

Міністерство освіти і науки України
Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича
Факультет педагогіки, психології та соціальної роботи
Кафедра музики

**СПЕЦИФІКА ПІДГОТОВКИ АРТИСТА-ВОКАЛІСТА ДО
РОБОТИ В ХОРОВОМУ КОЛЕКТИВІ**

Дипломна робота
Рівень вищої освіти - другий (магістерський)

Виконав:
студент 6 курсу, групи 618
спеціальності 025 "Музичне мистецтво"
Козар Іван Георгійович
Керівник: канд. псих. наук,
доц. **Бойчук Ірина Ігорівна**

До захисту допущено:

Протокол засідання кафедри No ____

від " ____ " _____ 2021 р.

зав. кафедри _____ доц. Лісовий В.А.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. Теоретико-методологічні засади вокальної та хорової освіти в реаліях сьогодення.....	7
1.1. Формування музичних здібностей як базис освіти. Екскурс в історію вокального та хорового мистецтва.....	7
1.2. Виховання голосу як важлива складова становлення артиста-вокаліста.....	21
1.3. Науково-теоретичні та методологічні засади вокально-хорового співу ..	33
Висновки до першого розділу.....	49
РОЗДІЛ II. Дослідження формотворних складових тембрального забарвлення голосу.....	52
2.1. Специфіка підготовки артиста-вокаліста.....	52
2.2. Тембр як самобутній «почерк» людського голосу.....	58
2.3. Технологічний прогрес як руйнівна та рушійна сила вокально-хорового мистецтва.....	65
Висновки до другого розділу.....	83
ВИСНОВКИ.....	84
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	85
ДОДАТКИ.....	92

ВСТУП

Актуальність дослідження. Дослідження специфіки підготовки вокаліста до роботи в хоровому колективі – завжди актуальна та до кінця невичерпна проблема. Це, зокрема, стосується сучасної музичної освіти в Україні. Існуюча література та система освіти, створені та сформовані переважно у радянський період, оминають «гострі кути» підготовки вокаліста, особливо ті, що пов'язані з підготовкою до роботи в академічних хорових колективах. Це зумовлено стереотипом, в умовах якого розвинена модель, при якій вокалісти орієнтовані переважно на роботу солістами оперних театрів або артистами оперних хорів. В системі музичної освіти і багаторічній практиці провідних колективів стабілізувалась система поглядів, яка оминає питання теоретичної грамотності у артистів оперних хорів, та незначний відсоток класичної вокальної школи у артистів академічних хорів.

Спроба розкрити проблему музичної освіти продиктована бажанням виявити неповноту музичної освіти сьогодення через відсутність хорових факультетів (не хормейстерських), та привернути увагу артистів, які мають на меті стати зразковими артистами хору, і, можливо, власним ентузіазмом та самоосвітою розширити свої музичні здібності. З іншого боку – виявити зловживання артистами примарним тоном та фальцетним співом, які обкрадають вокальний тембр кожного артисту і хору в цілому. Ми не заперечуємо досягнення хорових колективів. Мова йдеться про самоосвіту достеменних артистів хору. І сучасних науковців, які б досліджували дану тему – немає.

Наблизитися до цієї мети можливо завдяки: визначенню необхідних здібностей майбутнього артиста-вокаліста; виявленню проблем музичної освіти і самоосвіти; знанню історії вокального та хорового мистецтва; особливістю умов та квапливого засвоєння музичного матеріалу і його сценічній трансляції; розкриттю та значимістю тембрального забарвлення голосу; усвідомленню рушійної та руйнівної сили технологічного прогресу у

вокально-хоровому мистецтві.

Вирішення поставлених завдань обумовило необхідність звернення не тільки до методичної літератури, а й до практичної сторони підготовки артиста до роботи в хоровому колективі.

По-перше, це література з вокальної постановки голосу та хорознавства. Класичні монографії вітчизняних та зарубіжних визнаних музикантів-методистів вокальної постановки голосу та хорознавства, авторами яких є: Мануель Гарсія (син), Камілло Еверарді, Н. М. Прокопенко, И. К. Назаренко, Л. Дмитрієв, О. М. Благовідова, П. Г. Чесноков, К. К. Пігров, Г. А. Дмитревський, С. С. Калінін, М. В. Матвеев.

По-друге, це приклади визнаних у світі солістів, оперних і хорових колективів, які демонструють багатоманітність голосових тембрів як поодинокі, так і хоровими колективами. Тут виділяємо декілька сфер: сольний оперний спів та академічний хоровий спів і їх визнані у музичному світі представники.

Ступінь досліджуваності роботи вокалістів в академічних колективах є поодинокі. Тут виділимо наступних авторів: П. Муравський [Додаток Б, 17]; Є. Савчук [Додаток Б, 11]; А. Патер [Додаток Б, 12]; А. Козир [Додаток Б, 13]; І. Ярошенко, Ю. Серганюк [Додаток Б, 14]; І. Доля [Додаток Б, 15]; Плющик Є. В., Омельчук В. В., Федорченко В. К. [Додаток Б, 18]; В. Попов, Л. Тихеева, В. Соколов, Л. Абелян [72].

А системного розгляду підготовки майбутніх фахівців до роботи в академічних та оперних хорових колективах, у поєднанні усіх сторін (вокально-співочих, теоретичних, мистецтвознавчих), та вплив освіченості артистів на якість звучання хорових колективів на сьогоднішній день немає. У той же час адекватне хорове звучання без врахування зазначених моментів неможливе. Цим зумовлена **актуальність** магістерської роботи.

Мета дослідження: теоретично обґрунтувати специфіку підготовки артиста-вокаліста до роботи в хоровому колективі.

На основі мети, можна визначити ряд **завдань** дослідження:

1) проаналізувати існуючу літературу з методики сольного співу та хорознавства;

2) виявити необхідні здібності та їх розвиток у майбутніх артистів хорових колективів;

3) ознайомити майбутнього артиста-вокаліста з історією вокального та хорового мистецтва і з'ясувати, які історичні події відіграли важливу роль у еволюції вокальної та хорової школи;

4) з'ясувати які елементи вокальної техніки є формотворними тембрального забарвлення голосу та виявити фактори, які перешкоджають артисту-вокалісту відточувати особистий тембр;

5) теоретично аргументувати набір та актуальність необхідних знань та здібностей для майбутнього артиста-вокаліста хорового колективу.

Об'єктом дослідження є процес підготовки артиста-вокаліста до роботи в хоровому колективі.

Предметом дослідження є специфіка підготовки вокаліста до роботи в хоровому колективі.

Методами дослідження дипломної роботи є метод залучення: аналіз науково-методичної літератури з питань постановки голосу та ансамблевого хорового співу.

А також *емпіричний метод* дослідження, в основу якого нами включений особистий досвід роботи у визнаних хорових колективах, досвід сольного співу та навчання у видатних митців оперного і хорового співу Л. М. Венедиктова, П. І. Муравського, Є. Г. Савчука, В. М. Мініна, С. Й. Максименко, архім. Матфея Мормиля.

Експериментальна база дослідження: кафедра музики факультету педагогіки, психології та соціальної роботи ЧНУ імені Юрія Федьковича.

Наукова новизна дослідження полягає у теоретичному обґрунтуванні теоретико-методологічних особливостей вокального та хорового мистецтва, виявленні специфіки підготовки артистів-вокалістів до роботи в хоровому колективі, обґрунтуванні факторів, які перешкоджають артисту-вокалісту

відточувати особистий тембр .

Практичне значення дослідження. Результати дослідження можуть бути використані у роботі зі студентами закладів музичної освіти, як доповнення до змісту навчальних курсів з вокально-хорових дисциплін, на практичних заняттях з вокалу, хорознавства, та застосовуватися в курсі «Методика викладання вокалу», «Хоровий клас», у позанавчальній концертній діяльності студентів.

Апробація результатів наукового дослідження

Основні положення і результати наукового дослідження апробувалися під час роботи зі студентами кафедри музики Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича протягом 2020-2021 року; доповідалися на студентській конференції кафедри музики (19 квітня 2021 року) і увійшли до збірника матеріалів студентської науково-практичної конференції за 2020/2021 н.р.

Структура роботи складається зі вступу, двох розділів, висновків до розділів, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи – 99 сторінок.

Основна теза роботи полягає в тому, що музикант, який готується стати зразковим артистом хору, має набути вокальної техніки, яка би проявилася в персональному для кожного артиста-вокаліста голосовому тембрі, здобутті музично-теоретичної освіти та культурної ерудиції, вмінні ансамблювати.

Спроба нашого дослідження зводиться до прагнення артиста-вокаліста та хормейстера набуття своєрідної тембральної хорової фарби, а також досягнення колективом високих художніх і технічних задач, які є неможливими без музично-теоретичного базису, володіння вокальною технікою та мистецтвом ансамблювати.

РОЗДІЛ І.

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВОКАЛЬНОЇ ТА ХОРОВОЇ ОСВІТИ В РЕАЛІЯХ СЬОГОДЕННЯ

1.1. Формування музичних здібностей як базис освіти. Екскурс в історію вокального та хорового мистецтва

Сучасна легкість доступу до інформації та її широкий вибір спрощують опанування знаннями, однак не гарантують освіту апріорі. Велика історія музичного мистецтва і визнані у світі митці вокального і хорового співу залишили нам свій безцінний досвід, зафіксований у монографіях, трактатах, фонотеках. А користь їх для музичного світу може проявитися тільки в діяльності наступних поколінь. Інакше кажучи – надбання спадщини митців надає користі тоді, коли її вивчають і практично втілюють.

Висвітлюючи одну із складових особистості майбутнього артиста хору, ми вдаємося до авторитетної думки відомого психолога, засновника диференціальної психології Б. М. Теплова, який в роботі «Проблеми індивідуальних различий» вказує на деякі умови формування здібностей. За його словами здібності самі по собі не можуть бути вродженими. Однак задатки Б. Теплов розглядав, як деякі анатомофізіологічні особливості, і за його думкою, вродженими можуть бути лише задатки: «Врожденными могут быть лишь анатомо-физиологические особенности, т. е. задатки, которые лежат в основе развития способностей, сами же способности всегда являются результатом развития» [74, ст. 10]. Тому задатки лежать в основі розвитку здібностей, а здібності є результатом розвитку вроджених особливостей людини.

Беручи до уваги вищесказане, є підстави вважати, що здібності формуються тільки в діяльності індивіда, якого природа наділила абсолютно індивідуальними задатками. Далі у роботі Б. Теплова читаємо: «...способность не может возникнуть вне соответствующей конкретной предметной деятельности, – а далі автор зазначає, – не в том дело, что способности

проявляються в діяльності, а в том, що вони створюються в цій діяльності» [74, ст. 10-11]. Таким чином, до здібностей відноситься все те, що виникає у відповідній їм діяльності, бо здібність визначається наявністю необхідних атрибутів, в музиці – слух, почуття ритму, відчуття форми і фактури та інше. Отже, розвиток музичних здібностей починає існувати тільки разом з діяльністю їх носія – людини. Здатність професійно співати або володіти музично-теоретичною грамотою не може з'явитися до того, як почалося здійснення відповідної діяльності. Причому здібності музиканта виявляються не тільки в діяльності; вони в ній формуються.

Доступна нам література є базисом для прояву основних критеріїв вокальної освіти та висвітлення основних атрибутів вокального звучання. Вивчення, аналіз та практичне застосування рекомендацій митців вокальної педагогіки надають можливість артисту розкрити його вокальні здібності.

Звідки бере свій початок спів? Для тих, хто вже пов'язав або тільки збирається пов'язати життя з вокальним мистецтвом, це питання цілком доречно. Звичайно, історія вокального мистецтва почалася з людського голосу. Народження першого немовляти і його перший крик дав початок розвитку співу. Цікаво відзначити, що крик немовляти відповідає 435-440 Гц, тобто ноті «ля» першої октави. Історія вокалу констатує спів як засіб вираження емоцій, почуттів і настроїв в контексті художнього висловлення. З плином століть вокальне виконання зазнавало видозмін, знаходячи нові фарби, форми, техніки, завдяки чому сучасне вокальне мистецтво проявляється в неймовірній кількості жанрів та технік.

В. І. Мартинов, авторитетний дослідник богослужбового співу, відзначає, що історія богослужбового співу починається на Небі, бо вперше хвалебна пісня Богу була оспівана безтілесними силами небесними, що утворюють собою світ невидимий і духовний, створений Господом перед світом видимого і матеріального. Таким чином, початок богослужбового співу лежить за межами земної історії та за межами історії видимого світу взагалі [42]. Випереджуючи скептицизм деяких читачів щодо такого твердження,

автор звертається далі до історичних фактів диференціюючи богослужбовий та небесний спів. Тому що, на думку Мартинова, на відміну від богослужбового співу, небесне походження якого лежить за межами світової історії, історія музики починається на Землі в конкретний історичний момент, бо винахід, або відкриття, музики Святе Письмо пов'язує з одним із нащадків Каїна – Іувалом, називаючи його «батьком усіх гравців на гусях та сопілках». Згідно з Святим Письмом, музика з'являється на історичній арені одночасно із зародженням ремесел, з початком обробки заліза та одомашнення тварин, тобто в момент формування основ матеріальної цивілізації та початку активного освоєння зовнішнього світу. Розвиток цивілізації та освоєння світу супроводжуються накопиченням зла, насильства і несправедливості, про що свідчить пісня батька Іувала – Ламеха, який убив людину за нанесену рану і юнака за удар. Духовно пропадає людина, яка опинилася у спотвореному злочинами світі, почала відчувати не тільки тілесний голод і тілесну потребу, але ще більшою мірою голод духовний, викликаний втратою богоспілкування, позбавленням благодатних дарів, властивих йому до гріхопадіння, і неможливістю бути більш причетним райським блаженствам. І подібно до того, як для вгамування тілесного голоду людиною були придумані знаряддя полювання і землеробства, за допомогою яких добувалась тілесна їжа, так і для вгамування голоду духовного придумані були музичні інструменти, за допомогою яких можна було добувати музичні звуки, що служать їжею душевною. Музичні звуки, збуджуючи особливим чином душу людини, здатні приводити її в якесь піднесене і приємне розташування, що нагадує райський блаженний стан і певною мірою заповнює його відсутність, на короткий час дозволяючи забути їй про тяжкі турботи світу. Таким чином, музика, яка є якимось заміником або ерзацем нетлінної райської їжі, могла виникнути і стати необхідною лише внаслідок втрати людиною райського блаженства взагалі та здатності слухати співи ангелів зокрема [42].

Якщо в наші дні спів – це професія, яка має на увазі майстерне володіння голосовим апаратом і роки праці над своїм голосом, то за часів стародавніх –

трубадури, менестрелі, або заколисуюча дитину мати: колисковою прагнули передати свої почуття і справити приємне враження на того, кому ці почуття призначалися. У стародавні часи спів носив народний та релігійний характер, і не вимагав дидактичної підготовки. Прості мелодії або хорові молитви в храмах співалися «природньо».

Перші документальні згадки про існування вокального мистецтва як окремого жанру в музиці з'явилися тільки в той період, коли пісня увійшла до церковного обіходу. Священники запозичили багато з народного репертуару. Завдяки сильному впливу церкви на культуру в епоху Середньовіччя, пісня еволюціонувала, утворюючи собою симбіоз релігійних та світських елементів.

Античною називають культури давньої Греції і давнього Риму до середини V століття нашої ери, тобто до руйнування Риму варварами у 476-у році. Світогляд античної людини спирався на уявлення про красу і гармонію всесвіту. Людина відчувала себе природньою та органічною часткою цілого. Слово мистецтво (*techne*) у греків означало будь-яке майстерне виробництво. Все мистецтво в усіх сферах життя опиралося на систему певних канонів (зразків), які неможливо було порушувати.

Греки називали музикою виключно вокальний спів зі словом і жестом. Таким чином музика існувала в синкретичній єдності із поезією і танцем. Платон порівнював звучання музичних інструментів із звериним криком. Музика тоді була виключно одноголосною. Основою створення вокальних мелодій була жорстка система ладів. Найголовнішу роль музика відігравала в давньогрецькій трагедії. Жанр трагедії народжується у V столітті до нашої ери у творчості Есхіла, Софокла та Евріпіда. В сучасному розумінні трагедії можна було б назвати операми. Головним героєм в трагедії поруч із центральним персонажем був хор, який коментував події і висловлював головну ідею. Цей хор співав одноголосну монодію. Для подальшої історії європейської культури мала вплив діяльність Піфагора. Він став засновником музичної акустики, адже досліджував музику як математик та створив теорію, яка називається «Гармонія сфер», в якій йшлося про те, що всесвіт є гармонією звуків і

музичних інтервалів.

Тисячоліття європейської культури (V-XIV ст.) насправді було дуже не однорідним. В ньому виділяються три самостійних етапи розвитку:

1. Раннє Середньовіччя (з V до кінця XI ст.). Цей період мав свою кульмінацію на межі VIII-IX ст. і називається «Каролінгське відродження» – період монастирської культури.
2. Високе Середньовіччя (XII-XIII ст.). Період міської культури.
3. Пізнє Середньовіччя (XIV ст.).

Фундаментом формування ранньохристиянської музики стала церковна музика Візантії (перша християнська держава яка виникла в IV столітті). Для Візантійської музики характерне одноголосся, широке використання мелізмів, хроматичних звуків, зв'язок із східними традиціями співу і використання тексту різними мовами. В епоху середньовічної культури виникає григоріанський хорал, пісенна лірика трубадурів та труверів, багатоголосся, мотет [44].

Практика співу Григоріанського хоралу утверджується в Європі у VIII столітті. Григоріанський хорал – це одноголосна мелодія, зафіксована за конкретною церковною датою папою Григорієм, який помер в кінці VI століття. Характерними для Григоріанського хоралу є виключна латинська мова, заборона мелізмів, хроматизмів, стрибків на великі інтервали. Найвиразнішою частиною Григоріанського хоралу, яку найважче за все фіксувати, – залишався ритм. Велике значення мала артикуляція тексту і музична інтонація. В XI столітті Гвідо із Ареццо винайшов нотний запис на 4-ох лінійках – квадратну нотацію. З цього часу всі григоріанські хорали існують у двох системах запису – невменому і квадратному.

На початку XII століття на півдні Франції в Провансі формується особливе мистецтво сольного співу із супроводом, авторів таких пісень називали трубадурами – більш сучасною французькою – трувер (в перекладі винахідник). Мистецтво трубадурів стало початком європейської політичної лірики. В цих композиціях фіксувався переважно поетичний текст, а власне

музичний наспів міг варіюватися.

У XIII столітті зароджується жанр вокальної композиції мотет для трьох-чотирьох голосів. Організація мотету – це найяскравіше втілення мислення середньовічної людини. Кожен голос мотету має свою логіку, свою мову і пов'язаний із певною сферою середньовічної музичної культури [44].

Музична культура XIV століття – це принципово новий етап розвитку. В 1320-му році французький математик, поет, композитор Філіп де Вітрі написав трактат «Ars nova» – нове мистецтво. Це визначення поширилось на культуру всього сторіччя. Основні положення трактату: терці і сексти – консонанси, заборона на паралельні квінти і октави, дозволяється використання хроматизмів, можливість розподілу довгої ноти не тільки на три одиниці (префектна мензура), але й на дві (імперфектна мензура), такі ритмічні новації стали можливими тільки за умови поширення нової мензуральної нотації.

Музична культура Ренесансу (XV-XVI ст.) відроджує античну філософію. Протягом XV століття в європейських країнах поширюються нові погляди на життя і мистецтво. Найбільш прогресивні люди тієї доби називали себе гуманістами (від слова гуманний – сповнений любові до людини). Найбільш яскраво нові ідеї розвивалися в культурі Італії, саме там і знаходився центр нових мистецьких явищ. Ідеалом для гуманістів була культура античності, античні пам'ятки культури намагалися повернути в культурне життя тієї доби, звідки і назва «відродження». Якщо світогляд середньовічної людини та культура тієї епохи будувались навколо ідеї теоцентризму, де в центрі всього є Бог, то культура середньовіччя сповідує філософію антропоцентризму, згідно якій людина є осередком всесвіту [44].

Головною сферою творчої діяльності композиторів XVI століття залишалась церковна музика, тому найбільш широко були представлені музичні частини меси та мотети. В останні два десятиліття XVI століття у Флоренції в домі графа Джованні Барді особливо бурхливо велися дискусії про те, яким чином може втілюватися в музиці ідеологія Ренесансу. Ті, хто

збиралися у Барді називали себе Флорентійською камератою. Флорентійці вирішили відродити принцип одноголосного співу античної трагедії, в результаті чого народився абсолютно новий тип музичного мислення – сольний спів із супроводом (гомофонно-гармонічний). Джуліо Качіні говорив, що музика – це не що інше як слово, потім ритм і нарешті – звук [18]. 1594-й рік – рік створення першої опери «Дафна». Датою народження опери вважається 1600 рік, і в цьому ж цьому році була поставлена опера «Еврідіка» композитора Якопо Пері та поета Отавіо Рінучіні на честь весілля французького короля Генріха IV і Марії Медічі [44].

У 1637-у році у Венеції відкривається перший оперний театр. Відповідно, вистава набуває зовнішньої форми, якості. У Венеції народжується слово «опера» (твір). З'являються перші афіши, реклама, квитки. У творчості Франческо Каваллі вокальна мелодія стає більш кантиленною, розспівною, наближається до італійської пісні.

Важливий етап розвитку італійської опери становить творчість Неаполітанського композитора Доменіко Скарлатті. Він пропонує особливий вид опери – опера seria, і такою опера залишались найбільш популярною до початку XIX століття. Основними рисами опери seria є: міфологічний сюжет; 3 дії з двома інтермедіями в антрактах; вся опера чітко розподілялася на арії та речитативи; інших номерів практично не було; всі арії завжди писалися в трьохчастинній формі; відсутність наскрізної дії в опері перетворювала її на концерт в костюмах; вокальний стиль цієї опери отримав назву «bel canto» [44].

Народження опери у Франції відноситься до 70-х років XVII століття. В цей час у творчості Жана Батіста Люлі формується особливий театральний жанр – лірична трагедія. Французька опера не наслідує італійську традицію, а спирається на особливості французької придворної музики. Основними рисами є: міфологічний сюжет; 5 оперних дій; обов'язкова наявність великих балетних сцен і цілих балетних дій, у виконанні яких приймали участь усі глядачі; велике значення відігравали яскраві костюми, декорації, театральні

ефекти; основою вокальних партій була декламація драматичних французьких акторів. Головна відмінність французької опери від італійської полягала в тому, що французька опера була цілісним, єдиним спектаклем.

Розвиток оперного жанру у XVII столітті сприяв розвитку інструментальної музики. Йшли пошуки нових тембрових ефектів, нових технічних прийомів, більш детального способу запису. В останній чверті XVII століття формуються самостійні інструментальні школи в європейських країнах: італійська скрипкова школа і основний жанр «concerto grosso»; французька клавесина школа – це інструментальна сюїта, танці, які складали цю сюїту: алеманда, куранта, сарабанда і жига, а також окремі п'єси у формі рондо; німецька органна школа (цикл із двох контрастних творів), англійська клавесина музика, в якій жанри були близькі до французької [45].

Творчість Іогана Себастьяна Баха підсумовує і синтезує всі сучасні йому музичні явища, тому спадщина Баха – це узагальнення попереднього періоду розвитку європейської музики і визначення подальших перспектив розвитку. В музиці Баха були переосмислені:

1. Протестантський хорал
2. Німецька органна музика (Букстехуде, Пахельбель)
3. Німецька хорова музика
4. Французька клавесина музика
5. Італійська опера
6. Італійська скрипкова музика
7. Англійська музика верджиналістів [45].

Історичне значення творчості Баха полягає в тому, що він підсумував музичні явища свого часу. Стиль Баха – явище унікальне, яке не вкладається в жодну із стильових систем того часу. Із стилем бароко Баха зближують: тяжіння до монументальних форм, використання барокових жанрів, використання риторичних фігур (тобто прийомів чітко зафіксованих в трактатах того часу, які конкретизували зміст музики), поліфонія. Але на відміну від барокового світовідчуття трагічного розладу людини і всесвіту,

безсилля людини перед жорстокістю і хаосом оточуючого світу, музика Баха сповнена любові до людини і віри в її велику духовну силу. Основа Бахівської музики – це виразна *індивідуалізована тема!* Тематизм Баха вже наближається до розуміння композиторів-класиків темою, як головною думкою твору (в протилежність цьому для барокових композиторів більш важливим був розвиток, а не тема, тому часто вживалися чужі теми). Основна частина тем Баха спирається на протестантський хорал – одноголосний спів, який був запроваджений Мартіном Лютером в кінці XVI століття. Іоганн Бах звертався до всіх жанрів музики які існували на той час, окрім опери [45].

Символіка творів Баха, в яких закладені зашифровані послання – одне з найважливіших досліджень його творчості, яка має історичне значення завдяки всеосяжності жанрів (окрім опери), поєднанню духовного і людського, емоційного і раціонального, логічного і емпіричного. Завдяки його генію сформувалося остаточне становлення ладу, адже Бах першим писав твори у всіх існуючих 24 тональностях: 12 мажорів і 12 минорів. Величезна частина творів Баха відноситься до духовних жанрів, серед яких страсті, месси, кантати, обробки хоралів. І. С. Бах прекрасно знав Священне Писання, церковні тексти, розумів сенс і структуру церковних обрядів [45].

Месса h-moll – перша в історії музики месса, яка була написана композитором як художній твір, не призначений для виконання у церкві. В даному випадку ми бачимо народження нового жанру – Месси. Бах використовує канонічний текст, але він трактує його в найбільш узагальненому сенсі, і основою першої частини Месси h-moll стає тільки одна фраза «Kugie eleison», адже Баха хвилює не стільки текст, як його зміст, котрий стоїть за текстом. Тому сміливо можна говорити про те, що бахівське розуміння тексту перекликається з древніми візантійськими церковними розспівами та короткою молитвою Ііусовою, де багаторазове повторення імені Ііуса Христа або Богородиці є способом зосередити увагу людини на змістовності молитви [45].

У Мессі h-moll – останньому великому духовному творі, Бах описує

шлях Ісуса Христа: його сходження в земний світ, страждання, розіп'яття і воскресіння. Музика циклу наповнена символами: сфера скорботи і страждання представлена типовими для композитора мінором та низхідними хроматичними ходами; основна тема і 12 варіацій хору *Crucifixus* (Розіп'ятий) символізують Христа і Його 12 апостолів; на фразі «зійшов з небес» поєднуються низхідна мелодія солістів і висхідна оркестру, що означає сходження Христа; звучання труби символізує Божественну силу [45].

Європейське мислення до XVII сторіччя мало сформовану систему значень музичних засобів: мелодії, тональності, ритму. Цю систему було названо «семантикою» і вона ділилася на дві умовні сфери: людську і священну. Людська складалася з музично-риторичних фігур, тональностей, цитування мелодій, діапазону. Священна пов'язана з мотивами, числами, структурою. Тому музика Баха, яка наповнена священними текстами, розкривається через символіку. Музично-риторичні фігури – теми, які стійко позначали ті чи інші емоції. Наприклад, мелодії, які рухаються вниз, символізували печаль, а вгору – радість, захоплення. Значення тональностей в музиці Баха мало свою символіку. До-мінор висловлював траур, печаль; сі-мінор – страждання; ре-мажор – перемогу, тріумф; до-мажор – чисті та світлі образи. Тональності з трьома бемолями або діезами пов'язані з образом Святої Трійці. Діапазон позначав простір: високі звуки символізували небеса, низькі – пекло, а середній регістр був пов'язаний з людиною. Мотивна символіка втілювала духовні образи через певні мелодії. Наприклад, мотив хреста – чотири різноспрямовані ноти: поєднавши однією лінією крайні звуки, а іншою – середні, ми отримаємо фігуру хреста. Цей мотив, наприклад, є темою фуґи фа-дієз-мінор, в якій, на думку музикознавця Б. Яворського, йдеться про молитву Ісуса Христа в Гефсиманському саду. Числова символіка – згідно християнській традиції, кожній букві латинського алфавіту привласнювала порядковий номер: А – 1, В – 2 і т.п. З цієї позиції, символ Ісуса – 37, за сумою букв його імені, Марії – 40. У музичному тексті Баха вони закодовані інтервалами, як кількість тактів або звуків в акордах. Структурна символіка –

елементи композиції, які виражають певний сенс: наприклад, п'ять низхідних голосів фуґи сі-бемоль-мінор передають глибоке страждання, розповідаючи про опускання тіла Христа в могилу. Найчіткіше семантика Баха втілилася в 48 прелюдій і фуґах Баха «Добре темперованого клавіру», що розповідають про життя і смерть Христа. Радянський музикознавець Б. Яворський (1877-1942) ділить «Добре темперований клавір» на шість смислових частин: Старий Заповіт, Різдво Христове, Діяння Христа, Страсна неділя, Святковий Великодній і Догматичний цикли [52].

Завершуючи тему важливості музики Й. Баха та узагальюючи вищесказане про вплив його творчості на музику в цілому аж до наших днів, у пам'яті виникають слова Й. Бродського «В каждой музыке Бах».

Провідний стиль в європейському мистецтві другої половини XVIII століття – класицизм. Таке визначення щодо музики цієї епохи поширюється вже у XIX столітті. Основні принципи мистецтва класицизму відображали новий світогляд людини, її відчуття гармонії і єдності зі світом. Композитори нової доби починають сприймати свої композиції як цілісні, завершені художні твори. Тому вони починають повністю записувати нотний текст. Змінюється вся жанрова система європейської музики і на перший план виходять жанри, які могли і промовляти, тобто більш чітко доносити композиторську думку. Отже, головний жанр – опера, за нею – симфонія, квартет, соната, сольний концерт. Завдяки творчій діяльності Йозефа Гайдна остаточно формується чітка система правил і законів для кожного жанру.

У другій половині XVIII століття ситуацію в оперному жанрі першим намагався змінити Крістоф Глюк. У 1762-у році він написав першу реформаторську оперу «Орфей та Еврідіка» для Відня. У 1772 р. Глюк зробив другу редакцію для Парижу, в якій доручив партію Орфея жіночому голосу і дописав великі балетні сцени. Основна мета Глюка – перетворити оперу на цілісну драму. Для цього композитор відмовився від традиційної камерної структури опери *setia*.

Для Вольфганга Амадея Моцарта опера була найбільш улюбленим

жанром. Його перші опери були типовими операми *seria*. У 80-х роках Моцарт починає створювати новаторські опери, серед яких «Весілля Фігаро», «Викрадення із Сералю», «Дон Жуан», «Так поступають всі жінки», «Чарівна флейта». Моцарт ніколи не декларував принципи своєї реформи, проте всі його опери сміливо порушують канони. «Весілля Фігаро» – не просто опера *buffa*, але й справжня комедія характерів. «Дон Жуан» – драма *giocoso* (весела драма). Вже у жанровому визначенні Моцарт вказує на головну специфіку опери, яка порушувала норми естетики XVIII століття, через те, що змішувала не змішуване (високе і низьке, трагічне і комічне, серйозне і побутове).

Одним з важливих жанрів вітчизняної багатоголосної хорової музики XVII-XVIII ст. – «партесний концерт», який писався на православні літургічні тексти і отримавши розповсюдження в Україні, Росії та Білорусії. Н. О. Герасимова-Персидська класифікує багатоголосну музику а *cappella* цього періоду на партесні концерти, написані на 8 і більше голосів, та на мотети або твори, написані на кількість голосів – менше вісьми. Жанр партесного концерту склався під впливом західноєвропейської традиції, яка поширилася через Польщу і Україну в Росію. Виконувався, як правило, на Літургії, замість причасного віршу або після нього (в більшості випадків під час причастя священиків у віттарі). Видатні майстри партесного концерту – М. П. Дилецкий, В. П. Титов, С. Пекаліцкий, Н. Бавикін, Н. Калашніков. Однак автори значного числа партесних концертів невідомі [45].

У другій половині XVIII ст. на зміну невеликому одночастинному партесному концерту прийшов багаточастинний хоровий концерт, орієнтований на стилістику пізнього бароко і раннього класицизму. Найважливішими представниками модифікації партесного концерту є композитори М. С. Березовський, Д. С. Бортнянський та А. Л. Ведель.

Оперна та хорова культура XIX-XX ст. знаменує собою період, в якому сформувалася російська та українська опера і багатоголосна сучасна хорова музика *a cappella*. Серед видатних композиторів цього періоду М. Глінка, П. Чайковський, М. Мусоргський, С. Рахманінов, М. Лисенко, П. Чесноков, О.

Архангельський, М. Леонтович та інші. У цей період композитори звертаються не тільки до оперного жанру, а й до церковної музики та богослужбових текстів «Літургії» та «Всенічного бдіння». Найвидатнішими творами, написаними для церковного богослужіння та концертного виконання є «Литургия» та «Всенощное бдение» П. І. Чайковського та С. В. Рахманінова, які увійшли у світову скарбницю духовної хорової музики [45].

Якщо історична значимість опер XIX-XX ст. пов'язана з творчістю Р. Вагнера, Дж. Верді, Дж. Россіні, М. Глінки, П. Чайковського, М. Мусоргського та ін, то вершиною хорового мистецтва *a cappella* та православної духовної музики є «Всенощное бдение» С. Рахманінова, і значимість цього опусу переоцінити неможливо. Притаманна Рахманінову скрупульозність у фіксації деталей художньої виразності найдрібніших деталей дає змогу ще в домашній підготовці і без хору оцінити геніальність цієї музики. У цій хоровій симфонії виникає складність єдності формоутворення, тому що змінні темпи можуть розчленувати партитуру на окремі епізоди, при чому втрачається єдність даного твору. Недотримання авторських позначень може «перевантажити» партитуру зайвими штрихами звуковедення, знищити змістовність музики і літургійного тексту. Автор вказує на штрихову і темпову виразність всіх проведень, основу мелодій яких становить знаменний, київський та грецький розспіви, а також окремі номери («Приидите, поклонимся», «Блажен муж», «Богородице Дево, радуйся», «Шестопсалмие», «Воскресение Христово видевше», «Величит душа моя Господа»), які сам автор назвав «подделкой под стиль». С. Рахманінов використовує такі ремарки, як: «звично»; «тяжелее»; «движение половинами»; «мягко»; «певуче»; «короткими, отрывистыми звуками»; «задерживая»; «прежний темп»; «медленнее»; «еще шире»; «легко»; «темп все оживленнее»; «звучность остается легкой»; «акцентируя каждую ноту» та інші. Звичайно, щоб дати вичерпну характеристику «Всенощного бдения», необхідно присвятити цьому окреме дослідження. Найяскравіший приклад подібного аналізу містить стаття А. Кандинського «Всенощное бдение» Рахманинова и русское искусство рубежа веков (К вопросу об

інтерпретації пам'ятника)» [69, ст 73-76]. Безперечно, що зразкове виконання цього твору вважаємо запис А. В. Свешнікова 1966 року.

Говорячи про мистецтво хорового та вокального співу неможливо оминати вплив богослужбового співу та церковної культури на формування вокального мистецтва. Саме в церковних осередках зароджувалося і формулося вокальне мистецтво. Церковна музика не втратила і сьогодні свого впливу на хорове мистецтво, адже значна кількість оперних співаків починають свій творчий співочий шлях саме зі співу у церковних хорах, серед яких виділимо таких митців як Л. Паваротті, Б. Христов, Ф. Шаляпін, І. Козловський, О. Свешніков та ін. З іншого боку – хорові опуси на богослужбові тексти займають значне місце у творчості видатних композиторів усіх епох. Саме тому історія вокального та хорового мистецтва не може ігнорувати безпосередній вплив церковної хорової музики та культури. Проте варто диференціювати церковну та духовну музику, оскільки не вся духовна музика, яка написана для концертного виконання, може бути богослужбовою, церковною.

Наш сучасник, український музикознавець, доктор мистецтвознавства Чекан Юрій Іванович окреслює значення духовної музики у творчості композиторів ХІХ-ХХ століття такими словами: «Схожу картину спостерігаємо і щодо російської духовної музики доби романтизму – цього величезного і ще недостатньо освоєного материка національної духовної культури, що визначав слуховий досвід без перебільшення усього російського суспільства ХІХ століття. Підраховано, що виконання тільки мистецьки вартісних та цікавих сучасному слухачеві композицій, створених музикантами російської імперії у духовно-хоровій сфері за часів від Глінки (1804-1857) до Рахманінова (1873-1943), вимагало б приблизно семидесяти концертів з двох відділів кожний, а це майже сто п'ятдесят годин чистого звучання <...> Менш ніж за п'ятдесят років вона здійснила могутній прорив, блискавично перемістившись з периферії світового музичного процесу до його епіцентру і перетворившись зі споживача західноєвропейської мистецької

інформації на активного продуцента непересічних художніх цінностей, транслятора музичних традицій та законодавця смаків» [78, ст. 21-22].

В історичному минулому духовна музика відіграла не тільки визначну роль у становленні і формуванні мистецтва, вона має велике і безвічне релігійно-історичне значення, про яке видатні отці церкви кажуть так: «Ничто не возбуждает, не окрыляет так духа, ничто так не отрешает его от земли и уз телесных, ничто так не наполняет любовью к мудрости, как пение стройное, как песнь священная, сложенная по правилам ритма <...> Христианское пение должно быть пением сердца, а не одних уст: каждый звук голоса должен быть звуком сердца, выражением мысли» – промовляє Іоан Златоуст [75, ст 15].

1.2. Виховання голосу як важлива складова становлення артиста-вокаліста

Було б надмірно в нашій роботі пропонувати єдину методологію опанування голосом і музично-теоретичними дисциплінами. Нашою метою є виявлення тих чи інших методик, перевірених часом і досвідом, та їх ранжування. Аргументом на користь такого підходу є одне з питань вокальної методики, а саме – питання співочого дихання. Якщо уважно придивитися до того, як користуються своїм диханням видатні співаки великої сцени, то можна відзначити дивовижне розмаїття видимих дихальних рухів. Такою ж різноманітністю відрізняються суб'єктивні відчуття, які супроводжують роботу дихання і твердження співаків про техніку і роль дихання у співі.

Стосовно типів співочого дихання існує чимало методик, які часом суперечать одна одній. Деякі вважає, що під час співу груди мають добре розширюючись – підніматися, а череву втягуватися; інші стверджують, що вдихати необхідно в нижню частину черева, після чого переводити подих в груди, а череву підбирати; треті фахівці рекомендують робити вдих в боки; четверті – в спину; п'яті – тільки в череву, а рухи грудей обмежувати; шості – користуватись тільки нижньочеревним диханням; інші говорять про

необхідність дихати тазовою діафрагмою [13]. Зосередивши увагу на необхідному базисі відомостей про мистецтво вокального співу, пропонуємо звернути увагу на питання вокального дихання, артикуляції, атаки звуку, голосових регістрів. На нашу думку, саме ці аспекти вокальної школи до певної міри ігноруються артистами хору.

На основі класичних методологій М. Гарсія, К. Еверарді та інших авторів, в роботі приділяється достатня увага вокально-технічним засобам виразності, а саме: співочому диханню, артикуляції, вокальній атаці звуку, голосовим регістрам. Однак ми намагаємося виявити, якими суміжними вокальному мистецтву навиками повинен володіти достеменний артист хору. Щоб вірно, у стилі донести твір, за словами Леоніда Борисовича Дмитрієва – дослідника і методиста, доктора мистецтвознавства, котрий вивчав і викладав основи вокальної методики, – потрібно бути освіченим музикантом, людиною великої загальної та музичної культури. Необхідно ясно уявити внутрішній світ, обстановку життя, погляди, світогляд людини тієї епохи. Тому важливо добре знати історію, літературу, живопис, музику різних часів, які служать матеріалом для творчого відтворення образу. Потрібно знати музику композитора, якого слід виконати, основні твори, написані ним у різних жанрах та для різних інструментів. Тільки розуміння музики композитора, проникнення у його внутрішній світ, освоєння його мови може призвести до знаходження вірного стилю виконання. Для цього надзвичайно важливо слухати виконання великими музикантами музики різних епох, оскільки вони чітко доносять нам той стиль, якого вимагає від виконавця композитор. Однак виконання в потрібному стилі не є формальним та рабським зображенням того, що написав композитор у формі нотних знаків [13].

Виділимо ключеві тези Леоніда Дмитрієва: велика загальна і музична культура; знання світогляду людини тієї епохи, яка уособлює собою композитора або героя твору; знання історії, культури, живопису та ін. Автор у своїй роботі справедливо констатує, що технічне володіння голосом є лише однією з характеристик справжнього артисту.

Простеживши рекомендації педагогів в ретроспективі історії стосовно дихання, стає очевидно, що характер дихання змінювався паралельно з еволюцією характеру оперної музики. У XVII столітті вокальні партії перших оперних творів являли собою щось середнє між промовою та співом (композиторів Пері та Каччіні). Італійські педагоги «Великої болонської школи» тоді рекомендували набір незначної кількості повітря, при чому груди піднімалися, а живіт ущільнювався. І вже у XIX столітті, коли оперні сцени були завойовані музикою Моцарта, Верді та Вагнера, питання типів дихання і регуляції тиску голосових складок значно ускладнюється. Динамічна напруга вокальних партій, перенесення кульмінацій на верхню теситуру голосу, потужність оркестрів, великі оперні та концертні приміщення диктують вимоги створення значного тиску під голосовими складками, а необхідність передачі різних емоційних станів змусила співаків розширити динамічний діапазон і шукати нові вокально-технічні рішення, нові можливості більш гнучкого керування тиском вокального дихання. В цей період методичні положення вокальних шкіл переглядаються. Тверда атака стає пріоритетнішою за м'яку; рекомендований італійцями XVII-XVIII століття грудний тип дихання замінюється діафрагматичним, грудодіафрагматичним, черевним (Гарсія, Ламперті, Джіральдоні, Фор та інші). З'являються рекомендації Е. Карузо «набрати повітря до повного наповнення легенів», Ф. Ламперті рекомендує обіперти грудочеревну перегородку на м'язи живота; Л. Джиральдіні та К. Еверарді вимагають залишати груди нерухомими та використовувати активність м'язів червного пресу [59].

Робота Л. Дмитрієва «Основи вокальної методики» є програмою для вокальних факультетів музичних вузів, де автор зазначає, що його робота повинна навчити вихованню голосу, а не нав'язувати готову «рецептуру». Засвоєння наукових відомостей про голос і роботу голосового апарату, нарівні з даними про загальні закономірності роботи організму людини, є обов'язковими умовами, щоб обгрунтовано розбирати методичні питання. Ці знання дають ті відправні позиції, з яких стає можливою об'єктивна оцінка

різних явищ, пов'язаних з утворенням голосу. Перший розділ автор присвячує історії вокального співу у радянському співочому мистецтві; другий – основним відомостям про акустику, фізіологію та психологію, що є необхідним для пояснення вокальних питань; в третьому розділі йде мова про роботу голосового апарату з врахуванням сучасних наукових знань; четвертий розділ пропонує деякі практичні питання виховання співака [13]. У даній роботі ми звертаємося лише до тих аспектів вокальної школи, які є ключовими для становлення артиста-вокаліста.

Франческо Ламперті стверджував, що від дихання залежить сила і тривалість звуку. А відтінки голосу залежать від способу видиху. Енріко Карузо, пов'язуючи характер дихання з якостями голосу, говорив так, що у співака може бути найнадійніший слух і найкращі наміри, але якщо він не вміє керувати диханням, він співатиме не чисто, або видаватиме неживі жалюгідні звуки [51].

Говорячи про типи дихання, слід мати на увазі не стільки характер вдиху, скільки своєрідність регулювання процесом видиху. Такого твердження дотримується корифей вітчизняної вокальної школи, заввідділенням циклової комісії (спів) Чернівецького обласного фахового коледжу мистецтв ім. С. Воробкевича Максименко Сільва Йосипівна. Однією з областей її методики є контроль процесу видиху щільною голосових складок, де складки відіграють роль відкритого (під час мовчання) або закритого (в процесі співу) отвору. За її словами набір дихання має бути природнім, а процес видиху має дозуватися щільно закритими голосовими складками і контролем опорою дихання. Багаторічний досвід Максименко та ціла плеяда вихованих нею визнаних артистів є вагомим аргументом на користь вищезазначеної методології.

Відомий український методист Наталія Михайлівна Прокопенко, як послідовник італійської вокальної школи маестро Камілло Еверарді, згадує труднощі співочої кар'єри, які були налагоджені Удовенко Марією Олександрівною – ученицею Камілло Еверарді. Н. Прокопенко пригадує, що

педагогічна рада поставила питання про її перебування в училищі, і їй загрожувало відрахування з музучилища як профнепридатної. Вона здобула на конкурсі перше місце, як народний талант і після цього, можна сказати, стала непридатною. Далі Прокопенко пригадує, що переживала і плакала, а її мати була засмучена разом із нею. Потрібно віддати належне її матері – вона знайшла Прокопенко приватного педагога за порадою дружини народного артиста УРСР П. Белінніка – Удовенко Марію Олександрівну, якій було 80 років і яка була останньою ученицею великого професора Києва, Петербурга та Москви Камілло Еверарді (1825–1899). Робота із цим чудовим педагогом дала їй великі успіхи у вокальному навчанні. На першій зустрічі Удовенко попросила Прокопенко щось заспівати. Дала їй кілька вправ і запитала: «Скільки років ви навчаєтесь співу?» Учениця відповіла, що третій рік. «Як же так?, – Сказала вона, – «Скільки років займатися і не знати, що таке дихання і що таке спів?» [59].

Продовжуючи тему вокального дихання авторитетною думкою К. Еверарді зазначимо, що визнаний італійський маестро трактував спів, як продовження розмови на поставленому диханні. За його переконанням людину, яка здатна розмовляти і не має розмовних дефектів і обдарована музичним слухом, можна навчити співу. Звісно, що не кожному дано стати оперним співаком, але співати поставленим голосом у професійних хорах такий артист зможе.

Безумовно, фокус нашої уваги спрямований насамперед до питань вокального дихання, атаки звуку, регістрів, роботи артикуляційного апарату, головного и грудного резонаторів, опори співочого голосу. Зрозуміло, що голосовий тембр формується не тільки вищезазначеними вокально-технічними засобами. Загальновідомо, що настрій, сомопочуття, стан здоров'я, і навіть погодні умови та якість харчування впливають на голос людини. Нами беруться до вивчення саме ті технічні засоби вокального мистецтва, які підлягають науковим підкріпленням авторитетних музикантів-

методистів, однак вони не є основоположними, бо в мистецтві є місце і відносностям.

Зазвичай кажуть: «Скільки маестро, стільки і методик». В певній мірі так і є. Та очевидно і те, що учні деяких вчителів страждають одними і тими ж недоліками, а у визнаних маестро багато спільного, бо основні прийоми у співі будуються на тотожній фізіологічній базі. Таким чином, щодо включення в роботу дихання грудної клітини, втягування або надування черева, підняття плечей під час співу можна відзначити велику різноманітність у співаків, кваліфікація яких не викликає сумніву.

Вплив М. Гарсія (сина) на створення класичної вокальної школи без перебільшення величезний. Його трактати слугують енциклопедією вокального мистецтва для бажаючих оволодіти співочим голосом вже більше як півтора століття. Виданий ним трактат у 1847 році «Полный трактат об искусстве пения» є базисом для багатьох авторів вокальної методики, оскільки автор розглядає фізіологічну сторону співу, яку можливо охарактеризувати з точки зору біологічних процесів, а не образних понять. У свою чергу його учень – італійський маестро К. Еверарді, залишив помітний слід в історії української вокальної школи. Його безпосередніми вихованцями були М. А. Удовенко і Д. А. Усатов (вчитель Ф. Шаляпіна), а Н. М. Прокопенко є ученицею М. А. Удовенко (послідовницею школи К. Еверарді). У своїй роботі «Тайна вокала Шаляпина» Наталія Прокопенко аналізуючи черевне, грудне та грудочеревне дихання, констатує, що саме грудочеревному диханню віддають перевагу послідовники школи Еверарді, і Ф. Шаляпін саме таким диханням користувався. Автор стверджує, що застосування грудочеревного дихання дає змогу утримувати природне положення горла і надає йому пружності. Опираючись на авторитет М. Гарсія, К. Еверарді, Д. Ламперті та власний досвід, Н. Прокопенко рекомендує саме грудочеревне дихання, при якому розширюється грудочеревна перепона і черевні боки, при цьому плечі залишаються нерухомими [59]. Слушними є слова італійського професора

вокального співу стосовно дихання: «Если эмоции не выражаются через звук, опирающийся на дыхание, то голос стирается» [58, ст. 10].

Процес співочого дихання тісно пов'язаний з артикуляцією, і вона набуває особливого значення для становлення вокаліста, тому озвучимо думку маестро Е. Карузо стосовно співочої дикції. Великий тенор пише, що дехто стверджує, що від чіткої дикції страждає якість голосу; але цього не може бути, якщо слова вимовляються природньо і правильно. Виразна дикція аж ніяк не шкодить голосу, а навпаки, сприяє покращенню звуку, роблячи голос більш концентрованим та м'яким. Зрозуміло, що на хорошу дикцію жодним чином не можна дивитися як на заміну голосу, але лише як на його обрамлення [59].

Методичні вказівки Максименко С. Й. учням стосовно чіткої промови слова не втрачають актуальності. Максименко стверджує, що елементарне звукоутворення є результатом чітко вимовленої букви. І, як правило, початківцям рекомендується тверда атака звуку задля фізичного відчуття учнем активної роботи голосових складок. Щільно закриті голосові складки у співочому процесі дають змогу контролювано дозувати процес видиху. Чітка вимова слова, за її словами, утворює щільне зімкнення голосових складок, і є вирішальним в процесі контролю опори дихання і формуванні особистого тембру. Артикуляція є складовою необхідного елементу виразності слова, і необхідність бути зрозумілим вимагає того, щоб окремо взята буква в декламації була опертою сильніше, ніж в розмові, а під час співу тим більше. Співочий голос відтворюється за допомогою тієї ж комбінації органів, що і розмовний, і звукові хвилі проходять теж через дві порожнини: ротову і носову.

Вимова у співі є не тільки зовнішньою формою, але й важливим виразним засобом. Хоч ми опираємося на авторитетні джерела і твердження визнаних методистів, постулати яких відображені їх науковими аргументаціями, віддаємо також належне безумовним суб'єктивним засобам художньої виразності і тембральним особливостям окремого голосу.

Підкреслимо, слово в більшості випадків виступає рівноцінним компонентом вокальної музики. Кажучи про дикцію, маємо на увазі вимову, яка сприяє утворенню найважливіших якостей співочого голосу. «Добре сказано – наполовину заспівано», – говорив Ф. І. Шаляпін.

У більшості хрестоматійних видань з вокальної методики питання регістрів голосу, прикриття голосу, атаки звуку виділяються в окремі розділи як цілком самостійні явища. На думку Л. Б. Дмитрієва правильніше їх розглядати як підрозділи про внутрішню роботу гортані, тому що вони залежать насамперед від функції голосової щілини, що і реалізовано автором в книзі «Основи вокальної методики».

Іспанський оперний співак, вокальний педагог і композитор Мануель Гарсія вважає, що голос в природньому виді майже завжди грубий, нерівний, слабкий, буває важким і має незначний об'єм. На думку Гарсія розумне і наполегливе навчання може розкрити тембр, вирівняти інтонацію, посилити потужність голосу та зробити його гнучким [59].

Важливим сегментом постановки голосу є атака звуку. Вона може бути твердою (спочатку утворюється звук а за ним повітря), м'якою (голосові складки змикаються), придиховою (звук відтворюється одночасно з видихом), експресивною (до звуку долучається неприродній форсований шум). Не вдаючись у деталі і недоліки останніх трьох способів атаки звуку, виділимо перший спосіб – тверду атаку звуку, яку рекомендують більшість методик класичної вокальної школи.

Експеримент італійців з полум'ям свічки – одне з перших наукових досліджень, що продемонструвало різницю витрат дихання в залежності від організованості співочого звуку. Піднесене полум'я свічки до ротової порожнини достеменного вокаліста залишалось спокійним і продовжувало горіти, однак експеримент з аматорським співаком змушував полум'я свічки коливатися або навіть гаснути. Експериментом було з'ясовано, що голосові складки професійного співака щільно закриті під час звуковидобування, коли у аматора – розщеплені, і тому є неконтрольований потік видиху. А всередині

минулого століття Мануель Гарсія (син) зафіксував різницю витрат дихання в грудному і фальцетному регістрі голосу. Заглянувши через винайдене ним гортанне дзеркало у гортань співаючої людини, було встановлено причину цього явища. У грудному регістрі, коли голосові складки були зімкнуті щільно – видих був малим, а у фальцетному регістрі, де спостерігалася велика трата дихання, голосові складки не замикали голосової щілини, залишаючи між собою простір. Отож, саме М. Гарсія вперше вдалося точно встановити, що під час звукоутворення витрата дихання залежить від характеру роботи голосових складок [13].

Видатний оперний співак, дослідник і медик Мануель Гарсія у своєму трактаті «Полный трактат об искусстве пения» досліджує тонкощі вокального мистецтва і, як вчений, окреслює механіку звукоутворення. Фундаментальна праця Мануеля Гарсія вперше перекладена на російську мову М. К. Нікітіною в повному обсязі і з усіма коментарями автора у 2015 році. Цей трактат вважається першою і основною працею італійської співочої школи. Продовжуючи аналізувати атаку звуку як співочу складову, буде важливим звернутися до рекомендацій Гарсія щодо цієї теми. Автор безпосередньо підтверджує судження Ф. Тозі, К. Еверарді, Е. Карузо, М. Гарсія, власними рекомендаціями: Гарсія пише, що у такому положенні зробіть повільний та довгий вдих. Як тільки легені наповняться повітрям, можете починати співати голосну «А» у всій її чистоті за допомогою легкого *сухого удару голосової щілини* і без найменшої напруги ні з боку голосового апарату, ні з боку інших частин тіла. Голосна «А» витікатиме з глибини горла, тому що на виході звук не зустрічає жодних перешкод. *Така атака досягається, якщо спочатку закрити голосову щілину, щоб у цьому місці накопичилося повітря, а потім відкрити її за допомогою сухого і сильного поштовху, немов при пружині, що лопнула.* Подібний рух ми здійснюємо губами, коли енергійно вимовляємо приголосну П [7].

Очевидно, що провідні методисти вокальної техніки надають перевагу твердій атаці звуку без форсування. Переконає те, що автори хоч і різними

словами, однак стверджують одну й ту саму фізіологічну аксіому стосовно твердої атаки звуку.

Особливістю реєстрів є кількісна їх різниця у чоловіків і жінок. У чоловічому голосі є два основних реєстра: грудний і головний (фальцетний) та один перехід; жіночому голосу властиві три реєстри: грудний, центральний і головний, відповідно і дві перехідні зони. Якщо загальна уява набувається внаслідок теоретичного ознайомлення з цим поняттям, то засвоюється реєстрове явище лише практичним досвідом. Маємо на меті дослідження і змістовну характеристику чоловічих і жіночих реєстрів, хоча розуміємо, що не все можливо описати елементарною термінологією, і відомості щодо реєстрових особливостей є саме таким мало збагненим явищем. Власний досвід і аналіз «Полного трактату об искусстве пения» [7] та «Основ вокальной методики» [13], викладених Мануелем Гарсія і Леонідом Дмитрієвим, дають підстави вважати, що опанування голосовими реєстрами та їх технічне поєднання перехідними нотами базуються на знаннях фізіології реєстрів, тобто засвоєнням механізму виникнення.

Реєстри співочого голосу неодмінно розуміємо як однорідне звучання певного відрізка теситури, яке звучить в єдиному фізіологічному механізмі, або простіше кажучи: в єдиному звуковому потоці. Незважаючи на деякі теоретичні розбіжності дослідників природи реєстрів, незаперечним є науковий постулат природньої реєстрової будови голосу. Виходячи з положення, що робота гортані і звучання голосу відрізняються в низькій та високій теситурі, чоловічий голос має два основних реєстра: грудний і головний (або фальцет) [13].

Кожному голосу притаманні так звані перехідні ноти між реєстрами, і в залежності від будови співочого апарату освоєння перехідними нотами відбувається кожним співаком по-різному: у одних не виникає жодних труднощів і голос звучить цілісно по всій теситурі, інші опановують ними маючи значні складнощі. До перших випадків мають відношення такі голоси, природа яких має так зване змішане голосоутворення. Така природа реєстрів

наділяє голосові складки своєрідним коливанням, робота яких не схожа ні на роботу в типово грудному, ні на роботу в типово головному регістрі. В коливаннях голосових складок змішаного голосоутворення одночасно присутні обидва механізми роботи: грудний і головний. Явище подібної природної будови гортані для співака є особливо вдалим, адже змішування, або мікстування (лат. *mixtus* – мішаний) грудного і головного регістрів відбувається без особливих зусиль артиста. Авторитетна думка Леоніда Дмитрієва стосовно міксту полягає в тому, що мікст – це не полегшене формування верхнього регістру, – а принцип побудови всього діапазону. При правильній мікстовій побудові голос немає перехідних нот (нічого змінювати, оскільки обидва механізми роботи голосових складок завжди є) і повноцінно розвивається у сенсі діапазону. Треба сказати, що у співочій практиці часто під словом мікст розуміється недостатньо якісний співочий звук, несправжній повноцінний співочий голос, а подібність опертого фальцету. В таких випадках кажуть, що він чи вона верхні ноти бере не голосом, а мікстом, розуміючи під цим неповноцінне, полегшене звучання верхів, наближене до фальцету. Справді, таке звучання має мікстовий характер. Але особливість міксту, тобто змішаного голосоутворення у тому, що він може звучати і цілком повноцінно, насичено і оперто. Все залежить від того, як саме змішаний голос [13].

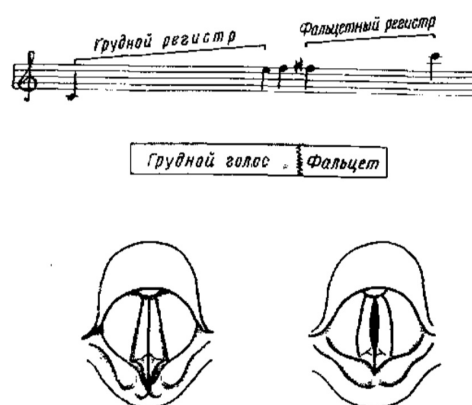
Кожен голос має властиву йому зону перехідних звуків, вище яких починається головний регістр. Звучанню головного регістру недосвідченого співака властива слабкість і характерна м'якість. Тембр голосу головного регістру у недосвідченого співака значно бідніший та динамічно слабший. Забігаючи уперед розділу «2.2. Тембр як самобутній «почерк» людського голосу» важливо підкреслити важливість технічного володіння головним регістром, тому що відсутність такого вміння провокує фальцетний спів, фіктивний за своїми голосовими можливостями.

Наукові дослідження грудного і фальцетного звучання були описані ще у трактатах Мануеля Гарсія, де відмічалася залежність звуку від характеру

роботи голосових складок. Винайдене ним гортанне дзеркало дало можливість вивчити фізичну природу роботи голосових складок під час співу. Помітивши різницю в роботі голосових складок в грудному і фальцетному регістрах, вчений дійшов висновку, що в грудному вони змикалися щільно і по всій довжині, однак фальцетний регістр викрив роботу голосових складок, під час якої між краями голосових складок утворювалися щілини [7].

Рентгенівські дослідження Леоніда Дмитрієва свідчать, що під час співу в грудному регістрі складки голосу зімкнені по всій довжині, а їх форма стовщується і набуває напруги. Проте фальцетний режим співу характеризується простором між голосовими складками, через що відбувається неконтрольований витік повітря, а характерний тонус голосових складок в грудному регістрі змінюється розслабленістю у фальцетному [13]. На «Прикладі 1» можемо наглядно спостерігати за роботою голосових складок в грудному і головному регістрі.

Приклад 1.



Особливість регістрів жіночого голосу має іншу організацію. І це пов'язано з фізико-анатомічними особливостями побудови жіночої гортані. Якщо чоловічий грудний регістр охоплює півтори октави, то жіночому властиві два-три звуки нижнього діапазону. Однак регістри жіночого голосу мають таку ж природу що і чоловічі, тобто вони безпосередньо залежать від того, як працюють голосові складки.

1.3. Науково-теоретичні та методологічні засади вокально-хорового співу

Кожен автор тієї чи іншої монографії наділяє свою роботу актуальними на його погляд сферами діяльності та відомостями. Якщо для хормейстера-співака важливою є загальна музична ерудиція, вміння чисто інтонувати та ансамблювати, то вокаліст має володіти тими музично-теоретичними дисциплінами, які безпосередньо пов'язані з успішною реалізацією сценічно-вокальних ролей. І в цьому є аргументована закономірність, оскільки диригент для досягнення художніх задач направляє тих, хто володіє мистецтвом вокального співу. Диригент – не диктатор, а перший серед рівних собі. Знаменитий диригент і основоположник Петербурзької диригентської школи Ілля Мусін згадує відгук легендарного німецького диригента Отто Клемперера про перший в історії академічної музики оркестр без диригенту «Персимфанс», який заслужено здобув високу оцінку на світовій музичній арені. Коли Отто Клемперер почув цей оркестр, він сказав, що цьому чудовому оркестру не вистачає лише відмінного диригента [48]. Інакше кажучи, диригент організовує творчу дисципліну, переконує і направляє, а колектив артистів реалізовує поставлені художні і технічні задачі. Однак вузьке володіння співака голосом – з одного боку, або загальна музична ерудиція хормейстера-співака – з іншого, не вирішують усіх питань, пов'язаних з високими художніми і технічними задачами хору, найскладнішою серед яких є виховання і здобуття єдиного хорового тембру.

Нами було вже зазначено, що хоч ми і намагаємося досягнути найважливіші сфери освіченості артиста до роботи в хоровому колективі, водночас розуміємо масштаб представленої теми та її невичерпність. Адже в мистецтві є місце як відносним, так і точним поняттям. Беручи за основу дослідження, монографії визнаних музикантів та їх практичну спадщину, усвідомлюємо, що в мистецтві емпіричний досвід набуває прав тоді, коли теоретична база засвоєна на рівні підсвідомості і є рефлексивною. «Іменно между строк таится – в литературе, как и в музыке, – душа произведения

искусства», – пише великий піаніст Йосип Гофман. Сильові грані не реалізуються лише етнографічною правдивістю виконання, «Гораздо важнее воздать должное самому произведению, нежели рабски придерживаться концепции автора», – відмічає далі Гофман [8, ст. 32].

Видатний український хормейстер і педагог, професор Одеської консерваторії Костянтин Костянтинович Пігров у своїй праці «Руководство хором» виділяє основні вимоги до артиста хору, актуальні і сьогодні. Під вокальною виконавською технікою слід розуміти наступне: вміння вільно розпоряджатися своїми голосовими даними, тобто мати розвинене та слухняне волі співака дихання, вирівняний регістр, гнучке музичне фразування; уміння прикривати звук, хорошу дикцію і головне – бути музично грамотним, тобто вміти вільно і точно співати інтервали, мати розвинене гармонійне почуття, нерозривно пов'язане з почуттям ансамблю, володіти точністю виконання ритму, вміти чути музику твору, що виконується. Таке розуміння виконавчої техніки, на думку Пігрова, переконує у необхідності серйозної роботи співака-ансамбліста. Найсуттєвішим елементом виконавської техніки, базисом, на якому ґрунтується технічна зрілість співака, є чистота інтонації, яку регулює та контролює слух. Отже, розвиток та виховання слуху – одна з найістотніших передумов у досягненні вокально-ансамблевої техніки. Основною вимогою до кваліфікованого учасника хору є володіння вокально-ансамблевою технікою [57].

Костянтин Пігров у своїй роботі основну увагу приділяє інтонації, ансамблю, вихованню хормейстера та його роботі з хором, а питання розвитку вокальних задатків у артистів хору несуть узагальнений та організаційно-ансамблевий характер. Беручи до уваги цей факт, ми звертаємося до діячів вокальної педагогічної школи, щоб зобразити у своїй роботі ті якості артистів хору, володіючи якими можливе досягнення якісного за тембром звучання хору. Тезово кажучи, вокально поставлений голос артиста без належної музичної освіти тотожний освіченому музиканту, який не володіє мистецтвом класичного вокалу.

Засоби музичної виразності композитор втілює за допомогою мелодії, ритму, темпу, тембру, динаміки, ладу, звуко-висотного регістру, жанру, штрихів, форми; через що автор висловлює свої емоції, споглядання, філософію, духовність. Припускаємо, що аспекти виконавської виразності є дзеркалом набутих здібностей артиста, метою якого є трансляція композиторського задуму; і чим точніше музикант проникає в авторський задум, тим правдивіше ним доноситься ідея композитора. Але життєвий та творчий досвід виконавця вносять свої корективи в реалізацію композиторського задуму, тому найдостеменніше музичне втілення твору різними артистами буде звучати по-різному. І в цьому неповторність живої творчості. Таким чином ми підводимо тему особистих дарувань, освіченості, ерудиції, здібностей, які формують музиканта як особистість і віддзеркалюються у його художній інтерпретації музики. Першорядними якостями та здібностями, окрім вокально-хорових, вбачаємо: здатність артиста переконливо доносити до слухача художню ідею, що без внутрішньої витримки реалізувати неможливо; авторитет композитора ставити вище свого; надавати перевагу музичній та загальній ерудиції, а не покладатися на природні задатки, бо нарцис навряд чи досягає висот без кропіткої роботи над собою. Все це підпорядковує артиста мистецтву, а не мистецтво собі.

Яскравий приклад – видатний італійський диригент Артуро Тосканіні, для якого імпровізація була чужорідною, а точне слідування композиторським вказівкам – законом. Ця полярність двох основних підходів: жорсткої точності або творчої гнучкості – нескінченна інтрига у вивченні музичного мистецтва. Дотепер вирують пристрасті з приводу того, хто мав рацію в прочитанні партитури: В. Фуртвенглер чи А. Тосканіні. Тосканіні – зразок того, кого називають музикантом-об'єктивістом, який після романтичного етапу став у всьому слідувати за партитурою, і Бетховен Тосканіні дуже об'єктивний. Якщо композитор не вказав в партитурі *ritenuto*, значить його для Тосканіні бути там не може, якщо вказано *crescendo*, то воно там буде. І все виконується у маестро з підйомом, з душею, але об'єктивно.

Диригент Фуртвенглер був його протилежністю – більш суб'єктивним та індивідуальним. Він наважувався змінювати навіть штрихи і темпи вказані композиторами (Додаток Б, 1). Інший приклад слідування великого артиста авторським поміткам – Святослав Ріхтер, який на запитання чому він грає на естраді з нот, а не напам'ять, піаніст висловив переконання, що маючи перед очима музичний текст він слідує засобам музичної виразності вказаних композитором точно, а не надіється на власну пам'ять (Додаток Б, 4). Таким чином ми окреслили різні типи бачень і підходу до інтерпретації.

Видатні музиканти багатогранні у своїх здібностях, і володіють майстерністю сценічного втілення нарівні з вокальним. Ось чому ми торкаємося як технічних (вокально-хорових навиків), так і творчих аспектів підготовки артиста до роботи в хоровому колективі. Для справжнього музиканта характерно вміння підпорядкувати **всі засоби виразності завданню правдиво реалізувати художній образ**. Справжньому артистові непритаманна одна лише вокальна техніка, захоплення власною віртуозністю, демонстрація власного голосу без втілення художніх задач і сценічного образу.

Історично склалося так, що оркестранти професійних оркестрів в основній своїй масі більш освічені музиканти, аніж артисти хору. Причин на нашу думку декілька, але це об'єкт дослідження іншої роботи; та ми вважаємо за необхідне виділити: **регулярні сольні виступи музикантів на сценах змалку**, де відповідальність і вимоги значно вищі, аніж до дітей дитячих хорів. Високий рівень відповідальності сольної гри на інструменті вимагає лідерських якостей та широкої ерудиції в музичному та суміжних йому мистецтвах. Оркестранти, як правило, потрапляють в оркестр вже сформованими музикантами. За рідкісним виключенням аматорських оркестрів, диригенти не вчать оркестрантів грі на інструменті та музичній грамоті, читці з листа, а ставлять такі художні задачі, які виходять за рамки техніки гри на інструменті (в даному випадку мається на увазі не широке поняття техніки (від грец. τέχνη – мистецтво, майстерність), а більш вузьке – вміння). Яскравим прикладом слугуватиме випадок оркестру Євгена

Мравінського, коли разом з раптовим виключенням електроенергії концерт не завершився, тому що оркестранти в темряві сцени по черзі грали твори, які знали напам'ять, і слухачі констатували надзвичайно високий рівень сольної гри оркестрантів. Припустити, що кожен артист сучасного хору може бути солістом, або прочитати з листа Мотет І. С. Баха «Jesu, meine Freude» (Додаток В, 2) подібно тому, як прочитав би оркестрант нову симфонію на першій репетиції – мало імовірно.

Відомий український диригент Роман Кофман стверджує, що оркестранти – дуже амбіційні та самолюбиві особистості, і повчати їх з висоти диригентського п'єдесталу дуже небезпечно для диригента. Власне кажучи, маестро дотепно пише: «воздерживайтесь от словесных пояснений до крайней возможности <...> остановка репетиции всегда чрезвычайное происшествие; высказывания за пультом – события <...> поэтому говорите кратко <...> не пытайтесь изображать из себя гуру» [34, ст. 54]. Узагальнюючи вищесказане ми вносимо ясність у важливість всебічного музичного розвитку та загальну ерудицію артиста хору.

Артист хору не зобов'язаний бути обізнаним в усіх тонкощах хорознавства. Існує певна сфера знань, яка необхідна лише диригенту, до яких відносяться загальні поняття про хор, як наприклад:

- типи хорів в залежності від складу голосів;
- види хорів по кількості самостійних партій;
- види хорів та їх діапазони;
- питання організаційної роботи хору;
- становлення диригента та його підготовка до практичних занять з хором;
- загальна практична робота хормейстера;
- техніка керування хором;
- умови для роботи з хором;
- методи проведення репетицій;
- розучування творів.

Вищезазначені відгалуження хорознавства та деталі створення композитором того чи іншого опусу, компетентність в музичній формі, тональному плані, фактури твору тощо – бажані для артиста хору, але не обов'язкові. Цей прошарок знань є необхідним для диригента. На прохання диригента відкрити побічну партію або стретто (італ. *stretto* – стисло) фуги з кантати «Йоанн Дамаскин» С. І. Танєєва, (Додаток В, 3) артист хору може справедливо заперечити керівнику, що пам'ятати консерваторський курс аналізу форм він не зобов'язаний. Диригенту легше попросити колектив відкрити ту чи іншу сторінку або цифру, а не хизуватися пізнаннями перед колективом. Однак володіння технікою чистого інтонування, навиками ансамблевого співу та базовими знаннями музично-теоретичних дисциплін (сольфеджіо і гармонія) для артиста хору є обов'язковими.

Вокально-хорова і художня компетенція артиста є результатом цілісної освіти, де відсутність тих чи інших здібностей або знань – унеможлиблюють творче зростання. Питання того, що є важливішим: майстерне володіння голосом (інструментом), чи інтуїтивно художній дар переживати музику – наводять на гіпотезу, що одне без іншого існувати не може, як тіло без душі. Отже, цілісного артиста формує всебічний розвиток.

Охарактеризувати талановитого але мало освіченого музиканта можна тим, що музична тканина переживається ним інтуїтивно, однак змістовно охарактеризувати свої емоції він неспроможний, і для рішення музично-технічних завдань ним вживаються розмиті епітети художнього характеру. Таких музикантів називають інтуїтами, серед яких чимало знаменитих. Замість прохання вступити м'якою атакою і на *pianissimo*, диригент може вимагати «ніжного звуку». Зрозуміло, що освічений музикант усвідомлює про що йдеться, і знає як технічно втілити побажання диригента, та не все так рівно буває в роботі диригента з ексцентричними музикантами. Роман Кофман з цього приводу іронічно відзначає: «Что касается сравнений, метафор и прочих словесных украшений употребляйте их осторожно, небольшими дозами, как сильнодействующее средство. Никогда не используйте примеры из области

метеорологии: «восход солнца», «сумерки», «небольшое облако»... Оркестранты к подобным, тысячи раз использованным, метафорам относятся с юмором, и на просьбу к группе альтов: «Сыграйте эту фразу так, будто подул легкий ветерок!» кто-нибудь из группы может, преданно глядя вам в глаза, спросить: «Какой, юго-восточный или северо-западный?» [34, ст. 55].

Переконлива інтерпретація починається там, де артист спроможний втілити не лише своє бачення, власне «я», але й вказівки композитора в партитурі або побажання диригента. Відсутність вокально-хорової майстерності може прикриватися «художнім баченням» артиста. Генадій Рождественський свідчить, що артисти тим виправдовують свою нездатність виконати твір з авторськими ремарками, що називають це «власним художнім баченням». За переконанням Г. Рождественського – це непрофесійно, адже навідміну від колег, Святослав Ріхтер складні технічні рішення диригента негайно і без репетицій втілював на роялі, після чого мав право запропонувати власну інтерпретацію, яка виявлялася переконливішою, на що маестро Рождественський поступався та погоджувався з художнім баченням Ріхтера (Додаток Б, б). Як бачимо, переконлива інтерпретація схиляє повірити артистові, а немотивованому музикантові переконувати власною творчістю К. Станіславський сказав би «не вірю» [73].

Врахувавши методичні рекомендації дослідників класичного вокального мистецтва, розглянутих нами в попередніх підрозділах аналізу методичної літератури з сольного співу, констатуємо, що ключовою метою роботи – є об'єднання та узагальнення методик вокального та хорового мистецтва в єдину концепцію необхідних здібностей, практичне втілення яких, на нашу думку, формує достеменного артиста хору як особистість. Володіючи вже певною мірою вокальної компетенції та висловленим досвідом митців в попередніх розділах, далі звертаємося до класичних монографій митців хорового співу: П. Г. Чеснокова, К. К. Пігрова, Г. А. Дмитревського, щоб окреслити важливі критерії здібностей артиста хорового колективу. Виявивши необхідний базис відомостей з хорознавства у зазначених авторів,

пропонуємо зосередити увагу на питаннях інтонації, хорового ансамблю та історії вокально-хорової музики. Оскільки саме ці аспекти хорового виконання нерідко ігноруються вокалістами-солістами, потрапившими в хоровий колектив.

Чистоті інтонування практикуючі хормейстери та автори хорознавчих методик приділяють особливу увагу. П. І. Муравський щоденно відводив 15-20 хвилин хоровій інтонаційній розспівці, при чому давав аргументацію гостроті чи глухоті інтонування певних інтервалів, а згодом і тембральному характеру інтонування. Артист хору повинен мислити ладово, а не інтервально, тобто усвідомлювати від якої ступені даної тональності будується інтервал. К. Пігров у своїй роботі пише про те, що вивчати інтервали потрібно практично і не ізольовано від ладу, а обов'язково передбачати певну тональність [57]. Таким чином співак буде керуватися не одним музичним слухом та зауваженнями диригента, а й враховуючи фізичні властивості звуку, свідомо інтонувати ту чи іншу ступінь тональності. Павло Муравський стверджував, що чистого інтонування, як одного із засобів музичної виразності, вже достатньо, щоб звучання хору набуло краси. Кредом життя і творчості Муравського був його знаменитий вислів «Чистота співу – чистота життя» [47].

Кажучи про характер інтонування маестро переходив від термінів «гостро» і «тупо» до термінів «широко» і «вузько». І дійсно, внаслідок уважних вправ і на прикладі малої терції (м.3) висхідного руху можливо уловити характер «звуження» даного інтервалу. Темперований стрій фортепіано передбачає, що одна з чорних клавіш може бути як діезом так і бемолем, тому Муравський забороняв користуватися фортепіано для настроювання хору, а користуватися виключно камертоном.

Таким чином, інтервали різняться характерами інтонування: розширеним, звуженим або стійким. Відзначимо, що один і той самий інтервал містить в собі різні характери інтонування, і це залежить від його висхідного (вверх) або низхідного (вниз) напрямку виконання.

Таблиця 1.3.2.1.

Інтервали	Висхідний рух	Низхідний рух
ч.1	з тенденцією підвищення	з тенденцією підвищення
м.2 (хроматична)	розширюючи	звужуючи
м.2 (діатонічна)	звужуючи	розширюючи
в.2	розширюючи	звужуючи
м.3	звужуючи	розширюючи
в.3	розширюючи	звужуючи
ч.4	стійко	стійко
зб.4	двостороннє розширення	двостороннє звуження
зм.5	двостороннє звуження	двостороннє розширення
ч.5	стійко	стійко
м.6	звужуючи	розширюючи
в.6	розширюючи	звужуючи
м.7	звужуючи	розширюючи
в.7	розширюючи	звужуючи
ч.8	стійко	стійко

На схематичній таблиці зображені характери інтонування інтервалів за системою П. І. Муравського (Таблиця 1.3.2.1.). Проаналізувавши методики П. Чеснокова та К. Пігрова приходимо до висновку, що П. Муравський був прихильником системи інтонування обох методистів хорознавства. Очевидні відмінності авторів полягають лише у семантичних тонкощах визначення інтонування. Там де П. Чесноков в.2 у висхідному напрямку рекомендує співати з «одностороннім розширенням» (де перший звук стійкий, другий розширений), К. Пігров – «гостро». Якщо П. Чесноков в.3 у низхідному напрямку характеризує як «розширюючи», К. Пігров вживає термін «тупо». Однак суті це не міняє.

Для того щоб внести ясність щодо художньої термінології інтонування (розширення, звуження), дамо короткі пояснення. Співати звук «стійко» – значить не підвищувати і не понижувати його, а вести по прямій горизонтальній лінії висоти, твердо встановивши звук на ній. Співати звук «з тенденцією до підвищення, або розширення» (особливо ч.1, зб.5 та зм.6) – значить підтягувати, спрямовувати звук догори до необхідної слухом висоти і потім, залишаючись на ній, вести звук по горизонтальній прямій. Звук «з тенденцією до пониження, або звуження» – вимагає опускати, спрямовувати його донизу до необхідної слухом межі, і утримувати його стійко, коли досягнута точна висота [79]. К. Пігров дає коментар стосовно образної характеристики інтонування, в якому виділимо, що «гостріше», «тупіше» – вислови образні. Користуючись ними, можна краще відтінити думку про різноманіття градацій при подачі висоти звуку. Якщо ми спостерігаємо випадки «майже» чистого звучання, і до необхідної чуйним слухом ідеальної інтонації не вистачає «трохи», то цю «трохи» набагато краще висловити словами «гостріше», «тупіше», а не «вище», «нижче» [57].

Гармонічний (вертикальний) стрій має деякі особливості інтонування, які вимагають особливої уваги артистів хору, і їх необхідно виділити. А саме I, III VI і VII ступені мажорного і мінорного ладу, тому що вони є формотворними. Слід пам'ятати, що III і VII ступені мажорного ладу необхідно інтонувати гостро (підвищуючи), а мінорні III і VII ступені – тупо (понижуючи); I ступінь мажорного ладу – стійко, мінорного – гостро. Мінорна тоніка (I ст.) інтонується гостро тому, що мінорний лад є VI ступінню мажорного. Така залежність мінору від мажору полягає в тому, що мажорний лад є автентичним (самостійним), а мінорний – плагальним (залежним). Досвідом доведено, що акапельні мінорні твори нерідко виконуються фальшиво через недооцінку гостроти мінорної тоніки.

Павло Муравський стверджував, що найважчим інтервалом для інтонування є чиста пріма (ч.1). Як це не парадоксально, але досвід показує, що тривалий спів чистої пріми протягом кількох тактів має тенденцію до

детонації (заниження). Тому повторюючи ч.1 більше одного разу необхідно виконувати її з відчуттям підвищення (піднесення).

Звук, як явище фізичне, характеризується амплітудою та частотою коливань. Якщо амплітуда характеризує гучність звуку, то частота коливань визначає його висоту. Натуральний слух напрацьовується за умов природжених задатків та відповідного музичного виховання, без чого неможливо чути і відчувати ладові тяжіння хроматизмів та складних інтервалів. Важливо підкреслити, що збільшені і зменшені інтервали мають **двобічне розширення або звуження** інтонації. Якщо великі і малі інтервали будуються на основному стійкому тоні, і стрибок вимагає розширення або звуження другого тону, то збільшені і зменшені інтервали є нестійкими, внаслідок чого основний звук і стрибок на інтервал розширюються і звужуються двобічно, тобто обидва звуки виконуються з розширенням або звуженням (як вказано у Таблиці 1.3.2.1.).

Звернувшись до епістолярної спадщини С. В. Рахманінова знаходимо, що монографія П. Чеснокова «Хор и управление им» отримала високі оцінки ще до її публікації, і активна участь філантропа Сергія Рахманінова (зусиллями якого, доречі, була заснована київська консерваторія) зіграла важливу роль у видавництві цієї монографії. В листі С. Рахманінова П. Чеснокову від 31 червня 1932 р. читаємо: «Если книга Ваша лежит в сейфе магазина Росс[ийского] изд[ательства], как Вам сообщили, то смогу получить ее через две недели, когда думаю быть в Париже. Прочтя Ваше письмо, вспомнил, что сам просил не высылать книгу, боясь почтовых недоразумений. <...> Единственно, что удастся, – это поговорить с управляющим издательства о ее напечатании» [67, ст. 337]. Підтвердженням такої зацікавленості С. Рахманінова у видавництві цієї книги є лист Г. Пайчадзе до П. Чеснокова: «<...> Однако уже из поверхностного ознакомления с Вашей книгой Сергей Васильевич вынес твердое убеждение в ее высокой ценности и громадном интересе, который она представляет для всех, интересующихся вопросами хорового пения» [67, ст. 424].

Павло Чесноков розділяє хорівий стрій на вертикальний (гармонічний) та горизонтальний (мелодичний). В «Таблиці 1.3.2.1.» наглядно поданий мелодичний (горизонтальний) стрій, хоча наведені в ній інтервали здаються гармонічними (вертикальним), і це може викликати здивування. Однак П. Чесноков підкреслює, що вертикальний (гармонічний) стрій є акордовим явищем, предметом вивчення якого є гармонічний вид інтервала одночасного звучання тонів. Горизонтальний (мелодичний) стрій – результат послідовного сполучення декількох інтервалів в ланцюжок, наділивши який ритмічним малюнком – утворюємо мелодію: горизонтальний (мелодичний) стрій [79]. К. Пігров у свою чергу дає визначення мелодичному ладу. На думку автора, мелодичним малюнком називається побудова, в основі якої лежить якийсь лад (переважно мажорний чи мінорний) і якась тональність. Кожен інтервал є часткою мелодії. Практично вивчати інтервали треба не ізольовано, поза ладом, а неодмінно припускаючи певний лад і певну тональність [57]. Готуючи нас до широкого розуміння природи хорового інтонування, П. Чесноков ніби випереджує себе: «Наша задача – обосновати чуттєвий нами строй, чтобы не только чувствовать, но и знать его, и дать возможность хору не только находить его, но и научиться ему» [79, ст. 58].

Кажучи про особливості інтонування мелодичного (горизонтального) ладу, узагальнемо методику інтонування на основі праць К. Пігрова та П. Чеснокова. Великі інтервали у висхідному напрямку (вверх) необхідно виконувати з одностороннім «розширенням» (гостро), а в низхідному напрямку (донизу) з одностороннім «звуженням» (тупо). Малі інтервали у висхідному напрямку виконувати з одностороннім «звуженням» (тупо), за виключенням хроматичних секунд, які виконуються навпаки в обох напрямках. Чисті інтервали – стійко (пріми – загострюючи кожний наступний тон). Збільшені інтервали у висхідному напрямку потрібно співати з двостороннім розширенням, а в низхідному – з двостороннім звуженням. Зменшені, у висхідному напрямку – з двостороннім звуженням, у низхідному – з двостороннім розширенням.

Щоб уявити рівень чистоти інтонації хору П. Муравського, наведемо випадок з його творчої кар'єри ним розказаний: «Ми підготували всю програму й наприкінці листопада 1966 року поїхали до Москви, щоб записати її на платівку. В студії запису я проводив репетицію під камертон. У цей час до студії зайшов Іван Семенович Козловський. Минуло, може, з півгодини репетиції, й раптом Іван Семенович запитав, звертаючись до мене: «Маэстро, а перевірте тональність», мабуть, йому здалося, що хор не може так довго співати без підтримки фортепіано. Я міг і не сумніватися, але підійшов до роялю, взяв акорд, і тональність виявилась абсолютно точною. В цей час Борис Романович Гмиря, усміхаючись, повернувся до Івана Семеновича, глянув на нього з відповідним виразом та ще й язика показав» (Додаток Б, 2).

Проведемо дослідження науково-теоретичних та методичних засад хорового ансамблю.

Ансамбль (фр. ensemble – разом) – злагоджено, цілісно. У музиці розуміємо як спільне злагоджене виконання музичного твору кількома учасниками. Хоровий ансамбль являє собою тембральну та динамічну відповідність між голосовою звучністю кожного артиста у хоровій партії, та між партіями в загальнохоровій звучності. Інакше кажучи, ансамбль хору складається з ансамблю часткового – окремої партії, та загального – всього хору. Більш широке поняття хорового ансамблю маємо розуміти як сукупність часткових ансамблів, до яких входять інтонаційний, динамічний, тембральний, метроритмічний, агогічний, теситурний, дикційний.

Першочерговою задачею хормейстера у досягненні хорового ансамблю є розтлумачення артистам їх обов'язку: знаходження свого «співочого місця» у хоровій партії та колективі. Мистецтво такого навику полягає у відтворенні правильної відповідності сили і тембру звуку з іншими артистами своєї партії. В результаті чого колектив набуває злитності – однорідного за тембром та інтонацією звучання [11].

Досвід роботи хормейстерів та власний досвід роботи в хорових колективах дають підстави вважати, що перешкодою у формуванні часткового

та загального ансамблю можуть бути причини об'єктивного характеру, і очевидною є – неоднаковість здібностей артистів хору, серед яких: вокальна майстерність, музично-теоретична освіченість та природні задатки кожного артиста. Беручи до уваги неоднорідність здібностей та рівень підготовки кожного артиста хору, вокальні амбіції одного можуть конфліктувати з високим рівнем музичної освіченості іншого артиста хору. В результаті чого може виникати атмосфера суперечки між артистами, в якій кожен доводить першочерговість лише власних здібностей. В такому випадку досягти зразкового ансамблевого звучання та об'єднати колектив в ідеї творчого і технічного зростання неможливо.

Виділяючи тему ансамблевого звучання в окремий розділ своєї праці К. Пігров зазначає, що ознаками такої майстерності є злагоджена інтонація усіх артистів хору, злитість та урівноваженість звучання співочих голосів за ознаками сили звуку та його тембру. В результаті чого формується монолітне звучання хору та абсолютний унісон, в якому виділення окремих співочих тембрів є недопустимим [57].

Будучи визнаним практикуючим хормейстером П. Чесноков ансамблеве звучання кваліфікує як найбільш недосліджену, важливу та неоднозначну тему хорової звучності. Автор відмічає, що приступаючи до дослідження першого з трьох основних елементів хорової звучності – ансамблю, ми опиняємося на нестійкому ґрунті. До ансамблю ми підходимо головним чином з боку безпосереднього відчуття його. Для досягнення ансамблю співаку треба якомога більше врівноважуватись і зливатися зі своєю партією, партії – врівноважуватись у хорі, диригенту – регулювати силу звуку як окремих співаків, так і цілих партій. Вирішальне значення має чуття ансамблю [79]. Виділивши ключові слова П. Чеснокова «відчуття» та «чуття» стає зрозуміло, що технічними ознаками ансамблевого звучання неможливо охарактеризувати та сформуувати хоровий ансамбль, адже музична інтуїція та природне відчуття є найважливішим критерієм музиканта у цьому питанні. Досвічений артист

хору знає, що мистецтво ансамблювання починається там, де закінчується нотний текст і музично-теоретичний аналіз.

Однак існують елементарні фізичні закони, слідуючи яким можливо створити необхідні умови для хорового ансамблю. До таких вимог П. Чесноков відносить: однакову кількість голосів для кожної хорової партії, однакову якість голосів для кожної хорової партії, однотембровість голосів кожної хорової партії [79].

Первинним елементом хорового ансамблю є так званий ансамблевий звук певної висоти, відтворюваний кількома співаками. Він може бути унісонним або гармонічним. Унісонний ансамбль є у звучанні окремої партії або одноголосного хору, а гармонічний – спів акорду декількома співаками або партіями.

К. Пігров відзначає, що мінімальною кількістю співаків для унісонного ансамблю має бути три особи. Аргументує автор тим, що коли один із співаків бере дихання, два інших співають, і це збагачує звук одночасним змішуванням двох схожих тембрів. Найменшою ж кількістю співаків для гармонічного ансамблю є шість чоловік, тому що двохголосся є первинною стадією гармонії. Саме тому камерний чотириголосний хор повинен складатися із дванадцяти співаків. Ансамблевий звук високої якості, тобто злитий, насичений, красивий і барвистий, не може бути досягнутий легко. Для цього артисту необхідно володіти великим мистецтвом, умінням пристосувати звучання свого голосу до голосів партнерів [57].

Вміння відтворити гарний ансамблевий звук вимагає чуття ансамблю, що досягається тривалою та наполегливою працею над собою. Корифей української хорової школи К. Пігров пише, що досвід та спостереження дають можливість встановити деякі попередні умови, що сприятливо впливають на якість ансамблевого звуку як унісонного, так і гармонічного. Для унісонного ансамблю сприятливі такі умови: приблизно однаковий тембр співаків партії та однакова сила голосів, зручна теситура, правильно взята голосна буква, єдине нюансування, єдина вокальна культура співаків. Гармонічний ансамбль,

тобто врівноваженість і злиття всіх тонів акорду в одне м'яке, органоподібне звучання, може певною мірою регулюватися дотриманням деяких умов, а саме: кількісною та якісною рівновагою груп хору, зручним розташуванням акорду. Вплив на гармонічний ансамбль мають також мелодична побудова акорду, його вигляд, теситура, нюансування, темп, кваліфікація співаків хору, їх природні музичні дані [57].

Отже, нами висвітлено основні характеристики ансамблю: однорідний тембр, однакова сила голосів, зручна теситура, єдина вокальна культура співаків, кваліфікація та природні дані кожного артиста.

Тож основною задачею хормейстера і артистів хору є врівноваження голосів за ознаками тембру, динаміки, звукоформування. Якщо природній ансамбль досягається дотриманням усіх зазначених рекомендацій, то штучне ансамблювання, в разі невідповідності колективу зазначеним ансамблевим характеристикам, має базуватися на тому, щоб вокальні властивості кожного співака набули загальних вимог хормейстера щодо ансамблю. Це стосується і тих випадків, коли гармонічний ансамбль потребує динамічної корекції окремих партій, а саме: коли висока теситура басової, тенорової та сопранової партій природньо вимагають сильного звуку водночас з тим, коли партія альтової групи написана в низькій теситурі, і природньо звучить тихо. В таких умовах потрібно створювати штучний ансамбль, тобто врівноважувати усі партії в єдиній динамічній палітрі. Такий підхід вживається в усіх видах хорового ансамблю.

Висновки до першого розділу

Вступна частина першого розділу присвячена історії вокального та хорового мистецтва. Нашою метою було стисло окреслити історичне становлення вокально-хорової музики, адже це дає можливість досягнути той шлях, який був пройдений людством у процесі еволюції вокального та хорового мистецтва. І незнання історичного минулого вокально-хорової

музики може стримувати становлення зразкового артиста, як і громадянину неможливо стати зразковим без знання історії своєї батьківщини.

Проаналізувавши орієнтовані для вокалістів монографії та посібники, нами виявлена незначна увага авторів до питань інтонування, читки з листа, історії, теорії та музикознавства. Однак історико-теоретичний матеріал стосовно мистецтва вокального співу та постановки голосу вважаємо безцінним. В роботі зазначено, що для вокальної системи освіти визначені чіткі орієнтири і пріоритети, в межах яких для вокаліста питання хорового співу, зазначені нами вище, – не є вагомими. Проте аналіз вокального дихання, артикуляції, атаки звуку та голосових регістрів займають ключове місце в досліджених роботах, та повинні стати об'єктом вивчення та практичного втілення для майбутніх артистів.

З іншого боку – проводиться аналіз монографій майстрів хорового співу, де питання вокально-хорової виразності, інтонації та ладового мислення, ансамблевого співу тощо, – є основоположними; однак питання вокальної постановки голосу в хорових трактатах мають узагальнений зміст.

На нашу думку, такий підхід продиктований стійкою системою роботи оперних і хорових колективів, і як наслідок – системою музичної освіти в Україні. Якщо театральна постановка оперної прем'єри вимагає від трьох до п'яти тижнів, то підготовка двохчастинного хорового концерту може тривати від двох до трьох тижнів. Об'єм музичного матеріалу суттєво різний, однак проміжок часу для підготовки прем'єрних проектів майже ідентичний. Звісно, це середньостатистичний показник професійних колективів, де питання про постановку голосу або вміння читати ноти з листа – відсутні, тому що в професійних колективах, у своїй основі, працюють фахівці з вищою музичною освітою. Однак досягти в сьогоденні реаліях висококласного хорового звучання дуже не просто. І мова йде не тільки про кваліфікованість хормейстера, а саме про тембральну особливість хорового звучання, основою якої є вокальна підготовка артистів хору.

Через відсутність хорових факультетів (не хормейстерських) як нами

з'ясовано, у вимогах до студентів музичних закладів, на відміну від практичних вимог до артистів хорових колективів, – не існує єдиної системи запитів щодо володіння майбутніми артистами голосом нарівні з музичною освіченістю, і навпаки. І це питання залишається суб'єктивним для більшості, проблема вирішується індивідуально, оскільки хормейстери обирають, як правило, третій варіант набору артистів у колективи: одну половину складають співаки володіючі мистецтвом вокального співу, іншу – музиканти (як правило хормейстери) володіючі читкою з листа, вмінням чисто інтонувати і ансамблювати в хорі. Врешті ані якість вокальної палітри хору, ані чистота і ансамблевість звучання не можуть бути бездоганними. Тільки наявність великого таланту диригента і можливість кропітливо виховувати в кожному артистові усі зазначені якості, і, безумовно, власна жага артиста до володіння мистецтвом вокально-хорового співу, – можуть дати високий результат. Але на жаль, далеко не усі професійні колективи володіють такою мірою часу, щоб реалізовувати творчі та державні музичні проекти на такому художньому рівні.

РОЗДІЛ II.

ДОСЛІДЖЕННЯ ФОРМОТВОРНИХ СКЛАДОВИХ ТЕМБРАЛЬНОГО ЗАБАРВЛЕННЯ ГОЛОСУ

2.1. Специфіка підготовки артиста-вокаліста

Специфіка (від лат. *specificus* – особливий) особливість, властива даному предмету, явищу; істотні ознаки, що відрізняють один об'єкт від іншого. Отже, в даному підрозділі дослідження ми пропонуємо підвести лінію під **специфікою** підготовки артиста-вокаліста до роботи в хоровому колективі; узагальнити та виділити досліджені нами необхідні навички та здібності для майбутнього артиста-вокаліста; виявити та охарактеризувати зв'язок досліджених нами здібностей артиста з феноменом тембрального «почерку» людського голосу.

На думку видатного українського хормейстера Павла Муравського підготовка артиста-вокаліста здійснюється багаторівнево: теоретично (у класі) та практично (у хорі). Маєстро обґрунтовує, що у «хорі намагаюся виховати студентів на співі осмисленому, образному як за тембровими відтінками, так і за динамікою <...> Якщо в класі з техніки диригування він отримує теоретичні знання про звучання твору, то справжнє, реальне знання про свою професію студент може отримати лише через хор» [Додаток Б, 17]. За глибоким переконанням маєстро, одне з найважливіших питань підготовки артиста полягає у досягненні художнього виконавського рівня завдяки природньому ладовому інтонуванні, адже природній лад дає можливість зрозуміти, відчувати й почути кантиленний спів, єдність тембру й вокальну інтонацію [Додаток Б, 17]. Аргументуючи викладений у роботі підхід до **специфіки підготовки артиста**, ми опираємося на авторитет видатного вітчизняного музиканта та дослідника хорової музики Павла Муравського, який стверджував, що: «в співі найголовніше – тембр. І тому хормейстерові треба дбати про створення в хорі найкращого тембру. А такого рівня можна досягнути, працюючи з хором і окремими співаками тільки на основі природного ладу» [Додаток Б, 17].

Зробивши акценти, зі слів Муравського, на конкретних питаннях хорового мистецтва, розуміємо як саме здійснюється специфіка підготовки артиста. Павло Іванович підкреслює, що «осмисленість», «образність», і, особливо «природне ладове інтонування» дають нам «зрозуміти, почути і відчувати кантиленний спів, *єдність тембру* й вокальну інтонацію» [Додаток Б, 17].

Упорядники навчального видання «Лекцій з курсу Хорознавства» в якості однієї з суттєвих *особливостей* хорового співу зазначають колективну основу, яка значно ускладнює вирішення питань, які стосуються перш за все техніки виконання. На думку рецензентів зазначених лекцій успіх залежить від кожного окремо та від колективу в цілому. Навчити співати кожного і навчити співати хором, в ансамблі, – читаємо у виданні, – таке двоєдине завдання вокально-хорового навчання, для виконання якого необхідні особливі знання техніки хорового виконання (висвітлені у першій половині дослідження), специфічних засобів виразності, пов'язаних з своєрідністю і можливостями інструменту виконання – голосу [Додаток Б, 18]. Хоровий спів, на думку авторів Плющик Є. В., Омельчук В. В., Федорченко В. К. має свої особливості: здатний передати найрізноманітніші відтінки емоційно-психологічного стану людини, її переживання, настрої, почуття. Головною рисою хорового мистецтва, – читаємо у авторів, – є органічне поєднання музики і слова – слово є носієм змісту хорового твору, а музика – інтонаційним виразником [Додаток Б, 18].

Специфіка підготовки вокаліста як майбутнього артиста хору відображає, насамперед, особливості музичної освіти в Україні в цілому і зумовлюється відсутністю хорових факультетів, таких, які готують не хормейстерів та вокалістів, а саме артистів хору. Виходячи з тих реалій, в яких ми вимушено існуємо, звертаємо увагу майбутнього артиста хору на специфічні навички та здібності вокального та хорового мистецтва, досліджувані нами у попередніх розділах роботи. Тому *специфіку* підготовки артиста до хорового виконавства потрібно шукати в його предметі – особливості шляхів підготовки вокаліста до роботи в хоровому колективі, а

якщо розгорнуто, – у характерних властивостях, специфічних виражальних вокально-хорових засобах та елементах, притаманних виключно хоровому мистецтву.

Необхідними властивостями артиста хору вважаємо здібності та навички, які нами були досліджені у першій половині даної роботи. Відповідно – пропонується необхідний інструментарій до опанування цими навичками та здібностями. З одного боку – це *специфічні* вокальні навички, де виділяємо: обізнаність артиста у вокально-хоровій історії, музичній літературі та суміжних музиці мистецтвах; володіння співочим диханням та артикуляцією; увага артиста до твердої атаки у процесі звукоутворення; володіння голосовими регістрами. З іншого боку – *специфічні* хорові навички та здібності, серед яких пропонуємо оволодіти артистові: аспектами вокально-хорової виразності, технікою чистого інтонування та майстерністю ансамблевого співу.

Синкретичне *поєднання* важливих для артиста вокальних та хорових навичок і є *специфічною* моделлю підготовки артиста. Саме тому нами виявлені ті характерні особливості вокальних та хорових здібностей, які формують достеменного артиста хору, і, як результат, спроможні розкрити власний тембральний «почерк» окремо взятого артиста або хору в цілому.

Усвідомити феномен хорового співу та роль артиста у формуванні вокально-хорового тембру можна лише за умови глибокого проникнення в матеріальну сферу специфічних для артиста здібностей, всебічного виявлення виражальних засобів – вокально-технічних навичок, через які розкривається тембральний «почерк» голосу. Усе багатство музичних засобів, уся різноманітність елементів вокально-хорової музики мають у своїй основі – технічний базис артиста. Тому вокально-хорове мистецтво не може існувати без цієї основи.

Необхідно підкреслити, що становлення сучасного артиста-вокаліста хорового колективу – це надзвичайно складний процес, який вимагає тривалої та багаторівневої фахової підготовки та самоосвіти з раннього дитячого віку.

Тому однією з ключових особливостей підготовки артиста до хорового співу є поєднання вокальної та хорознавчої спадщини в єдину систему техніко-виконавських умінь та навиків, процесів розвитку природних здібностей, музичного мислення, творчих засад професійної підготовки особистості вокально-хорової діяльності.

Суб'єктивно виділені та досліджені у роботі базові здібності артиста хору – не лише власне емпіричне висловлення, а й зумовлений факт набутим досвідом та освітою, – з одного боку; спробою проникнути у невичерпну проблему вокального та хорового тембрального «почерку» через усвідомлення фундаментальних вокально-хорових здібностей – з іншого. Та вірогідно обґрунтована претензія до викладу роботи на засадах емпіричного досвіду спростовується тим, – на думку Н. Римського-Корсакова, – що у мистецтві ніякої теорії немає, а є лише одна практика, результати якої, будучи зібрані в підручник, іменуються теорією [Додаток Б, 16].

Необхідно також враховувати обставини, в яких ефективність вокально-хорової діяльності та якісна сторона звучання хору значною мірою залежать від умов, в яких вони реалізуються. До прикладу, вокально освічений хормейстер-методист переважну увагу буде приділяти вихованню вокальних здібностей колективу, в той час як музично обдарований диригент-інтуїт акцентувати увагу колективу на досягненні стильових аспектів хорової музики, а музикант тонкого природнього слуху – відточувати чистоту інтонування. Хоча зазначені завдання разом взяті повинні реалізовуватися артистами у процесі підготовки та самоосвіти до роботи в хоровому колективі (зазначені вище), а не через хормейстерську діяльність диригента. В реаліях високої підготовки та освіченості артистів хору його керівник отримує нагоду втілювати високохудожні завдання та не займатися вокально-хоровою освіченістю артистів.

Очевидно, що будь-яка система освіти та ряд набутих здібностей повинні мати своє практичне втілення, – сублімацію технічних навиків у конкретну вокальну якість; у даному випадку – базис вокально-хорових

навиків артиста покликаний проявлятися у звуковій якійсфєрі. Саме тому важливо підкреслити, що всі досліджені нами базові здібності (співоче дихання, артикуляція, вокальна атака звуку, голосові реєстри, інтонування, ансамблевий спів) формують унікальний вокальний тембр, і кожен із сегментів вокально-хорової техніки відіграє у процесі формування тембрального «почерку» ключову роль. Саме тому специфічне завдання майбутнього артиста-вокаліста полягає у поєднанні та засвоєнні усіх зазначених атрибутів достеменного хориста, і, як результат, пошук власного тембрального «почерку», про що мова буде йти у наступних розділах.

Досліджений нами корпус знань, музичних задатків та їх трансформацію у систему здібностей покликаний звернути увагу на *специфічне* поєднання артистом вокальної техніки з мистецтвом хорового ансамблевого інтонування, чим і пояснюємо специфічність підготовки артиста до роботи в хоровому колективі. А звернення до авторитетних монографій вокального та хорового мистецтва дають підстави стверджувати, що володіння конкретними здібностями формують артиста, гідного називатися таким не фігурально.

Ми не стверджуємо, що висвітлені нами здібності та їх специфічне уособлення в особистості артиста-вокаліста є незаперечною константою у підготовці музиканта до роботи в хоровому колективі. В магістерській роботі нами досліджені лише найважливіші сегменти вокального та хорового мистецтва та їх органічне співіснування у процесі формування особистого вокального тембру. І небезпідставно вважаємо, опираючись в роботі на авторитетні твердження визнаних методистів, що відсутність зазначеної освітньої та співочої бази унеможлиблюють становлення артиста-вокаліста.

Одна із важливих задач роботи полягає у відокремленні та дослідженні найважливіших якостей артиста-вокаліста із великого базису методик хорознавства та постановки голосу. Та перш ніж обговорювати високі художні матерії, особливо у музичному мистецтві, необхідно систематизувати специфічні завдання артиста у процесі його творчого становлення, тобто дієво втілити фундаментальні уміння вокальної та хорової майстерності.

До таких невід'ємних технік вокального співу ми кваліфікуємо досліджені в роботі питання постановки голосу та хорового співу. Співоче дихання, артикуляція, вокальна атака звуку, співочі регістри, чисте інтонування та ансамблевий спів є тими фундаментальними елементами вокального та хорового співу, які організують специфічне завдання артиста виявити та удосконалювати власний тембральний «почерк», або, якщо завгодно, знайти неповторний тембр хорового звучання. Тому досліджені методичні роботи, власний досвід та бажання виявити специфічність поєднання вокальної та хорової школи у процесі підготовки артиста дають підстави стверджувати, що синтез висвітлених здібностей є необхідним базисом у процесі підготовки артиста-вокаліста до роботи в хоровому колективі.

Отже, внаслідок нестачі хорових факультетів в музичній освіті України, нами запропонована специфічна система підготовки артиста до роботи в хоровому колективі, основна ідея якої полягає у поєднанні двох музичних мистецтв: вокального та хорового. Однак запропонована система підготовки артиста не є самоціллю, а лише інструментарієм до творчого становлення артиста, і, врешті решт – виявлення особистого тембрального «почерку», про що мова йдеться далі. Опираючись на авторитетні думки визнаних музикантів у сферах вокальної та хорової музики констатуємо, що специфічне поєднання зазначених вокально-хорових здібностей надають артистові змогу стати достеменним та розкрити його власний тембральний «почерк», або тембр хорового колективу.

2.2. Тембр як самобутній «почерк» людського голосу

Тембр голосу – це яскравість звуку, його *індивідуальність*, яка проявляється в процесі співу. Фізична природа звуку визначається основним тоном і додатковими звуками, які називаються обертонами. Чим більше обертонів – тим виразніше і неповторніше голос людини. Природне різноманіття обертонів в поєднанні з багаторічним розвитком вокально-виконавчих якостей – таємниця персонального звучання голосу.

Тембр (з франц. мітка, відмінний знак) – забарвлення звуку, яке залежить від відмінностей та поєднань обертонів, виділення одних і маскуванню інших. Тембр голосу в якійсь мірі якість вроджена, але під впливом навчання та практики може змінюватися. Гарний тембр – найцінніша властивість голосу. Тембр впливає на сприйняття інтонації: при поганому тембрі і інтонація здається нечистою. Тембр служить важливим засобом музичної виразності, який необхідний хоровому виконавству. Тембр голосу пов'язаний з мімікою. Глибоке проникнення в зміст твору, виявлення свого ставлення до виконуваного відбивається в міміці співаків, а звідси і в забарвленні звуку. Робота над красою і виразністю тембру – невід'ємна частина виховання співаків і повинна проводитися з першого етапу хорових занять [70].

Загальновідомо, що людський голос і його тембральні можливості є досконалим музичним інструментом. Але цікавим і парадоксальним є наступний факт, який розкриває таємничу природу тембру взагалі, а не тільки голосового. Геніальний дзвонар-віртуоз і теоретик дзвонарного мистецтва Костянтин Сараджев володів, за його твердженням, не просто абсолютним слухом, а «досконалим слухом». Як він стверджував, і це було експериментально доведено тодішніми технічними пристроями, його слух в одній октаві із дванадцяти півтонів розрізняв 1701 звук! Чи це можливо? Автор книги «Мастер волшебного звона» А. І. Цветаева пише: «передавая чертёж, нарисованный четко, правильными линиями и надписанный аккуратным круглым по-детски почерком, – 243 звучания в каждой ноте (центральная и в обе стороны от неё по 121 бемолю и 121 диезу). Если помножить на семь нот

октавы, ты получается 1701 звук! Это же ребёнок поймёт! Почему же они не понимают? Они думают, я фантазирую! Потому что они не слышат! Вы понимаете? Они не слышат, а получается, что я виноват!» [77, ст. 15]. Носіями такого обдарування були одиниці за всю історію людства, тому і не кожний здатен повноцінно оцінити тембральну гаму музичних інструментів. Мова йде про розмаїття звуків основного тону, які називаються обертонами і формують тембр музичного інструменту. За глибоким переконанням К. Сараджева людський голос є другим після дзвону за своїми обертоновими можливостями. Мабуть, дзвін найближче за все здатний передавати звуки, що є в природі, завдяки своїм *обертонам* і багатству звучання складних сплавів металів, що входять до нього і мистецтву лиття дзвону [77]. Отже, дзвін, за твердженням К. Сараджева, є найдосконалішим інструментом, який здатний передати повну гаму обертонів існуючих у природі.

Не менш цікавим є формулювання тембральної природи вченим-математиком Юрієм Пухначовим, де автор невигадиво дає характеристику цьому явищу так, що звучання дзвону є зовсім не простим звуковим коливанням строго певної частоти. Можна говорити про деякий основний тон дзвона, за яким оцінюється висота його звучання: до нього завжди прикладено багатий і характерний набір *додаткових чистих тонів*, більш низьких та більш високих. Звідси – *багатство відтінків, різноманітність тембрів*, які дозволяють розрізняти голоси дзвонів, що навіть збігаються по висоті основного тону, багатство епітетів, якими ми характеризуємо їхнє звучання: дзвінке, глухе, різке, м'яке... Де фізичні витoki цього багатства? Ймовірно, у тому, що тремтіння пружної стінки бронзової чаші – це сума багатьох коливань різних форм [65]. Виділивши ключеві характеристики тембру зі слів математика, стає зрозуміло, що термінологія «набір додаткових чистих тонів» є нічим іншим, як гамою обертонів, які являють собою «багатство відтінків, різноманітність тембрів».

За словами великого італійського співака і педагога Камілло Еверарді, школа якого набула послідовників в Україні завдяки його учням, – справа

співака – працювати і відшукати такий напрямок повітряного струменю, при якому виходить найкращий для даного голосу тембр. Але той чи інший тембр має бути однорідним в усіх регістрах голосу, і якщо, наприклад, середина або низи мають одне забарвлення звуку, а верхні ноти різко відрізняються від них за тембром, то це Еверарді вважав дефектом. Наче співає не одна людина, а дві, і це дуже погано, – добавляв він [51].

Володіння грудним і головним регістром та їх змішування, що розглядалося в підрозділі «1.2.3. Типи та види голосових регістрів», надає голосу особливої тембральної фарби та сили звучання. Відомо, що класична школа вокального мистецтва класифікує та визначає голос за його тембральним забарвленням в тому чи іншому регістрі, а не за теситурними можливостями співака.

Тембр Л. Паваротті, Маріо Дель Монако, Франко Кореллі, Б. Христова, Б. Гмирі або Ф. Шаляпіна неможливо переплутати з іншими голосами. Їхні тембри – їх «почерк», їх вокальний портрет.

Незвичайний життєрадісний *тембр* голосу Лучіано Паваротті називали «сонячним». Він вселяв оптимізм, бадьорість і впевненість у серцях слухачів. Співак володів рідкісною харизматичністю, умів «запалити» зал. Стиль його співу був пристрасним, переходив з одного регістра в інший – легкі та віртуозні. Голос Лучіано Паваротті був виняткової чистоти, співак багато працював, прагнувши до досконалості. Один факт з його життя доводить, якою важливою була для нього творчість. Під час виступу в «Ла Скала» несподівано пролунав гуркіт. Співак поцікавився у суфлера що відбувається. Дізнавшись, що почався землетрус, Лучіано не зникнув, але продовжував співати партію далі, без тіні переляку. Така впевненість заспокоїла публіку, ніхто навіть не встав зі свого місця з метою покинути зал.

Плеядою знаменитих хорів залишена велика спадщина у вигляді аудіо та відеозаписів. Серед них виділимо самобутні колективи під керівництвом С. А. Жарова, А. В. Александрова, А. В. Свешникова, В. С. Попова, К. Б. Птіци, В. Н. Мініна, архім. Матфея Мормиля, Л. М. Венедиктова, П. І. Муравського,

А. Т. Авдієвського.

Кожен з цих видатних хормейстрів досягнув феноменальних результатів для хорової спадщини, що відзеркалені у фонотеках для нащадків. Слухаючи ці записи і порівнюючи їх тембральні особливості, легко упевнитися, до якої міри зазначені колективи індивідуальні, а можливості людського голосу у руках майстра хорового співу – безмежні.

Особливістю оперного сольного та хорового звучання являється вокальна насиченість тембру, потужність звуку, спів під супровід оркестру, акторська майстерність.

Незаперечним є той факт, що голос соліста або хору впізнається через ідентифікацію того чи іншого тембру. Таким чином вирізняється одна особистість від іншої, або колективів від колективу. І чим майстерніше артист володіє своїм голосом, тим рел'єфніше його тембр. Проаналізувавши записи Л. Паваротті початку і завершення його творчої кар'єри переконуємось у словах маестро, що він ніколи не зупинявся у своєму розвитку, відточував свій тембральний «почерк». Продемонструвати у письмовій роботі аудіозаписи великих артистів та еволюцію їх тембрів неможливо, але звернутися до творчості таких митців як Л. Паваротті може кожен, та пересвідчитися, що тембральні фарби великих артистів з роками тільки покращувалися (Додаток Б, 3). Відома грузинська піаністка Елісо Вірсаладзе з невдоволенням констатує: «Раньше вы узнавали исполнителя по его почерку [тембру]. А сегодня из четырёх [исполнителей] вы не поймёте кто из них кто» (Додаток Б, 7).

Маючи нагоду і щастя бути присутнім на репетиціях Київського оперного хору під орудою Л. М. Венедиктова можна констатувати, що такого тембрального вокального багатства і краси звучання було достатньо, щоб бути враженим на довгі роки. Коли хор Льва Миколайовича був розспіваний, починалося з хором коїтися щось неймовірно в руках маестро. Він ніби з пластиліну ліпив ті тембральні фарби, які сам хотів. Лев Венедиктов досягав будь-яких музичних завдань і виявляв невимовні тембральні характери: від

ніжних і теплих до погрозливо бруталних; від заворожуюче тихих до приголомшливо потужних звуків. Звучання цього хору глибоко вражало, особливо в миті зведення на *pianissimo* маестро в черговий раз нагадував артистам «**Тембр. Не теряйте тембр!**»! Видатні хорові колективи мають своє тембральне обличчя, «почерк». Своє унікальне тембральне обличчя мав і оперний хор Національної опери України під орудою Льва Миколайовича Венедиктова. Підкреслимо, що хор Київського оперного театру під орудою Льва Венедиктова без перебільшень був одним з кращих оперних колективів у світі. І про це свідчили не тільки запрошені із зарубіжжя диригенти, солісти, інструменталісти, а й визнані у світі вітчизняні музиканти, які мали чималий досвід, в тому числі і досвід порівняння з іншими оперними хорами. Чекан Юрій Іванович стверджує, що в жодному театрі світу, де йому доводилося бути, він не чув такого оперного хору.

Тембральне забарвлення голосу та професійного хору має стати його візитною карткою, «фірмовим звуком»; такими є колективи під орудою С. А. Жарова, А. В. Александрова, А. В. Свєшнікова, В. С. Попова, К. Б. Птіци, В. Н. Мініна, архім. Матфея Мормиля, Л. М. Венедиктова, П. І. Муравського, А. Т. Авдієвського. Зазначені нами колективи далеко не повний перелік видатних хорів, які залишили унікальну виконавську спадщину в історії хорового мистецтва. Безперечність їх досягнень полягає в тому числі і у створенні унікальних, неповторних хорових тембрових портретів, «почерків».

Складною формою вокальної організації хору, за словами П. Г. Чеснокова є складові: тембру, регістру та динаміки. Автор пропонує ділити хор на легкі та важкі групи, а також застосовувати і більш тонку «тембрально-регістрову» систему. При чому кожна з вісьми партій мішаного хору ділиться Чесноковим на три темброві групи: «легкі, ніжні голоси», «гнучкі голоси середньої сили» та «насичені сильні» [79]. Хоча запропонована П. Чесноковим система організації хорового тембру не отримала розповсюдження, однак зрозуміло те, що тембральна організація хору є найважливішою складовою формування хорового звучання. Сучасні хормейстери в більшій мірі

використовують прості форми тембральної організації.

Одним з видатних хормейстерів сучасності був Павло Іванович Муравський. Основним кредом хорового звучання Муравського була чистота інтонації. Для молодого покоління методика його звуковидобування могла здаватися занадто скрупульозною, і деяким студентам важко було досягти дотошності Павла Івановича у питаннях інтонації і краси тембрального вдосконалення. Та невдоволені повільною і дотошною роботою маестро зітхали від розчулення, коли звучав хор під орудою Муравського. Такої тембральної м'якості, чистоти, гнучкості та чутливості звучання мало кому з визнаних диригентів вдавалося досягти. Павло Муравський на репетиціях буквально кожен ноту та інтервал доводив до технічної досконалості, а на концертах творив, імпровізував, і його найтонші сугестивні сигнали розпізнавалися хором і доносилися до слухача. Такої ж методики дотошних репетицій дотримувався оперно-симфонічний диригент Костянтин Сімеонов. Лев Венедиктов після ювілейного концерту до 95-річчя з дня народження П. Муравського назвав Муравського «чародієм» хорового тембру.

Практичний і слуховий досвід, який нами набуто на репетиціях і концертах (а в деяких випадках активний співочий досвід у колективах під орудою В. Мініна, архім. Матфея та П. Муравського) дає підстави констатувати, що майстри хорового співу йдуть до власного тембрально-акустичного ідеалу кожен по-своєму, але співзвуччя голосів, яке кожного з вищевказаних хормейстерів влаштовувало, для слухача різнилися, дивували і переконували водночас. Видатний сучасний буковинець хормейстер Євген Герасимович Савчук у процесі формування монолітного хорового тембру закликає артистів «накривати звук», чим і досягає однорідності тембру.

З огляду на свій великий творчий досвід Євген Мравінський констатує, що в усіх успіхах та невдачах колективу завжди винен диригент (Додаток Б, 1). За глибоким переконанням Є. Мравінського творча еволюція артиста нескінченна, але та правда і глибокі погляди, якими наділений музикант в конкретний період часу, дає право безсумнівно транслювати своє бачення на

музичній арені, хоча з часом погляди, а відповідно інтерпретації – змінюються. Як це не дивно, однак особистість диригента творчого колективу здатна організувати успішний або деградууючий хор. І хоча метою нашої роботи є розкриття необхідних якостей саме артиста хору, ми усвідомлюємо, що колектив освічених артистів без відмінного диригента є тим, ким є диригент без колективу.

Виховавши цілу плеяду хормейстерів, професор одеської консерваторії та засновник кафедри хорового диригування в Одесі, К. К. Пігров, у своїй роботі характеризує наявність та значимість хорового тембру. Відмітними ознаками ансамблю високої майстерності, на думку Пігрова, є точна інтонаційна злагодженість звучання співаючих у хорі, злиття і врівноваженість усіх співочих голосів за силою та тембром, результатом чого буде соковитий, насичений, багатий на тембральне забарвлення, без найменшого виділення тембрів окремих партій. З досконалих унісонів партій вийде врівноважене хорове гармонійне співзвуччя. Первинним елементом хорового ансамблю є так званий ансамблевий звук [57]. Узагальнюючи сказане маестро та виділивши основоположні тези хорового ансамблю: «точна інтонація» та «злиття голосів по силі і тембру», доходимо висновку, що саме злагодженість тембральних характеристик кожного співака формує унікальний хоровий тембральний «почерк». Далі читаємо у Пігрова, що для унісонного ансамблю сприятливі такі умови: приблизно один тембр співаків партії та однакова сила голосів, зручна теситура, правильно взята голосна буква, єдине нюансування, єдина вокальна культура співаків [57].

Підтверження тембральних голосових фарб як догми унікального звучання знаходимо у відомого співака та методиста вокального співу Івана Карповича Назаренко, який розумів інтонацію не музичну, тобто звучання певної ноти, а забарвлення голосу, який навіть у простих розмовах набуває різних кольорів. Людина не може сказати однаково забарвленим голосом: «я тебе кохаю» і «я тебе ненавиджу». Буде неодмінно особлива у кожному разі інтонація, тобто фарба, про яку говорить автор. Значить, техніка, школа

кантиленного співу і саме цей кантилений спів є ще не все, що справжньому співаку-артисту потрібно [51]. Назаренко голосовий тембр характеризує як «фарбу» голосу, і надає цьому явищу особливої значимості, оскільки важкодоступне мистецтво «кантиленного співу» без фарби, на думку маестро – ще не дає право артистові зватися справжнім співаком.

Павло Чесноков стверджує, що досягнути тембрального ансамблю непросто, і це залежить як від майстерності хормейстера, так і від природних голосових даних артистів. Далі автор справедливо відмічає такий факт, як це не дивно, що навіть один-два співаки з різкими тембрами здатні зруйнувати тембральний ансамбль хорового колективу. Часто зустрічаються такі голоси, які по тембру ніби доповнюють один одного і таким чином зливаються за умов рівноваги по силі. Рідко, але все ж таки зустрічаються голоси, тембр яких сильно відрізняється від типового забарвлення даної партії, внаслідок чого вони майже не мають можливості злитися в загальний тембр з нею. Таких співаків з різко відокремленим тембром не слід приймати в хор: достатньо одного-двох таких голосів навіть на велику хорову партію, щоб ансамбль був зіпсований. Слід також уникати співаків з сильною вібрацією, тобто голосом, що коливається: сильна вібрація голосу руйнує частковий ансамбль [79].

Отже, тембральна якість звуку співака та хорового колективу в цілому є тією величиною, яка містить в собі неповторний «почерк» хору. І без належної вокальної і теоретико-музикознавчої школи артист не спроможний розкрити власний тембр, виявити власний співочий «почерк», і стати формотворною особистістю такого хору, який ставить перед собою високу ходожню мету – здобуття єдиного монолітного хорового тембру.

2.3. Технологічний прогрес як руйнівна та рушійна сила вокально-хорового мистецтва

З біллу у серці пише Лаурі-Вольпі про кризу вокального мистецтва на Заході. Вона пише, що настав інший час, машини почали тіснити людей, і на зміну співу, що очищав душі, з'явився «ущербний спів», що гідний століття,

яке не визнає духовних цінностей [59].

Важко сперечатися з тим, що технологічний прогрес нашої цивілізації все помітніше транслює як позитивні, так і негативні приклади застосування людиною науково-технічними відкриттями. Очевидний факт того, що найдосконаліше творіння – людина, призвела екологічну кризу на планеті Земля, наводить на гіпотезу, що геніальні відкриття людства без морально-етичної системи цінностей здатні завдати непоправної шкоди людству та природі. Виходячи з цієї теорії (в глобальному масштабі), пропонуємо значно вужче розглянути деякі науково-технічні відкриття, які стали як рушійною силою музичного мистецтва, що є позитивним фактом, так і руйнівні негативні процеси, які є наслідком неправильного застосування музикантами музично-технічними відкриттями і тенденціями технологічного авангарду.

Одна з сучасних проблем творчої реалізації музиканта міститься у трансформації музичного мистецтва у сферу шоу-бізнесу. І це стосується не тільки мистецтва. Відомо, що провідні чемпіони кваліфікують великий спорт як своєрідний вид бізнесу. На нашу думку, будь-яка мета (окрім творчого становлення), чи то фінансова, чи марнославна, чи якась інша, направляє фокус і енергію людини на те, що апріорі не стосується формування музичних здібностей і особистості художника, через що кількість висококласних фахівців меншає.

Зворотня сторона шоу-бізнесу та його інтеграція у театральний бізнес обумовлюється сучасними квазікультурними тенденціями та вимогами до класичного мистецтва в цілому. Не вдаючись у подробиці даної проблематики зауважимо лише те, що способи потрапити на велику сцену та отримати вигідний контракт невпинно збільшуються і змінюються, а наявність чудової вокальної школи далеко не завжди гарантує артистові успішну реалізацію його таланту. І навпаки: відсутність певних музичних талантів та вокальної школи компенсується досягненнями музичної техніки, що до певної міри нівелює цінність музичних здібностей у артиста, приклади чого можемо спостерігати безпосередньо у шоу-бізнесі. Не маючи на меті гіпербалізувати актуальність

описаної проблематики, ми окреслюємо лише тенденції музичного бізнесу, мотивації артистів та відсутність рефлексії з приводу недостатньої професійності у останніх, оскільки успіх далеко не завжди залежить від таланту.

У своїй книзі «Песни, опера, певцы Италии» ще 1967 року видання Ю. Волков пише про те, що в Італії є чимало співаків, які чудово поєднують вокальну та акторську майстерність. Проте у своїй масі сучасні італійські співаки, хоча акторськи знаходяться вище старих майстрів, однак поступаються їм у техніці володіння голосом. В Італії вони є. Головною причиною зниження в Італії загального вокального рівня, порівняно навіть з початком ХХ століття, є театральний бізнес, що завдає величезних збитків оперному мистецтву взагалі. Для сучасних італійських співаків пошук роботи, контрактів – проблема першої важливості. Гарячкова конкуренція породжує в мистецтві чужі йому меркантильні інтереси і змушує співаків, які ще не досягли вокальної досконалості, буквально полювати на вигідні або (найчастіше) будь-які контракти, щоб забезпечити собі роботу хоча б на один повний сезон. Тільки відомі співаки мають гарантовані контракти на два-три сезони. Побоювання втратити роботу, нестійкість театального ринку змушують багатьох співаків погоджуватися на будь-які умови. В результаті стирається тембр, притуплюється акторське чуття. Співак стає ремісником. Багато артистів, обдарованих від природи чудовими голосами, відходять на другі ролі. Зрозуміло, в цих умовах вокальна школа, або, іншими словами, технічна підготовка співака, набуває першорядного значення. І тільки той, у кого міцна вокальна школа, може ще встояти на ногах [59].

Нашу увагу привернули слова автора, де він констатує тенденцію «театального бізнесу», – проблему, яка змушує ще не зрілих артистів докладати усіх зусиль задля успішної самореалізації, а не вдосконалення особистої вокальної техніки, внаслідок чого *«стирається тембр»*.

Як було зазначено, проблема театального бізнесу породжує цілу низку інших, не менш значимих проблем, які безпосередньо стосуються вокальної

техніки. Виділивши найгрубшу помилку молодих вокалістів, італійський співак, вокальний педагог, теоретик і композитор П'єр Франческо Тозі, книга якого «Методология пения» була переведена К. М. Мазуріним, дає рекомендації викладачам, де автор безпосередньо зазначає, що вчитель повинен звертати основну увагу на те, щоб у грудному і головному регістрах звучання було чистим, без домішків носових і горлових відтінків. Ці два недоліки, на думку Тозі, найжахливіші у співаків, які неможливо викоренити, коли вони перетворюються у звичку. Маестро радить учням тримати звук так, щоб голос не тремтів і не хитався. А якщо вчитель матиме необачність змушувати співати літературний текст перш ніж учень засвоїть сольфеджіо, він йому може нашкодити. Ну думку автора, без якісної вимови співак відбирає у слухача більшу частину привабливості голосу, яка міститься у слові, і таким чином позбавляє голос сили виразності [59].

Забігаючи наперед неважко попередити зв'язок між сказаним маестро Тозі і тембром людського голосу. Мотивація початкового артиста реалізувати виключно свої амбіції та отримати вигідний контракт ігнорує основне завдання – опанування мистецтвом вокального співу. І в разі передчасного виходу на велику сцену стирається тембр початкового артиста внаслідок неправильного звукоутворення і співочих нагрузок ще несформованого вокалу співака. Досвід показує, що такі артисти часто хворіють і зловживають фальцетним співом при розучуванні чи навіть концертному виконанні. Фальцетний спів і примарний тон мають слугувати і вживатися солістами та хором виключно як художні ефекти, а не стиль незмінного виконання. Прикладом тембрального прийому як засобу акустичного ефекту є твір П. Г. Чеснокова «Теплится зорька», де композитор ставить помітку «глухо» на словах «где-то филин кричит» (Додаток В, 1), чим надає конкретному змісту відповідну вокально-художню фарбу.

Звернемо увагу, що Тозі був суперечником манери фальцетного співу на без опорному диханні. Такий спів, на думку фахівців, обкрадає особистий тембр співака або хору, і артист ризикує втратити голос, користуючись

манерою фальцетного співу. Лев Венедиктов і Павло Муравський стверджували, що *piano* повинно мати більшу енергію ніж *forte*. Опора дихання при виконанні *piano*, за словами фахівців, має навіть більшу концентрацію ніж спів на *forte*.

Вищезазначені проблеми «театрального бізнесу», «стирання тембру, внаслідок неправильного звуковидобування», «зловживання фальцетним співом» тісно пов'язані з таким явищем, як цифрове акустичне озвучення, тобто звукопідсилююча техніка.

Майбутньому артистові важливо оволодіти всією палітрою динамічних відтінків: від крайнього *forte* до *piano*, але більшу перевагу початківець повинен віддавати першому. Адже набагато легше співати *piano* тому, хто володіє вже *forte*, аніж навпаки. Вказівки Тозі мають досить актуальне значення в умовах сьогодення. З появою музичної акустичної техніки набула розповсюдження манера фальцетного наспівування, яка підсилюється зазвичай технічними засобами музичної апаратури до меж великої звучності. Захоплюючись технічним досягненням музичної техніки співаки втрачають здатність вокального звукоутворення і особистий тембр, і врешті решт нищать свій голос [59].

Досвідчені оперні співаки стверджують, що спів у мікрофон провокує вокаліста ослаблювати пильність до співочого дихання, звукоутворення та звукоформування. Причина в тому, що акустичне підсилення звуку створює ілюзорне відчуття сильного і красивого звуку як у слухачів так і у виконавця. Проектування та будівництво театрів у доцифрову епоху вимагало особливого таланту зодчих, метою яких було створення не тільки архітектурних шедеврів, але й унікальних акустичних характеристик концертних залів. Сьогодні ж прослідковується певна відмова від виїнятковості акустичних параметрів концертних залів, тому що існує компенсація у вигляді цифрового акустичного озвучення. Сучасні концертні зали користуються технологічними досягненнями озвучення внаслідок слабких голосових даних вокалістів, а з іншого боку: вокально зрілих співаків цифрове озвучення провокує на

безконтрольну роботу дихання та в'яле зімкнення голосових складок. В результаті артист втрачає опору співочого дихання та звикає до м'якої атаки звуку, що призводить до послаблення потужності голосу та його поступове тембральне «стирання».

Однак попри ту проблематику прогресу, якої ми торкнулися вище, продукт технічного прогресу у руках свідомого артиста може стати інструментом серйозного самовдосконалення. Мова йде про цифровий рояль. Безумовно, що цифрова імітація звучання акустичного інструменту ще не дійшла того рівня, щоб досвідчений музикант на слух не відрізнив цифрове фортепіано від акустичного. Однак світові бренди музичних інструментів у своїх кращих екземплярах демонструють надзвичайно високий рівень звучання і навіть тактильних тонкощів клавіатури. Мова йде не про тотальну заміну акустичних фортепіано цифровими, тому що кожен акустичний «живий» рояль унікальний, як і сам піаніст. Але заперечувати певних переваг цифрового піаніно неможливо, серед яких є абсолютна чистота інтонації і відсутність у її корекції з часом, мобільність та доступність, можливість за допомогою навушників займатись для оточуючих беззвучно тощо. Всі ці переваги свідчать лише про те, що цифрове піаніно може стати допоміжним інструментом для піаніста у специфічних умовах занять, а не повною заміною акустичного піаніно, у якого інша природа звуку і тактильних відчуттів. Тому що професійний піаніст роками вдосконалює своє «туше», аби відчуті і почути як різні рухи і дотики пальців створюють відповідний їм звук: сильний, слабкий, яскравий, ніжний, уривчастий, плавний - одним словом, «живий».

Продовжуючи тему рушійної сили технічного прогресу неможливо ігнорувати і навіть переоцінити відео та звукозапис і їх цифрову трансляцію через акустику або кишеньковий плеєр. Завдяки технології звукозапису ми сьогодні маємо можливість почути і оцінити рівень виконавців початку ХХ століття. І красномовності великого письменника не вистачить щоб описати емоції від почутого голосу Е. Карузо, виконання Рахманіновим власних творів, гри оркестру А. Тосканіні або емоції від акторської гри Чарлі Чапліна.

Слухаючи та переглядаючи спадщину музичного та кіномистецтва ми отримали можливість давати адекватну оцінку виконавцям минулих століть. Робити порівняння і висновки. Незважаючи на те, що звукозапис не дає нам повної уяви про живе звучання музикантів минулих століть, ми все ж таки з особливим трепітом слухаємо записи сторічної давності.

Сто сорок років тому 19 лютого 1878 року Томас Едісон отримав патент на фонограф – перший прилад для запису і відтворення звуку. Він викликав справжній фурор у свій час і зберіг для нас музикування та голосові записи відомих людей кінця XIX та початку XX століття. Герберт фон Караян зіграв важливу роль в закріпленні формату цифрового аудіозапису на компакт-диски. Він сприяв визнанню цієї нової технології відтворення звуку своїм авторитетом – у квітні 1980 року брав участь в першій прес-конференції, присвяченій випуску цифрових аудіозаписів на компакт-дисках, разом з президентом компанії «Sony» Акіо Моріта, а в 1987 році був присутній на відкритті першого в Європі заводу з виробництва компакт-дисків спільно з Норіо Ога. Цікаво, що перші прототипи компакт-дисків були обмежені часом звучання 60 хвилин. Існує небезпідставне твердження, що закріплений стандарт часу звучання 74 хвилини був досягнутий технологічною компанією для того, щоб вмістити Дев'яту симфонію Бетховена, а існуючий на той момент архів записів Караяна і його явно виражені побажання зіграли значну роль в ухваленні рішення збільшити максимальний час звучання компакт-диска до 74-х хвилин. Однак нами не знайдено хоча б декількох джерел з констатацією того, що ця історія не являється свого роду легендою.

Меломан міг би заперечити, що слухати музику у записах та ще й через навушники – всеодно що харчуватися напівфабрикатами, оскільки наше вухо чує відображений звук, а не направлений у вушну раковину. Однак ця гіпотеза спростовується тим, що картини і фотографії також зображають відображене світло, але це не припиняє відвідування людьми картинних галерей. Звісно що живий концерт, живе спілкування, емоції від живої зустрічі та споглядання живої природи ніколи не зможуть бути замінені цифровими носіями. Проте ми

вимушено існуємо у світі цифрових технологій, і боротися сьогодні з цифровізацією даремно. І коли ми не можемо змінити ситуації, то ніхто не забороняє нам змінити своє відношення до неї і направити внутрішні ресурси на отримання користі від сформованих обставин.

Відомий диригент та визнаний у світі педагог симфонічного диригування Ілля Мусін розмірковує про рушійну та руйнівну силу відео фіксації уроків диригування. Вперше в історії диригентської педагогіки, каже маестро, з'явився такий чудовий технічний засіб, як відеозапис. Повинен сказати, що в моєму класі кілька таких відеокамер стоїть, буквально чотири-п'ять <...> Результати того, що мої студенти записують уроки диригування просто вражають. Краще один раз побачити. Але ось це ж властивість відеокамери, вона може мати і негативний вплив на розвиток диригування <...> Зверніть увагу: сліпе слідування побаченого нічому не вчить. Вчити та вчитися диригуванню, не маючи обґрунтованого погляду на сутність мистецтва диригування – не можна (Додаток Б, 8). Ключова думка Мусіна полягає в тому, що бездумна імітація учнем побаченого у відеозаписах видатних диригентів нічому не навчає без глибокого знання мистецтва диригування. Відповідно – і адекватний аналіз особистих відеозаписів є неможливим.

Наступна публікація, якою ми сподіваємося переконливо та остаточно сформулювати важливість технології звукозапису для нащадків є одне з нечисленних інтерв'ю С. В. Рахманінова «Художник и грамзапись». І щоб вичерпно донести думку великого артиста та сформулювати власну оцінку технології звукозапису, звернемося до цієї публікації з метою виділити ключеві моменти.

У квітні 1913 р. журналу «The Gramophone» С. В. Рахманінов дав інтерв'ю, де було сказано ним, що нещодавно його попросили висловити свою думку щодо музичної цінності радіомовлення. Він відповів, що, на його думку, радіо має на мистецтво поганий вплив, що воно руйнує весь дух і справжню виразність музики. І багато хто почав висловлювати своє здивування з приводу

того, що, так негативно ставлячись до радіо, Рахманінов охоче записується на платівки, ніби між цими двома областями існує якийсь таємничий тісний зв'язок. Рахманінов тоді сказав, що сучасний грамофон і методи грамзапису в усіх відношеннях відрізняються незрівнянно більшою досконалістю, ніж радіопередачі, особливо коли йдеться про запис фортепіано. Дванадцять років тому, каже маестро (1901 рік), коли в Америці Едісоном була зроблена перша його грамплатівка, звук фортепіано вийшов *металево дзвінким*. Рояль звучав точно як балалайка, тобто не природньо, тембрально не відповідно. І лише вдосконалення протягом 1910-1913 років електрозапису, а також значне покращення якості самих грамофонів призвели до того, що звучання фортепіано на платівках набуло такої достовірності, різноманітності та глибини, що навряд чи можна бажати кращого для Рахманінова, як він стверджував [67]. Він без жодних сумнівів визнавав, що грамзаписи фортепіано 1913 року повністю відповідають вимогам піаніста. Рахманінов вважав, що грамзаписи допомагали посиленню його престижу як артиста.

Сергій Рахманінов переслухав чимало чудових грамплатівок із записом гри безлічі різних піаністів, і в кожному випадку сутність артистичної індивідуальності, за його переконанням, була схоплена та передана. З тих пір мільйонам людей, які не мають можливості відвідувати концертні зали, платівки дають досить точне уявлення про гру артиста. Додамо, що у всьому цьому найважливіше для Рахманінова було – це можливість, яка з'явилася завдяки грамофону, вдосконалювати його гру до рівня, яка задовольняла б його як артиста. Тому що коли записуєшся на грамплатівку, з'являється надія досягти майже повної художньої досконалості. Якщо з першого, другого чи третього разу не зіграв так добре, як хотілося б, то можна повторно записувати, стирати запис і знову записувати, доки нарешті не залишишся задоволеним [67].

Якість радіомовлення у ті часи була такого низького рівня і якості, навідріз від грамзаписів, що зі слів Рахманінова радіо – це справді грандіозний винахід, але, на його думку, не для мистецтва. Порівнюючи

ступінь музичної цінності радіомовлення та грамофона, можна дійти висновку, що грамофон для музиканта – безцінне придбання, яке зробило його мистецтво вічним. Ви слухаєте по радіо сольний концерт. Наступної миті він скінчився, зник, тоді як грамплатівка назавжди зберігає гру чи спів видатних артистів світу. Подумати тільки, чим би ми володіли зараз, якби існували платівки із записами гри Ліста, найбільшого з піаністів, які коли-небудь жили [67].

У давні часи музиканта не могла не пригнічувати думка про те, що після його смерті його мистецтво піде в забуття. Сьогодні артист може розраховувати на промовисте та безсмертне свідчення своєї життєдіяльності, на достовірне відтворення своєї творчості. Одного цього достатньо, щоб переважна більшість музикантів та любителів музики без вагань зарахувала відео та аудіозапис до найзначніших музичних винаходів сучасності. Будь-яка музика, тільки замовкнувши, перестає існувати [67].

Вислів Глена Гульда – звукового скульптора, максимально точно описує відношення піаніста-віртуоза до звукозапису, який зробив величезний внесок у справу творчого використання електронного середовища, вивчивши її можливості в якості «розширення» музиканта, його інструменту, музичної партитури. У статті «Музыка и технология» Гульд стверджував, що технологію неможливо трактувати як щось нейтральне, вважати її чимось на зразок пасивного спостерігача. Мабуть, в жодній з областей застосування нових технологій – будь то спільні цілі та завдання, конкретні технічні можливості, чи філософські питання, з якими стикаються тут з давніх-давен теоретики та практики, – ніде ця проблематика не висвітлюється так яскраво, як у галузі звукозапису [Додаток Б, 10].

Виходячи з вищесказаного та, особливо, інтерв'ю Рахманінова, зауважимо, що технологічний прогрес спрямований на вдосконалення будь-якої людської діяльності, однак його позитивний чи негативний вплив залежить від того, як саме ми використовуємо ті чи інші технологічні інструменти.

Може виникнути слушне запитання: яким чином пов'язаний звукозапис та проблема «тембру» даного розділу. Відповіді на це питання значно простіше, звернувши увагу на досвід музикантів столітньої давності, коли звукозапис був дуже далекий від сучасних стандартів. Досвід Рахманінова у тому, як зароджувався та еволюціонував звукозапис, і як від цього змінювався *тембр* інструменту чи голосу на грамплатівці може слугувати тим аргументом, що знання історії та прослуховування прикладів технології звукозапису дає можливість у повній мірі високо оцінити важливість якості запису *тембру* музичного інструменту або голосу. Виділивши декілька фактів зі слів Рахманінова стає зрозуміло, що тодішній грамофон і методи грамзапису в усіх відношеннях відрізнялися незрівнянно більшою досконалістю, ніж радіопередачі, особливо коли йшла мова про запис фортепіано. Дванадцять років тому, як висловився Рахманінов у 1913 р., коли в Америці Едісоном була зроблена перша його грамплатівка, звук фортепіано вийшов *металево* дзвінким, тобто не відповідав справжнім тембральним якостям фортепіано. Рояль звучав точно як балалайка. І лише вдосконалення електрозапису, а також значне покращення якості самих грамофонів призвели до того, що звучання фортепіано на платівках набуло такої достовірності, різноманітності та глибини, що, зі слів Сергія Рахманінова, навряд чи можна бажати кращого [67].

Ось чому так важливо еволюцію звукозапису виділити в окремий підрозділ. Цим ми надіємося привернути увагу до важливості точної передачі будь-якого тембру звукозаписом, що реалізовується з кожним новим технічних проривом все краще і достовірніше.

Після фурорної презентації Томасом Едісоном у 1877 році технології звукозапису минуло чимало років, а сучасні технології зробили величезний прорив у сфері якості звукозапису, в порівнянні з якістю звукозапису фонографа Томаса Едісона. Всього за 100 з невеликим років перевернулося розуміння звукозапису та прослуховування музики: це шлях від громіздких архаїчних фонографів до сучасних ультракомпактних плеєрів в наших

кишенях. У когось може виникнути слушне запитання: яким чином пов'язаний звукозапис із тембром людського голосу!? Відповідь очевидна – у аспекті способу фіксації та прослуховування голосового або музичного тембру. Адже звукозапис – це єдиний засіб фіксації та збереження для нащадків тембрального забарвлення голосу, інструменту та інших звуковисотних і шумових явищ.

Ера механічного звукозапису. Едуард Леон Скотт всередині XIX ст. веде роботу над першим звукозаписним пристроєм. 25 березня 1857 року уряд Франції реєструє патент, який отримав назву «фоноавтограф». Принцип роботи фоноавтографа полягав у записі звукової хвилі за допомогою уловлювання вібрацій через спеціальний акустичний рупор, на кінці якого розташовувалася голка. Під дією звуку голка починала вібрувати, малюючи переривчасту хвилю на скляному валику, поверхня якого вкрита або папером, або кіпотю. Та на жаль, винахід Едуарда Скотта не вмів відтворювати записаний фрагмент. Через 17 років, у 1877 році «батько лампи розжарювання» Томас Едісон закінчує роботу над абсолютно новим звукозаписним пристроєм – фонографом, який через рік він запатентує у відповідному відомстві США. Принцип роботи фонографа нагадував фоноавтограф Скотта: покритий воском валик виступав в ролі звуконосіїв, запис на який здійснювався за допомогою голки, приєднаної до мембрани – прародича мікрофона. Вловлюючи звук через спеціальний рупор, мембрана приводила в дію голку, яка залишала поглиблення на восковому валику. Записаний звук вперше можна було відтворити, використовуючи той же пристрій, на якому і проводився сам запис. На жаль, механічної енергії було недостатньо для отримання номінального рівня гучності. Фонограф Едісона зумів перевернути тодішній світ з ніг на голову: сотні винахідників стали експериментувати з використанням різних матеріалів для покриття циліндра-носія, а в 1906 році відбувся перший публічний концерт-прослуховування. Фонографу Едісона аплодував переповнений зал. У 1912 році світ побачив дисковий фонограф, в якому замість звичного воскового валика став

використовуватися диск, що значно спростило конструкцію. З 1888 року Еміль Берлінер почав активно розвивати власне бачення звукозапису за допомогою власного пристрою – грамофона. В якості альтернативи восковому барабану Берлінер віддав перевагу більш міцному целулоїду. У 1887 році пластинки виготовляють з шпату, сажі і шелаку. Принцип запису залишався незмінним: рупор, звук, коливання голки і рівномірне обертання диска-пластинки. Експерименти зі швидкостями обертання записуваного диска дозволили збільшити час запису одного боку пластинки до 2-2,5 хвилин при швидкості обертання в 78 оборотів за хвилину. Записані диски-пластини поміщалися в картонні чохла (рідше шкіряні) через що в подальшому отримали назву альбомів – зовні вони дуже нагадували фотоальбоми з визначними пам'ятками міст, повсюдно реалізованих в Європі (Додаток Б, 9).

Ера електромеханічного запису. Науково-технічний прогрес не стояв на місці і з появою електрики еволюція звукозапису розпочала свій стрімкий розвиток. У 1925 році починається ера звукозапису з використанням мікрофону, електродвигуна (замість пружинного механізму) для обертання пластинки і, спочатку п'єзоелектричний, а потім більш досконалий магнітний звукознімач.

Арсенал пристроїв, що дозволяють здійснювати як звукозапис, так і його подальше відтворення поповнюється модифікованою версією грамофону – електрофонів. Поява підсилювача дозволяє вивести звукозапис на новий рівень: електроакустичні системи отримують гучномовці, а необхідність в форсації звуку через рупор відходить у минуле. Всі фізичні зусилля людини тепер виконує електрична енергія (Додаток Б, 9).

Ера магнітного звукозапису. Історія розвитку магнітного звукозапису практично весь час йшла паралельно з механічним способом запису, але залишалася в тіні аж до 1932 року. Ще в кінці XIX століття, натхненний винаходом Едісона американський інженер Оберлін Сміт зайнявся вивченням питання звукозапису. У 1888 році виходить стаття, присвячена використанню явища магнетизму у звукозаписі. Данський інженер Вальдемар Поульсен після

десяти років експериментів в 1898 році отримує патент на використання сталевого дроту в якості звуконосіїв. У подальшу еволюцію магнітного запису втручається компанія AEG, випустивши в середині 1932 року прилад Магнетофон-K1. Застосовуючи в якості покриття плівки оксид заліза, компанія BASF виробляє справжню революцію у світі звукозапису. Використання підмагнічування змінним струмом, інженери отримують абсолютно нову якість звучання: знижене до 60 дБ співвідношення сигналу/шуму і подолання верхньої планки звуочастотності в 10 кГц (Додаток Б, 9).

Починаючи з 1930 і аж до 1970 року світовий ринок представлений катушечними магнітофонами самих різних форм-факторів і з самими різними можливостями. Магнітна стрічка відкриває творчі двері перед тисячами продюсерів, інженерів і композиторів, які отримали можливість експериментувати зі звукозаписом не в промислових масштабах, а безпосередньо у власній квартирі. Поява знайомої з дитинства касети пов'язана з зареєстрованим у 1952 році відповідним патентом, а вже в 1963 компанія Philips представляє першу компакт-касету, яка всього за кілька років стане головним масовим форматом відтворення звуку (Додаток Б, 9).

Ера лазерно-оптичного звукозапису. Ідеї звукозапису, закладені ще в кінці XIX століття Томасом Едісоном, у другій половині XX століття привели до використання лазерного променя. В основу оптичного звукозапису ліг принцип створення на компакт-диску спіральних доріжок, що складаються з гладких ділянок і западин-пітів. Лазерна ера дозволила представити звукову хвилю у складну комбінацію нулів (гладких ділянок) і одиниць (пітів).

У березні 1979 року компанія Philips демонструє перший прототип компакт-диску, а вже через тиждень нідерландський концерн укладає угоду з японською фірмою Sony, затвердивши новий стандарт аудіодисків. У 1982 році Philips презентує перший програвач компакт-дисків, за якістю відтворення перевершивши усі досі представлені носії. Першим альбомом, записаним на новому цифровому носії, став легендарний «The Visitors» групи

АВВА. А в 1984 році компанія Sony випускає перший портативний програвач CD-дисків – Sony Discman D-50 за ціною в \$ 350. Подальший розвиток ери оптичних компакт-дисків приведе до появи в 1998 році стандарту DVD-Audio, виходу на ринок звуку з різною кількістю звукових каналів (від моно до п'ятиканального). Починаючи з 1998-го р. Philips і Sony просувають альтернативний формат компакт-дисків – Super Audio CD. Двоканальний диск дозволив зберігати до 74 хвилин звучання як в стерео, так і в багатоканальному форматі (Додаток Б, 9).

Ера цифрового звукозапису. У 1995 році в інституті Фраунгофера був розроблений революційний формат стиснення аудіо – MPEG 1 Audio Layer 3, який отримав скорочене ім'я mp3. Головною проблемою початку 90-х в сфері цифрових носіїв залишалася недоступність достатнього розміру дискового простору для розміщення цифрової композиції. Середній розмір жорсткого диску самого сучасного на той час персонального комп'ютеру насилу перевищував кілька десятків мегабайт (Додаток Б, 9).

За десять років ситуація змінюється кардинально. У 1999 році 18-річний Шон Фаннінг створює мережу Napster, яка шокує всю еру шоу-бізнесу. Обмінюватися музикою, записами і іншим цифровим контентом можна було прямо через мережу. Поява кодека mp3 і подальша його підтримка з боку виробників CD-плеєрів веде до поступового зниження продажів CD-дисків. Вибираючи між якістю звучання (яке реально відчував лише невеликий відсоток споживачів) і максимально можливою кількістю композицій, які можна записати на одну CD-болванку (в середньому, різниця становить близько 6-7 разів), слухач вибирав останнє (Додаток Б, 9).

Першим mp3-програвачем став мініатюрний MPMan, випущений південнокорейською компанією SaeHan в березні 1998 року. MPMan був представлений в двох версіях: з 32 і 64 мегабайтами вбудованої пам'яті, і ціник за модель стартував від \$ 400. У 2003 році на ринок вривається компанія Apple, яка запропонувала поширення легальних цифрових копій композицій за допомогою магазину iTunes Store. Загальна база композицій в

онлайн-магазині на момент презентації становила понад 200 000 треків. Сьогодні ж цифра треків в Apple Music перейшла за позначку в 70 млн. Підписавши угоди з такими лідерами звукозаписної індустрії, як: BMG, Sony Music Entertainment, Warner, Universal і EMI, компанія Apple відкрила зовсім нову сторінку в історії звукозапису, яку ми продовжуємо створювати і сьогодні [Додаток Б, 9].

Володіючи певними знаннями історії звукозапису можемо адекватно оцінити проривне значення прослуховування музики у надвисокій якості Hi-Res Audio через сучасну акустичну систему, а також мобільне прослуховування через наші MP3 плеєри та мобільні телефони. І найбільший внесок в популяризацію музики «в кишені» зробила компанія Apple у 2001 році презентувавши публіці свій плеєр iPod. Разом з виходом концепції нового плеєра креативний лідер компанії Apple Стів Джобс придумав слоган для нього: «1000 songs in your pocket» (1000 пісень у Вас в кишені). Саме ця подія 23 жовтня 2001 року презентації першого iPod на цілих 10 Гб перевернула нашу уяву про доступ до музики та її прослуховування. З кожним роком компанія збільшувала об'єм пам'яті плеєра iPod, і вже у 2007 році цей об'єм збільшився у 16 раз. Отже можна стверджувати, що з 2007 року маючи кишеньковий плеєр на 160 Гб і більше, музиканти та любителі музики отримали можливість носити в кишені таку кількість треків, яку фізично записати було майже неможливо. Саме тому наступним важливим проривом стали музичні стримінгові сервіси.

Музика всього світу у кишені. Завдяки звіту організацій We Are Social та Hootsuite станом на початок 2021 року, інтернетом користується більше половини від загального населення Землі – 4.021 млрд чоловік. Не дивно, що при такій доступності підключення до мережі інтернет все більше людей вважають за краще користуватися онлайн-сервісами для ігор, перегляду відео і прослуховування музики, а не зберігати контент у себе на пристрої. Про стриммінг музики і піде мова.

Для тих, хто виріс в епоху CD-дисків, поява можливості слухати музику в онлайні стало справжнім дивом, про яке 15-20 років тому не можна було і мріяти. Формат CD служив нам вірою і правдою довгі роки, але рано чи пізно він обов'язково повинен був відправитися на звалище історії. Чому? Перша і найголовніша явна причина полягає в недовговічності оптичних дисків. Будь-який фізичний носій навіть за ідеальних умов експлуатації має певний термін життя, а якщо трапиться форс-мажор (пожежа, втрата диска або його руйнування), то доведеться назавжди розпрощатися з улюбленими аудіозаписами. По-друге, з початку глобальної інтернетифікації в 2000-х роках багато розробників хотіли перенести музику в мережу, але ніхто не міг придумати, як зробити це найбільш зручним для користувача чином. Спершу з'явилося онлайн-радіо, але воно вимагало досить складних алгоритмів оцифровки і передачі інформації, якість його звучання була далеко від ідеалу і, що найголовніше, там не можна було вибирати треки. Через кілька років швидкість інтернет-підключення виросла в рази, з'явилася можливість передавати звук в більш високій якості, і деякі талановиті програмісти не могли не скористатися цією обставиною. Одним з перших на новому ринку стримінгової музики став Spotify. Розробка даного проекту була розпочата в 2006, а запуск відбувся 7 жовтня 2008 року двома шведськими розробниками, трохи пізніше один з співзасновників Facebook, Шон Паркер, інвестував в Spotify 15 \$ млн, а вже до 2010 шведи уклали контракти на розміщення ліцензійних треків з такими великими лейблами, як Warner Music, Sony і Universal. Секрет успіху Spotify криється не стільки в інноваційності, скільки у вдало підібраному часі для старту: саме в 2008 надпопулярний на той момент музичний сервіс Last.fm перейшов на платну підписку, а у Spotify була можливість слухати музику безкоштовно.

Вже сьогодні нам доступні такі популярні стримінгові музичні сервіси: Spotify, Apple Music, YouTube Music, Яндекс. Музыка, Deezer, Amazon Music, Groove та Tidal. Чи не диво, що сьогодні ми маємо змогу за лічені секунди отримати доступ до будь-якої музики, будь-якого жанру чи виконавця у

своєму гаджеті та проїнятися тембром того чи іншого співака, хору, оркестру, інструменталіста. Такого миттєвого доступу до світової медіатеки людство ще не знало. Саме тому захоплення рушійною силою технічного прогресу має місце у нашій роботі.

Таким чином, демонстрація еволюції звукозапису та свідчення визнаних артистів про архіважливість цієї технології робить можливим запевнитися у гіпотезі того, що якість звукозапису впливає безпосередньо на точність фіксації тембру. Отже, констатуємо, що саме еволюція технологічного прогресу у сфері звукозапису дала можливість записувати творчість музикантів з майже абсолютною достовірністю, що і слугує нам певним заміном живої присутності у концертних залах. А також, як це не парадоксально, бути свідками творчості тих, кого вже немає серед нас, однак їх творчість залишилася з нами назавжди. Тому що музика, яка перестає звучати – зникає, але не для двох крайніх століть, бо Томас Едісон дав поштовх розвитку технології звукозапису.

Висновки до другого розділу

Проведене дослідження дає підстави зробити наступні висновки. Дослідження формотворних складових тембрального забарвлення голосу є важливим аспектом вокалу та хорознавства. Тембр голосу та музичного інструменту має важливе значення у самоідентифікації музиканта, адже тембр – це самобутній «почерк» людського голосу.

Технологічний прогрес у музичному мистецтві розглядається критично, тому ми констатуємо не тільки руйнівну силу цього явища, але й рушійну силу прогресу у сфері вокально-хорової музики.

Значимість звукозапису у музичному мистецтві, на нашу думку, є вагомим складовим технологічного відкриття, адже це надає можливість фіксувати та прослуховувати тембри людських голосів, хорів, оркестрів, солістів тощо. В роботі також відведено місце історичному нарису

звукозапису як способу фіксації тембру, що дає повну картину того, який шлях пройшла технологія звукозапису, щоб сьогодні вважатися невід'ємною складовою творчості кожного музиканта.

ВИСНОВКИ

Магістерська робота мала на меті дослідження теоретико-методологічних засад вокальної та хорової освіти в реаліях сьогодення, які визначаються формуванням музичних здібностей, аналізом наукової та методичної літератури з сольного співу та хорознавства. Ключові рубрики дослідження охопили: історію вокального та хорового мистецтва, співоче дихання у дзеркалі методичної літератури, співочу артикуляцію, вокальну атаку звуку, типи та види голосових реєстрів, аспекти вокально-хорової виразності, інтонацію і стрій, хоровий ансамбль, феномен тембру, технологічний прогрес у вокально-хоровому мистецтві, значимість та історичний нарис звукозапису у сфері музичного мистецтва.

В основу матеріалу дослідження включені джерела видатних митців-дослідників вокального та хорового мистецтва. Для порівняльної характеристики залучені музикознавчі праці, наукова новизна яких має тотожні параметри з концепцією даної роботи.

Базис характеристики вокального та хорового співу та їх складових визначився авторитетними концертуючими музикантами, теоретиками, дослідниками, біологами, фізиками і теологами. Тому дослідження вокального та хорового мистецтва, а також феномену людського тембру, перш за все, спиралося на алгоритми наукових досліджень складових вокального та хорового співу.

Актуальність даної роботи викликана сформованим світовим музикознавством та, особливо, практикою вокального і хорового співу сьогодення, яка переживає певну кризу вокально-хорової освіченості і незначну увагу до феномену співочого тембру; тому створена література та практика діючих митців свідомо елімінує справжні мотиви кризи тембрального забарвлення вокалістів та хорових колективів.

В результаті системного дослідження музично-теоретичної освіченості вокалістів та артистів хору приходимо до висновків про те, що провідними

засадами занепаду тембрального феномену дипломованих вокалістів та артистів хору є незначна увага останніх до формотворних складових людського тембру та його значимість у вокально-хоровому мистецтві.

Детальне дослідження системи музичної освіти та невід'ємних характеристик високопрофесійного вокального та хорового співу, знання історії вокального-хорової музики, критична оцінка рушійної та руйнівної сили технологічного прогресу у сфері звукозапису та цифрового озвучення мають вирішальне значення у розвитку вокального та хорового співу з унікальним для кожного артиста та колектива тембральним «почерком».

Людська особистість, проходячи свою еволюцію, досягає становлення тільки в особистісному самовдосконаленні. Критичне ставлення до сучасних викликів у сфері життєдіяльності та музичної творчості дає змогу дати цьому адекватну оцінку та посилити самоосвіту, а значить – розвивати ті здібності, які декларативно не затверджені у вимогах до вокалістів чи артистів хору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абитболь Ж. Одиссея голоса. Москва : Колибри : АзбукаАттикус, 2018. 560 с.
2. Акритова Е. О. Професор О. О. Муравйова. Виконавські школи вищих учбових заходів України [зб. наук. пр]. Київ, 1990. С. 79–85.
3. Андрос Н. Музична інтерпретація поезії Шевченка. Київ : Музична Україна, 1985. 72 с.
4. Антонович В. Б. Моя сповідь : виб. іст. та публ. твори. Київ : Либідь, 1995. 816 с. URL: <http://litopys.org.ua/anton/ant.htm>.
5. Антонюк В. Г. Вокалісти Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського – дослідники феномену української вокальної школи. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2016. Вип. 114. С. 153–168.
6. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка [Текст] : сольний спів. Вид. 3є, доп. і переробл. Київ : Видавець Бухин В. Ю., 2017. 218 с. : табл.
7. Гарсиа Мануэль (сын). Полный трактат об искусстве пения. Санкт-Петербург: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2015. 416 с.
8. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. Москва: Музгиз, 1961. 188 с.
9. Гребенюк Н. До проблеми виконавської творчості у класі камерного співу. Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової. Одеса, 2003. Вип. 4, кн. 1. С. 155–164.
10. Гринь Л. О. Інтеграція в професійну підготовку майбутнього актора музично-драматичного театру спеціалізації «сольний спів: академічний та естрадний. Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах. 2013. Вип. 32. С. 155–161.

- 11.Дмитревский Г.А. Хороведение и управление хором. Москва: Госмузиздат, 1957. 106 с.
12. Дмитревская К.Н. Анализ хоровых произведений. Москва, 1965. 128 с.
13. Дмитриев Л. Основы вокальной методики. Москва : Музыка, 2000. 218 с.
- 14.Друскин М.С. Иоганн Себастьян Бах. Москва, 1982. 380 с.
- 15.Дяченко В. М. Д. Леонтович. Київ: Мистецтво, 1969. 136 с.
- 16.Евтушенко Д. Голос и тембр // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського / Ред.-упор : К. Шамаєва. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. Вип. 101. С. 46–63.
- 17.Євтушенко Д. Г. Роздуми про голос. Київ : Музична Україна, 1979. 90 с.
18. Жаркова В.Б. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера). Киев: Автограф, 2009. 528 с.
19. Живов В.Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика. Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 272 с.
20. Жишкович М. А. Львівська вокальна школа другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Мирослава Андріївна Жишкович. Львів, 2006. 246 с.
- 21.Загайкевич М. Михайло Вербицький. Сторінки життя і творчості. Львів, 1998. 134 с.
- 22.Зоценко М. Євгенія Мірошніченко : нар. артистка СРСР. Київ : Муз. Україна, 1972. 107 с.
- 23.Зубалій О. Д., Рященко Д. С. Освітній рух в Україні у добу національно-державного відродження (1917–1920 рр.) // Український історичний журнал. 1998. № 3.
- 24.Іваницький А. І. Український музичний фольклор. Підручник для вищих навчальних закладів. Вінниця: НОВА КНИГА, 2004. 320 с.
- 25.Історія кафедри сольного співу ОНМА. URL: http://odma.edu.ua/about/history/solnyy_spiv

- 26.Ігнатова Л. П. Еволюція художнього стилю як процес репрезентації феномену дуповності. Українське мистецтвознавство. Київ: ІМФЕ, 2009. Вип. 9. С. 298–302
- 27.Иванов-Радкевич А.П. О воспитании дирижера. Москва, 1973. 78 с.
- 28.Кабка Н. М. Дискурс особових текстів діячів вокальної культури у мистецькому середовищі України 1950–1970 років. Автореферат дисертації на здоб. наук. ст. кандидата мистецтвознавства. URL: http://www.mari.kiev.ua/Avtoreph_G_M_Kabka
- 29.Кагарлицький М. Ф. Наодинці з совістю: Образи діячів української культури. Київ : Рад. письменник, 1988. 340 с.
30. Казачков С.А. Дирижерский аппарат и его постановка. Москва, 1967. 112 с.
31. Калинин С.С. Памяти Александра Васильевича Свешникова. Статьи. Воспоминания. Москва: Музыка, 1998. 328 с.
32. Калениченко А. П. Напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці. Українське мистецтвознавство. Київ: ІМФЕ, 2009. Вип. 9. С. 106–112.
- 33.Копиця М.Д. Епістологія в лабіринтах музичної історії. Національна музична академія України: До 100-річчя Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського, 2008. 530 с.
34. Кофман Р.И. Дирижёр и оркестр или 100 ненужных советов молодым дирижерам. Київ, 2009. 132 с.
35. Леонтович М.Д. Збірка статей і матеріалів. АН УРСР, Київ, 1947. 104 с.
36. Лемешев С. Спогад про Михайла Микишу // Українські співаки в спогадах сучасників / Авт-упоряд. І. Лисенко. Київ : «Рада», 2003. 780 с.
- 37.Лихтман З.Е. Роль фортепиано в процессе становления музыканта-вокалиста, в его учебной исполнительской работе. Формировании профессионализма и музыкально-исполнительской культуры : рукопись / З. Лихтман. Киев : НМАУ им. П.И. Чайковского, 1978.

38. Лишанский Е. Некоторые вопросы оперной режиссуры и воспитания певца-актера. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2013. Вип. 101. С. 120–145.
39. Левандо П.П. «На девятой версте» А. Давиденко. Работа дирижера над хоровой партитурой. Москва, 1985. 96 с.
40. Лисенко М.В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм. Київ: Музична Україна, 1955. 95 с.
41. Малько Н.А. Основы техники дирижирования. Санкт-Петербург: Композитор, 2015. 252 с.
42. Мартынов В.И. История богослужебного пения. Москва: Русские огни 1994. 240 с.
43. Матвеев Н.В. Хоровое пение. Москва, 1998. 287 с.
44. Медриш І. Світова музична література: Підручник. Вип.1. Чернівці: Місто, 2016. 280 с.
45. Медриш І. Світова музична література: підручник. Вип. 2. Чернівці: «Місто», 2020. 448 с.
46. Музыкальный словарь Гроува / Пер. с англ., ред. и допол. Л.О.Акопяна. Москва: Практика, 2001.
47. Муравський П.І. Чистота співу — чистота життя. Київ, 2012. 832 с.
48. Мусин И.Я. Язык дирижерского жеста. Москва, 2006. 232 с.
49. Муравйова О. О. Спогади. Матеріали / Упор, та прим. Г. І. Філіпенко. Київ : Муз. Україна, 1984. 150 с.
50. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия/ Е. Назайкинский. Москва : Музыка, 1972. 384 с.
51. Назаренко И.К. Искусство пения. Москва, 1968. 624 с.
52. Носина В.Б. Символика музыки И. С. Баха. Москва: Классика-XXI, 2011. 56 с.
53. Одеська національна музична академія ім. А. Нежданової. Кафедра сольного співу. URL :

- http://odma.edu.ua/structure/faculties/piano_theoretical_faculty/solo_singing/ekon_omova_elina
54. Одеській державній музичній академії імені А. В. Нежданової 90 / Упорядник Сокол О. В., Розенберг Р. М., Самійленко О. І. та ін. Одеса: Друк, 2003. 224 с.
55. Ожегов С. Школа // Толковый словарь русского языка. URL: <http://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=35747>
56. Пігров К. Організація хорового співу в робітничому клубі. Харків-Одеса, 1931. 106 с.
57. Пигров К. К. Руководство хором: под ред. К. Птицы. Москва, 1964. 220 с.
58. Плужников К. Механика пения. Санкт-Петербург: Композитор, 2004. 88 с.
59. Прокопенко Н. М. Тайна вокала Шаляпина. Київ, 1999. 228 с.
60. Птица К.Б. Очерки по технике дирижирования хором. Москва, 2010. 188 с.
61. Птица К.Б. О хоровом дирижировании. Работа в хоре. Москва, 1948. 262 с.
62. Птица К.Б. «Три русские песни» С. Рахманинова. Работа дирижера над хоровой партитурой. Москва, 1985. 144 с.
63. Птица К.Б. Проблемы стиля и хоровое исполнительство. Работа с хором. Москва, 1972. 206 с.
64. Птица К.Б. О музыке и музыкантах: Сборник статей. Москва, 1995. 437 с.
65. Пухначев Ю. В. Загадки звучащего металла: физика, технология и история колокола. Москва, 2011. 126 с.
66. Рахманинов С. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. Москва, 2008. 248 с.
67. Рахманинов С. Литературное наследие. В 3-х т. / Сост.-ред. З. А. Апетян. Москва: Сов. Композитор, 1978-1980. Т. 1.

68. Рахманинов С. Литературное наследие. В 3-х т. / Сост.-ред. З. А. Апетян. Москва: Сов. Композитор, 1978-1980. Т. 2.
69. Рахманинов С. Всенощное бдение. Москва, 1989. 80 с.
70. Рождественский Г.Н. Мысли о музыке. Москва, 1975. 200 с.
71. Романовский Н.В. Хоровой словарь. Ленинград : Музыка, 1972. 141 с.
72. Соколов В.Г. Работа с хором. Москва, 1983. 191 с.
73. Станиславский К.С. Работа актёра над собой в творческом процессе переживания. Москва : Азбука, 2020. 736 с.
74. Теплов Б.М. Проблемы индивидуальных различий. Москва, 1961. 536 с.
75. Трубин Н.Г. Духовная музыка. Смоленск, 2004. 229 с.
76. Хайкин Б.Э. Беседы о дирижерском ремесле: Статьи. Москва, 1984. 240 с.
77. Цветаева А.И., Сараджев Н.К. Мастер волшебного звона. Москва, 1988. 110 с.
78. Чекан Ю.І. Інтонаційний образ світу. Київ : Логос, 2009. 227 с.
79. Чесноков П.Г. Хор и управление им. Москва, 1961. 241 с.
80. Шаляпин Ф.И. Маска и душа. Париж : Современные записки, 1932. 352 с.
81. Юрлов А.Л. Певческое воспитание как основа совершенствования исполнительской культуры певцов хора // Александр Юрлов. Статьи и воспоминания. Материалы. Москва, 1983. 167 с.
82. Козар І.Г. Особливості підготовки вокаліста до виконавської діяльності. Матеріали студентської наукової конференції Чернівецького національного університету (20-21 квітня 2021 року). Факультет педагогіки, психології та соціальної роботи. Чернівці : Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича, 2021. С. 97-99.

ДОДАТКИ**ДОДАТОК А****ПОРТРЕТИ СОЛІСТІВ ТА ДИРИГЕНТІВ**

Маріо Дель Монако



Франко Кореллі



Федір Шаляпін



Борис Христов



Лев Венедиктов



Павло Муравський



Архім. Матфей Морміль



Олександр Свешніков



АКТИВНІ ПОСИЛАННЯ НА МЕДІАМАТЕРІАЛИ

1. Дирижер Евгений Мравинский. О роли дирижера в музыке. URL: <https://youtu.be/9SfSGAPLA7U>
2. Павло Муравський. Співпраця з Борисом Гмирею. URL: <https://pavlomuravskyi.com/pavlo-muravskyj-spivpraczya-z-borysom-gmyreyu.html>
3. Паваротти. Документальный фильм, 2019 г. URL: <https://youtu.be/O47TjQGoq0k>
4. Рихтер непокоренный. Фильм Брюно Монсенжона. URL: <https://youtu.be/BEtbMEPUJsQ>
5. Искусство дирижирования. URL: <https://youtu.be/IN8w0Xmr9Yk>
6. Беседы с Геннадием Рождественским. URL: <https://youtu.be/VwXzAtQGX9U>
7. Элисо Вирсаладзе: «Кто здесь самый главный пианист». URL: <https://youtu.be/AmkcbLAb-Z4>
8. Илья Мусин. Уроки дирижирования. URL: <https://youtu.be/rCVby6221ag>
9. История звукозаписи: от механики к цифре. URL: <https://www.audiomania.ru/content/art-4102.html>
10. Елена Степанова. Саунд-скульптор: Взгляды Гленна Гульда на звукозапись. URL: https://www.academia.edu/37629313/Stepanova_Glenn_Gould_Sound_Sculptor.pdf

11. Савчук Євген Герасимович. URL:
https://uk.m.wikipedia.org/wiki/Савчук_Євген_Герасимович
12. Анастасія Патер. Еталонність хорového звуку у виконавському трактуванні української духовної музики. URL:
<https://rsglobal.pl/index.php/ijitss/article/download/1409/1345/>
13. А. В. Козир. Актуальні питання формування професійної майстерності майбутнього вчителя музики як керівника хорového колективу. URL:
<http://enpuir.npu.edu.ua:8080/bitstream/handle/123456789/18071/Kozyr.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
14. І. В. Ярошенко, Ю. М. Серганюк. Концептуальні особливості методики роботи з хором. URL:
http://lib.pnu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/2085/1/Yaroshenko_I.V._Metodyka_roboty.pdf
15. І. О. Доля. Робота з ансамблями у вокально-хоровому колективі. URL: <http://tur.kosiv.info/tourism-and-culture/147-робота-з-ансамблями-у-вокально-хоровому-колективі.html>
16. Н. А. Римский-Корсаков. Основы оркестровки. Т. 1. URL:
<https://litportal.ru/avtory/nikolay-rimskiy-korsakov/kniga-osnovy-orkestrovki-s-partiturnymi-obrazcami-iz-sobstvennyh-sochineniy-t-1-686475.html>
17. Павло Муравський: Хорові правила. Спочатку була нота. URL:
<https://pavломuravskyi.com/pavlo-muravskyj-horovi-pravyla.html>
18. Лекції з курсу «Хорознавство». URL:
http://eprints.zu.edu.ua/20689/1/Збірка_з_Хорознавства.PDF

АКТИВНІ ПОСИЛАННЯ НА НОТИ

1. П. Г. Чесноков «Теплится зорька». URL:
<http://notes.tarakanov.net/download/?file=%2Fu%2Fnotes%2Favtorskie-sochineniya%2Fteplitsia-zorka.pdf>
2. І. С. Бах «Jesu, meine Freude», мотет е-moll. URL:
<http://notes.tarakanov.net/download/?file=%2Fu%2Fnotes%2Fhorovaya-muzika1%2F10.pdf>
3. С. И. Танеев «Иоанн Дамаскин», кантата для смешанного хора и оркестра, ор. 1. URL:
<http://notes.tarakanov.net/download/?file=/u/notes/opera/taneev-damaskin-klavir.zip>