С12
Б

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ
ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МИСТЕЦТВ імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

САВЕЛЬЄВА Г. В.

МЕТОДИКА РОБОТИ З ХОРОМ

КУРС ЛЕКЦІЙ

З ДИСЦИПЛІНИ
спеціальність 025 «Музичне мистецтво»,
спеціалізація «Хорове диригування»
освітньо-кваліфікаційний рівень «бакалавр»

ЧАСТИНА 1

діяльність диригента хору в умовах навчально-виховної роботи та теоретико-методичні засади вокального виховання у хорі

Харків-2021

УДК 784.071.1.071.5(076)

С12

Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол №5 від 22.12.2020 р.)

Рецензенти

Прокопов С. М. – заслужений діяч мистецтв України, професор, завідувач кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Батовська О. М. – доктор мистецтвознавства, професор кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

С12

Савельєва Г. В.

Методика роботи з хором. Ч. 1: Діяльність диригента хору в умовах навчально-виховної роботи та теоретико-методичні засади вокального виховання у хорі. Курс лекцій з дисципліни: для студентів вищих навчальних закладів III-IV рівнів акредитації, спеціальність 025 «Музичне мистецтво», спеціалізація «Хорове диригування», освітньо-кваліфікаційний рівень «бакалавр», Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. – Харків: Копі-студія «Ларец», 2020 – 56 с.

Навчальне видання є викладом лекційного курсу «Методика роботи з хором», що викладається на 2 курсі бакалаврату спеціальності «Хорове диригування». Курс «Методика роботи з хором» має на меті сприяти творчому втіленню сучасних методичних проблем хорового виконавства, формуванню навичок узагальнення виконавського досвіду та пошуку різноманітних шляхів вирішення виконавських завдань. Як предмет, що синтезує в собі знання з дисциплін професійного циклу, лекційний курс потребує загальної ерудованості, творчого мислення студента.

УДК 784.071.1.071.5(076)
С12

© Г. В. Савельєва, 2020

Бібліотека ХНУМ
119392 АБ

ЗМІСТ

119392

ВСТУП.....4
НАВЧАЛЬНА ПРОГРАМА ДИСЦИПЛІНИ.....6
ТЕМА 1.....7
ТЕМА 2.....10
ТЕМА 3.....15
ТЕМА 4.....20
ТЕМА 5.....24
ТЕМА 6.....36
СПИСОК ОСНОВНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....52
СПИСОК ДОДАТКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....57

ВСТУП

Курс «Методика роботи з хором» є одним із розділів циклу спеціальних дисциплін вищих музичних закладів III – IV рівнів акредитації. Підвищення якості навчання та виховання хормейстерів на кафедрі хорового диригування ХНУМ імені І. П. Котляревського пов'язане з розкриттям їх індивідуальної обдарованості, з формуванням музичних здібностей, умінь і навичок шляхом вивчення світової вокально-хорової музики композиторів різних епох та стилів, розвитком вокальної, мануальної техніки, опануванням техніки роботи над партитурою твору та розвитком навичок практичної роботи з хоровим колективом.

Мета курсу – вивчення методів, форм і прийомів організаційної, репетиційної та вокальної роботи з хором, різноманітних аспектів теорії вокального мистецтва як актуальної проблеми хорового виконавства, аналіз методів роботи з хором видатних вітчизняних та зарубіжних хормейстерів, створення теоретичної основи для побудови переконливої індивідуальної методики у роботі з хоровим колективом.

Навчально-методичні завдання курсу полягають у розкритті основної мети: надати ґрунтовні знання щодо специфіки хорового виконавства; викласти методологічні принципи вокального навчання з позицій специфіки хорового співу; привити навички узагальнення практичного досвіду та літератури з проблем методики роботи з хоровим колективом.

Предметом курсу є вокально-хорова та навчально-виховна робота у хоровому колективі.

У зв'язку з науково-практичним обґрунтуванням специфіки хорового виконавства, матеріалом курсу є навчально-методична, дослідницька, автобіографічна література, висловлення та статті хорових виконавців, аналітичні розробки, пов'язані з їх творчістю, інші публікації, що розглядують різноманітні види та аспекти хорового мистецтва з питань теорії та історії хорового виконавства, охоплюють спектр питань від організації хорового колективу до художньої інтерпретації творів та методів роботи над ними.

Багато методичних принципів роботи з академічним і народним хором професійної та аматорської організації мають спільні положення, такі як розспівування, роль вокально-хорових вправ у виробленні співацьких умінь та навичок, робота над строєм, ансамблем, дикцією тощо. Але є й суттєві відмінності в методиці роботи з ними, які покликаний розкрити даний курс.

Значна роль у створенні ідеї курсу лекцій на кафедрі хорового диригування ХНУМ імені І. П. Котляревського належить професору, народному артисту України, лауреату Національної премії України імені Тараса Шевченка В. С. Палкіну.

НАВЧАЛЬНА ПРОГРАМА ДИСЦИПЛІНИ

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 1. Діяльність диригента хору в умовах навчально-виховної роботи та теоретико-методичні засади вокального виховання у хорі.

Тема 1. Методичні основи та специфіка роботи хормейстера у професійному, самодіяльному та навчальному хорових колективах.

Тема 2. Організація навчально-виховної роботи в хоровому колективі.

Тема 3. Основні завдання та методичні основи репетиційного процесу на різних етапах розвитку хорового колективу.

Тема 4. Особливості вокальної роботи з академічним хором.

Тема 5. Основні методичні принципи співацької установки та вокального виховання у хорі.

Тема 6. Значення вокально-хорових вправ у роботі з хором та методика їх застосування.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 2. Методичні основи роботи над елементами хорової звучності.

Тема 7. Методика роботи над вдосконаленням хорового ансамблю, строю та динамічних відтінків.

Тема 8. Методика виховання відчуття ритму, мелодичного і гармонічного слуху та навичок читання з аркушу в хоровому колективі.

Тема 9. Методичні основи роботи над дикцією у хоровому колективі.

Тема 10. Система прийомів розучування хорових творів з хоровим колективом.

Тема 11. Особливості початкового етапу розучування хорових творів у відповідності до різних видів хорового викладу. Особливості роботи хормейстера над хоровими творами *a cappella* та з оркестровим супроводом.

Тема 12. Методика роботи над художньо-виразними засобами хорового твору, що виконується, на завершальному етапі.

Тема 13. Методичні принципи формування репертуару для хорових колективів з різними художньо-виразними можливостями. Підсумки вивчення курсу.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 1

ДІЯЛЬНІСТЬ ДИРИГЕНТА ХОРУ В УМОВАХ НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНОЇ РОБОТИ ТА ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ВОКАЛЬНОГО ВИХОВАННЯ У ХОРІ

ТЕМА 1. Методичні основи та специфіка роботи хормейстера у професійному, самодіяльному та навчальному хорових колективах.

План.

1. Навчальна, виховна та виконавська специфіка.

2. Вимоги до управління хором.

Література.

1. Казачков С.А. От урока к концерту / С. А. Казачков. – Изд. Казанского университета, 1990.

2. Попов С.В. Организационные и методические основы работы самодеятельного хора / Попов С. В. – М., 1961.

3. Мархлевский А. Практичні основи роботи в хоровому класі / А. Мархлевський. – К.,1991.

4. Самарин В. Хороведение / В. Самарин // Уч. пособ. – Изд. центр «Академия». – М., 1998.

5. Шамина Л. Работа с самодеятельным хоровым коллективом / Л. Шамина. – М., 1983.

Хоровий колектив, незалежно від форми його організації повинен будуватися і розвиватися як концертний хор, в якому навчальні завдання випливають з життєвої необхідності підтримувати високий художньо-професійний рівень, без чого систематична концертна діяльність неможлива.

Рівень хору визначається за такими параметрами: репертуар і програми, в яких відображені духовні запити часу і творчі устремління даного хору; хорова звучність, що здатна якнайкраще втілити і висловити художні задуми хору; стиль репетиційної та концертної роботи: форми і методи творчої та навчальної роботи.

Професійний хоровий колектив - це вже сформований хор, учасники якого чітко уявляють завдання, бачать перспективи свого художнього розвитку. Професійний колектив має міцну організаційну основу і виконавський стаж.

Обов'язкові вимоги, що пред'являються учаснику професійного хорового колективу: володіння вокально-хоровою технікою; володіння навичками самостійної роботи над програмою; здатність виявляти творчу ініціативу в ході репетиційної роботи і під час концертного виступу; здатність до творчого зростання.

Специфіку роботи хормейстера в самодіяльному хоровому колективі зумовлено особливостями навчально-виховного процесу, який повинен являти собою цілісну педагогічну систему, вибудовану за програмою послідовного і систематичного навчання співаків.

Навчання хоровому співу в самодіяльному хорі включає в себе кілька основних компонентів (за Л. Шаміною): оволодіння вокально-хоровою технікою; вивчення музичної грамоти, оволодіння навичками читання нот з аркушу і сольфеджування; накопичення знань з історії музики; оволодіння хоровим репертуаром; організація концертної роботи колективу.

Керівник самодіяльного колективу повинен систематично, з перших репетицій розвивати у співаків емоційне сприйняття музики, образне мислення, навички виразного співу.

Навчальний хоровий колектив традиційно відносять до самодіяльного типу організації. Проте частіше така типологія є формальною, оскільки переважна більшість навчальних хорових колективів показують дуже високі художні результати, на рівні з професійними.

Якщо в професійному колективі керівник прагне, аби репетиційна робота не перетворювалася в «муштру», щоб головним у ній було захоплення співаків творчим процесом, то тим більше в самодіяльному хорі будь-яка стадія роботи повинна зацікавлювати і захоплювати учасників хорової самодіяльності. Керівник повинен завжди працювати у високому тонусі і захоплено, викликаючи таке ж відношення до співу у своїх хористів.

Відмінність мети роботи породжує відмінність відношення учасників навчального і професійного хору до виконавського процесу і режиму роботи. Зусилля і увага артиста професійного хору, в межах робочого часу,

зосереджені на одному предметі - це колектив, його репетиції і концерти. У навчальному хорі день студента/учня заповнений безліччю різноманітних навчальних дисциплін, де хоровий клас є лише однією в їх переліку.

Відмінність навчального хору від професійного і самодіяльного полягає також і у різному співвідношенні навчальних і концертно-виконавських завдань. В професійному хорі навчальна робота підпорядкована концертній діяльності (яка в свою чергу диктує свої організаційні та методичні форми). У навчальному хорі навчальна мета та завдання дисципліни «хоровий клас» визначають характер і форми концертно-практичної роботи.

Перед керівником хорового класу постають дуже відповідальні завдання - необхідно не тільки викликати у студентів щире захоплення і зацікавленість хоровим мистецтвом, виховати хороший художній смак, розвинути вокально-ансамблеву техніку, ознайомити з хоровим репертуаром всіх епох і національних шкіл, а й розкрити закономірності складного процесу виконавського виховання хорового колективу, прищепити почуття колективізму.

Отже, зростає роль керівника хорового класу - він не просто педагог-організатор, який здійснює загальну спрямованість навчального процесу і порядок, він також музикант, хормейстер і артист, здатний захопити хоровий колектив творчим процесом.

Керівник самодіяльного колективу – не просто хормейстер, який готує програму. Це педагог, який навчає роботі з хором на власному прикладі. Професійні вимоги до керівника хорового класу: інформування про завдання та зміст роботи хорового класу; розв'язання питань організації занять, дисципліни; встановлення і слідування критеріям оцінювання роботи студентів; підбір вокально-хорових вправи по оволодінню професійними навичками хорового виконавства; розучування хорового репертуару; забезпечення підготовки державного іспиту з диригування.

ТЕМА 2. Організація навчально-виховної роботи у хоровому колективі.

План.

1. Навчальна робота у хорі

2. Виховна робота у хорі.

3. Вимоги до хормейстера як педагога.

4. Методи психологічного впливу на хоровий колектив.

Література.

1. Краснощеков В. Вопросы хороведения / В. Краснощеков. – М., 1969.

2. Егоров О. Теорія і практика роботи з хором / О. Егоров. – К., 1961.

3. Попов С. Организационные и методические основы работы самодеятельного хора / С. Попов. – М., 1961.

4. Шамина Л. Работа с самодеятельным хоровым коллективом / Л. Шамина. – М., 1983. – С. 95-133.

У більшості хорознавчої літератури специфіка роботи з хором пов'язується, в першу чергу з його вокальної природою, та, відповідно з якостями і навичками, необхідними для вокальної діяльності. Залишається без належної уваги той факт, що хор складають не голоси, а володарі голосів - люди, що вступають в процес творчої діяльності та у певні відносини як один з одним, так і з диригентом.

Це дуже важливий момент, що визначає специфіку і хорового «інструменту» і хорового виконавства, тому що якість хору залежить не тільки від звучання хорових голосів, але і від того, як відносяться співаки один до одного і до свого керівника; наскільки подібні їх естетичні потреби, інтереси, мотиви, прагнення; яка творча і моральна атмосфера в колективі; наскільки єдине їхнє розуміння художніх вимог. Адже відомо, що якщо хор добре згуртовано, якщо він керується єдиним бажанням якнайкраще розкрити художню суть хорової музики та майстерніше виконати вимоги диригента, - він здатний творити дива.

Тому, головними із завдань, що стоять перед керівником колективу, є: узгодження індивідуальних художніх устремлінь учасників хору; планомірне і систематичне навчання вокально-хорової техніки; спрямування їх творчих зусиль в єдине русло. Інакше - встановлення з співаками творчого і ділового контакту та організація навчально-виховної роботи в колективі. Одним

диригентам це вдасться майже відразу, для інших ця складова диригентської діяльності залишається важким мистецтвом, що здобувається з досвідом.

Навчально-виховна робота, на думку Л. Шаміної, є складовою частиною і неодмінною умовою творчої діяльності колективу. Саме поняття розкриває дві її сторони - навчальну і виховну, які знаходяться в нерозривному взаємозв'язку, являють собою єдиний педагогічний процес.

Процес навчання і виховання в професійному і самодіяльному хорах будуть неоднозначними за змістом:

НАВЧАННЯ	
Професійний хор	*Аматорський хор*
1. Удосконалення вокально-хорової техніки;	1. Оволодіння вокально-хоровою технікою;
2. Оволодіння репертуаром;	2. Оволодіння репертуаром;
3. Удосконалення техніки читання з листа, знань по сольфеджіо, гармонії, поліфонії;	3. Вивчення музичної грамоти і сольфеджіо;
4. Розширення знань з історії та теорії музики.	4. Придбання знань з історії та теорії музики.

Процес виховання здійснюється шляхом навчання хористів професійним навичкам, засвоєння спеціальних знань, необхідних для хорової виконавської діяльності та розширенням їх знань в області музичної естетики. Паралельно, робота в хоровому колективі формує у його учасника певний тип особистості - особистості колективної.

Процес виховання можливий тільки на конкретному музичному матеріалі – репертуарі, і на конкретних формах роботи де відбувається розвиток професійно-технічних навичок і прийомів. Отже, тільки правильне поєднання навчальних та виховних завдань забезпечать цікаву і плідну роботу в хорі.

Планомірне і систематичне проведення навчально-виховної роботи - це цілісний педагогічний процес, розрахований на послідовне і регулярне навчання і виховання співаків.

Об'єктом впливу диригента є людина, її розум, душа і серце, і це зближує диригентську діяльність з педагогічною та виховною. Причому,

виховна сторона диригентської і педагогічної творчості має особливо багато спільного саме в емоційно-комунікативній сфері, пов'язаної з безпосередньою взаємодією педагога і учнів. Контакт, взаємозв'язок, взаємовідносини з іншими людьми - явище дуже складне, тим більше в диригентській діяльності.

Серед факторів, що сприяють встановленню контакту, можна назвати творчий образ керівника, його музичний і людський авторитет, природну обдарованість і артистизм, практичний досвід і, звичайно, педагогічні здібності.

Сучасна музично-педагогічна наука виводить в якості основних педагогічних здібностей наступні:

1) дидактичні здібності, що дають можливість розробляти і застосовувати методи передачі учням знань і навичок з урахуванням загальних закономірностей навчання;

2) конструктивні здібності, що допомагають формувати особистість учня, передбачати результати педагогічної роботи, передбачати поведінку учня в різних ситуаціях;

3) перцептивні здібності, тобто здатність до сприйняття та розуміння психології учня і його психологічного стану: спостережливість, вміння читати по обличчях, визначати психологічний стан партнера за зовнішніми ознаками і відповідно реагувати на нього;

4) експресивні здібності, тобто здатність до зовнішнього вираження своїх думок, знань, переконань і почуттів за допомогою мови, міміки і пантоміміки; наполегливість в досягненні мети, уміння емоційно впливати на слухача, звертаючись не тільки до розуму, а й до почуття, вміння пробудити асоціації, активізувати роботу уяви і фантазії;

5) комунікативні здібності, що допомагають встановленню правильних відносин з аудиторією: педагогічний такт, знання індивідуальних і вікових особливостей, вміння створити атмосферу спілкування, що сприяє взаєморозумінню за допомогою використання мовних і невербальних знакових засобів (жесту, міміки, інтонації);

6) організаторські здібності - вміння організувати навчально-виховну роботу, створити сприятливі психолого-педагогічні умови для вдосконалення виконавської майстерності хору в цілому і кожного учасника окремо, розвитку творчого потенціалу співаків і їх особистісних ціннісних якостей.

На основі цього можемо зробити висновок про необхідність створення в хоровому колективі такої педагогічної ситуації і атмосфери, при якій учасники не відчували б нормативного управління, запрограмованого виховного впливу, а відчували б потребу в співтворчості і співробітництві з керівником у вирішенні творчих завдань колективу і проблем комунікативної діяльності його учасників.

Співтворчість найбільш продуктивно розвивається в умовах творчої атмосфери хорових колективів, коли узгоджуються особисті творчі цілі учасників та завдання керівника по педагогічному керівництву хором.

Творчу атмосферу в хорових колективах створюють їх керівники через організацію активного позитивного спілкування. Знаючи індивідуально-психологічні особливості кожного учасника, керівники налаштовують своє спілкування з ними по двох каналах: у сфері спілкування з усім колективом і в сфері спілкування з кожним учасником. На цьому позитивному емоційному тлі хормейстер моделює систему естетичних, художніх, творчих і моральних потреб учасників хору.

Серед типових помилок хормейстера – діловий підхід до творчості, що зазвичай веде до втрати одухотвореного відношення учасників до хорової музики.

Важливою є також та обставина, що в формуванні творчої атмосфери особливу роль відіграє позитивний психологічний клімат, який характеризується: ступенем взаємної довіри учасників один до одного; творчою підтримкою і співпереживанням художнього образу творів; взаємною повагою і авторитетністю кожного для кожного; спільним плануванням творчої діяльності колективу і обговорення її результатів.

Одним з основних джерел позитивного морально-психологічного клімату в колективі і душевного самопочуття учасників є їх відчуття своєї «необхідності», значущості та цінності для хору.

Методи формування відчуття «необхідності» хору в залежності від їх індивідуально-психологічних особливостей, мотивації, естетичних потреб, рівня ціннісного ставлення до колективу і хоровій музиці - доручення виконання певних організаційних питань (наприклад, збір колективу); підготовка нотного матеріалу; організація привітання; настройка тону; акомпанування хору; виконання сольних епізодів; демонстрація фрагменту хорового твору; робота з групою хору; індивідуальні заняття з початківцями або відстаючими співаками; висловлювання особистої думки; публічне схвалення за успішне виконання тощо.

Система найбільш ефективних методів навчально-виховного впливу керівника на учасників хору з метою морально-естетичного виховання.

1. Ефективним засобом морально-естетичного та освітнього зростання може служити репертуар, який виконує педагогічну, виховну та концертну функції, складений на основі педагогічного методу «від простого до складного».

2. Продуктивними для виховного впливу на учасників є такі педагогічні методи:

– пояснення диригентського показу і власне диригентський показ;

– порівняння творчих результатів учасників і колективу, досягнуті в різні часові межі;

– «перенесення» раніше освоєних виконавських навичок, художніх переживань і чуттів на подальшу творчу діяльність;

– метод «від простого до складного», що є основою навчально-виховного процесу;

– метод «заохочення і примушення» з переважанням «заохочення», що сприяє розвитку творчої індивідуальності в поєднанні з колективною дисципліною;

– найбільш дієвим психологічним засобом впливу є метод «переконання», в поєднанні з методом «переконання», метод «заохочення і примушення» відіграє допоміжну роль.

3. Ефективним психологічним механізмом впливу на учасників хору є особистий приклад.

4. Методи «управлінського впливу»:

– планування навчально-виховного процесу та постійний контроль за ходом його реалізації;

– визначення різних поточних і перспективних цілей;

– управління через актив колективу.

Всю навчально-виховну роботу в обсязі, відповідному рівню розвитку колективу, може вести як одна людина (не роз'єднуючи роботу над вокально-хоровою технікою, роботою над твором, вивченням музичної грамоти, розширенням музичного кругозору), так і декілька фахівців - помічники хормейстера, педагоги по вокалу, сольфеджіо, музичної літератури. В міру творчого зростання колективу часто виникає необхідність подібного поділу практичних і теоретичних занять.

ТЕМА 3. Основні завдання та методичні основи репетиційного процесу на різних етапах розвитку хорового колективу

План.

1. Значення репетиційного етапу.

2. Елементи репетиційного процесу.

3. Методика складання плану репетиції.

Література.

1. Казачков С. От урока к концерту / С. Казачков. – Издательство Казанского университета, 1990.

2. Мусин И. О воспитании дирижера. Очерки. / И. Мусин. – Л.: Музыка, 1987.

3. Самарин В. Хороведение. Учебное пособие / В. Самарин. – М., Издательский центр «Академия»., 1998.

Репетиційний етап – один з найрізноманітніших і насичених в структурі хорового виконавства. Так, Б. Вальтер, відзначаючи психологічну складність і відповідальність репетиції, говорив, що ні грунтовність професійної підготовки, ні знання музичного матеріалу, ні навіть добре розвинена мануальна техніка не знімають тих значних труднощів, що виникають під час репетицій.

Основна вимога до хормейстера полягає в тому, щоб проведення репетиції йшло в систематично установленому порядку, з ясно вираженим, послідовним планом роботи. Ця обставина відіграє не тільки важливу роль в процесі проведення репетицій, а й впливає на якість вивчення твору в цілому і його художню цінність.

У роботі з хором необхідно усвідомлювати перспективність мети, не розкидатися дрібницями і не намагатися вирішити всі завдання відразу, хоча в останньому, можливо, і проявляється професіоналізм диригента. У репетиційний період диригент не тільки вирішує конкретні проблеми, пов'язані з труднощами партитури, але і закладає важливі передумови для наступних етапів роботи.

Дисципліна в репетиційному процесі відіграє важливу, якщо не найважливішу роль. Від диригента і хору потрібна така увага, така самовіддача, аби ніякі зовнішні моменти не заважали творчому процесу, та не позбавляли керівника і колективу стану творчості. В ідеалі бажаною є така дисципліна, при якій кожен учасник репетиційного процесу свідомо розуміє складність колективної роботи і робить все можливе для її реалізації. Звичайно, і диригент повинен володіти такими якостями, аби бути організованим, вимогливим, активним і творчо захопленим.

Репетиція хору повинна бути забезпечена чітким графіком роботи в залежності від різних причин:

1. Професійний хор працює щодня ту кількість годин, яку перебачено конкретним концертним закладом з перервами для відпочинку;

2. Самодіяльні дорослі і дитячі хори як правило мають 2-3 репетиції на тиждень по 2-3 години:

3. Навчальні колективи займаються за навчальним розкладом.

Репетиція повинна починатися вчасно, без затримки, з обов'язковою наявністю нотного матеріалу (ноти повинні бути ідентичні диригентському примірнику, переглянуті диригентом, в нотах бажано виставити всі необхідні вказівки і позначення).

Репетиції в залежності від характеру, масштабу і ступеня складності твору, від рівня вимог, які можна пред'явити даному хору і етапу роботи, можуть бути: 1) по окремим хоровим партіям; 2) за групами; 3) зведені репетиції; 4) репетиції попереднього розбору; 5) робочі; 6) прогонні; 7) генеральні.

С. Казачков розділяє репетиційний процес роботи на три рівні – елементарний, фрагментарний і цілісний:

- елементарний рівень репетиційної роботи, що включає роботу над новими творами, які проходять стадію вивчення і розбору (важливо розучування творів до того ступеня, аби вони не були забуті хором до наступної репетиції);
- фрагментарний рівень репетиційної роботи, де відшліфовуються твори, що пройшли стадію розбору;
- в етап цілісного опрацювання включаються твори, вивчені досить переконливо і впевнено.

З огляду на стан програми, репетиційний час необхідно розподілити так, аби пройти якомога більше матеріалу з найбільшим якісним ефектом. Можливо застосовувати всі три рівні роботи над твором.

Однією з умов, що сприяють успішності репетиційної роботи, є наявність орієнтовного плану її проведення, який складається на основі конкретних даних. Серед них основними є: 1) професійний рівень колективу; 2) кількість репетиційних годин; 3) складність твору; 4) стадія знайомства з твором; 5) вокально-технічні складності; 6) складність елементів хорової

звучності і засобів художньої виразності; 7) умови роботи (час, приміщення, підготовленість нотного матеріалу).

Для складання плану репетиції необхідно перш за все мати уявлення про виконавський рівень колективу, який передбачає різні плани і методи роботи. При складанні плану вирішуються питання: 1) скільки часу може бути відведено для роботи над вокально-технічними вправами; 2) скільки часу може бути відведено для роботи над кожним твором, його окремими розділами і епізодами; 3) які методи використовувати для того, аби у відведений термін отримати найкращі результати.

Час, витрачений диригентом на обдумування плану проведення репетиції, заощаджує колективний час і сили, дає відчуття впевненості та перспективи.

Характер проведення репетиції диктується тими конкретними обставинами, з якими диригент зустрічається у ході її проведення і які він іноді не може передбачити. Успішність репетиції залежить не тільки від уміння орієнтуватися в обстановці, оцінювати труднощі, що виникають в процесі і знаходити шляхи їх подолання. Ці якості можуть бути отримані лише на основі досвіду практичної роботи з хором. Також, надзвичайно корисним є спостереження за репетиційною роботою диригентів хорів різних професійних рівнів.

Попереднє планування часу репетиції на практиці має лише орієнтовний характер. Його призначення - встановити макет репетиції, який може змінюватися і уточнюватися в процесі обмірковування хормейстером методики проведення репетиції.

При обмірковуванні методики проведення репетиції повинні вирішуватися два основних питання: 1) яким шляхом вести репетицію і домагатися здійснення своїх виконавських намірів? 2) як пояснити хору свої наміри, а в разі потреби, які зробити зауваження?

Знання, вміння і навички, якими диригент повинен мати у своєму професійному доробку, аби працювати з хором, можна умовно поділити на два види:

1) знання вокальної технології, загальних для хору будь-якого рівня розвитку форм і методів репетиційної роботи, володіння навичками цієї роботи (вокальний слух, слухову увагу, спостережливість, уміння аналізувати причини виникаючих помилок і недоліків виконання і знаходження шляху їх подолання);

2) вимоги, що виникають в конкретних умовах – професійний рівень хору, складність розучуваного твору, особливості його музичної мови, умови роботи (кількість репетицій тощо).

Так, слабший за рівнем розвитку хор вимагає відповідно більшої деталізації роботи, змушує хормейстера більшою мірою прислухатися до таких сторін виконання, як точність нотного тексту і ритму та застосовувати відповідні методи роботи (по голосам, групам, розучування в уповільненому темпі тощо). Хор вищої кваліфікації вимагає інших методів роботи, більшого звернення на художню сторону виконання з першого етапу роботи над твором, можна рідше вдаватися до словесних пояснень.

Отже, форми і методи репетиційної роботи хормейстера можуть істотно змінюватися в залежності від кваліфікації та виконавського рівня різних хорів, кількості репетицій, стадії роботи і інших обставин. Це вимагає від диригента не тільки хормейстерських навичок, але й професійної інтуїції. Необхідно розуміти, що, коли і як вимагати, в якій послідовності і в якій формі висувати свої виконавські завдання.

Рівень музичної культури хору як колективного виконавця залежить не тільки від майстерності кожного артиста хору, а й від професійного досвіду колективу взагалі, і від того, з яким хормейстером він звик працювати.

Відносно рівню професійно-технічної підготовки хори можуть бути: більш-менш гнучкими у виконавському плані, чуйними до жесту диригента; бути ініціативними або тільки виконувати вимоги керівника; бути

емоційними, або при відсутності енергійного керівника залишатися формальними виконавцями; здатними швидко і оперативно готувати програми; чуйними на виразний диригентський жест або потребувати докладних поясненнях виконавських нюансів.

Керівник музичного колективу є, по суті, його наставником і педагогом. Його обов'язок полягає в тому, аби виховувати колектив, підвищувати його виконавську культуру, здатність розуміти і відчувати образно-емоційний зміст музики. У вирішенні цього завдання важливу роль відіграє його професійний рівень та образно-виразний жест диригента.

1193992

Завдання полягає не тільки в тому, аби привчити хор розуміти всю повноту «мови» диригента, а й підвищувати чуйність на диригентський жест і зробити зрозумілим ті сторони музики і змісту твору, які недоступні словесному поясненню.

Такий метод роботи, при якому змістовність зауважень диригента поєднується з виразністю диригування в повній мірі сприяє творчому зростанню хору. Зрозуміло, це ні в якому разі не виключає необхідності володіння методикою роботи над чистотою ладу, точністю ансамблю, штрихами і іншими елементами хорової звучності.

ТЕМА 4. Особливості вокальної роботи з академічним хором

План.

1. *Професійні вимоги до вокальної техніки співака академічного хору.*
2. *Принцип прикриття звуку.*
3. *Прийоми роботи над академічною манерою співу.*

Література.

1. *Варламов А. Школа пения / А. Варламов. – Ч. 3, – Л., Музгиз, 1949.*
2. *Лащенко А. П. Хоровая культура: аспекты изучения и развития / А. П. Лащенко. – К., 1989*
3. *Морозов В. П. Тайны вокальной речи / В. П. Морозов. – Л., Наука, 1967.*
4. *Морозов В. П. Вокальный слух и голос / В. П. Морозов. – М. – Л., Музыка, 1965.*

5. Павлищева О. П. Методика постановки голоса. Краткое пособие для хормейстеров и преподавателей пения / О. П. Павлищева. – М. –Л., «Музыка», 1964.

6. Самарин В. Хороведение. Уч. Пособ / В. Самарин – М., Изд. центр «Академия»., 1998.

7. Шамина Л. Работа с самодеятельным хоровым коллективом / Л. Шамина. – М., 1983.

Загальні вимоги до голосу професійних співаків академічного хору (професіоналів та аматорів):

1. Озвучування закритого акустичного приміщення без електропосилювальної апаратури.
2. Висока стабільність звучання: здатність динамічно і тембрально утримувати тембр хору як у співі a cappella так і з супроводом.
3. Загальна ефективність та витривалість співу: концертні програми, деякі хорові твори мають велику тривалість звучання.
4. Практично щоденне вокальне навантаження з високою емоційною віддачою.
5. Багаторічна (до сорока і більше років) сценічна діяльність (репетиції, концерти, гастролі тощо).

Крім цього, серед технологічних вимог до голосу є володіння такими техніками, як баланс співацьких формант, рівність регістрової будови голосу, багатство тембру, застосування різних режимів співу, вірна робота гортані, прикриття звуку, співацьке вібрато, специфічна співацька артикуляція тощо.

Режим роботи у хоровому колективі. Репетиційний процес може тривати годинами. Співаки підготовлені і професійні є більш витривалими, та в здатності отримувати задоволення від процесу фонації. Щодо апарату молодого співака та аматора, ці умови можуть викликати травму голосового апарату.

Це стосується як вокального апарату хору, так і хормейстера. Слід відзначити, що часто вживаний на репетиціях прийом «натаскування з голосу» за принципом «роби як я», є також дуже енергозатратним. У хоровій практиці

голосовий показ необхідний, але з урахуванням різниці у віці, обдарованості, природи, досвіду, типу голосу може мати різні наслідки для керівника.

В. Смельянов, розкриваючи сутність свого винаходу – фонопедичного методу розвитку голосу вказує, що це є системою розвитку та тренування голосу, що може дати йому найбільший коефіцієнт корисної діяльності у роботі. Автор говорить про такі його параметри, як: сила, звучність, рівновага. Під голосоутворюючими підсистемами він розуміє енергетичну, що забезпечує видих; генераторну (трахея, гортань) та резонаторну (гортань, ротоглотка, носоглотка, язик, губи, зуби). Ідеальним варіантом навчального процесу в співі вважає роботу в ситуації рівноваги. Навіть якщо ця рівновага дуже низького рівня енерговитрат, тобто коли ще немає розвиненого голосу. Згодом, тренаж в умовах рівноваги поступово збільшить м'язові можливості співаків, коли стане можливим балансувати якістю сили, звучності і тембру.

Методика вокальної роботи з академічним хором спрямована, перш за все, на формування правильно оформленого співацького звуку, характерного для академічного звукоутворення. Основний момент методики роботи над вокально-хоровою технікою в академічному співі - це округлення, або прикриття звуку. Від ступеню володіння технікою округлення звуку залежить:

- техніка регістрових переходів;
- формування діапазону голосів, зокрема їх верхнього регістру;
- забарвлення і характер звучання: більш прикритий, далекий, матовий – дзвінкий, близький, яскравий.

Фактором, що сприяє правильному академічному звукоутворенню: висока співацька позиція, що допомагає формуванню «польотності», дзвінкості і природності вокального звучання голосу.

Стан голосового апарату у високій співочої позиції:

- м'яке піднебіння має бути підняте, маленький язичок втягнутий;
- голосовий апарат в стані легкого напівпозіху, особливо по сходженню до верхніх нот;

- концентрація уваги на роботі дихання, напрямок струменя повітря має бути до точки відображення в «масці»;
- найбільш резонативна точка - область «маски»;
- пошук резонативних точок відбувається при вокальній роботі на голосних «і, е, у», складах «мі, ме, му», як найбільш прикритих і резонуючих;
- близька артикуляція;
- володіння технікою вібрато, що надає голосу окрім краси, найважливіші технічні властивості - підвищену стійкість, милозвучність і «політність».

Єдина співоча манера співу в хорі обумовлює досягнення співочого, інтонаційного та мовного ансамблю:

- змішане співоче дихання, як найбільш ефективне в жанрі академічного співу;
- опора звуку на дихання;
- ланцюгове дихання, що забезпечує рівність вокальної лінії;
- використання м'якої атаки в манері звукоутворення;
- тверда і придихова атаки, як засоби художньої виразності в хоровому співі;
- роботи над дефектами голосоутворення;

Округлення голосних найкраще відбувається через послідовність «а – е – і – о – у»;

- вирівнювання вокальної лінії при співі голосних з урахуванням сильних «а – о – е» і значно більш слабких «і – у».
- єдина манера формування звуків з однаковим ступенем округлення.

Робота над «наближенням» звучання через послудовність: а → о, е → о, і → и, у → ю.

Робота над наближенням звучання йотованих букв до голосних: я → а, йо → о, ю → у, є → е.

Отже, єдина манера звукоутворення в академічному хоровому співі набуває особливо важливого значення, оскільки від цього залежить хоровий ансамбль і злитність звучання. Під єдиної манерою звукоутворення мається на увазі формування звуку з однаковим ступенем заокругленості голосних. Цей

прийом необхідний в подоланні регістрової перебудови голосу на так званих перехідних звуках.

Також важливо в співі прагнути до з'єднання регістрів – грудного і головного. Грудне резонування надає голосу потужність, масу, компактність, а головне – блиск, яскравість і політність. При з'єднанні двох регістрів голос набуває усіх перелічених якостей, що значною мірою збагачує його темброве звучання.

ТЕМА 5. Основні методичні принципи співацької установки та вокального виховання у хорі

План.

1. Природна постановка голосу.

2. Технологія дихання.

3. Принцип прикриття звуку.

4. Тембр голосу.

Література.

1. Алчевский Г.А. Таблицы дыхания для певцов и их применение к развитию основных качеств голоса / Г. А. Алчевский. – М., П.Юргенсон, 19082-е изд., с доп., с приложе. пояснительной брошюры, Музсектор Госиздата, 1928.

2. Варламов А. Школа пения / А. Варламов. – Ч. 3, – Л.: Музгиз, 1949.

3. Морозов В.П. Тайны вокальной речи / В. П. Морозов. – Л., «Наука», 1967.

4. Морозов В.П. Вокальный слух и голос / В. П. Морозов. – М. - Л., «Музыка», 1965.

5. Павлищева О.П. Методика постановки голоса. Краткое пособие для хормейстеров и преподавателей пения / О. П. Морозов. – М. – Л., «Музыка», 1964.

6. Самарин В. Хороведение. Уч. пособ. / В. Самарин. – Изд. центр «Академия»., 1998.

7. Шамина Л. Работа с самодеятельным хоровым коллективом / Л. Шамина. – М., 1983.

Спів – складний процес взаємодії дихання, гортані і резонаторів, тому в становленні будь-якої вокально-технічної навички необхідна правильна робота всіх відділів голосового апарату. Мета даної лекції – розгляд головних компонентів, з яких складається співочий процес та вокальна технологія.

Традиційне поняття «співацька установка» у нашому курсі розглядається не як зовнішні правила контролю співацького процесу, а у широкому методичному підході, як установка щодо комплексної роботи голосового апарату.

У методичній літературі зазвичай термін постановка голосу пов'язується з постановкою його на опору чи дихання в академічній традиції співу. Проте, як свідчить література, термінологічна мова достатньо різниться.

Теоретичні аспекти феномену голосу та вимог до його постановки описано у відомих працях Л. Дмітрієва, Л. Работнова, В. Морозова, Р. Юссона та інших. У рамках курсу рекомендується робота з першоджерелами, оскільки повне копіювання тексту є неможливим у рамках даної лекції, і тому призведе до скорочень, що у свою чергу призведе до термінологічної плутанини. Знаючи фізіологію голосу і володіючи знаннями з історії та теорії фонації, хормейстер може успішно працювати над головними моментами звукоутворюючого процесу: станом голосового апарату при співі, висока позиція звуку, єдина манера звукоутворення, артикуляція, дикція тощо.

Поняття «співацької установки» достатньо повно розглядається у курсі «Хорознавство і методика роботи з хором» у передвищій фаховій ланці освіти. Нагадаємо основні положення. Так, М. Романовський у «Хоровому словнику» дає таке формулювання: «Співацька установка – положення тіла, яке співак повинен приймати перед початком фонації (звуковидобування). Співацька установка при положенні стоячи: пряме, зібране положення корпусу (не розслаблене і не на витяжку); рівномірна опора на дві ноги, руки вільно опущені з боків або з'єднані кистями перед грудьми або за спиною, груди розгорнуті, плечі злегка відтягнуті назад, голова тримається прямо, не напружено.

При положенні сидячи зберігається те ж положення корпусу і голови; ноги поставлені під прямим кутом (не можна підтискати їх під себе або сидіти, поклавши ногу на ногу, оскільки це заважає правильному диханню). Дуже важливо привчити співаків автоматично приймати «співацьку установку»,

оскільки це забезпечує оволодіння правильними співочими навичками» (Романовский Н. Хоровой словарь. С. 74).

Більш лаконічно «співацьку установку» можна сформулювати так: при співі не можна ні сидіти, ні стояти розслаблено; необхідно зберігати відчуття внутрішньої і зовнішньої підтягнутості.

У співаків хору потрібно звертати увагу на такі моменти:

1. Голову тримати прямо, вільно, не опускаючи вниз і не закидаючи назад (підняте вгору підборіддя викликає напруження передньої мускулатури шиї, позбавляє гортань свободи і може стати причиною затиснутого звуку, а підборіддя близько підтягнуте до грудної клітки обмежує рух щелепи);
2. Стояти твердо на обох ногах, рівномірно розподіливши вагу тіла;
3. Сидіти, злегка торкаючись спинки стільця, також спираючись на обидві ноги;
4. У будь-якому випадку корпус слід тримати прямо, без напруги, злегка підтягнувши нижню частину живота;
5. При співі сидячи, руки хористів мають вільно лежати на колінах, якщо не потрібно тримати ноти;
6. Сидіти, поклавши ногу на ногу, зовсім неприпустимо, бо такий стан створює в корпусі непотрібну напругу.

Якщо співак відкидає голову назад або нахиляє її донизу, то в гортані також створюється зайва напруга, втрачається свобода фонаційного видиху. У хоровій практиці співаки хору часто сидять згорбивши спину. При такому положенні корпусу діафрагма стає здавленою, що перешкоджає її вільним рухам при здійсненні тонких регулювань підскладкового тиску на різних голосних. Від цього пропадає активність дихання, звук знімається з опори, втрачається яскравість тембру, інтонація стає нестійкою.

Чималу роль у співі відіграє міміка: для виконання необхідно живе виразне обличчя, а невиразні, «мертві» маски співаків хору справляють гнітюче враження на слухачів. Також міміка впливає і на характер звуку. Багато вокальних педагогів вимагають від учнів співу «на усмішці», оскільки

вона сприяє формуванню більш яскравого, світлого звуку, а похмурий, суворий вираз обличчя сприяє затемненому, сомброваному звучанню. Не дивлячись на неоднозначність даного явища, не можна не погодитися з тим, що міміка сприяє виразності виконання. Цим користуються співаки при звукозапису, які співають перед мікрофоном з такою ж виразною мімікою, як і на сцені.

К. Станіславскій так писав з приводу міміки: «Досягніть того, аби ваш об'єкт не тільки почув самий сенс фрази, а й побачив внутрішнім зором те, чи майже те, що бачите ви самі, поки говорите належні вам слова». Але з іншого боку, не слід окремо займатися «дослідженнями» міміки. Якщо виконання проходить в умовах повного розкриття близьких виконавцю почуттів і думок і він вільний від фізичних затискачів, його особа буде в повній мірі виразною.

Найважливішою навичкою, від якої залежить правильне голосоутворення у співаків, є співацьке дихання. Основним завданням управління співацьким диханням повинно бути формування навички плавного і економного видиху під час фонації. Відомий розподіл в співі на різні типи дихання є у хоровій практиці досить умовним, так як різких меж переходу від одного типу до іншого немає.

Дихальні установки, які необхідно виховувати співакам хору:

- співочий вдих береться активно, безшумно, глибоко, через ніс і рот одночасно, з відчуттям позіхання;
- під час вдиху нижні ребра злегка розсуваються в різні сторони;
- миттєва затримка перед початком співу – необхідна умова для точності інтонування в момент атаки звуку;
- швидкість вдиху і тривалість затримки залежить від темпу твору – чим жвавіший темп, тим вони швидше;
- під час фонаційного видиху необхідно зберігати положення вдиху: фіксування ребер в розсунутому стані – опора звуку.

Для виховання навику вдиху і видиху, вокальні педагоги рекомендують дихальні вправи поза співу. Існують різні точки зору на питання про

доцільність використання цих вправ у співі. Однак при всій різноманітності думок, більшість педагогів вважають, що дихальні вправи необхідні і корисні в тому випадку, коли вводиться поняття про дихання. Також корисними вони є і для колективних хорових занять з постановки голосу. Ось деякі з рекомендованих вправ:

- Короткий вдих по руці диригента і довгий уповільнений видих з рахунком 1, 2, 3, 4, 5, ... вимовляючи приголосну «ф, с, ш»; можна поєднувати в подальшому зі співом на голосні;
- Корисним є відчуття беззвучного крику, з увагою, зосередженою на діафрагму;
- Короткий вдих при розсуненні нижніх ребер з фіксацією на цьому уваги хористів, поклавши долоні рук на нижні ребра, видих довгий з рахунком;
- Інтонувати склад «ой» на зручній висоті, момент початку звуку повинен бути стрімким, зафіксованим на діафрагму, після фіксації протягнути голосну «і», відчуваючи опору звуку;
- Повільний вдих, піднімаючи при цьому руки вгору, миттєва затримка – стрімкий шумний видих з нахилом тулуба вперед і вниз, руки вільно падають під власною вагою.

Одним з моментів, що відрізняє спів співака хору від співака-соліста є прийом ланцюгового дихання. Необхідна також цілеспрямована робота над вихованням цієї навички. Основні правила можна сформулювати так:

- не робити вдих одночасно з співаком поруч;
- не робити вдих на стику фраз, якщо це не вказано у партитурі;
- дихання брати непомітно і швидко;
- вливатися в загальне звучання без поштовху, з м'якою атакою звуку, без «під'їзду».

Після вироблення навички ланцюгового дихання корисно на його основі відпрацьовувати прийом філірування звуку (*piano-forte-piano*).

Наступною важливою навичкою у вокальному вихованні хору є навик атаки звуку. Увага педагога має бути спрямована на вироблення м'якої атаки, тільки в особливих випадках можна вдаватися до твердої і придихальної атаки.

Щодо прикриття звуку існують різні точки зору на ділянки діапазону, де воно має працювати а також на тони, які треба «прикривати», або «відкривати», або «відкривати з прикритої позиції», на те, які тони можна співати «натурально» або «відкрито», чи можна це робити взагалі, а якщо можна, то чи потрібно, і так далі і тому подібне.

По-різному ставляться викладачі і автори наукових і методичних робіт до перехідних ділянок діапазону, аж до повного їх заперечення і твердження так званої «однорегістровості» співочого голосу. Особливо складно йде справа з перехідними тонами жіночого голосу. Все це є наслідком історично складеної теоретичної і термінологічної плутанини, що виникла в результаті ототожнення музично-акустичного поняття «регістр» як частини звуковисотного діапазону (голосу чи інструменту) з фізіологічним поняттям «режим роботи гортані» і з суб'єктивними вібраційними відчуттями вокалістів.

Фонетична перехідна ділянка у жіночих і дитячих голосів знаходиться в зоні «мі-бемоль^2» - «соль^2» і пов'язаний з неможливістю збереження академічної естетики звучання і безпеки голосоутворення при співі з мовною артикуляцією голосних. У дорослих професійних співачок перехідна зона може переміщуватися по діапазону і розширюватися в залежності від типу голосу. У чоловічих голосів фізіологічна і фонетична перехідні ділянки діапазону збігаються по висоті, залежать від конкретного типу голосу і долаються включенням механізму прикриття. Повністю прикриття здійснюється в першій октаві. Традиційно у баса це зона «до^1» - «ре^1» і вище, у баритона це зона «ре^1» - «мі^1» і вище, у тенора це зона «фа^1» - «соль^1» і вище.

Отже, незалежно від типу голосу чоловік співає завжди в грудному режимі роботи гортані, використовуючи фальцетний режим як характерну

окраску голосу. Щодо фальцету слід додати, що є не частовживаним режимом у хоровому співі у чоловіків.

Вокальна практика демонструє, що у добре навченого співака не відчувається переходів з регістра в регістр.

У літературі і практиці існують такі найменування регістрів: низький, середній, високий, грудний, головний, змішаний, мікст, медіум, фальцет, флажолет, фістула.

В. Ємельянов вказує, що точному значенні терміни «середній, низький і високий» позначають ділянки звуковисотного діапазону. Грудний, головний, змішаний – це терміни, що визначають розташування вібраційних відчуттів під час співу: в грудях, в голові, або і там, і там відразу (змішаний). «Мікст» в точному значенні – «суміш» та є рівнозначним терміну «змішаний».

Але є ще певні традиції вживання термінів: «мікст» позначає верхню ділянку діапазону чоловічого голосу (м'який, неголосний спів); «медіум» в точному значенні «посередник», «середній» позначає середню ділянку діапазону. Традиційно цим терміном називають ділянку діапазону жіночого голосу, приблизно від «мі – фа» першої октави до «ре – мі» другої.

Термін «фальцет» найбільш багатозначний, у перекладі означає – «фальшивий, несправжній, помилковий». У деяких трактуваннях фальцет ототожнюється з головним регістром, в деяких – з мікстом, додаючи, що мікст – це «опертий» фальцет з «грудним» резонуванням. С визначення, що фальцет – це регістр, який є тільки у чоловіків і дітей, а у жінок зустрічається рідко – у третій октаві. Також зустрічається така термінологія цього жіночого регістру, як «флажолет».

Дуже часто доводиться зустрічатися з негативним трактуванням фальцету, як слабкого, сиплого, безтембрового високого звуку, непридатного для співу. Слово «фістула» зараз вживається рідко і позначає або фальцет або регістр, що розташовується ще вище фальцету і має свистячий тембр. Іноді його ще називають «флейтовий» регістр, відносячи до дітей і високих жіночих голосів.

Характеризуючи режими співу, Л. Дмитрієв наводить таку типологію:

– Шумовий режим – вібрант голосових зв'язок, неінтонований звук, видаваний хаотичними шумовими коливаннями розслаблених голосових зв'язок в потоці повітря, *stroh-bass-register* (в німецькій фоніатричній номенклатурі). Точний переклад – «солом'яний» бас, шелестячий бас. У хоровій практиці при дефіциті справжніх октавістів часто співаки-баси (а іноді і баритони) опановують так звану «фальшиву октаву».

– Грудний режим – «важкий», «модальний», буквально «товстий» голос (як говорять у народному співі), звук, що виникає при щільному змиканні голосових зв'язок.

Саме він найбільше відповідає своїй назві. У грудному режимі голосові складки працюють найбільш інтенсивно, найбільш щільно змикаються. На голосові м'язи дається найбільше навантаження, відповідно, на нервову систему теж. Саме грудний режим найбільш індивідуальний, в ньому найбільше відображені статеві і вікові відмінності. І саме грудний режим вимагає обережності в поводженні, особливо при роботі з жінками та дітьми.

– Фальцетний режим – «світлий», «головний», звук, що виникає при натягуванні країв голосових складок. У вокально-педагогічної традиції прийнято термін «фальцет» вживати стосовно до відповідного регістру чоловічого та дитячого голосу. Цей же режим у жінок називається головним з виділенням «медіума» як ділянки діапазону в першій октаві. У хоровій практиці, жіночі голоси часто вдаються до такого режиму співу. Він забезпечує довготривалість у репетиційній роботі.

У деяких школах «медіум» іменується «мікст», що також підкреслює присутність обох типів вібраційних чуттів. У вокально-педагогічної традиції «мікст» називають нещільне крайове змикання голосових складок в грудному режимі з переважанням головних вібраційних відчуттів або щільне змикання в головному (фальцетном) режимі з переважанням грудних вібраційних відчуттів. У професійному співі «мікст» називають верхню ділянку діапазону грудного режиму чоловічого голосу в нюансі «*piano*».

— Свистковий режим – (флейтовий, фістула) – інтонований звук, що видає голосовою щілиною, що утворюється між щільно зімкнутими, голосовими складками. У жіночому академічному співі використовується в третій октаві. Фальцетний режим жіночого голосу може озвучувати як першу, так і всю другу октаву.

Темброве забарвлення можна розділити на три групи. Група, яка характеризує тембр за наявністю високих призвуків (високочастотні обертони), група, яка характеризує тембр за наявністю низьких призвуків (низькочастотні обертони) і група, яка характеризує тембр за наявністю шумових призвуків (негармонійні обертони). Біоакустичну суть цього явища давно і добре досліджено і точно описано математичною мовою в монографії В. П. Морозова «Биоакустические основы вокального языка» та «Тайны вокальной речи».

Вібрато є не тільки естетичним компонентом співочого тону, а й найважливішим засобом тонкої регуляції роботи гортані і дихання. Дослідження (Х. Д. Крауліс) дають підставу вважати вібрато найважливішим регулювальним і захисним механізмом: «... в результаті періодичного збільшення і зменшення підскладкового тиску з частотою вібрато, голосові складки періодично товщають і тоншають, зближуючись, то більше, то менше щільно, як би здійснюючи невелику реєстрову перебудову за період вібрато».

Існують і такі недоліки як патологічне явище «гойдання» голосу (повільне вібрато) або «баранчик» (швидке вібрато). Деякі педагоги і хормейстери вважали навіть, що здоровий голос взагалі не повинен давати вібрато».

Характер правильного вібрато не повинен зазнавати ніяких змін. Кантилена полягає в тому, що при переході від звуку до звуку характер вібрато не змінюється.

Вібрато забезпечує стійкість співочого тону, так як дослідження показують, що вібратоподібний, модульований звук краще помітний в шумі, в той час як прямий тон втрачається для слухового сприйняття. Крім того,

періодичне напруження - розслаблення в процесі пульсацій вібрато полегшує роботу голосового апарату, тобто вібрато є захисним механізмом.

Традиційно, у вокальній педагогіці найбільшої уваги приділяється диханню – «школа співу є школа дихання» (Ф. Ламперті). Навчання починається з обов'язкового глибокого вдиху носом, з відчуттями заповнення повітрям як би всього тулуба, в тому числі тих його відділів, які не пов'язані з органами дихання: нижня частина живота, область спини нижче ребер. Далі рекомендується проводити співочий видих за рахунок м'язів черевного преса, нижніх ребер аж до образної рекомендації «співати як би на вдиху», тобто, зберігаючи вдихальну установку.

С. Юдін пропонує для викликання відчуття «опори», тобто координування роботи гортані з активним фонаційним видихом усвідомлене гальмування видиху голосовими складками. Це робиться за допомогою «співу» пошепки гласного «А». При цьому голосові складки наведені в зімкнуте положення, але не вібрують в голосоутворюючому режимі. Повітря проходить назовні тонким струменем, та добре відчувається ззаду голосових складок через так званий «шепітний трикутник» між черпаловидними хрящами гортані. Механіка процесу повністю збігається з механікою сфінктерної (замикаючої) функції гортані при піднятті ваги або при напруженні, але на мінімальному рівні енергетичних витрат. До відчуття підняття тяжкості часто вдаються вокальні педагоги при виробленні відчуття опори.

Далі після короткого безшумного вдиху проводиться фонація голосної «А» в грудному режимі роботи гортані із завданням збереження характеру руху і зусилля за принципом імітації. Стисліть вдиху обмежує обсяг повітря, що вдихається, що за С. Юдіним усуває можливість надлишкового тиску повітря на гортань або «форсування» (в традиційній термінології). Описуваний спосіб не тільки допомагає викликати і усвідомити «почуття опори дихання», а й сприяє формуванню акустичного механізму, що називається «передрупорною камерою», в якій виникає найважливіший

компонент тембру співочого тону його високочастотна складова – висока співоча форманта (ВСФ).

Описаний «спів пошепки» і наступний голосний «А» повинні починатися з так званого «зіткнення хрящів», яке називається «твердою атакою» (в фонетиці – «твердий приступ»). Такий спосіб атаки не допустимий у академічному співі, де перевага віддається «м'якій атаці», що є більш складною і тонкою координацією роботи видиху і гортані. Фоніатр, педагог і дослідник В. Л. Чаплін, писав, що для роботи зі слабкими голосами самодіяльних співаків такий спосіб доцільний в аспекті розвитку м'язів гортані і ущільнення змикання голосових складок, а іноді просто для «виклику» у співака гучного тону, що не виникає по вольовому наказу внаслідок нерівномірності розвитку голосового апарату і голосової функції.

У праці С. Гильова «Досвід заочного викладання і постановки голосу» (1909) проВпонується аналогічний спосіб – атака без звуку – шипіння. Беззвучне приведення голосових складок в зімкнуте положення, що викликається цим рухом, створює відчуття підвищеного тиску в трахеї – почуття «опори».

В. Смельянов розглядає спів пошепки як активізацію м'язів, що замикає глоткове кільце. Узгодженість функції діафрагми і м'язів, що замикають глоткове кільце – необхідна умова взаємозв'язку між явищами грудного і головного резонансу.

Одночасно зі «співом пошепки» проводиться альтернативний видиху рух грудної клітини: підйом і розширення.

В освоєнні цього руху може допомогти спосіб, пропонований Л. Работновим: «... підняти обидві руки таким чином, щоб пальці кожної руки на голові охоплювали протилежний лікоть: при цьому розширюється нижня частина грудної клітини внаслідок відходження реберних дуг в сторони, діафрагма напружується, купол її ущільнюється, черевний прес робиться більш активним, стінки живота злегка втягуються».

Згідно твердженням Л. Работнова, такий стан викликає підготовку голосового апарату, що спостерігалося ним у видатних вокалістів. Те ж саме відбувається і при подальшому співі голосного. Це є «одним із загальновизнаних принципів постановки голосу – максимальне використання внутрішньобронхіального тиску шляхом пригнічення тулубного. <…> Антагонізм гладких м`язів бронхів і зовнішніх м`язів грудної клітки наводять на доцільний висновок: можна змусити гладку мускулатуру діяти в бажаному для нас напрямку, зберігаючи вдихальне положення грудної клітини під час співу, можемо викликати видихальну діяльність внутрішньої легеневої гладкої мускулатури бронхів». <…> Треновані співаки зберігають стінки грудної клітки під час фонації в стані« помірного вдиху», активно перешкоджаючи їх спаданню до кінця проспівування ноти».

Пошук високої позиції і головного резонування:

– рекомендується починати з найбільш резонуючих «і, е, у», саме ці голосні сприяють виробленню єдинорегістрового звучання діапазону голосу. Звук «а» менше за резонансом, і тому регістровий перехід найчастіше проявляється на голосних «а, о». Даний факт слід враховувати при прослуховуванні співаків у хор та у роботі з самодіяльними співаками;

– використання записів видатних співаків в якості прикладу для наслідування (виховання вокального слуху);

– використання вправ з закритим ротом (mormorando, brumendo) і закритим звуком. Ці вправи допомагають направленню голосу у головні резонатори та дають «відчуття голови», дзвінкий звук, нерухому гортань.

Таким чином, співацька установка на правильну техніку дихання і атаки звуку, єдину манеру звукоутворення, яка має на меті єдине забарвлення голосних, певну ступінь їх заокругленості (в залежності від художньо-виконавського напряму та стилю хорового твору), техніку співу на опорі, єдність прийомів артикуляції, а також спів на згладжуванні регістрів забезпечать вірну спрямованість у вокальній роботі хору.

У роботі з хором також слід пам'ятати, що необхідною умовою роботи з хором є формування власного еталону звучання, того звучання, яке є стійкою якістю та є притаманним лише цьому колективу.

ТЕМА 6. Значення вокально-хорових вправ у роботі з хором та методика їх застосування.

План.

1. Значення та завдання розспівування.

2. Методичні основи процесу розспівування.

3. Принципи добору вокально-хорових вправ.

4. Методика розспівування В. Ізюменко.

5. Принципи застосування мелодичних та гармонічних вправ.

Література.

1. Варламов А. Школа пения / А. Варламов. - Зч., - М. - Л.: Музгиз, 1949.

2. Егоров А. Теория и практика работы с хором / А. Егоров. - М.: Музгиз, 1951. - С.138.

3. Захаров А Розпівування у хорі // Методичні поради / А. Захаров. - К.: Мистецтво, 1963 – 33 с.

4. Зубарева Г. Курс лекций по хороведению. Свердловск: СГПИ, 1970.

5. Изюменко В. Обучение молодого хормейстера навыкам распевания хора // Вопросы хороведения и дирижирования хором. – Горький: Волго-Вятское кн. изд.-во, 1982. – С. 93-109.

6. Памяти Александра Васильевича Свешникова. Статьи. Воспоминания / Сост. С. С. Калинин. - М.: Музыка, 1998.

7. Палкин В.С. Вокально-хоровые упражнения / В. С. Палкин. - Харьков, 1978. - 26 с.

8. Пигров К. Руководство хором / К. Пигров. - М.: Музыка, 1964.

9. Соколов В. Работа с хором / В. Соколов. - М.: Музыка, 1967.

Як показує співацька практика, процесу розспівування в хорі надається різне значення, в результаті чого виникають різні методи вокально-хорової роботи. Деякі бачать в ньому переважно фізичну зарядку та розігрів співацького апарату, інші - слухове та вокальне настроювання. Окремі ж керівники вважають зайвим розспівування і починають репетицію безпосередньо з розучування твору.

На наш погляд, такий підхід до розспівування в хорі є досить вузьким і призводить до того, що вокально-хорові вправи носять характер випадкових і нецілеспрямованих поспівок.

А. Сгоров вказує на писав, що хорове розспівування - це в певному сенсі «зігрівання», «настроювання» голосового апарату хорового колективу, що дає всьому хору широке дихання, протяжність, співучість, готуючи хор до виконання музичних творів.

Що ж таке вокально-хорова робота, з яких моментів вона складається і яке значення має процес розспівування в роботі з хором?

Перш за все хотілося б відзначити, що роботу над придбанням вокально-хорових навичок не можна перенести на який-небудь один етап занять з хором, наприклад, тільки на розспівування або тільки на розучування хорових творів. В. Соколов у своїй книзі «Робота з хором» говорить, що «питання вокально-хорової техніки ніколи не повинні випадати з орбіти уваги диригента». Коли диригент працює над художнім образом твору, він повинен пам'ятати, що тільки правильно і стійко вироблений в хорі вокальний звук, в поєднанні з емоційним відгуком співаків дадуть йому можливість переконливо і повно розкрити художній задум твору.

Відомо, що найбільш значуща частина вокально-хорової роботи, тобто роботи над диханням, звуком, дикцією, хоровими штрихами припадає саме на етап розспівування.

Отже, розспівування хору містить в собі два моменти:

- розспівування як розігрівання голосового апарату;
- роботу над вдосконаленням вокально-хорової техніки.

У зв`язку з цим, всі вокально-хорові вправи умовно можна розділити на дві групи.

Перша група вправ не повинна ставити перед хором складних завдань, так як ці вокально-хорові вправи повинні просто «розігріти» голосовий апарат співаків, підготувати їх тим самим до роботи над твором.

Друга група вправ ставить вокально-технічні завдання: формування якісного вокального звуку і правильного співацького дихання, чисте і свідоме інтонування, оволодіння всією динамічною шкалою рухомих і нерухомих нюансів, а також усіма хоровими штрихами (легато, маркато, стаккато тощо). Нарешті, розспівування має бути направленим на поступове розширення загального діапазону хору і діапазону кожної хорової партії окремо.

Отже, ці два аспекти в процесі розспівування є взаємопов`язаними і взаємообумовленими, всі вокально-хорові вправи повинні бути систематизовані і спрямовані на виконання тих завдань, які ставить керівник хору перед колективом.

«Правильне і систематичне проводяться вокальні вправи - це свого роду школа для співаків хору по вокалу, ансамблю, музичної теорії, гармонії, розвитку внутрішнього слуху, з освоєння важких місць вивчати репертуару» (Г. Зубарєва). Характер вправ може бути найрізноманітніший: спів гам в унісон, тетрахордів, гармонічних сполучень (від елементарних до хроматично-видозмінених), виконання вправ на всі голосні і різні склади, в різних динамічних відтінках, на рівномірне посилення і ослаблення звучання.

Основними завданнями в роботі над вокально-хорової технікою є формування і розвиток співацької установки корпусу, яка створює умови для правильного звуку і визначає також зовнішній естетичний вигляд співаючого. Від правильної співочої установки залежать найважливіші елементи співу дихання, а з ним звукоутворення, а також і художня якість виконання.

У поняття «співочої установки» входить: положення корпусу, грудей, голови і роту співаючого; костно-абдомінального дихання - безшумний вдих і збереження так званої «вдихальної установки»; правильного початку звуку (атаки); вміння співати *legato*; чистої інтонації; правильного формування (єдності голосних і виразності приголосних); ясної дикції; музикальності виконання.

Загальні вимоги до формування співацького голосу: дихальна опора; вільна стійкість гортані; висока позиція звуку разом з його глибиною; рівність

голосу на певному діапазоні: округлість звучання і поступове прикривання верхніх тонів: рухливість голосу; співучість голосоведення; виразність співу.

Розспівування на початковому періоді краще проводити на натуральних тонах, поступово розширюючи діапазон хорових партій вгору і вниз в межах робочих діапазонів голосів, а потім і в межах загальних діапазонів (концентричний метод розвитку голосу М. Глінки).

Співацька практика показала, що на середній теситурі співаки краще стежать за диханням, звукоутворенням і чистотою звучання, так як співають вільно, не напружуючись.

Величезну роль в співі грає вдих. О. Варламов вважав, що «гарна вокалізація, поєднана з правильним диханням, становить основу в мистецтві співу» [1, с. 57]. Хор, який не володіє диханням, співає або тьмяно, або форсовано-крикливо, та, як правило, нестійко, інтонаційно нечисто. З огляду на це, одним із головних завдань керівника повинно стати досягнення в процесі розспівування у всіх учасників хору єдиного опертого співочого дихання.

В процесі співу треба навчитися правильно володіти диханням, утримуючи грудну клітку в положенні вдиху, тобто гранично розгорнутому стані. Це допоможе досягти кантиленного співу з хорошою резонацією.

У роботі з хором керівник повинен привчити співаків активно, свідомо, критично ставиться до свого співу, вміти контролювати дихання, якість звуку, його округлість, високе резонування в поєднанні з правильним інтонуванням, правильним формуванням голосних. Особливо важливо привчити їх слухати себе, своїх сусідів по партії та інші партії, навчити зливати свій голос з усім хором в єдиний унісон або акорд.

Для того, аби у всього хору був єдиний тип дихання, а його взяття і видих були одночасними, необхідно проводити тренування вдиху і видиху по руці диригента, на початку без співу, а потім на найпростіших вокально-хорових вправах. Вправи рекомендується проспівувати спочатку в зоні

примарних тонів і потім, у міру зміщення голосу, в межах робочих, а в подальшому і загальних діапазонів хорових партій.

Необхідно привчити хор прийому затримки вдиху, подумки підготувавши голосовий апарат до активної роботи, намічаючи внутрішнім слухом певну висотність звучання, і потім одночасно взяти потрібний звук. Такий прийом допоможе виробити інтонаційно-чисту атаку.

Розспівуючи хор, хормейстер повинен досягати поліпшення не одного якого-небудь технічного прийому – дихання, будуючи, ансамблю, а всього комплексу хорових навичок.

При розспівуванні необхідно постійно стежити за забарвленням і якістю звуку у співаків, що часто залежить від положення гортані в момент співу. Візуально неможливо стежити за правильним положенням гортані у всіх учасників хору, тому основним контролем слугує вокальний слух диригента. При розспівуванні, уважно вслухаючись у звучання хору, хормейстер повинен визначити, чи звучить хор занадто різко або яскраво, чи має нормальну або глуху звучність, та, в залежності від почутого, давати відповідні вправи на певні голосні.

Якщо у хору занадто різке чи відкрите звучання, необхідно починати розспівування з голосної «У», а потім перейти на голосні «О» і «А», що додає звучанню округлість, благородство і м'якість. У колективах, де немає загрози глухого або відкритого звуку, хор слід співати передусім на голосний «А», що дає нейтральне положення гортані.

Систематично тренуючи хор на різні голосні, потрібно поступово вводити вправи на склади, що складаються з поєднання приголосних з голосними. При цьому співаки повинні подумки підготувати співацький апарат для співу тієї чи іншої голосної, а потім взяти приголосну, направляти її позиційно в резонатор, підготовлений голосною.

Рекомендується наступна послідовність процесу розспівування, на нейтральному динамічному відтінку:

– спів «закритим ротом» - як найбільш зручний прийом для концентрації звуку, при якому кожен учасник хору може з найбільшою точністю контролювати його. Однак необхідно стежити за тим, аби звук не направлявся в носову порожнину та уникнути «носового» або «гугнявого співу».

– спів на окремі голосні літери. При виконанні голосних необхідно спостерігати за правильним виконанням їх артикуляції і «атаки»;

– спів на окремі склади, складені із застосуванням двох типів приголосних (дзвінка чи глуха), наприклад букв «Д» і «Т» і голосних – «А, Е, І, О, У», на складах: «да, да, де, ді, до, ду», «та, те, ти, то, ту».

Для кращого налаштування хору в високої позиції, більшість вправ необхідно давати з верхніх тонів. На початку роботи з хором слід давати найпростіші вправи щодо мелодичної і ритмічної будови, а також щодо тесситури, динаміки, агогіки і штрихів. Починати співати вправи потрібно в помірному темпі, аби співакам було зручно стежити за правильним диханням, звукоутворенням, високою позицією тощо.

Вправи, в основному, рекомендується співати без супроводу фортепіано, використовуючи його лише в момент завдання тону або модуляції, оскільки темперований інструментальний супровід, заважає співакам: зкоординувати свій голос і слух, виховати в хорі міцне відчуття ладу, заважає розвитку внутрішнього слуху.

В процесі розспівування одним із важливих завдань є досягнення у хору унісону – злитного і врівноваженого звучання хору на всьому його діапазоні. Для цього доцільно застосовуючи концентричний метод М. Глінки, який рекомендує вести розспівування на примарних тонах з поступовим розширенням діапазону вгору і вниз.

В процесі розспівування хормейстер повинен також поставити перед собою задачу згладжування регістрів хорових партій. Перехід від регістру до регістру для співака-початківця дуже складний. Кожен регістр має своє характерне забарвлення, непідготовлений перехід від одного регістра до іншого створює строкате звучання. З огляду на це, потрібно простежити, аби

жіночий склад хору при переході з нижнього регістра на середній, брав відповідні перехідні ноти трохи світліше, а при переході від середнього регістра в верхній дещо прикривав звучання. Що стосується чоловічого хору, то при переході з нижнього регістра на верхній, перехідні ноти також відповідно повинні прикриватися. Згладжування регістрів допомагає створити рівність звучання хорових партій на всьому діапазоні, роблячи звук округлим і красивим.

Немає потреби прагнути до великої кількості вправ, так як це може відвернути увагу від конкретних завдань вироблення навичок хорового співу за рахунок необхідності освоєння нового інтонаційного матеріалу.

В процесі розспівування, поряд з вправами, потрібно тренувати хор і на окремих фразах з художніх творів, включених до репертуару, ставлячи конкретне завдання в досягненні того чи іншого технічного прийому. Такий метод дозволить досягти технічного вдосконалення хору в нерозривному зв'язку з розкриттям художнього образу твору і значно прискорити освоєння цього твору колективом. Розспівування ні в якому разі не повинно бути самоціллю – це раціональна і дієва форма підготовки хору до художнього виконання. Усіх принципів, що проробляються під час розспівування, слід дотримуватися і під час репетиції, а також і концертно-виконавської практики.

Колективна форма розспівування може бути різною. Наприклад, О. Єгоров пропонує наступні варіанти:

- спочатку розспівується кожна окремо голосова партія; потім розспівування проводиться в групах жіночих і чоловічих голосів; далі – розспівування неповного змішаного хору: жіночий хор + тенора і чоловічий хор + альти; це готує основу для подальшого загальнохорового розспівування;
- спочатку розспівування проводиться в окремих групах хорових голосів, після цього диригент приступає до спільного розспівування хору;
- відразу проводиться спільне розспівування.

Зазначені варіанти ні в якому разі не пропонуються як обов'язкові, а пропонуються як основні, що мають найбільше практичне застосування.

Кожен хормейстер має можливість змінити їх на свій розсуд. Наприклад, добре використовувати розспівування наступних груп голосів: Сопрано + Тенор, Альт + Бас, Альт + Тенор – в унісон, або в октавний унісон. Тоді, краще починати розспівування з низьких голосів (Альт + Бас) приблизно від «ля» малої октави для альтів і відповідно від «ля» великої октави для басів. Від «до» першої октави для сопрано і відповідно «до» малої октави для тенорів, від «фа» другої октави у жінок і відповідно «фа» першої октави у чоловіків розспівувати тільки високі голоси (Сопрано + Тенор).

Час для розспівування визначається хормейстером в залежності від навчально-творчих цілей і найближчих планів репетиції. На перших заняттях вправи повинні займати значне місце, їм слід відводити не 10-15 хвилин, як це прийнято на практиці, а набагато більше.

Кожен хормейстер керується власними принципами підбору та використання вокально-хорових вправ. Одні вважають за краще мати значний запас вправ, постійно поповнюють його новими цікавими варіантами, справедливо вважаючи, що різноманітність вправ за музичним матеріалом і технічними завданнями, а також робота над ними повинні приносити не тільки технічну користь співакам, але і пробуджувати інтерес до хорового співу.

Так вважав і працював видатний вітчизняний диригент О. Свєшніков. За словами його учня В. Попова, він весь час шукав найдієвіші прийоми виховання голосу, які дозволили б проявитися вокальним даним у всьому різноманітті і багатстві: «Олександр Васильович Свєшніков знаходив нові і відкидав старі, що здавалися йому невдалими, прийоми і вправи. Але потім знову повертався до деяких з них, якщо вважав це за необхідне. В результаті, завжди знаходив ту єдину підбірку, що приводила до успішного розвитку того чи іншого співацького завдання» [4, с. 102].

Навпаки, В. Соколов стверджував, що в роботі над технікою керівник не повинен прагнути до великої кількості вправ, тому що важливою є не кількість і різноманітність, а послідовне застосування прийомів, що наслідують певну мету: «Не треба боятися малої кількості поспівок для вправ,

це здасться одноманітним, їх слід збагачувати численними і різноманітними прийомами». Г. Зубарева додає, що всі вправи, що даються хору, повинні бути зрозумілі йому і зручні для запам'ятовування, мелодію вправи не варто часто міняти, так як це зайве відволікає хор: «На одній і тій же мелодійної попевку можна домогтися виконання самих різних завдань і прищепити багато потрібних і корисних навичок» [4, с.92].

Незважаючи на вкрай суперечливі точки зору з даного питання, хормейстер-початківець повинен мати на увазі, що в його доробку: а) повинен існувати хоч і мінімальний, але повноцінний запас типових вокально-хорових вправ; б) слідкувати, аби дані вправи приносили користь, вони повинні уявляти цілеспрямовану систему розвитку конкретних вокально-хорових і виконавських навичок.

Щоб скласти власну схему розспівування хору, спочатку звернемося до групування практичних завдань і вправ настройки хору, запропонованої В. Ізюменко. Автор пропонує розділити всі вправи на три групи.

1-я група. Завдання і прийоми з переважанням психологічних цілей. Першочергове завдання хормейстера – зосередити увагу співаків і спонукати їх до співтворчості. Керівник сам вибирає раціональний спосіб досягнення цієї мети. Це може бути прийом так званого «емоційного удару». Його мета – прикувати увагу до особистості керівника, підпорядкувати своїй волі. Він досягається або за допомоги імпульсу, зверненого до свідомості (емоційна розповідь), або до почуттів (виконання співзвуччя, яке диригент створив експромтом з хорового унісону).

Проте, всі вправи 1-ї групи досягнуть мети тільки в тому випадку, якщо хормейстер може не тільки образно пояснити суть даного завдання, але і за допомоги свого голосу – грамотно і точно проспівати.

2-я група. Завдання і прийоми, спрямовані на освоєння основних типових форм колективного співу, необхідних для подальшого виконання.

Як відомо, існують три основні форми звучання хору: вокальний унісон, унісон горизонталі і поєднання унісонів горизонталі. Для їх

формування мають застосовуватися найрізноманітніші вправи, що переслідують різноманітні цілі: розвивати голос, розширювати його діапазон, зміцнювати дихання, досягати високої співацької позиції, рівності звучання голосу, його рухливості, гнучкості, чистоти інтонації, освоювати різні типи ведення звуку, виконання контрастних динамічних відтінків, ритмічної злагодженості в партіях і у всьому хорі, розвитку гармонічного слуху кожного співака і гармонічної неподільності хорового звучання, розвивати правильну і чітку дикцією тощо.

3-тя група. Завдання і вправи, пов'язані з налаштуванням співаків на конкретні музичні образи. Такі вправи як правило представляють собою фрагменти творів. Це можуть бути як незнайомі хорові твори, так і знайомі, які належить розучувати або виконувати, а також уривки з будь-яких вокальних або інструментальних творів. В останньому випадку їх включення у розспівування приносить не тільки навчальну користь співакам, але і носить освітній, пізнавальний і виховний характер.

Використовуючи в розспівуванні матеріал творів з репертуару, хормейстер переслідує одночасно декілька цілей: по-перше, вивчається власне текст твору, по-друге, проводиться робота над найскладнішими місцями творів, в-третє, формуються конкретні співацькі навички. Для створення такої вправи, хормейстер виокремлює з твору, найбільш доцільний уривок на його погляд. Потім з даного уривка він бере або тільки мелодію без гармонії, або гармонічну послідовність поза ритму, або ритмічне групування і пропонує хору виконати їх у вигляді вправ на звуки, склади, з промовляння слів тощо.

Говорячи про психологічні завдання хорового розспівування, потрібно завжди мати на увазі проблему «одухотворення хорового звучання». Наукові дослідження довели, що емоційного забарвлення голосу надає передусім прийом вібрато: «Пульсації вібрато роблять голос живим і одухотвореним. <...> воно (вібрато) висловлює емоційне хвилювання співака і несе його слухачеві» [3, с.100].

Пояснення фізіології даного процесу дає французький вчений Р. Юссон в своїй нейрохронаксичній теорії фонації. Він довів, що голосові складки коливаються не тільки під впливом повітряного стовпа, а й за участю нервових імпульсів, що посилаються з кори головного мозку через поворотний нерв, розташований в гортані.

Таким чином, було науково обґрунтовано відому істину – натхненність співацького звуку залежить від ступеня схвильованості, пристрасності, натхненності та інших емоційно-психологічних станів співака. Хоровий спів немислимо без емоційного ставлення співаків до музики. І привчати їх до цього треба з перших же звуків настроювання. Жива емоційна окраса співацького звуку повинна стати неодмінним компонентом будь-якої вокально-ансамблевої вправи. Поруч з тим, як і всякому компоненту практичних завдань, одухотворенності співацького звуку слід надавати відповідну увагу. Наприклад, заспівати вправу закритим ротом на «мм», поставивши завдання заспівати «сокровенно», заспівати ту саму вправу закритим ротом на «ву», поставивши завдання заспівати «скорботно»; на склад «но», поставивши завдання заспівати «гнівно» тощо).

Виконання такого роду різнохарактерних по емоційному забарвленню вправ, як писав В. Ізюменко, сприяє не тільки розвитку тембрового ансамблю в хорі, але і розвиває у співаків навички артистичного перевтілення, які також необхідні в хоровому співі.

Крім того, прийоми одухотворення співочого звуку одночасно сприяють і розвитку деяких вокальних навичок. Наприклад, відома вправа на формування короткого і глибокого співацького вдиху, формування відчуття, що порівнюють з відчуттям миттєвого переляку, чи вправу на формування високої співацької позиції, яку зазвичай порівнюють з рефлексом глибокого об'ємного позіхання тощо.

Можна рекомендувати наступні завдання до вправ на розвиток одухотвореності співочого звуку: заспівати серйозно на «ма.ма» – це сприяє звільненню м'язів гортані; заспівати насмішливо, зверхньо на «ах, ах» –

корисно для контролю за диханням: заспівати «па, па», «ррa, ррa», «та, та») – для активізації апарату артикуляції.

Багато вправ, що застосовуються хормейстерами, мають комплексний характер, тобто розвивають кілька навичок одночасно. Комплексність роботи дає можливість співакам усвідомити і відчути практично взаємодію елементів хорової звучності. За допомогою чітко виробленої системи комплексних вправ можна в більш швидкий термін виробити у хору потрібні навички.

Як згадувалося раніше, починати заняття треба з найпростіших вправ, що розвивають елементарні співочі навички, діапазон яких не більше терції, в зручній теситурі (в примарній зоні), в помірному темпі, середній динаміці. Поступово технічні завдання ускладнюються, одноголосся чергується з двохголоссям і елементами гармонії і поліфонії (канонами, імітаціями).

Ніколи не слід починати вправи з гучного співу. Набагато корисніше відпрацьовувати механізм голосоутворення на тихій динаміці і вільному еластичному диханні. Співати слід м'яко, легко, даючи внутрішню свободу диханню.

При співі закритим ротом повинні бути зімкнуті тільки губи, а зуби, ротова порожнина, гортань повинні знаходитися в положенні позіхання, тобто максимально відкриті. Співаки мають відчувати вібрацію на кінчиках губ (на кшталт почесування губ). Потім можна переходити до роботи над такими голосними, які можуть принести найбільшу користь. Якщо у хору глухий звук, що зазвичай це пов'язано з низьким положенням гортані, розспівувати хор деякий час потрібно на голосний «і», «я», а потім переходити на спів складів з голосним «а». Хору з відкритою манерою звучання краще починати роботу на «у», «о», а потім переходити на «а».

Вправи краще будувати в низхідному русі, так як це активізує дихання і дає відразу високу співочу позицію.

Одна з найголовніших завдань розспівування – вибудувати унісон в кожній партії, групі голосів і всього хору. Всі одноголосні вправи, в цілому, спрямовані саме на це. Робота ця надзвичайно тривала і кропітка, вимагає і від

диригента, і від співаків максимальної активності, уваги і терпіння. Робота над гармонічними вправами, розвитком гармонічного слуху повинна вестися паралельно з розвитком навичок співу в унісон, оскільки багатоголосся (в будь-якій його різновиди, починаючи від елементарних двохголосних канонів і до найскладніших гармонічних або поліфонічних конструкцій) є одним з найважливіших елементів хорової музики. Розвивати гармонічні навички слід з найпростіших вправ: спів гармонічних інтервалів (вибудовування чистих кварт і квінт), гам в терцію, канонів на звуки і склади, найпростіших каденцій тощо.

Залежно від слухової настройки, вокально-хорові вправи можна розділити на мелодичні і гармонічні. Будь-яке розспівування на прикладах мелодичних справ налаштовує хор по горизонталі (горизонтальна настройка); а розспівування на гармонічних вправах налаштовує співаючих у вертикальному звучанні (вертикальна настройка). Починати розспівування хору рекомендується з мелодичних вокально-хорових вправ.

Мелодичні вправи необхідні для згладжування, нівелювання тембрів, а також прищеплення хору навички ланцюгового дихання. Можна почати з елементарних вправ, при виконанні яких необхідно стежити за тим, аби співаки відновлювали дихання в різний час і безшумно.

Для досягнення хорошого дихання, ансамблю, вибудовування унісону в окремих групах хору і октавного унісону в усьому хорі можна використовувати такі мелодичні вправи:

– При виконанні такої вправи звук слід тягнути, не посилюючи і не послаблюючи до моменту зняття його по руці диригента. Починати співати дану вправу найкраще закритим ротом, а потім на голосні, додаючи до них приголосні «м, л, н», що сприяють зібраності звучання, а також уточнюють вступ, активізують його.

– Для кращого відчуття ладу, чистоти інтонування рекомендується проспівувати окремі мелодичні (і гармонічні) каденції, а також окремі

інтервальні послідовності, побудовані на співі секунд і терцій, в секвенційному порядку.

– Вправа на зміцнення співацького дихання і його вирівнювання. Співати його слід спочатку закритим ротом, нагадавши співакам про те, що зуби повинні бути кілька розтиснені, а губи злегка зімкнуті. Потім дану вправу можна співати на різні голосні.

– Для закріплення навичок активного співацького дихання і одночасно твердої атаки звуку корисні такі вправи, в яких після кожних двох нот необхідно браги короткий, але досить об'ємний вдих.

– Розспівування, що сприяють виробленню округленості голосних, однотембрового звуковидобування кожної хорової партії і виявлення бажаного звучання в середньому регістрі, які завжди слід починати співати з зручного (примарного) тону для всього хору (до – мі-бемоль);

– Вправи, що сприяють згладжуванню регістрів в хорових партіях. Працюючи над згладжуванням регістрів в хорових партіях і округленням голосних, О. В. Свешніков пропонує вправу на чергування мажору і однойменного мінору.

– Вправи, що розвивають швидкість, рухливість хорових партій, які можна виконувати спочатку називаючи звуки, потім на самі різні склади в різних темпах і штрихах (легато, нон легато, стаккато).

– Вправи, що розвивають почуття ритму. Цей компонент хорової звучності К. Пігров розвивав у співаків за допомогою співу гам в різних ритмах і розмірах.

Гармонічні вправи привчають співаків слухати багатоголосся, відчувати хорову вертикаль. Такі вправи сприяють поряд з вокальної роботою здійснювати роботу над ладом, які можна використовувати спочатку називаючи звуки, потім на самі різні голосні і склади із застосуванням усього розмаїття динамічних відтінків.

Одним з видів гармонічних вправ є вправи, побудовані на співі двоголосся і канонів, яке розвиває слух (мелодичний і гармонічний), зміцнює самостійність хорових партій.

– Рекомендується використовувати вправи, що сприяють вирішенню кількох завдань. Так, наприклад, гармонічні вправи на розвиток слуху, які потребують ясної дикції і активної артикуляції. При співі таких розспівок необхідно пам'ятати, що приголосні вимовляються швидко, стрімко і чітко, а голосні співаються максимально довго.

– Корисно співати квінтами. Такі вправи привчають співаків чисто інтонувати двоголосся і відчувати стійкі звуки в різних тональностях.

– Для виховання гнучкості хорової техніки, зокрема її динаміки, слід застосовувати вправи на філірування, які можуть бути, як багатоголосними, так і одноголосними (розспівувати хор можна з закритим ротом, а також на різні голосні або склади).

Кожен керівник хору може скласти свої вокально-хорові вправи для занять, проте необхідно пам'ятати, що:

– великої шкоди можуть принести вокально-хоровому вихованню співаків абстрактне складання вправ для виспівування. Вправи повинні використовуватися з певною метою, з огляду на виконання декількох завдань;

– найбільше значення мають не стільки самі вправи, скільки метод їх використання і перш за все ті завдання, які допоможуть в вокально-хорової роботи над конкретним музичним твором;

– характер і складність вправ повинен відповідати рівню співочої підготовки хору і його технічним можливостям;

– вправи необхідно міняти, поступово переходячи від простих до більш складних.

Найважливішим елементом вокальної техніки є активна, пластична артикуляція. Визначальним фактором є:

– якість звуку, фонетична чистота і виразність вимови;

– єдність прийому артикуляції, відсутність якої позбавляє можливості встановити ансамбль;

– стабільність артикуляції форми звучання голосного, якщо тільки це не викликано певним художнім завданням;

– перебільшена артикуляція заважає вимові і часто призводить до затискання мовного апарату.

Отже, у процесі розспівування єдина манера звукоутворення в колективному співі набуває особливо важливого значення, оскільки від цього залежить хоровий ансамбль і злитність звучання. Під єдиною манерою звукоутворення мається на увазі формування звуку з однаковим ступенем заокругленості голосних.

СПИСОК ОСНОВНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Анисимов А. Дирижёр-хормейстер : творч.-метод. зап. / А. И. Анисимов. – Л. : Музыка, 1976. – 159 с.

2. Безбородова Г. В. Опыт работы с хоровым коллективом художественной самодеятельности : Научно-методические записки Уральской консерватории / Г. В. Безбородова. – Свердловск. – 1961. – Вып. 4. – С 33 – 59.

3. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів : Актуалізація звичаєвої традиції : Навч. посібник / Ольга Бенч-Шокало. – К. : Ред. журн. „Укр. Світ“, 2002. – 440 с. : іл., нот.

4. Бережанский В. П. Способ формирования и развития абсолютного музыкального слуха. – Інтерент русурс. – Точка доступа : http://ru-patent.info/21/50-54/2154306.html. – Дата звернення : 11.11 2010.

5. Бриліант В. Ю. Вокальні вправи для самодіяльного хору / Бриліант В.Ю., Палкін В. С. – К. : Музична Україна, 1978. - 46 с.

6. Варламов А. Е. Полная школа пения / Варламов А. Е. – М. : Музгиз. – 1953. – 203 с.

7. Виноградов К. П. Работа над дикцией в хоре / К. П. Виноградов. – М. : Музыка, 1969. – 104 с.

8. Виханская А. Некоторые проблемы репертуара хоровой самодеятельности / в кн. Могучее средство воспитания. – Л. : 1978. – С.115-130.

9. Глаголев В. А. Распевание хора / Научно-методические записки уральской консерватории. – Свердловск. – 1961. – Вып. 4. – С.61-75.

10. Гуменюк А. Український народний хор : Методичні поради / А. Гуменюк (Вид. 2-е, випр. і доп.). – К. : Музична Україна, 1969. – 118 с., нот.
11. Дмитревський Г. О. Хорознавство і керування хором. Елементарний курс / Г. О. Дмитревський. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1961. – 96 с.
12. Дмитриева Л. Г. Методика музыкального воспитания в школе : Учебное пособие / Дмитриева Л.Г., Н. М. Черноиваненко. – Москва, Академия, 1998. – 240 с.
13. Думбляускайте Л. А. Тембр хора как тембро-интонационные нюансы в искусстве хорового пения : автореф. дис. канд. искусствоведения / Л. А. Думбляускайте. – Л. : 1974. – 26 с.
14. Жак-Далькроз Э. Ритм. – М. : Классика – XXI, 2002. – 248 с. : илл. – Інтернет ресурс : http://narod.ru/disk/192293001/%D0%96%D0%B0%D0%BA-%D0%94%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BA%D1%80%D0%BE%D0%B7%20%D0%A0%D0%B8%D1%82%D0%BC.pdf.html.
15. Живов В. Л. О музыкально-выразительных средствах в хоровом исполнительстве : Хоровой коллектив. – М. : 1979. – С. 20-41.
16. Живов В. Л. Хоровое исполнительство. Теория. Методика. Практика. Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Л. В. Живов. – М. : Гуманит. Изд. Центр ВЛАДОС, 2003. – 272 с.
17. Захаров А. Розспівування у хорі : Методичні поради / Захаров А. – К. : Мистецтво, 1963. – 33 с.
18. Изюменко В. Обучение молодого хормейстера навыкам распевания в хоре : Вопросы хороведения и дирижирования хором / сб. трудов Горьковской гос. консерватории им. М. И. Глинки. Вып. 58. – Горький, 1982. – С. 93-109.
19. Іванова Ю. Хорове сольфеджіо та робота над строєм у дитячому хорі [Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Вип. 19 : Зб. наук. пр. / Харк. держ ун–т мистецтв ім. І. П. Котляревського]. – Х. : ХДУМ, 2007. – С.330-339.
20. Искусство хорового пения / сост. Андреева Л., Бондар М., Локтев В., Птица К. – М. : Гос. муз. изд-во, 1963. –144 с.
21. Казачков С. А. Дирижер хора – артист и педагог. – Казань, 1998. – 308 с.
22. Казачков С. А. От урока к концерту / С. А. Казачков. – Изд. Казанского университета, 1990. – 343 с.
23. Кирюшин В. В. Интонационно-слуховые упражнения для развития абсолютного звуковысотного музыкального слуха, мышления и памяти. – Інтернет ресурс : http://win.mail.ru/cgi-bin/msglist?folder=16&874764733#/cgi-bin/readmsg_Q_id=12878376980000000730&folder=16.

24. Комяков С. Работа над высокой певческой позицией в хоре / Современные вопросы музыкального исполнительства и педагогики. Вып. 27. – М. : 1976. – С.85-104.

25. Копытман М. Хоровое письмо. Учебное пособие / М. Копытман. – М. : Советский композитор. 1971. – 200 с.

26. Коробка В. И. Вокал в популярной музыке : Методическое пособие для руководителей самодеятельных эстрадно-джазовых коллективов / В. Коробка. – Москва. 1989.

27. Краснощеков В. Вопросы хороведения / В. Краснощеков. – М. : Музыка. 1969. – 300 с.

28. Кузнецов Ю. М. Практическое хороведение / Ю. М. Кузнецов. – М. : Издательство „Спутник+“, 2009. – 362 с.

29. Кустов Ю.П. Управление самодеятельным хоровым коллективом. Психолого-педагогические аспекты / Учебное пособие / Ю. П. Кустов, В. Ф. Чабанный. – Ленинград, 1984. – 81 с.

30. Лащенко А.П. Хоровая культура : аспекты изучения и развития / А. Лащенко.– К. : Музычна Украйина. – 1989. – 136 с.

31. Левандо П. П. Проблемы хороведения / П. П. Левандо. – Л. : Музыка. 1974. – 282 с.

32. Левандо П. Хоровая фактура / П. Левандо. – Л. : Музыка. 1984. – 124 с.

33. Лукишко А. И. Непроизвольные изменения силы и тембра в хоре (к проблеме влияния хоровой звучности на качество певческого голосообразования) : автореф. дис. канд. искусствоведения / А. И. Лукишко. – Л. : 1984. – 19 с.

34. Маркова Л. В. Режиссура народной песни / Маркова Л. В., Шамина Л. В. – М. : ВНМЦ НТ и КПР, 1984. – 59 с.

35. Мархлевський А. Ц. Практичні основи роботи в хоровому класі / А. Ц. Мархлевський. – К. : Музична Україна, 1986.– 96с.

36. Медынь Я. Г. Методика преподавания дирижерско-хоровых дисциплин / Я. Г. Медынь. – М. : Музыка, 1977. – 135 с.

37. Менабени А. Г. Методика обучения : [учебное пособие] / А. Г. Менабени. – М.: Просвещение, 1987. – 93 с.

38. Методические рекомендации по основам актерского мастерства для вокальных факультетов консерваторий / сост. Завина О. С. – К. : Учебно-методический кабинет искусства и культуры Министерства культуры УРСР. 1984. – 34 с.

39. Молдавин М. Народний підголосковий спів / Молдавин М. – К. : Музична Україна. – 1980. – 88 с.

40. Михайлець В.В. Вокальна основа хорового мистецтва – історичний та теоретичний аспекти : автореф. дис. канд. мистецтвознавства / В. В. Михайлець. – Одеса, 2004. – 20 с.

41. Морозов В.П. Биофизические основы вокальной речи / В. П. Морозов.– Л. : Наука, 1977. – 232 с.

42. Морозов. В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники : учеб. метод. изд. / В. П. Морозов. – М. : Искусство и наука, 2002. – 496 с.

43. Немирович-Данченко В.И. Беседы с молодежью // Статьи. Речи. Беседы. Письма / Немирович-Данченко В.И. – М. : Искусство, 1952. – 355 с.

44. Огороднов Д. Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе: Метод. пособие. – 3 изд. – К. : Музычна Украйина, 1989. – 165 с.: илл.

45. Ольхов К. А. Вопросы теории дирижерской техники и обучения хоровых дирижеров / К. А. Ольхов. – Л. : Музыка, 1979. – С. 194–196.

46. Основы формирования мелодического ладового слуха. Лекция для студентов музыкальных вузов. – М. : Российская академия музыки им. Гнесиных, 1993. – 47 с. – Інтернет ресурс. – Точка доступа : http://yuri317.narod.ru/ofmls/index.html.

47. О хоровых упражнениях / Методическое письмо : сост. Ю. Уланов. – Москва : Всероссийское хоровое общество, 1961. – 12 с.

48. Падалко Л. Виховання ансамблю в хорі. Посібник / Л. Падалко. – Київ, Мистецтво, 1969. – 172 с.

49. Палкин В. Вокально-хоровые упражнения : методические указания для самодеятельного хора / Палкин В. – Х. : 1967. – 26 с.

50. Палкін В. С. Вокальні вправи / В. С. Палкін. – Харків : 1978 – 36 с.

51. Пигров К.К. Руководство хором. Под редакцией К. Птицы / К. Пигров. – М. : Музыка.– 1962. – 220 с.

52. Пигров К.К. Хоровая культура и мое участие в ней / сост. А. П. Серебри. – Одеса : ОГК 2001. – 50 с.

53. Попов С. В. Организационные и методические основы работы самодеятельного хора / С. Попов. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1961. – 124 с.

54. Птица К. О музыке и музыкантах. Сборник статей / Клавдий Птица. – М. : Мистикос Логинов, 1994. – 438 с.

55. Работа в хоре. Сборник статей. – Издательство ВЦСПС ПРОФИЗДАТ, 1960. – 296 с.

56. Работа с детским хором : Сб статей / Под ред. проф. В. Г. Соколова. – М. : Музыка. – 1981. – 69 с. – (Художественная самодеятельность).

57. Работа с хором. Методика. Опыт. — М. : Профиздат, 1972. – 206 с.

58. Романовский Н.В. Принципы работы над строем в хоре : Хоровое искусство / под ред. Г. П. Воробьева. – Л. : Музыка, 1967. – Вып. 1. – С. 75 – 90.

59. Самарин В. А. Хороведение : Учебное пособие / В. А. Самарин. – М. : Академия, 1998. – 200 с.

60. Самойлова Л.В. Развитие гармонического слуха на начальном этапе обучения музыке : дис. канд. пед. наук по спец. 13.00.02 / Самойлова Людмила Васильевна. – Челябинск, 2004. – 143 с. – Інтернет ресурс : http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/115910.html.

61. Сапрыкина Е.Е. Подготовка руководителей хоровых коллективов к работе над тембром голоса : автореф. диссерт. кандидат. пед. наук / Е.Е. Сапрыкина. – М. : 2002. – 24 с.

62. Соколов Вл. Работа с хором: Учеб. пособие. 2-е изд., перераб., доп. / Вл. Соколов. – М. : Музыка, 1983. – 190 с., илл., нот.

63. Станиславский К. Работа актера над собой / К. Станиславский. –М. : Искусство, 1985. – 480 с.

64. Стахевич О. Г Основи вокальної педагогіки. – Ч. 1 : Природно–наукові теорії сольного співу. Курс лекцій : Навч. пос. для студ. дир. – хор. фак. муз. та пед. вузів / Стахевич О.Г. – Харків – Суми : ХДАК – СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. – 92 с.

65. Українське хорове виконавство. Довідник. – Ч. 1. Хори / Автор – упорядник Бурбан М. І. – Дрогобич, Вимір, 2005. – 298 с.

66. Хазанов А.В. Как разучивать произведение с хором / Работа в хоре. – М. : Профиздат, 1964. – С.113-153.

67. Хорове виконавство України. Довідник. – Ч. II. Диригенти / Автор – упорядник Бурбан М. І. – Дрогобич, Вимір, 2004. – 260 с.

68. Хоровой колектив. – М. : Профиздат, 1976. – 76 с. – (Б-чка общественного руководителя худож. самодеятельности).

69. Чабанный В. Ф. Организация вокальной работы в любительском академическом хоре. Методическое пособие / В.Ф. Чабанный. – СПБ. : ООО „КОПИ – Р", 2005. – 156 с.

70. Чабанный В. Ф. Профессиограмма и структура личности хорового дирижера : Учебное пособие / Чабанный Владимир Федрович. – Санкт-Петербург, 1993. – 54 с.

71. Чабанный В. Ф. Стили управления любительским хоровым коллективом : Учебное пособие / Чабанный Владимир Федорович. – Санкт-Петербург, 1992. – 55 с.

72. Чесноков П. Г. Хор и управление им / П. Г. Чесноков. – Москва. Государственное музыкальное издательство. 1961. – 240 с.
73. Шамина Л. Работа с самодеятельным хоровым коллективом / Л. Шамина. – М. : Музыка. 1988. 175 с., нот. – С.67 – 74.
74. Юссон Р. Певческий голос / Р. Юссон. – М. : Музыка. 1974. – 262 с.

СПИСОК ДОДАТКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бадалов О. Любомир Мирославович Боднарук / Бадалов О. – Чернігів, 2004. – 48 с., іл.
2. Бенч О. Г. Феномен життя і творчості Павла Муравського : Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музикознавство: з XX у XXI століття : Випуск 7 / Упорядник І.А. Котляревський / О.Г. Бенч – К. : "Український світ", 2000. – С.171-178.
3. Білявський Є. Засвоєння сучасної музичної мови в хорі / Є. Білявський. – К. : 1984. – 54 с.
4. Бобыкина И. Московский хор молодежи и студентов / И. Бобыкина. – Москва. Советский композитор. 1979. – 136 с., илл.
5. Бычков Ю. Н. Основы формирования мелодического ладового слуха : Лекция / РАМ им. Гнесиных. – М. : 1993. – Інтернет ресурс : http://yuri317.narod.ru/ofmls/index.html.
6. Гордійчук М. Капела „Думка" / М.Гордійчук / у кн. : Гордійчук М. Музика і час. – К. : 1984. – С. 243 – 251.
7. Егоров А. Теория и практика работы с хором / А. Егоров. – Л. : Музгиз, 1981. – 232 с., нот.
8. Живов В. Л. Трактовка хорового произведения / В. Л. Живов. – М. : Сов. Россия. 1986. – 128 с., ноты. – (Б-чка „В помощь худ. самодеятельности" № 19).
9. Іванова Ю. Вокальне виховання у дитячому хорі [Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Вип. 11 : Зб. наук. пр. / Харк. держ ін–т мистецтв ім. І.П. Котляревського]. – Х., 2003. – С.120-127.
10. Климова О. А. Хоровое сольфеджио с детьми дошкольного и младшего школьного возраста на основе методик В. Б. Брайнина и Г. А. Струве. – Інтернет ресурс : http://win.mail.ru/cgibin/msglist?folder=16&874764733#/ cgibin/readmsg_Q_id=12878362010000000267&folder=2.
11. Кожевников А. В помощь руководителям хоровых самодеятельных коллективов / А. Кожевников. Б. Тевлин. – Москва. 1965 – (на правах рукописи).

12. Колмакова Е. И. Хоровое сольфеджио (Прим. прогр. уч. Дисц. „Хор. сольфеджио", спец. 0503 „Хор. дирижирование"). – М.: 2004. – Інтернет ресурс :http://win.mail.ru/cgi-bin/msglist?folder=16&874764733#/cgi-bin/readmsg_Q_id=12878365090000000120&folder=2

13. Коноплева Е.А. Страницы из музыкальной жизни Харькова / Е.А. Коноплева. – К. : Муз.Україна, 1990. – 49 с.

14. Кофман Р. Виховання диригента : психологічні особливості / Р. Кофман. – К. : Муз. Україна, 1986. – 40 с.

15. Крюкова В.В. Музыкальная педагогика / В.В. Крюкова. – Ростов- на-Дону: „Феникс", 2002. – 288 с.

16. Кулик А.В. Творчий шлях народного хору „Візерунок" ПКТГ ХТЗ : [Культура України : Зб. наукових праць ХДАК / відп. редактор О. Г. Стахевич]. – Х. : 2000. Мистецтвознавство. – Вип. 7. – С. 135 – 139.

17. Литература по хоровому искусству : Библиографический указатель [сост. Л. В. Шамина, Т. Г Серебрякова]. – Москва, 1975. – 298 с.

18. Локшин Д. А. Выдающиеся русские хоры и их дирижеры / Локшин Д. А. – М. : Музгиз, 1953. – 133 с.

19. Методические рекомендации по основам актерского мастерства для вокальных факультетов консерваторий / сост. Завина О. С. – К. : Учебно-методический кабинет искусства и культуры Министерства культуры УРСР, 1984. – 34 с.

20. Молдавин М. Народний підголосковий спів / Молдавин М. – К. : Музична Україна. – 1980. – 88 с.

21. Морозов В. П. Тайны вокальной речи / В. П. Морозов. – Ленинград : Наука, 1967. – 204 с.

22. Музыкальный словарь : Сольмизация. – Інтернет ресурс : http://www.music-dic.ru/html-music-enc/s/7157.html.

23. Немирович-Данченко В. И. Из лекции о М. Н. Ермолаевой // Статьи. Речи. Беседы. Письма / Немирович-Данченко В. И. – М. : Искусство, 1952. – 355 с.

24. Памяти А. В. Свешникова. Статьи. Воспоминания // Памяти Александра Васильевича Свешникова. Статьи. Воспоминания / сост. С. С. Калинин. – М. : Музыка, 1998. 328 с., нот., илл.

25. Парфьонова Г. Артистичність як необхідний компонент особистості диригента–хормейстера [Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Вип. 17 : Зб. наук. пр. / Харк. держ ун–т мистецтв ім. І.П. Котляревського]. – Х. : ХДУМ, 2006. – 304 с. – С.119-127.

26. Парфьонова Г. Етична культура в системі формування особистості диригента-хормейстра [Музичне і театральне мистецтво України в

дослідженнях молодих мистецтвознавців : Матеріали Всеукраїнської науково-творчої конференції студентів та аспірантів. 16-17 берез. 2004 р. / відповід. ред. Г.Я. Ботунова]. – Х. : ХДУМ, 2004. – С. 57-58.

27. Парфьонова Г. Камерний хор харківської філармонії : аспекти виконавського стилю [Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки / Мистецькі обрії `2008. – Вип. 1 (10) / ІІСМ Академії мистецтв України / Наук. керівник теми і голов наук. ред. І.Д. Безгін. – К. : Музична Україна, 2008. – С. 123 – 128.

28. Парфьонова Г. Формування творчих засад кафедри хорового диригування ХДУМ ім. І.П. Котляревського [Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Вип. 25 : Зб. наук. пр. / Харк. держ ун–т мистецтв ім. І.П. Котляревського]. – Х. : ХДУМ, 2009. – С.58 – 68.

29. Поют харьковские тепловозостроители : учебно-воспитетельная работа в Заслуженной хоровой капелле УССР ДК „Металлист“ / сост. А. М. Птиц. – Харьков, 1966. – 39 с.

30. Рожок В. Музика і сучасність: Монографічні дослідження. Науково-популярні, критичні та публіцистичні твори / Володимир Рожок. – К. : Пошуково-видавниче агентство „Книга пам`яті України“, 2003. – С.17-42.

31. Сараев В. Н. Работа с неточноинтонирующими детьми. Интернет ресурс : http://pedmir.ru/docs.php?cid=2&rid=&page=10.

32. Сергей Николаевич Прокопов : творческий портрет / автор-составитель Н.В. Червинская / отв. ред. И. С. Драч. – Х. : Ліхтар. – 2007. – 56 с.

33. Смирнова Т.А. Хорознавство (історія, теорія, методика) : Навч. посіб. /Харк. держ. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди / Т. А. Смирнова. – Х. : ХДПУ, 2000. – 180 с.

34. Советские хоровые дирижеры : справочник [сост. Э. Елисеева – Шмидт, В. Елисеева]. – М. : Сов. композитор, 1986. – 304 с.

35. Станиславский К.С. Собрание сочинений : Т.1 / Станиславский К. С. – М. : Искусство, 1954. 515 с.

36. Станиславский К.С. Собрание сочинений : Т.2 / Станиславский К. С. – М. : Искусство, 1955. – 422 с.

37. Станиславский К. С. Собрание сочинений : Т.3 / Станиславский К. С. – М. : Искусство, 1955. – 502 с.

38. Стулова Г. П. Хоровой класс: (Теория и практика вокальной работы в дет. хоре) : Учеб. пособие для студентов, пед. ин-тов по спец. № 2119 „Музыка“. – М. : Просвещение, 1988. – 126 с., илл.

39. Творчо–педагогічна діяльність В'ячеслава Палкіна в контексті хорової культури України : матеріали Всеукраїнської науково–практичної конф., 16 верес. 2005 р. / ред. Г. Я. Ботунова. – Харків, НТУ „ХПІ“, 2006. – 80 с.

40. Тевлин Б. Г. Хоровые пути. Статьи. Воспоминания. Материалы / редактор-составитель В.С. Ценова, координатор Н. В. Кошкарева. – М. : Музыка, 2001. – 160 с.

41. Ткач Ю. Диригентські прийоми М. Кречка в інтерпретації обробки народної пісні / Київське музикознавство : зб. статей КДВМУ. – К. : 2007. – Вип. 22. – С.71 – 77.

42. Уколова Л. И. Дирижирование : Учеб пособие для студ. учреждений сред. проф. образования / Л. И. Уколова. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 208 с., нот.

43. Формирование хора и взаимоотношение руководителя с колективом / Метод. разработка / сост. М. Костецкий. – Киев, 1968. – 12 с.

44. Чабанный В. Ф. Педагогическое руководство хоровой самодеятельностью : автореф. дисс. доктора пед. наук / Чабанный В. Ф. – Ленинград, 1990. – 35 с.

45. Школа співу в мовній позиції Седа Рікса. – Інтернет ресурс : http://www.dmytromusic.org/Vokalistam.htm.

46. Шереметьева Н. М. Г. Климов – дирижер Ленинградской академической капеллы / Н. Шереметьева. – Л. : Музыка, 1983. – 133 с.

47. EarMaster Pro 5 build 624PW. – Електронна програма розвитку навички читання з листа. – Інтернет ресурс. http://download.cnet.com/EarMaster-Pro/3000-2133_4-10012043.html?tag=mncol.

Навчальне видання

САВЕЛЬЄВА ГАННА ВОЛОДИМИРІВНА

МЕТОДИКА РОБОТИ З ХОРОМ

КУРС ЛЕКЦІЙ

З ДИСЦИПЛІНИ

спеціальність 025 «Музичне мистецтво»,
спеціалізація «Хорове диригування»
освітньо-кваліфікаційний рівень «бакалавр»

Ч. 1:

Діяльність диригента хору в умовах навчально-виховної роботи та теоретико-методичні засади вокального виховання у хорі

Комп'ютерний набір та верстка:
Г. В. Савельєва

ФОП Іордан Володимир Володимирович,

Свідоцтво 24800000000036338 від 09.11.2005 р.

м. Харків, пл. Конституції, 9.