуменья».
1681 р.	Список «Граматики» М. Ділецького з прилученням до нього трактата І. Коренева.
ост.чверть рр.17 ст.	До складу хору вводяться дитячі голоси – альт, а потім – дискант Поява двознаменних (з крюковою й лінійною нотацією) співацьких рукописів
*1701 р.	Грамотою Петра I Київській колегії було надано статут академії.
.*1726 р.	Засновано Харківський колегіум.
*1738 р.	Заснування Глухівської школи, яка готувала малолітніх півчих для Придворної капели.



*1773-1805 р.	Вокальний клас харківського Казенного (Нового) училища готував малолітніх півчих для Придворної капели.
*1797-1798 р.	Український композитор Артемій Ведель працював капельмейстером вокального класу в харківському Казенному (Новому) училищі.
*1828 р.	У Перемишлі вперше на Галичині прозвучали твори Бортнянського.
*1829 р.	У Перемишлі при хорі Кафедрального собору організовано музичну школу, яка в подальшому стала центром освіти українських композиторів Галичини.
*1868 р.	У Перемишлі відбувся Шевченківський концерт, на якому вперше прозвучала музика М.В. Лисенка до «Заповіту» Т.Г. Шевченка.
*80-ті роки 19 ст.	Український композитор П. Демуцький створив перший український народний самодіяльний хор в селі Охматів.
*1887 р.	Російський композитор і хоровий диригент О. Архангельський першим увів жіночі голоси до мішаного хору.
*1891-1939 рр.	Діяльність Львівського співацького товариства «Боян».
*1918 р.	Розпочала творчу діяльність Державна капела бандуристів.
*1919 р.	Заснування капели «Думка».
*1939 р.	Заснована хорова капела «Трембіта».
*1943 р.	Організація Державного Українського Народного хору ім. Г. Верьовки.

## ГЛОСАРІЙ

(до Глосарію включені слова, що помічені значком\*)

1. **Алилуйя** – хваліте Господа – наспів захопленого, екзальтованого, радісного й тріумфального характеру. У східній церкві «алилуйя» набула більшої поширеності порівняно із західною.

2. **Антифон** – від грець. – той, що звучить у відповідь, вторить. Виконання піснеспівів двома хорами почергово або солістом і хором. З IV століття – антифон є найважливішим типом ранньохристиянських піснеспівів у європейських країнах.

3. **Антифонарій** – зібрання антифонів і псалмів, призначених для виконання поза месою та таких, що входять до меси.

4. **Basso ostinato** (італ. – упорний бас) – одна з варіаційних форм, побудована на багаторазовому повторюванні постійної теми в басу за умови змінюваних верхніх голосів. Походить від поліфонічних форм строгого письма, яким притаманний незмінний *cantus firmus*.

5. **Гвідо д'Арецо**, Гвідо Аретинський (990 – 1050?) – італійський музикант, музичний теоретик, один з визначних реформаторів у царині музичної практики середньовіччя. Набув освіти в монастирі Помпоза. Близько 1025 р. став монахом бенедиктинського монастиря в Ареццо (Тоскана), де керував дитячим хором кафедральної школи. Увів чотирилінійний нотний стан і на кожній лінії буквені позначення висоти звуків, з яких у подальшому виникли ключі. Реформа нотного письма відіграла значну роль у розвитку композиторської творчості і стала тим підґрунтям, на якому була заснована сучасна нотація. Для полегшення точного виконання співаками нотного запису Г. Аретинський увів шестиступеневий звукоряд з певним співвідношенням інтервалів; позначення ступенів звукоряду (ut, re, mi, fa, sol, la) виникли із складів рядків церковного латинського гімну святому Іоанну, який за легендою був покровителем співців.

6. **Гексахорд** – (від грець. гекса шість; хорд – струна; буквально – шестиструнний) – діатонічний шестиступеневий звукоряд. Використовувався в музичній практиці починаючи з раннього середньовіччя. На початку 11 століття *Гвідо д'Арецо* теоретично обґрунтував систему гексахордів. Шестиступеневий звукоряд складався з послідовності ТТ1/2 ТТ1/2. Ступеням звукоряду Гвідо Аретинський надав складові позначення ut, re, mi, fa, sol, la, які були першими складами рядків церковного гімну. Загальний звукоряд в обсязі 20 звуків від G до e2 поділявся на чотири регістри: найнижчий, низький, високий, найвищий. З огляду на те, що не всі мелодії уміщалися в межах одного гексахорду, Г. Аретинський створив складну систему переходів (мутацій) з одного гексахорду в інший.

Від кожного четвертого звуку, починаючи з нижнього регістру, починався новий гексахорд. Таким чином у межах цього звукоряду містилося сім гексахордів різної висоти.

7. **Гвідонова рука** – старовинний метод полегшення читання нот (*сольмізація*). Вважають, що цей метод винайшов Гвідо д'Ареццо. Всі звуки уживаного тоді звукоряду умовно були розташовані на суглобах і кінчиках пальців лівої руки. Торкаючись вказівним пальцем правої руки суглобів й кінчиків пальців лівої руки, учень «по пальцях» вираховував інтервали у гексахордах та мутації (переходи) з одного гексахорду в інший. У 17 столітті цей метод використав М. Ділецький у своїй «Музикійській граматиці»; в 20 столітті рука знову була використана для полегшення *сольмізації*.

8. **Генерал-бас** – басовий голос з цифрами, які позначають співзвуччя у верхніх голосах. Цифровий генерал-бас як засіб скорочення запису багатоголосся виник в Італії наприкінці 16 століття у практиці органного й клавесинного акомпанементу. Зародження і поширення генерал-басу пов'язане з бурхливим розвитком *гомofонії* у європейській музиці на межі 16 - 17 століть. До 17 століття багатоголосні поліфонічні твори фіксувалися не у вигляді партитури, а тільки у вигляді партій окремих виконавських голосів.

9. **Гетерофонія** (від грець. – гетеро – другий, фон – звук) – вид багатоголосся, коли у сумісному виконанні мелодій трапляються відступи від головного наспіву в одному чи кількох голосах. У цьому полягають загальні корені багатоголосся для багатьох народних музичних культур. При варіюванні мелодій в тих культурах помітні різні напрямки розвитку гетерофонного багатоголосся: орнаментального, гармонічного, поліфонічного. Розвиток українського й російського народно-пісенного багатоголосся спричинив до появи самобутнього складу – *підголоскового* багатоголосся. Гетерофонія є таким типом багатоголосся, від якого ведуть своє походження *гомofонія* і *поліфонія*.

10. **Гомofонія** (грець. гомос – один, фон – звук, голос, однозвуччя, унісон) – тип багатоголосся, який характеризується розподілом голосів на головні й супровідні. Цим гомofонія відрізняється від поліфонії, де всі голоси рівноправні. Гомofонію й *поліфонію* протиставляють *монодії* – одноголоссю без супроводу. Перехід від поліфонічного письма до гомofонного і розквіт останнього у 17 столітті ґрунтувалися на поступовому усвідомленні акорду як самостійного співзвуччя і виокремленні верхнього голосу. З розвитком гомofонії набув поширення цифровий *генерал-бас*, яким позначали супровідні акорди у вокальних творах стилю *bel canto* й в оперних партитурах композиторів 17 ст. – Дж. Пері, Дж. Каччині та ін. Пізніше прийоми гомofонного письма удосконалювались і гомofонія, увібравши художні досягнення поліфонічних шкіл, досягла найвищого розквіту у творчості композиторів віденського класичного стилю

наприкінці 18 – початку 19 ст. Розвинуті й поліфонізовані «супровідні» голоси у симфоніях і квартетах В. Моцарта і Л. Бетховена не поступаються контрапунктичним лініям давніх поліфоністів. На початку 20 століття поряд з нестримним розвитком гомофонії (С. Прокоф'єв, М. Равель) різко зростає інтерес до можливостей поліфонії (П. Хіндеміт, Д. Шостакович, А. Шенберг, А. Веберн, І. Стравинський).

11. **Діскант** (dis–приставка означає поділ, cantus– спів) 1) Найвищий дитячий співацький голос, який вирізняється «сріблястістю», яскравістю й дзвінкістю. 2) Нова форма багатоголосся григоріанського співу, яка виникла у Франції в 12 ст. Отримала найменування за назвою верхнього голосу, що супроводжував основну мелодію у протилежному напрямку. 3) Найвища партія у багатоголосних творах григоріанського співу. У 16 ст., коли у *мадригальному* співі партію дисканта почали доручати співакам-кастратам, тобто *сопраністам*, цю партію стали називати «сопрано».

12. **Cantus firmus** (лат.– сильний, твердий спів, стійка, незмінна мелодія). У 15-16 ст. – тема великого хорового твору, яка слугує основою музичної форми. Попередником був cantus planus – рівний, плавний спів нотами великої тривалості в грегорианському співі. Cantus firmus завжди містився в *тенорі* (звідти назва цього голосу: лат. – держу, тягну). Інші голоси побудовано на музичних зворотах провідного – cantus firmus'а й *контрапунктують* йому.

13. **Капельмейстер** (нім. capelle – хор, оркестр; meister-майстер) – в 16-18 ст. – керівник капели або інструментального оркестру, у 19 ст. – диригент симфонічного, театрального оркестру чи хору.

14. **Кондакарний спів** – стиль візантійського мелізматичного співу, який культивувався в Київській Русі. Вживався при виконанні *кондаків*. Цей репертуар фіксувався у спеціальних книгах – кондакарях. У нотації кондакарного співу використовуються не тільки комбінації з рисочок, крапок, ком, а й «завитушки». Їх розміщували над іншими знаками і від того нотація мала вигляд двострочної. Розшифрувати повністю кондакарні записи неможливо, тому що візантійська нотація 10 - 11 ст. не передавала наспів, а лише фіксувала контур мелодичного малюнку; наспів уточнювався під час співу за допомогою жестикулювання провідного співака.

15. **Кондак** – жанр візантійської церковної поезії й музики. Засновник жанру і неперевершений творець кондаку – Роман Сладкопевець (Мелод). Його кондаки – багатострофні поеми з монологіями і діалогами героїв. Строфи декламував соліст, *рефрен* співав народ.

16. **Контрапункт** (лат.punctum contra punctum букв.– точка проти точки). 1) Тип багатоголосся тотожний *поліфонії*, що характеризується сполученням розвинутих контрастних мелодій. 2) Поліфонічне, контрапунктичне з'єднання голосів,

мелодій. Контрапунктична тканина виникає під час імітаційного проведення однієї мелодії у кількох голосах. 3) Мелодія, яка супроводжує даний головний мелодичний голос, тобто контрапунктує їй.

17. **Лінеарність** – послідовність звуків, різних за висотою, які утворюють мелодичну лінію. Лінеарність стосується тільки одноголосся або кожного з голосів у багатоголосному творі.

18. **Літургія** – (грець. – суспільний, всенародний, обов'язок) – найважливіше богослужіння православної церкви. До Літургії входять псалми, молитви, гімни, окремі піснеспіви. До 17 століття виконувалися одноголосно. З 17 - 18 століть – багатоголосно.

19. **Ірмологій** – кодекс (збірка) ірмосів православного богослужіння на увесь рік. Ірмологій буває двох видів – нотний та богослужбний, тобто такий, що містить виключно тексти. Перше в Україні друковане видання «Ірмологія нотного співу» квадратною нотою у цефавтному ключі вийшло у 1700 році, в Москві – у 1772 році.

20. **Ірмос** – строфа, що з'єднує біблійну пісню з християнськими гімнами інакшого силабічного віршування.

21. **Мадригал** (пісня на рідній мові) – світський музично-поетичний жанр епохи Відродження. Мадригали складали видатні поети того періоду Ф. Петрарка і Дж. Бокаччо. З 14 століття поетичні мадригали створювалися виключно для музичного втілення. Поліфонічний мадригал виявився тією виразною музичною формою, яка була здатна гнучко передавати всі відтінки поетичного тексту. Звертались до мадригалу найвизначніші композитори епохи, такі як Палестрина, К. Монтеверді, О. Лассо, А. Габріелі.

22. **Мелодика** (від грець. – мелодикос – мелодичний, пісенний). 1) Наука про мелодію. 2) Сукупність мелодичних закономірностей і специфічних рис, які присутні у конкретному творі, у певній частині творчості композитора, а також у творах певної композиторської школи.

23. **Мелодія** – це одноголосний прояв музичної думки. У гомофонній музиці функція мелодії притаманна звичайно верхньому голосові та провідному, тоді як середні гармонічні голоси і бас не мають типових якостей мелодії. Мелодія може існувати одноголосно, але від того художня впливовість її не буде меншою. Окрім інтонаційної основи, мелодії притаманні такі музичні елементи, як лад, ритм, музична структура (форма), саме через мелодію вони виявляють свої виражальні можливості.

24. **Меса** (лат. – відпускаю) – те саме, що *Літургія* й *Обідня* у православній церкві. Циклічний вокально-інструментальний твір на текст певних розділів католического богослужіння. Символічне значення меси пов'язане з обрядом «перетворення хліба і вина у тіло й кров Ісуса». Меси бувають двох типів –

особливі, у яких використовуються піснеспіви недільні й святкові, та ординарні – піснеспіви яких не змінюються. Цих піснеспівів усього п'ять:

1. Kyrie eleison (Господи, помилуй)
2. Gloria (Слава)
3. Credo (Вірую)
4. Sanctus ( Свят) і Benedictus ( Благословен)
5. Agnus Dei ( Агнець Божий)

Спочатку меса була одноголосна; в 14 ст. з'являються ранні багатоголосні обробки окремих частин, а потім і всього циклу. В цих поліфонічних обробках меси використовувалася літургична мелодія, яка слугувала *cantus firmus*'ом і містилася у провідному голосі – тенорі. З 15 ст. великого значення набуває імітація, внаслідок чого інтонації *cantus firmus*'а вже пронизують всі голоси. На рубежі 17 ст. меса поступилася перед оперою провідним положенням. Одним з найвеличніших творінь в жанрі урочистої меси є Меса h-moll («Велика меса») Й.С. Баха (1733), яка вирізняється глибиною філософсько-етичного змісту і неперевершеною поліфонічною майстерністю.

25. **Монодія** (грець. – пісня одного, сольна пісня). 1) У Давній Греції – сольний спів з супроводом, який виник у 16 столітті в Італії. *Гомофонний* супровід монодії виписувався у вигляді *генерал-басу*. 2) У широкому розумінні – будь-яка одноголосна мелодія; у будь-якій царині музичної культури, що базується на одноголоссі (наприклад, монодія григоріанського співу, монодія знаменного розспіву та церковний спів).

26. **Мотет** – жанр багатоголосної поліфонічної вокальної музики. Виник у 12 ст. у Франції. З 13 ст. по середину 16 ст. залишався найважливішим жанром західноєвропейської духовної і світської багатоголосної музики. Характерною особливістю мотету є те, що хорові партії розспівувалися на неоднакові літературні тексти. В тенорі, де містилася мелодія *cantus firmus*, довгий час зберігався латинський текст, а у верхніх голосах звичайно використовувалася старофранцузька мова. Один з провідних авторів мотету 15 ст. Жоскін Депре відмовився від різних текстів. Цей процес знайшов продовження в творчості О. Лассо, Дж. Габріелі та Палестрини. Розвиток мотету відбувся в Чехії, Польщі, Німеччині, Австрії. Мотет 16 ст. вже набуває вигляду акордового. Вершину розвитку мотету складають 8 мотетів Й.С. Баха, шість з них викладені а *sappella*.

27. **Невми** – знаки нотного письма середньовіччя, уживані в Європі переважно у католицькому григоріанському співі. Католицька система невменного письма походить з Візантії. В основі латинських невм є комбінування трьох знаків:

риски ( \ ), крапки ( . ) і маленької горизонтальної дужки ( ). Невми розміщувалися над словесним текстом і нагадували співакові напрямок мелодії у відомих йому наспівах. Вже з 9 ст. невми почали доповнювати буквеними

помітами, що уточнювали звуковисотність та інтервальність. У 10 ст. уведена нотна лінія, за якою в подальшому була закріплена висота «фа» малої октави. В 11 ст. Гвідо Аретинський удосконалив цю нотацію, застосувавши чотири лінії в терцевому співвідношенні, висота кожної з них виокремлювалася кольором чи буквеним позначенням ключового знаку. Уведення нотних ліній згодом спричинило до появи двох типів хорального письма – романського та германського (або готичного). Для романського письма, починаючи з 12 ст., стало типовим квадратне зображення, для германського – готичне, ромбоподібне написання. Системи невм існували в багатьох давніх культурах (Єгипет, Індія, Палестина тощо). Системи нотації подібні до невменої існували в Болгарії, Сербії, Вірменії, Давній Русі.

28. **Обідня** – те ж саме, що *Літургія*.

29. **Обіход** – склад церковних піснеспівів на рік.

30. **Октоїх** – восьмижневий цикл православних піснеспівів, пов'язаний із системою *осмогласія*.

31. **Органум** – загальна назва кількох найранніх видів європейського багатоголосся (кін. 9 – сер. 13 ст.). Органум являв собою сольний і ансамблевий 2-х – 3-х – 4-х голосний спів, але не хоровий. Хоровий спів був ще одноголосним. В органумі моноритмічні голоси рухалися паралельними квінтами, квартами з октавними подвоєннями. В епоху Гвідо д'Ареццо розвинувся інший вид органуму – вільний. Голоси того органума були ще моноритмічні, але *лінійно* вільніші; використовувався рух голосів скісний, протилежний аж до їх перехрещення. Подібність паралельного і вільного органумів до акордового складу сприяло зародженню в органумі нового музичного складу – багатоголосся, яке базувалося на гармонії вертикальних співзвуч. У цьому велике історичне значення органуму.

32. **Осмогласіє** – (давньоруське - восьмигласіє) – система гласів для співів у православній церкві, з яких складається *Октоїх*.

33. **Поліфонія** – вид багатоголосся, який ґрунтується на одночасному звучанні двох і більше рівноправних мелодичних ліній чи мелодичних голосів. Поняття «поліфонії» збігається із значенням терміну «*контрапункт*». Існують музичні форми і жанри, які застосовують для створення творів поліфонічного складу: fuga, фугета, інвенція, канон, поліфонічні варіації, в 14 - 16 ст. – *мотет, мадригал* та ін. Поліфонічний (контрапунктичний) склад протистоїть гомофонно-гармонічному, в якому голоси утворюють акорди і з них виокремлюється головна мелодична лінія, найчастіше у верхньому голосі.

11. **Поспівка, попівка** – постійний мелодичний зворот, інтонація – термін, який первісно належить до давньоруської теорії *знаменного розспіву*, звідки він був запозичений і перенесений до інших видів музики.

34. **Регент** (лат. – правлячий) – керівник хору в православній церкві.

35. **Редуція** – (лінгв.) – значне ослаблення або втрата ненаголошених звуків при їх вимовлянні.

36. **Рефрен** (франц. refrain – приспів) – термін уведено для позначення повторюваних закінчень строф у пісенних формах 12 - 16 ст. У радянському і сучасному вітчизняному музикознавстві у такому значенні вживається термін «приспів», тоді як термін «рефрен» використовується виключно для позначення теми інструментального або вокального твору, в якому вона з'являється тричі й більше разів та скріплює цей твір композиційно. Приспів є другою половиною пісні куплетної форми типу «заспів – приспів». На протилежність заспіву, текст якого оновлюється у кожному куплеті, приспів звичайно виконується на один і той самий текст.

37. **Сольмізація** (від назви музичних звуків соль, мі) – сольфеджіо, сольфеджування, тобто прийом навчання співу з нот. У вузькому розумінні – середньовічна західноєвропейська практика співу мелодій зі складами – ut, re, mi, fa, sol, la, які увів Гвідо Аретинський для позначення ступенів *гексахорду*. У широкому розумінні цього терміну сольмізація може бути відносною і абсолютною. Відносна сольмізація – це будь-який метод співу мелодій з назвою складів будь-якого звукоряду. Гвідонова сольмізація та види цифрової сольмізації 16 - 19 ст. являли собою зразок відносної сольмізації. У 20 ст. угорський композитор Золтан Кодай пристосував попередні сольмізаційні системи до пентатонічної природи угорської народної пісні й створив нову систему, яка була уведена в національних закладах освіти від дитячих садків до вищої музичної школи. На основі цієї системи були створені інститути ім. Кодая у США, Канаді, Японії, Австралії. У СРСР систему відносної сольмізації Кодая використав естонський композитор Х. Кальюсте і винайшов у 1964 році новий ряд складів для позначення ступенів мажорного ладу – ё, ле, ві, на, зо, ра, ті. Ця система сольмізації практикується в школах на уроках музики для покращення розвитку музичного слуху і підвищення рівня музичної грамотності. Абсолютна сольмізація – спів мелодій з назвою звуків - до, ре, мі, фа, соль, ля, сі, які відповідають абсолютній висоті за камертоном. Ця система ґрунтується на вивченні ладу і тональності. Термін «сольмізація» означає ще й читання нот без інтонації, на відміну від значення терміну «сольфеджіо» – співу звуків з відповідною назвою ступенів ладу.

38. **Сопраністи** – співаки-кастрати, у 16 - 18 ст. входили до хорів католицької церкви і виконували партії сопрано і альтів. Голоси кастратів збільшували діапазон хорів до «ля2». Від 17 ст. в італійській опері співаки-кастрати виконували головні партії. До середини 19 ст. сопраністи зникають з оперної сцени. У папській капелі й окремих католицьких церквах кастрати ще траплялися й на початку 20 століття.



39. **Тенор** – багатозначний термін відомий з середньовіччя. 1) У середньовічній багатоголосній музиці 12 - 16 ст. таку назву мала партія, в якій викладалася провідна мелодія *cantus firmus*. Функцію головного голосу тенор виконував у жанрах мотету, меси, мадригалу. У двоголосних композиціях тенор був нижнім голосом. У триголосних творах тенор став середнім голосом; над тенором містився контратенор *altus*; нижче тенора опинявся контратенор *bassus*. Голос, який знаходився над тенором, мав назву *motetus* (у *moteti*), а також *duplum*, *discantus*, пізніше – сопрано. 2) Високий чоловічий голос, назва якого походить від виконання ним партії тенора у середньовічній багатоголосній музиці. Уявлення про діапазон тенора змінювалося: в 15 - 16 ст. тенор сприймався голосом, близьким до альту, або навпаки, таким, що знаходився в баритональній зоні; у 17 ст. звичайний об'єм тенора був у межах  $h-g1$ . В італійській опері-серія, коли голоси кастратів витіснили чоловічі, тенорам доручались другорядні ролі. В операх В.А. Моцарта розвинуті тенорові партії впливають на ставлення до цього голосу як важливого елемента театрального дійства. В опері 19 ст. сформувалися основні типи тенорових партій і голосів. В історію мистецтва увійшли імена видатних тенорів. В Італії прославились Е. Карузо, Б. Джильї, М. Дель Монако; серед російських і українських тенорів – М. Фігнер, Д. Собінов, Г. Нелепп, С. Лемешев, І. Козловський, А. Солов'яненко.

40. **Цезура** (від лат. – рубка, розтин) – термін запозичено з теорії вірша, де він має значення постійного розділу слів залежно від метру. В музиці цезура не пов'язана з метром вірша й має значення смислової грані. Проявом цезури в музиці є зупинка, зміна дихання та люфтпауза. Подібно синтаксичним розділовим знакам, цезури бувають різної тривалості і поряд з функцією розмежування можуть виконувати й функцію з'єднання («паузи напруження»).

41. **Шансон** – (фр. – пісня). У широкому розумінні французька пісня у всіх її жанрах: кантилени, балади, рондо, водевілі, романси, революційні й соціальні пісні 19 - 20 ст. В історико-музикознавчій літературі під назвою «шансон» відома французька поліфонічна багатоголосна пісня 15 - 16 ст. У 16 ст. шансон, що постала з національних традицій мистецтва трубадурів і зазнала впливу нідерландського поліфонічного стилю, стає найзначнішим з поміж усіх жанрів не тільки французької, а й усієї європейської ренесансної музики.

42. **Хор** (грець. – хоровод із співом) – колектив півчих або музичний твір для нього. До 18 ст. у церковних хорах жінки не співали. Півчими були чоловіки й хлопчики.

43. **Хормейстер** («хор» й нім. – майстер) – хоровий диригент, керівник хору.

44. **Юбіляція** (від лат. – радісний, зраділий) – у музиці християнського культу тривале, радісного характеру мелізматичне розспівування останньої голосної на словах *alleluia*, *amen*.

## З М І С Т

Передмова .....	3
-----------------	---

### **Частина І. ІСТОРІЯ ВІТЧИЗНЯНОЇ ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ**

<b>Розділ 1. Становлення та розвиток хорового жанру .....</b>	<b>6</b>
1.1. Знаменний розспів.....	6
1.1.1. Знаменний розспів у 16 – 17 століттях.....	14
1.1.2. Строчний спів .....	19
1.1.3. Київський розспів.....	24
1.1.4. Реформа знаменного співу .....	26
1.2. Духовна пісенна творчість .....	33
1.2.1. Псалми і канти .....	35
1.2.2. Музична характеристика і тематика кантів.....	38
1.2.3. До виконання кантів і псалм лірниками .....	41
1.2.4. Г.С. Сковорода і канти.....	42
1.3. Партесний спів.....	47
1.3.1. Церковний партесний спів .....	50
1.3.2. Восьмиголосний партесний концерт. М.П. Дилецький .....	53
1.3.3. Дванадцятиголосний партесний концерт .....	61
1.4. Класичний духовний хоровий концерт.....	64
1.5. Перші професійні хори та їх значення у розвитку хорової культури .....	71
<b>Розділ 2. Музично-хорова освіта в Україні у 17 - 18 ст. ....</b>	<b>76</b>
2.1. Братства й музична освіта .....	76
2.2. Київська академія .....	80
2.3. Глухівська школа.....	82
2.4. Харківський колегіум та Казенне училище.....	84

<b>Розділ 3. Хорова культура 19 - 20 ст.</b> .....	88
3.1. Хоровий рух та просвітництво в Західній Україні в 19 ст. ....	88
3.1.1. Композиторська «Перемишльська школа» .....	92
3.1.2. Співацьке товариство «Просвіта» та «Львівський Боян» .....	95
3.2. Хоровий рух в Україні другої половини 19 – початку 20 ст. ....	99
3.2.1. Народний хор П. Демуцького .....	100
3.3. Хорове виконавство у 20 ст. ....	104
3.3.1. Національна заслужена капела бандуристів України ім. Г. Майбороди .....	107
3.3.2. Національна заслужена академічна хорова капела України «Думка» .....	111
3.3.3. Академічний хор ім. П. Майбороди Національної радіокомпанії України .....	113
3.3.4. Національний заслужений академічний український народний хор України ім. Г. Верьовки.....	116
3.3.5. Муніципальна академічна чоловіча хорова капела України ім. Л. Ревуцького .....	119
<i>Рекомендована література</i> .....	121

## **Частина II. ТЕОРІЯ ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА**

<b>Розділ 4. Хор і голоси, що його складають</b> .....	123
4.1. Типи і види хорів, діапазони хорових партій .....	124
4.1.1. Характеристика та класифікація співацьких голосів .....	129
4.1.2. Теситура і природний нюанс.....	131
4.2. Будова голосового апарату .....	133
4.2.1. Регістрова будова голосу.....	136
4.2.2. Особливості дитячого голосового апарату.....	139

4.3. Мутація дитячого голосу .....	142
4.4. Дитячий хор .....	149
4.4.1. Хор молодших школярів .....	150
4.4.2. Хор школярів середніх класів .....	152
4.4.3. Хор старших класів .....	153
4.4.4. Стисла характеристика однорідних і мішаних хорів .....	157
4.5. Український професійний народний хор .....	160
4.5.1. Характерні особливості українського народного хору .....	166
<b>Розділ 5. Вокальна робота в хорі (теоретичні основи ) .....</b>	<b>170</b>
5.1. Вокально-хорові навички .....	170
5.1.1. Співацька установка та дихання .....	171
5.1.2. Звукоутворення .....	174
5.1.3. Звуковедення та дикція .....	180
5.2. Розспівування хору .....	184
<b>Розділ 6. Хорова звучність та її складові .....</b>	<b>188</b>
6.1. Ансамбль і форми його утворення .....	188
6.1.1. Унісонний ансамбль .....	190
6.1.2. Ансамбль гармонічний .....	192
6.1.3. Ансамблеве співвідношення тонів у акордах .....	193
6.1.4. Ансамбль природний та штучний .....	194
6.1.5. Ансамбль поліфонічний .....	197
6.1.6. Види ансамблю залежно від засобів музичної та вокально-хорової виразності .....	201
6.2. Стрій .....	207
6.2.1. Інтоніяція і хоровий стрій .....	207
6.2.2. Мелодичний стрій .....	210
6.2.3. Інтонування мелодичних інтервалів .....	215
6.2.4. Гармонічний стрій .....	221
6.2.5. Значення нюансів у виразно-художньому виконанні .....	225

6.3. Вокально-хорова дикція .....	228
6.3.1. Залежність звукоутворення від артикуляції голосних і вимови приголосних .....	229
6.3.2. Вплив на дикцію засобів хорової виразності .....	233
6.4. Культура вокальної дикції.....	235
6.5. Робота над словом у хорі .....	239
<b>Розділ 7. Теорія практичних основ роботи над хоровим твором .....</b>	<b>242</b>
7.1. Попередня робота над хоровим твором .....	242
7.1.1. Гра хорової партитури .....	242
7.1.2. Спів хорових партій .....	244
7.2. Аналіз хорової партитури.....	246
7.2.1. План письмового аналізу хорової партитури .....	246
7.2.2. Методичні пояснення до плану аналізу хорової партитури .....	248
7.3. Етапи практичної роботи з хором .....	255
7.3.1. Екзаменаційний репетиційний план послідовності роботи з хором .....	258
7.4. Показ твору і початкова робота .....	261
7.4.1. Про особливості розучування творів у різних фактурах викладу....	265
<i>Рекомендована література</i> .....	269
<i>Хронологічна таблиця</i> .....	271
<i>Глосарій</i> .....	274

ЖЦА ІАННАРІА ВЪ 5 ДЕНЬ.  
 На БГОВЛЕНІЕ ГДНЕ.  
 На велицѣи вечерни, на ГДН ВОЗВАХЪ,  
 Стихирѣ, гласъ в.

Про свѣ ти те аа на ше го про  
 свѣ ша ю ша го вѣ ка го  
 че ло вѣ ка вн дѣвз пред те  
 ча кре сти ти сѣ при шед ша ра  
 дѣ ст сѣ дѣ ше ю н тре

Київське знамено 16 століття (фото з оригіналу)

Навчальне видання

**Олена Михайлівна Коломоєць**

**ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ  
УКРАЇНСЬКОГО  
ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА**

Навчальний посібник

*Друкується в авторській редакції*

*Художнє оформлення І.Б. Співак*

Підписано до друку 11.08.2023.

Формат 60x84/16.

Ум. друк. арк. 16,74.

Наклад 30 пр.

Зам. № 133.

Видавництво та друкарня ПП «ЛІРА ЛТД»

49107, м. Дніпро, вул. Наукова, 5

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 6042 від 26.02.2018.

[dnipro.lira@gmail.com](mailto:dnipro.lira@gmail.com) | +38 (067) 561-57-05 | [lira.dp.ua](http://lira.dp.ua)