

ПОЛТАВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ В. Г. КОРОЛЕНКА

Н. ДЕМ'ЯНКО

**ОСНОВИ ХОРОЗНАВСТВА
І МЕТОДИКИ РОБОТИ
З ХОРОМ**

*навчальний посібник для студентів
вищих закладів освіти*

Полтава – 2018

УДК 78.087.68 (075)

Дем'яно Н. Ю. Основи хорознавства і методики роботи з хором: навчальний посібник для студентів вищих закладів освіти. – 2-е вид., випр. та доповн. – Полтава : Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка, 2018. – 98 с.

Рецензенти:

Левченко Г. С., заслужений діяч мистецтв України, заслужений працівник культури України, професор кафедри музики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Магомедова Т. Ю., заслужений працівник культури України, директор Полтавської міської школи мистецтв «Мала академія мистецтв» імені Раїси Кириченко

У навчальному посібнику розглянуто основні етапи розвитку вітчизняного хорового мистецтва, висвітлено питання теорії та практики роботи з хором, представлено методичні рекомендації та вокально-хорові вправи на різні види вокально-хорової техніки.

Посібник адресується студентам, викладачам, учителям музичного мистецтва, керівникам хорових колективів тощо.

©Дем'яно Н. Ю., 2018

©ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2018

ЗМІСТ

| | |
|---------------------------------------------------------------------|----|
| Передмова | 4 |
| Етапи розвитку вітчизняного хорового мистецтва..... | 5 |
| Жанрові та художньо-виконавські особливості хорового мистецтва..... | 11 |
| Характеристика співацьких голосів і хорових партій | 16 |
| Дитячий голос і його охорона | 20 |
| Основні елементи вокально-хорової техніки..... | 24 |
| Співацьке дихання | 28 |
| Звукоутворення | 35 |
| Дикція | 40 |
| Звуковедення..... | 52 |
| Стрій..... | 57 |
| Ансамбль..... | 63 |
| Динаміка. Ритм. Темп | 76 |
| Організація і функціонування дитячого хорового колективу | 78 |
| Методика вокально-хорової роботи Д.Є. Огороднова | 86 |
| Список рекомендованої літератури..... | 93 |

ПЕРЕДМОВА

Серед пріоритетних завдань, що стоять перед сучасною школою в умовах реформування національної системи освіти, – збереження і продовження українських культурно-історичних традицій, виховання шанобливого ставлення до державних святинь, української мови і культури, розвиток у дітей творчих здібностей, естетичне виховання і формування національних і загальнолюдських цінностей, високої гуманістичної культури особистості (Національна доктрина розвитку освіти України у XXI столітті). Одним з головних шляхів їх вирішення є залучення підростаючого покоління до скарбів української національної культури, зокрема такого вагомого її пласта, як хорове мистецтво. Воно містить у собі невичерпний духовний потенціал, шедеври хорової спадщини і давні національні співочо-виконавські традиції. Хоровий спів, як мистецтво колективне, демократичне, гуманістичне, є одним з могутніх засобів виховання і має займати належне місце у навчально-виховному процесі школи та інших культурно-освітніх закладів і організацій.

Хоровий спів потребує високого художнього і технічного рівня виконання музичних творів. Він досягається через виховання у хористів здатності тонкого переживання і живого сприйняття оточуючого світу, осмислення художніх образів, умілого використання засобів художньої виразності і володіння хоровою технікою.

У процесі набуття співаками необхідних умінь і навичок роль керівника хорового колективу важко переоцінити. Саме від нього залежить налагодження поступового і послідовного вокально-хорового навчання, художньо-естетичного виховання, успішної творчої діяльності і сходження колективу до вершин виконавської майстерності.

Хормейстер має добре знати особливості і природу хорового співу, уявляти весь складний процес роботи з хором. Цим зумовлюється необхідність якісної професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва і керівника хорового колективу. У педагогічних закладах освіти вона здійснюється завдяки циклу музичних теоретичних і практичних дисциплін. Одним з профілюючих навчальних курсів, який озброює студентів знаннями основ хорового мистецтва, методикою роботи з хором, принципами організації та функціонування самодіяльних і професіональних хорових колективів, є “Хорознавство”.

Успішному опануванню зазначеного курсу покликаний допомогти представлений навчальний посібник. Його структура і зміст найбільш повно відповідають навчальній програмі дисципліни для студентів вищих педагогічних навчальних закладів стаціонарного і заочного відділень.

Серед питань, що розглядаються у розділах посібника: короткий екскурс в історію розвитку українського хорового мистецтва, жанри і форми хорового виконавства, характеристика співацьких голосів і хорових партій, основні елементи вокально-хорової техніки, хорові навички і методика роботи над ними, особливості розвитку дитячого голосу та проблеми його охорони, організація і функціонування хорового колективу.

Навчальний посібник “Основи хорознавства і методики роботи з хором” може використовуватись викладачами і студентами вищих і середніх спеціальних навчальних закладів, вчителями музичного мистецтва і керівниками хорових колективів і гуртків.

ЕТАПИ РОЗВИТКУ ВІТЧИЗНЯНОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА

Виховне значення хорового співу як виду мистецтва. Хоровий спів – одна з найбільш поширених і загальнодоступних форм художньої діяльності людей. Він виник і розвивався як мистецтво демократичне, основним змістом якого є художньо-правдиве і багатогранне відображення життя народу, його думок і почуттів, світогляду та ідеалів. Роль хорового мистецтва визначається не лише тим, що воно володіє потужними виразними засобами і надає слухачам високої естетичної насолоди, але й тим, що хоровий спів залучає до активної художньої творчості та духовного єднання широкі верстви суспільства.

Педагогічні можливості хорового співу зумовлені рядом факторів. По-перше, специфіка художньо-образного строю хорового мистецтва визначається емоційно-чуттєвим утіленням у ньому загальнолюдських і національних ідей філософсько-світоглядного і морально-змістового характеру. По-друге, його інтонаційно-пісенна основа відіграла визначальну роль в історії вітчизняної музичної культури. Хорове мистецтво – не лише фундамент всієї української професійної музики, але й найбільш традиційний, суто національний вид аматорського музичного виконавства. По-третє, воно містить вагомий пласт гуманістичних і патріотичних ідей і почуттів та є “озвученою пам’яттю культури”. Хорове мистецтво сприяє розширенню історико-культурного кругозору, задоволенню пізнавальних інтересів, розвитку інтелектуальних сил, творчих здібностей, національної самосвідомості, відкриває перед людиною перспективу нескінченного самовдосконалення, прямування до істини, добра, краси, надає їй можливість емоційно-чуттєвого осягнення національних і загальнолюдських основ духовно-морального буття.

Характерними особливостями хорового мистецтва є його високодуховна сутність, гуманістична спрямованість, демократичність, доступність, багатоголосна основа, багатство тембрових барв, взаємозв’язок музики і слова, який збільшує художньо-виразний потенціал жанру та посилює емоційно-естетичний вплив на слухачів.

Українське хорове мистецтво є могутнім складником вітчизняної художньої культури та містить у собі невичерпний духовний потенціал, шедеври хорової спадщини і давні національні співочо-виконавські традиції. У ньому відображені своєрідність світосприйняття народу, історичні особливості формування його художньої свідомості. Зразки української хорової класики – твори М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, М. Леонтовича, К. Стеценка, С. Людкевича та інших видатних митців – несуть у собі певні національні ознаки: характерні особливості українського мелосу, принципи гармонічної побудови, ладотонального устрою, поліфонічного розвою, метроритміки. Залучення до скарбів українського хорового мистецтва має неперевершене значення для музично-естетичного розвитку, художнього виховання та формування національної культури молодого покоління.

Хоровий спів у сучасному навчально-виховному процесі школи залишається однією з основних форм музично-естетичного виховання. Його мета – “надати дітям можливість за допомогою найбільш доступного для них інструменту – власного голосу наблизитись до музики так, щоб бути не лише пасивними слухачами, а й активними виконавцями, через спів виразити почуття, які їх хвилюють” [53, 4].

Історія розвитку хорового мистецтва (основні етапи). Хоровий спів – одна з найдавніших і найбагатших галузей музичного мистецтва. Протягом величезного історичного періоду він був тісно і безпосередньо пов’язаний із процесом матеріального і духовного життя суспільства.

Хоровий спів зародився в первісних общинах та супроводжував певні трудові процеси, про що свідчать дані етнографічної науки. Поступово він набував звуковисотної і ритмічної стійкості, інтонаційної виразності, чіткої ладової організації. Розширювались його суспільні функції – від суто прикладної до мистецької: з плином часу хоровий спів став супроводжувати не лише трудові процеси, але й народні ігри, танці, обряди, тобто здобував

ознаки мистецького явища. Виникали жанрові різновиди пісень, збагачувались виразні засоби, з'являлись ранні форми багатоголосся.

Професійне хорове мистецтво формувалось у процесі подальшого розвитку суспільства та було пов'язане спочатку з храмовим ритуалом, художнім оформленням світських заходів, а потім із церквою, її культом та організаціями. Упродовж багатьох століть там зосереджувались найбільш кваліфіковані артистичні сили та створювались визначні художні цінності. Церковний спів був школою високої майстерності та найцінніших співочих традицій.

Вітчизняний професійний хоровий спів виник і розвивався в період розквіту Київської Русі. Місцем його заснування є Печерська Лавра. Його розповсюдженню сприяло встановлення християнства як державної релігії, повсюдне впровадження християнського церковного обряду з усіма його атрибутами. Дослідники історії музики першими співочими установами визначають Візантійський хор, який привіз до Києва князь Володимир, і співочу школу при Десятинній церкві, організовану для підготовки співаків і деместиків – майстрів співу, що були водночас співаками-солістами, диригентами і вчителями співу (XI ст.).

Основою церковного співу того часу був **знаменний розспів** – одноголосний, без інструментального супроводу. Він записувався спеціальними знаками – «знаменами», у зв'язку з чим і отримав свою назву. Знаменні мелодії не мали розміру, підпорядковувались лише метру, були суворо діатонічними та ґрунтувалися на системі восьми гласів (ладів). Кожен з них мав свої характерні поспівки – погласиці, які лежали в основі наспіву. Співи створювались співаками шляхом вільної варіаційної розробки погласиць. Знаменний розспів убирав у себе деякі риси народнопісенної творчості, завдяки чому збагачувався з художнього боку та здобував певні національні ознаки.

Водночас із знаменним розспівом у Києві розвивався **кондакарний спів** – виконання хвалебних гімнів-кондаків. Їх мелодії відзначались численними прикрасами, хроматизмами, ладовими модуляціями. Кондакарний спів був блискучим, ефектним, віртуозним та користувався популярністю серед вельможних городян [24, 11]. Він зник у часи занепаду Київської Русі (XII ст.).

Для керування хором використовувалась спеціальна система жестів – **хірономія**, завдяки якій доместики вказували темп, напрямок руху мелодії, звертали увагу на складні мелодійні та орнаментальні обороти, які неможливо було зафіксувати засобами крюкового запису. Однією з перших церковних співочих книг був «Стихарь» (1152 р.).

У XII столітті осередками хорової культури стали столиці удільних князівств: Новгород, Володимир, Суздаль, Псков, Рязань, Чернігів. При їх соборах створювались хори та співочі школи. Високою майстерністю співаків, творців і теоретиків знаменного співу відзначалась новгородська співоча школа, яка значно вплинула на розвиток вітчизняного хорового мистецтва. Інтенсивно розвивались писемність, література, билинний епос, театр, світське музикування.

У XIII-XIV століттях найбільш значними культурними центрами на території України були Київщина і Переяславщина. Поступове поширення із Західної Європи лінійної нотації зумовило виникнення нових форм хорового мистецтва – демественного і рядкового співу.

Демественний спів, на відміну від знаменного, будувався на нових, не пов'язаних із системою восьми гласів, поспівках і прийомах. Він відзначався більшою наспівністю, яскравою мелодійністю, використовувався здебільшого у святкових, урочистих богослужіннях та в придворному побуті.

Рядковий спів – багатоголосний (триголосний) – відзначався рядковим горизонтальним розвитком. Середній голос – "путь" – вів основну мелодію, верхній – "верх" і нижній – "низ" були її фігурацією. Гармонія рядкового співу була невпорядкованою. Хор викладався, як правило, у діапазоні від *соль* великої до *ре* першої октави. Верхній регістр тенорів фактично не застосовувався. Характерною особливістю виконання було те, що кожен із хористів міг співати будь-який із голосів.

Наприкінці XV століття у зв'язку із загостренням визвольної боротьби українців проти гноблення з боку панської Польщі виникли при церковних парафіях у Львові, Києві, Перемишлі та інших міст національно-релігійні організації – **братства**. Вони проводили активну культурно-просвітницьку роботу, відкривали українські школи, значну увагу приділяли викладанню церковного співу. На основі братських шкіл у 1632 році була створена Київська колегія (реорганізована в 1701 р. в Академію наук), хор якої об'єднував майже 300 співаків.

У XVI-XVII століттях у практиці церковних хорів поширювався і розвивався багатоголосний **партесний спів** (від partes – партія) – спів по партіях. Він відзначався переважно акордовим складом і розподіленням хору на групи голосів – **партії**. Його ладовою основою були не старовинні лади, а мажор і мінор. У стилі багатоголосної партесної (найчастіше – чотириголосної) музики створювались цикли піснеспівів для церковних богослужінь. Деякі з них були гармонізацією традиційних знаменних мелодій, інші – світських і народнопісенних. Партесний хоровий спів досяг найбільшого розквіту пізніше в жанрі партесного концерту (XVIII ст.).

У XVI-XVII століттях значний внесок у розвиток хорового мистецтва зробили хори українських братств у Львові та Києві. У їх діяльності брали участь музично освічені **диригенти-протопсалти**, які були композиторами і теоретиками гармонічного партесного співу. Найвідомішим із них є Микола Павлович Дилецький (1630-1680). До нашого часу зберігся «Реєстр нотових зошитів» хору Львівського братства (XVII ст.), в якому нараховується 267 партесних співів на 3-12 голосів.

У цю ж добу з'являються напівдуховні-напівсвітські хорові твори – **псалми і канти**, які створювались здебільшого для хору а cappella на три голоси та супроводжували театралізовані вистави лялькового театру «Вертеп» і шкільної драми. Першими авторами кантів були вчителі співу, бродячі дяки, учні співацьких шкіл тощо. Канти здобули популярність у широких колах міського населення, стали улюбленим жанром домашнього музикування.

Із досить примітивних способів гармонізації канту і пісні у XVII столітті виник особливий рід композиції – **аранжування** народної пісні для хору. Він розвивався, поширювався і не втратив свого значення і досі. У хорових творах українських композиторів того часу значно відчувався вплив народного мелосу.

У XVII-XVIII століттях в Україні поширюються нові форми хорового виконавства. Серед них – хори кріпаків, які утримувались заможними поміщиками. Досить відомими були капели Любомирського, Брюховецького, Мазепи, Розумовського, Румянцева-Задунайського, Галагана тощо.

XVIII століття стало свідком дивовижного розвитку українського мистецтва, зокрема хорового співу, який увібрав у себе все найкраще з надбань європейської музики попередніх часів. У цю добу були створені шедеври вітчизняної хорової класики – твори М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, П. Турчанінова. Завдяки їх визначній творчості – започаткуванню і розвитку нового жанру – хорового концерту – українська музика сходить до найвищих вершин мистецтва.

Хоровий концерт – це велика, віртуозна, багатоголосна (12-24 голоси), насичена контрастами композиція для хору а cappella (без супроводу), у якій широко використовуються різноманітні хорові ефекти: зіставлення хорових груп, поєднання гармонічного і поліфонічного викладення, застосування різноманітних тембрових барв тощо. Концерти відзначались розвинутою мелодичною мовою, яскравою ритмічною різноманітністю, багатством гармонії. Останньою частиною концерту була складна, технічна fuga. Цей жанр поєднав у собі особливості та характер церковного і світського співу. Духовні хорові концерти виконувались при святкових богослужіннях.

Надзвичайно високого художнього і технічного рівня досягає хорове виконавство. Хори Київського братства вражали своєю співочою майстерністю іноземців (Гербінія, Павла Алеппського). Російська царська капела під керівництвом Дмитра Бортнянського, у складі

якої були найкращі українські виконавці, дивувала своїм співом Й. Гайдна і Л.В. Бетховена у Відні [24]. Приватні капели, хори при церквах, монастирях, єпископських кафедрах відзначались видатними голосами і виконували найскладніші композиції.

У XIX столітті важливим внеском у розвиток українського хорового мистецтва були фольклористичні дослідження, у результаті яких з'явилися збірки українських народних пісень М. Цертелева, П. Лукашевича, М. Максимовича, А. Метлинського, В. Гнатюка, М. Лисенка, Ф. Колесси тощо. Обробки українських народних пісень, твори духовного і світського змісту входили до репертуару напівпрофесійних хорових гуртків, хорів філармонічних і хорових товариств. Професійних співаків для церковних хорів готували Київська академія, Харківський колегіум, декілька співацьких шкіл.

У Західній Україні професійними хоровими колективами, що сприяли розвитку хорової культури, були церковні хори. Найвідомішим з них був Перемишльський хор. У другій половині XIX століття тут став поширюватись хоровий рух просвітницького характеру. У 1887 році виникло перше хорове товариство “Торбан”, при якому була відкрита музична школа. У 1891 році було організовано товариство “Львівський боян”. У 1903 році окремі хорові товариства об'єдналися у “Союз співацьких і музичних товариств у Львові”. Музична школа при ньому в 1904 році була реорганізована в Інститут імені М. В. Лисенка (майбутня Львівська консерваторія).

Після 1917 року в Україні почали відкриватись концертні установи, створювались державні музичні колективи, розвивалась масова художня самодіяльність, влаштовувались огляди, конкурси, фестивалі, свята пісні. У них брали участь численні хорові колективи: професійні (хорова капела під орудою О. Кошиця, капела “Чумак”, ансамбль “Жінхоранс” та ін.); самодіяльні (капела Харківського палацу культури “Металіст”, капела Ворошиловградського заводу імені Жовтневої революції, капела Донецької залізниці та ін.).

Серед сучасних професійних хорових колективів України – Національна заслужена академічна хорова капела “**Думка**” (організована у 1920 році, керівники – О. Сорока, П. Муравський). В її складі – висококваліфіковані співаки – випускники консерваторій і музичних училищ України, в репертуарі – зразки української, зарубіжної хорової класики і народнопісенної творчості. Капела співає, як правило, без інструментального супроводу. Стиль виконання – глибоко національний, бо спирається на стародавні співочі традиції українського народу. “Думка” є одним із найкращих сучасних академічних хорів.

Державна заслужена хорова капела України “**Трембіта**” заснована в 1939 році в Закарпатті (керівники – П. Муравський, І. Лупол). Виконанню цим колективом різноманітного репертуару властиві яскрава емоційність, тонке нюансування, багатство вокальних тембрів, соковитий національний колорит.

Розвитку українського хорового мистецтва, піднесенню та популяризації народнопісенної творчості сприяє мистецька діяльність Національного заслуженого академічного **українського народного хору імені Г. Верьовки** (організований у 1943 році, керівники – Г. Верьовка, А. Авдієвський), Національної капели бандуристів України (заснована у 1925 році, керівник – О. Кабачок, А. Мильковський), українського народного хору “**Калина**” Полтавського державного педагогічного університету ім. В.Г. Короленка (організований у 1979 році, керівник – Г. Левченко), державних ансамблів пісні і танцю “**Верховина**” (Прикарпаття), “**Подільянка**” (Хмельницький), “**Полтава**” (Полтава) та інших, численних професійних і самодіяльних хорових колективів.

У Росії в період створення і зростання єдиної централізованої держави у XVI столітті центром розвитку хорової культури стала Москва. Тут концентрувались найкращі художньо-мистецькі сили. При дворі Івана III був створений майстерний у співі **хор царевих співочих дяків** (Петербурзька академічна капела імені М.І. Глінки). При Івані IV він був значно розширений і брав участь у проведенні царських прийомів і розваг.

Наприкінці XVI століття у Москві був організований **патріарший хор** (хор патріарших співочих дяків), який у часи правління Петра I отримав назву **синодальний**. При

ньому відкрилась співацька школа, а пізніше синодальне училище, яке готувало регентів – керівників церковних хорів.

Московський спів був урочистим, орнаментальним, квітчастим, далеким від суворих церковних наспівів. Лінійна нотація і партесний спів легалізувались у Росії лише у 60-тих роках XVII століття [24].

XVIII – XIX століття були часом бурхливого розвитку російського хорового мистецтва. Надзвичайно високого професійного рівня виконання хорової музики досягли Петербурзька придворна співацька капела, у діяльності якої брали участь Д. Бортнянський, М. Глінка, М. Балакіреєв, М. Римський-Корсаков, та Синодальний хор, який очолювали В. Орлов, С. Смоленський, А. Кастальський, М. Данилін та інші видатні диригенти. Існувало багато приватних хорових капел і ансамблів (капела графа Шереметева, хор Голіцина, капела Губоніна, хор Перлова, хор Архангельського та інші), а пізніше – аматорських хорів і хорових товариств, які сприяли розвитку хорової культури в Росії.

Неперевершеною є хорова творчість російських композиторів: М. Глінки, О. Даргомижського, М. Римського-Корсакова, М. Балакіреєва, Ц. Кюї, П. Чайковського, С. Танєєва, М. Речкунова, О. Гречанінова, С. Рахманінова, П. Чеснокова, О. Свешникова та багатьох інших.

Серед відомих сучасних російських хорових колективів – Державний академічний російський хор (засновник – О.В. Свешников), Червонопрапорний імені О. Александрова ансамбль пісні й танцю, Державний московський хор В.Г. Соколова, Російський народний хор імені М. Пятницького, Московський камерний хор.

Торкаючись питання розвитку хорової культури зарубіжних країн, слід зауважити, що історичні пам'ятки древньої східної цивілізації та античності свідчать про те, що розвинуті форми хорового мистецтва існували вже у Стародавньому Єгипті, Вавілоні, Індії, Палестині. Особливий інтерес викликає хорова культура Стародавньої Греції, де хоровому співові надавалось першорядне значення у справі виховання молоді. Поняття “неосвічений” у греків було синонімом поняття “невмілий співати в хорі”. Давньогрецькі світський і культовий співи значно вплинули на музику візантійської християнської і римсько-католицької церкви.

У період феодалізму високого рівня досягло хорове мистецтво Візантії (VI – VIII ст.). Найбільшою популярністю користувались **гімни**, які відзначались наспівністю, орнаментальністю складу, різноманітністю композиційної структури, утвердженням “осьмогласія”. Вони стали основою Східної літургії.

Центрами західноєвропейської хорової культури у середні віки були монастирі і собори Риму, Мілану (Італія), Парижу, Руану, Шартру (Франція), Рейхенау (Німеччина), Сен-Галлену (Швейцарія). Тут знаходились найкращі співацькі школи, які готували професійних співаків, регентів та розвивали нові форми хорового виконавства. Розповсюдженню світського хорового багатоголосся в Європі сприяли університети. У студентському середовищі виник і побутовув новий для того часу жанр – **мотет**. У ньому поєднувались особливості церковного і світського хорового співу (нижній голос виконувався латинською мовою, два-три верхні голоси виконували народнопісенні мелодії рідною мовою).

Прогресивним періодом у розвитку хорової культури була епоха Відродження (XIV – XVI ст.). Вона відзначалась розквітом поліфонічної музики суворого стилю, розповсюдженням демократичних форм світського багатоголосного співу, серйозними перетвореннями у сфері професійного хорового мистецтва. У 1473 році, за розпорядженням папи Сикста IV, був створений зразковий хор для обслуговування Ватиканського палацу, який пізніше здобув назву “**Сикстинська капела**”. До його складу (24 – 30 чоловік) увійшли найкращі музиканти Європи. У діяльності капели брали участь Жоскен Дебре, Джованні Палестрина [24, 18].

У західноєвропейській хоровій музиці виникли **нові жанри**.

Мадригал – жанр малої хорової форми поліфонічного складу, написаний на вишуканий, піднесений текст (любовного, трагічного або іншого змісту), відзначався витонченими мелодіями та строфічною побудовою. Авторами творів цього жанру були Клаудіо Монтеверді, Джованні Палестрина (Італія), Джордж Дауленд (Англія).

Кантата – багаточастинна сольна п'єса у супроводі гітари спочатку лише любовного, а пізніше й іншого змісту. **Хорова кантата** – масштабний твір для хору, солістів і оркестру – з'явилась лише у XVII столітті у Німеччині (Й.С. Бах).

Ораторія – жанр церковної музики, який сформувався наприкінці XVI століття в Італії. Вона являє собою багаточастинний, поліфонічний, монументальний сюжетний твір епіко-драматичного характеру на біблійні тексти для солістів, хору й оркестру (Г.Ф. Гендель, Й. Гайдн).

Меса – хоровий твір крупної циклічної форми узагальнюючого морально-філософського змісту, який виконувався під час католицького святкового богослужіння високопрофесійними співаками. Музика має святковий характер (Й.С. Бах, Л.В. Бетховен, Й. Гайдн). Класичний тип меси являє собою шестичастинний цикл:

I ч. – Kyrie e leison («Господи, помилуй»);

II ч. – Gloria («Слава»);

III ч. – Credo («Вірую»);

IV ч. – Sanctus («Свят»);

V ч. – Benedictus («Благословен»);

VI ч. – Agnus Dei («Агнець божий»).

Реквієм – заупокійна меса, що додатково вміщує номери, у яких йдеться про страшний суд, страждання, бланання, наприклад: Lacrymosa (“Слізна”), Dies irae (“День гніву”) та інші. Цей складний поліфонічний твір, на відміну від звичайної меси, має сумний, скорботний характер (В.А. Моцарт, Дж. Верді).

На рубежі XVI – XVII століть у західноєвропейській культурі виник новий вид музично-театрального мистецтва – **опера**. Вона являє собою великий музично-драматичний твір, в якому синтезується слово, сценічне дійство і музика (К. Монтеверді, А. Скарлатті, Ж. Люллі, К.В. Глюк, В.А. Моцарт). Широкого розповсюдження отримали **духовні концерти**. Принципово новим явищем, яке здебільшого визначило шляхи розвитку професійного хорового мистецтва, стали **кантати, пасіони, меси і мотети** Й.С. Баха.

Жанри і стилі, що були народжені наприкінці XVIII століття Великою Французькою революцією та проникнуті громадянськістю і пафосом боротьби, знайшли свого розвитку у подальшій практиці хорового співу.

Формування національної самосвідомості та загострення національно-визвольного руху в XIX – XX століттях зумовили виникнення тенденцій до демократизації та популяризації хорового мистецтва, розвиток різноманітних форм хорового виконавства, бурхливе зростання пісенно-хорової культури слов'янських держав і народів.

ЖАНРОВІ ТА ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА

Жанрові напрями і форми хорового виконавства. Розглядаючи основні жанрові напрями і форми хорового виконавства, слід, передусім, зупинитись на визначенні хору як мистецького явища. Його сутність неодноразово намагалися розкрити відомі майстри і теоретики хорового співу.

Український хоровий диригент і педагог К. Пігров уважав, що **хором** зветься «організований колектив співаків, ідейно-художньо спрямований у своїй виконавській діяльності на широке обслуговування і виховання народних мас» [45, 5].

Відомий композитор, педагог і диригент П. Чесноков писав: «Хор – це таке зібрання співаків, у звучності якого є суворо зрівноважений ансамбль, точно вивірених стрій та художні, чітко вироблені нюанси...» [62, 5].

Хоровий диригент і педагог В. Соколов дав таке тлумачення хору: «Хором зветься такий колектив, який достатньою мірою володіє технічними та художньо-виразними засобами хорового виконання, необхідними для того, щоб передати ті думки і почуття, той ідейний зміст, який закладено у творі» [52, 3].

Сучасний теоретик хорової справи В. Краснощоків визначає хор як «великий вокально-виконавський колектив, який засобами свого мистецтва правдиво, художньо-повноцінно розкриває зміст і форму виконуваних творів та своєю творчою діяльністю сприяє ідейно-естетичному вихованню народних мас» [24, 5].

За визначенням диригента і педагога П. Лиманського, «хором є організований колектив співаків, які володіють певними вокально-технічними і художньо-виразними засобами та можуть донести до слухачів зміст твору, що виконується» [30, 6].

Хор – найбільший за кількістю учасників вокальний ансамбль. Але на відміну від вокальних ансамблів (дуетів, тріо, квартетів та ін.), у хорі кожен звук, кожен мелодичну лінію партитури виконує не один співак, а група співаків, що співають в унісон. Хор являє собою **ансамбль вокальних унісонів**. Унісоном передбачається повне злиття усіх компонентів виконання: звукоутворення, інтонації, тембру, ритму, дикції, артикуляції, динаміки та інших. Унісонна природа співацьких партій визначає особливості хорового звучання, специфіку професійної техніки. Встановлення унісонів – вихідний момент у хоровій роботі.

Формою виконавства, яка найбільш повно розкриває виразні можливості хорового мистецтва, є спів без супроводу – **a cappella** («співати, як у каплиці»). Спів у такий спосіб, як найбільш складний і досконалий, визначає рівень майстерності колективу та є найкращим засобом його виховання.

Для налагодження технічно якісного та високохудожнього звучання хору необхідним є одноособове керівництво ним, яке здійснюється диригентом.

Диригент (від франц. *diriger* – управляти) – це людина, яка за допомогою диригентської техніки (спеціальних жестів, рухів, міміки) здійснює керівництво музично-виконавським колективом (хором, оркестром або іншим) під час розучування і публічного виконання музичних творів.

Хормейстер – диригент і керівник хору.

Регент (від лат. *regens* – правлячий) – керівник хору, переважно церковного.

У хоровому співі існують **два основні жанрові напрями**: академічний і народний.

Академічні хори у своїй діяльності спираються на принципи і критерії музичної творчості і виконавства, які визначаються музичними академіями – вищими навчальними закладами, оперними і концертними установами.

Академічні хори – колективи, до складу яких здебільшого входять співаки з певною вокальною підготовкою. Вони виконують найкращі зразки хорової класики, твори крупної форми, співають без супроводу. Їм властива академічна манера співу: прикритість звука, висока вокальна позиція, м'яке звукоутворення, дотримання класичних співацьких традицій.

У цьому жанрі працюють професійні і самодіяльні хорові колективи (Національна академічна хорова капела «Думка», Національна академічна чоловіча хорова капела імені Л. Ревуцького, камерний хор «Гілея» (м. Полтава) та інші).

Народні хори будують свою роботу на основі місцевих співацьких традицій, чим визначається різноманітність їх складу і манери виконання.

Жанровими **ознаками** українських народних хорів є:

- 1) опора на місцеву обласну традицію побутового хорового співу;
- 2) використання природного регістрового звучання голосів без «згладжування» регістрів;
- 3) підголосково-поліфонічний розспів як основа хорового багатоголосся;
- 4) поєднання співу з народною хореографією і пантомімою;
- 5) імпровізаційність виконання музичних творів;
- 6) наявність солістів-виводчиків, які створюють на фоні хорового звучання підголоски (фальцетні, грудні);
- 7) переважно малий діапазон (як правило, не більший за октаву);
- 8) своєрідність манери співу (неприкритий, «білий» звук);
- 9) відсутність єдиних норм у кількісному співвідношенні чоловічих і жіночих голосів (3:1; 4:1 та ін.).

Твори, що виконуються народним хором, найчастіше не мають сталої кількості голосів. Вони то розходяться, утворюючи багатоголосну партитуру, то зливаються в унісонному звучанні. Імпровізація, що лежить в основі цього процесу, завжди має свої закономірності, які зумовлені змістом пісні, характером мелодії, ладом, ритмом та іншими факторами. Найбільш удалі підголоски у процесі роботи відбираються і зберігаються у наступному виконанні.

Виступи народних хорів у більшості випадків відбуваються без диригента (Кубанський козачий хор). Проте є колективи, які свою майстерність демонструють під орудою диригента (Український народний хор імені Г. Верьовки, український народний хор «Калина» Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г. Короленка).

Залежно від профілю виконавської діяльності хорові колективи поділяються на капели, ансамблі пісні й танцю, оперні і навчальні хори.

Капела – великий або середній за складом концертний хор, який володіє мистецтвом співу без супроводу і виконує різноманітний репертуар. Серед капел є професійні (Національна академічна хорова капела «Думка», Петербурзька академічна капела імені М. Глінки та ін.) та самодіяльні (хорова капела харківського клубу «Металіст», хорова капела Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г. Короленка та ін.) хорові колективи.

До капел відносять не лише вокально-хорові, але й вокально-інструментальні виконавські колективи (Національна капела бандуристів України та ін.).

Ансамбль пісні і танцю – одна з вельми поширених форм хорового виконавства. Назва «ансамбль» пов'язана з фактом поєднання у цій формі двох мистецьких жанрів – музики і хореографії. В основі творчої діяльності ансамблів пісні і танцю лежить ідея пропаганди національного мистецтва. До них належать професійні і самодіяльні армійські ансамблі пісні і танцю, що існують при військових округах і великих військових частинах (Ансамбль пісні і танцю Київського військового округу), народні хори, які об'єднують хорову, танцювальну й оркестрову групу, дитячі художні самодіяльні колективи та інші.

Оперний хор – академічний хор, який бере участь в оперних спектаклях. Його характерною особливістю є поєднання хорового співу зі сценічним дійством. Оперні хори створюються і функціонують у театрах опери і балету, музичної комедії та музично-драматичних театрах. Починаючи з XVIII ст. (К. Глюк «Орфей і Евридика»), хор в оперній драматургії став виконувати функцію самостійного «колективного персонажу». Ця тенденція розвивалась в оперній творчості В. Моцарта, К. Вебера, Дж. Верді, Ш. Бізе, М. Глінки,

М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова, П. Чайковського, М. Лисенка, К. Данькевича та інших видатних композиторів.

Навчальний хор – це хор спеціального музичного середнього або вищого навчального закладу. Він є базою практичної підготовки майбутніх спеціалістів – диригентів хору. Його мета – не концертна діяльність, а вирішення навчально-виховних завдань. Особливістю навчальних хорів є плинність складу.

Типи хорів, їх склад і розташування.

Тип хору – це характеристика складу виконавського колективу за групами співацьких голосів. Існує **три групи** співацьких голосів: чоловічі, жіночі і дитячі.

Хор, який складається з голосів однієї групи, зветься **однорідним**.

Хор, який складається з чоловічих і жіночих (або дитячих) голосів або зі співацьких голосів усіх трьох груп, зветься **мішаним**. Поєднання жіночих і дитячих голосів мішаного хору не утворює, тому що не вносить істотних змін у діапазон і характер звучання, не розширює виконавських можливостей колективу.

В хоровій практиці найчастіше застосовується класифікація, за якою хори поділяються на **чотири типи**: однорідні чоловічі, однорідні жіночі, однорідні дитячі, мішані.

Хорові колективи неповного складу не створюються, тому і не можуть бути виділеними у самостійний тип. Відсутність у хоровій партитурі однієї або двох партій є одним із прийомів хорового письма. Такі твори виконуються хором повного складу.

Мішаний хор має діапазон більший за чотири октави: від *ля* контроктави до *до* третьої октави. Він може виконувати багатоголосні твори гармонічного і поліфонічного складу, зіставляючи темброві барви різних хорових груп, володіє виразною динамікою від *pianissimo* до *fortissimo*, має величезні технічні можливості. Деякі високопрофесійні хорові колективи з успіхом виконують перекладені для хору а *soprano* віртуозні оркестрові твори (наприклад, увертюру й антракт до четвертого акту опери Ж. Бізе “Кармен”). За красою і різноманітністю барв, багатством тембрових відтінків та нюансування з хором не може зрівнятися жоден музично-виконавський колектив. Для мішаного хору застосовуються різні прийоми викладення: тісне (Б. Сметков “Море спить”) і широке (М. Леонтович “Херувимська №7”) розташування голосів. Серед мішаних хорів – Національна академічна хорова капела “Думка”, Український народний хор імені Г. Верьовки, камерний хор “Київ”.

Чоловічий хор має діапазон від *ля* контроктави до *до* другої октави. Наявність у хорі октавістів (найнижчих чоловічих голосів) дозволяє збагатити його темброве звучання, розширити художні можливості і діапазон. Партія тенорів є провідним мелодичним голосом. Для чоловічого хору найбільш характерним є тісне розташування голосів (Р. Шуман “Миннезингери”), хоча зустрічаються і широко розташовані акорди, що охоплюють значну частину діапазону (А. Шторх “Весна прийшла”).

За виконавським профілем серед чоловічих хорів розрізняють академічні капели, народні хори, ансамблі пісні і танцю. У багатьох народів світу саме чоловічий спів є основою хорової національної культури (Естонія, Латвія, Грузія, Чехія, Болгарія та ін.). Особливо широко застосовуються чоловічі хори в оперному жанрі (О. Бородин. Хор з опери “Князь Ігор” “Мужайся, княгиня”). Найвідомішими із сучасних чоловічих хорових колективів є Національна академічна чоловіча хорова капела імені Л. Ревуцького, Національна чоловіча капела бандуристів України, Ансамбль пісні і танцю імені О. Александрова.

Жіночий хор має діапазон від *фа* малої до *до* третьої октави. Партія сопрано виконує функцію провідного мелодичного голосу. Найбільш типовим для жіночого хору є тісне розташування голосів (В. Теличко “Нічка”), широке розташування зустрічається епізодично: в окремих акордах, невеликих побудовах, у двоголосі (Н. Римський-Корсаков “Ночевала тучка золотая”). Поширеним є змішане розташування голосів (К. Стеценко “Заповіт”), кількість яких може сягати 6-8.

Жіночі хори різноманітного складу часто застосовуються в операх (К. Данькевич. Хор з опери “Богдан Хмельницький” “Чорний крук”). Найпоширенішими серед жіночих хорів є

академічні капели, камерні хори, капели бандуристок (камерний хор “Благовіст”, хор Національного педагогічного університету імені М. Драгоманова, жіночий хор Миколаївського училища культури і мистецтв).

Виразні і технічні можливості **дитячих хорів** визначаються віковими особливостями їх складу. Вони поділяються на **три групи**:

- хори молодшого шкільного віку (I–IV класи);
- хори середнього шкільного віку (V–VII класи);
- хори старшого шкільного віку (VIII–XI класи).

Дитячий хор відзначається легкістю, прозорістю, чистотою звучання та має діапазон обсягом від однієї (від *do* першої до *re* другої октави) до двох октав (від *sol* малої до *sol* другої октави). Функцію провідного мелодичного голосу виконує партія сопрано. Найчастіше у творах для дитячого хору застосовується тісне розташування голосів. Серед дитячих хорів є колективи академічного і народного спрямування, що визначає їх репертуарну основу, характер звучання, специфіку роботи. Заслуженою популярністю і виконавською майстерністю відзначаються хор хлопчиків студії при Національній музичній академії імені П.І. Чайковського, дитячий хор Інституту художнього виховання під керівництвом В.Г. Соколова та інші.

Вид хору – це характеристика виконавського колективу або хорового твору за кількістю самостійних хорових партій. У хоровій практиці розрізняють одноголосні, двоголосні, триголосні, чотириголосні та інші хори.

Зразки унісонного (одноголосного) викладення партитури для однорідних хорів зустрічаються досить часто (Х. Ейслер “Песня единства”), для мішаних – інколи (О. Бородін. Пролог з опери “Князь Ігор”). Найчастіше зустрічається октавний унісон партій мішаного хору, який дозволяє збільшити силу звучності та використовується у моменти кульмінацій (Ю. Сахновський “Ковыль”).

Двоголосне і триголосне викладення поширене у творах гомофонно-гармонічного і поліфонічного складу. Найчастіше вони створюються для однорідних хорів (М. Ладухін “Зимний вечер”).

Чотириголосне викладення є класичною формою фактури у мішаному хорі (М. Леонтович “Світе тихий”). П’яти-восьмиголосся зустрічається, як правило, у хорових творах крупної форми та поліфонічних творах (Й.С. Бах. Меса сі мінор. № 1 – Хор). У період розквіту поліфонії суворого стилю створювались хорові твори на шістнадцять, двадцять, двадцять чотири і більше голосів (Дж. Габріеллі “Священные симфонии”).

Багатоголосні співзвуччя у хорі часто виникають при **divisi** (з італ. – роздільно) – тимчасовому розділенні партій. Його метою може бути заповнення широких відстаней між голосами, введення відсутніх ступенів гармонії, створення комбінованого тембрового забарвлення та інше. Divisi зустрічаються на два, три і чотири голоси. При визначенні виду хору divisi не враховується.

За кількісним складом співаків розрізняють **великі, середні і малі хори**. Хорові колективи малого складу включають 16–20 співаків, середнього складу – 30–60 співаків, великого складу – 80–120 співаків. Наприклад, у складі Державної академічної хорової капели “Думка” – 80 співаків, Українського народного хору ім. Г. Верьовки – 120 співаків. Найменший склад хорової партії – 3–4 співаки.

Звучання хорового колективу залежить не лише від його кількісного і якісного складу, але й від **розташування** співаків на сцені, акустичних особливостей приміщення. При розташуванні хору повинні виконуватись **три умови**:

- 1) хороша взаємочутність партій;
- 2) гарне подання звука до зали;
- 3) можливість спілкування диригента з хором.

У практиці застосовуються **три системи розташування хору**.

1. Розташування по прямій лінії, яке забезпечує хорошу подачу звука до зали, але порушує взаємочутність партій і зв'язок диригента з хором. Як правило, таким чином розташовуються висококваліфіковані хори малого складу.

2. Розташування хору "підковоподібно" або у вигляді літери "П", яке забезпечує ідеальну взаємочутність партіям, але порушує подачу звука до зали і зв'язок диригента з хором. Воно властиве народним хорам та ансамблям пісні і танцю.

3. Віялоподібне розташування (півколо) – найбільш доцільна система розміщення хору, бо забезпечує виконання усіх трьох умов: подачу звука, взаємочутність партій і зв'язок з диригентом. У такий спосіб розташовується більшість хорових колективів.

Недоліки акустики іноді можна усунути шляхом правильного розташування хору. У малій залі хор великого складу слід розміщувати у глибині сцени. У великій залі хор малого складу повинен розташовуватись на авансцені.

У загальному звучанні хору жіночі голоси відзначаються тембровою яскравістю, рухливістю, виконують основні мелодичні партії. Це зумовлює їх розміщення на передньому плані. Найчастіше ліворуч розміщуються високі голоси, праворуч – низькі. (Якщо хор співає під керівництвом баяніста, то ліворуч розташовуються низькі голоси, праворуч – високі.)

Типове розташування партій:

Т. Б.
С. А.

Типове розташування партій однорідних жіночих хорів:

а) С П А П б) С П С І А І А П
С І А І

Типове розташування партій однорідних чоловічих хорів:

а) Т П Б П б) Т П Т І Б П Б І
Т І Б І

Розташування партій мішаного хору:

а) Т П Т І Б П Б І б) Т П Т І Б П Б І
С П А П С П С І А І А П
С І А І

Розташування неповних хорів:

а) Т Б б) Т
А С А

Мішані хори можуть розташовуватись квартетами:

ТБ ТБ ТБ
САСАСА.

Але таке розташування, як правило, застосовується лише високопрофесійними хоровами колективами.

Якщо хор виступає у супроводі оркестру, то останній розміщується перед хором (сидячи). У зв'язку з тим, що існує ймовірність заглушування хору, оптимальним є розміщення оркестру в оркестровій ямі.

Найчастіше інструментом, що акомпанує хору, є рояль. Він розташовується перед хором здебільшого у професійних колективах, які виконують твори крупної форми. Під час виступів самодіяльних хорових колективів рояль розміщується ліворуч або праворуч від диригента. При цьому він може підтримувати найбільш слабку хорова партію. Кришка роялю відкривається в бік хору. Розташування роялю між хоровами партіями краще уникати. В колективах малого складу рояль може розміщуватись за хором за умов створення отвору для спілкування диригента з концертмейстером.

Фортепіано розміщують праворуч від диригента, клавіатурою в бік хору, кришку відкривають. Якщо хору акомпанує баян, то він розташовується перед хором. Тембр баяну добре зливається з тембром хору.

ХАРАКТЕРИСТИКА СПІВАЦЬКИХ ГОЛОСІВ І ХОРОВИХ ПАРТІЙ

Класифікація і властивості співацьких голосів.

Хор – це організований колектив співаків, який об'єднує декілька різноманітних груп голосів, що зветься **партіями**. Партії формуються за характером звучання і діапазоном голосів.

Класифікація співацьких голосів складалась у процесі розвитку багатоголосного хорового співу та являє собою розподіл голосів на основні **чотири типи**:

- 1) сопрано – високі жіночі голоси;
- 2) альти – низькі жіночі голоси;
- 3) тенори – високі чоловічі голоси;
- 4) басы – низькі чоловічі голоси.

До сольних голосів належать сопрано, меццо-сопрано, контральто, тенор, баритон, бас. Типове позначення неповною мірою визначає характер голосу, чим зумовлюється введення додаткової диференціації. Більш легкі сопрано, меццо-сопрано, тенори і баритони зветься ліричними, більш важкі – драматичними. Басы поділяються на високі (кантанте) і низькі (профундо).

У вокально-хоровій практиці розрізняються:

- 1) сопрано колоратурні, лірико-колоратурні, ліричні, драматичні;
- 2) меццо-сопрано ліричні, драматичні;
- 3) контральто;
- 4) тенори альтіно, ліричні, драматичні;
- 5) баритони ліричні, драматичні;
- 6) басы високі, низькі, октавісти.

Характеристика жіночих голосів і партій хору.

Партія сопрано складається з лірико-колоратурних, ліричних і драматичних сопрано.

Колоратурне сопрано – найбільш високий, легкий і рухливий голос, який має діапазон від *до* першої до *фа-соль* третьої октави. Верхній регістр – сильний, світлий, яскравий, середній – досить слабкий, нижній регістр, як правило, не застосовується. Голос відзначається обмеженістю тембрових барв, одноманітністю, жорстким характером звучання. Він не зливається в ансамблі з іншими голосами і в хорі не використовується. Партії колоратурних сопрано часто містять у собі багато віртуозних, орнаментальних пасажів (фіоритур). Серед них – партії Венери з опери М. Лисенка “Енеїда”, Панночки з опери М. Лисенка “Утоплена”, Антоніди з опери М. Глінки “Іван Сусанін”. Серед співачок – Євгенія Мірошніченко, Бела Руденко, Марія Бем.

Лірико-колоратурне сопрано має ті ж самі технічні можливості і діапазон, що і колоратурне сопрано, але відзначається м'якістю, теплотою звучання, здатністю зливатися в ансамблі з іншими голосами. Лірико-колоратурні голоси надають партії перших сопрано дзвінкості та яскравості тембру, сприяють подоланню технічних труднощів. Прикладами з оперної музики є партії Ярини з опери Г. Майбороди “Арсенал”, Людмили з опери М. Глінки “Руслан і Людмила”, Снігуроньки з опери Н. Римського-Корсакова “Снігуронька”. Серед співачок – Діана Петриненко, Валентина Олейникова, Валентина Степова.

Ліричне сопрано має діапазон від *до* першої до *до* третьої октави, досить значні технічні можливості і м'який, теплий, рівний характер звучання. Верхній регістр – яскравий, середній – дуже виразний, динамічний, світлий, нижній – слабкий, тембрально обмежений. Ліричні сопрано добре зливаються з іншими голосами та становлять основу партії перших сопрано. Серед оперних партій – партії Наталки з опери М. Лисенка “Наталка Полтавка”, Тетяни з опери П. Чайковського “Євгеній Онегін”, Чіо-чіо-сан з однойменної опери Дж. Пуччині. Серед співачок – Соломія Крушельницька, Валентина Денисенко, Лідія Забіляста.

Драматичне сопрано має діапазон від *сі бемоль* малої до *ля* другої октави і відзначається великою силою звучання завдяки добре розвинутому грудному регістру. Драматичне сопрано більш важке у технічному плані, аніж ліричне сопрано, проте має значні художньо-виразні можливості. Нижній і середній регістри звучать соковито і повно, верхній – сильно, насичено та яскраво. Драматичні сопрано є основою партії других сопрано. Прикладами з оперної музики є партії Ганни з опери М. Лисенка “Майська ніч”, Гелени з опери К. Данькевича “Богдан Хмельницький”, Лізи з опери П. Чайковського “Пікова дама”. Серед співачок – Оксана Петрусенко, Галина Вишневська, Гізела Ципола.

Робочий діапазон **партії сопрано** – *мі бемоль* першої – *сі бемоль* другої октави. Зона **примарних** звуків, на яких голос звучить найбільш привабливо, природно і вільно, – *сі* першої – *мі* другої октави. Нижній регістр – слабкий, в’ялий, складний для виконання технічних оборотів, краще звучить на *piano*. У середньому регістрі партія звучить легко, відзначається рухливістю, використовується в динаміці від *pianissimo* до *fortissimo*. Найбільша сила і яскравість звучання – у верхньому регістрі (*соль–сі* другої октави) на *fortissimo*. Партія сопрано виконує функцію **основного мелодичного голосу**, а її тембр справляє вирішальний вплив на загальне звучання хору. У зв’язку з цим надзвичайно важливим є питання якісного комплектування партії сопрано.

Партія альтів складається з ліричних меццо-сопрано, драматичних меццо-сопрано і контральто.

Ліричне меццо-сопрано – найбільш поширений, але не дуже сильний голос з діапазоном від *ля* малої до *соль* другої октави. Він має красивий грудний тембр у нижньому регістрі, звучить соковито та об’ємно, може досягати значної рухливості і колоратурної гнучкості. З ліричних меццо-сопрано в хорі створюється партія перших альтів. Для цього голосу написані партії Одарки з опери С. Гулака-Артемовського “Запорожець за Дунаєм”, Терпилихи з опери М. Лисенка “Наталка Полтавка”, Любави з опери Н. Римського-Корсакова “Садко”. Серед співачок – Олена Ахматова, Валентина Кочур, Ірина Архіпова.

Драматичне меццо-сопрано – голос менш рухливий з діапазоном від *соль* малої до *мі* другої октави. Він нагадує сильне драматичне сопрано, однак відрізняється більш соковитим грудним звучанням у нижньому регістрі та крикливою манерою виконання верхніх звуків, на яких сопрано звучить яскраво, блискуче. Драматичні меццо-сопрано входять до партії других альтів. В операх ними часто виконуються контральтові партії. Серед оперних партій – партії Насті з опери М. Лисенка “Тарас Бульба”, Наїни з опери М. Глінки “Руслан і Людмила”, Кармен з опери Ж. Бізе «Кармен». Серед співачок – Ганна Лукашевич, Зінаїда Лисак, Олена Образцова.

Контральто – найрізкісніший і найнижчий жіночий голос з діапазоном від *мі–фа* малої до *мі* другої октави. Він характеризується яскраво вираженим густим забарвленням і має енергійний, вільний, об’ємний нижній регістр, який часто піднімається до *ля бемоль* першої октави і вище. Нижня октава діапазону зберігає рівне грудне звучання. Верхній регістр – невеликий і напружений. Контральто входять до партії других альтів. Прикладом оперних партій є партії Вані з опери М. Глінки “Іван Сусанін”, Любаші з опери Н. Римського-Корсакова “Царева наречена”, Кончаківни з опери О. Бородіна “Князь Ігор”. Серед співачок – Єлизавета Рафалович, Надія Шихуцька-Мінченко, Галина Ковальова.

Партія перших альтів звучить м’яко, тембрально визначено, але має невелику силу звука. Від *соль–ля* першої октави вона набуває яскравості і динамічності. Партія других альтів у грудному звучанні найбільш виразна від *соль* малої до *сі* першої октави. Друга октава для них незручна, звучить важко і непривабливо. Другі альти, як правило, менш рухливі і технічні, аніж перші. Унісон альтової партії може відтворювати рівне, повне, насичене звучання протягом усього робочого діапазону: від *соль* малої до *мі* другої октави. Зона примарних звуків – *ре–соль* першої октави. Альти відзначаються досить широким і яскравим нижнім регістром, який у сопрано майже відсутній.

У зв'язку з недостатньою кількістю голосів драматичних меццо-сопрано і контральто партія других альтів часто комплектується з міцних ліричних меццо-сопрано, що зумовлює більш слабе звучання нижньої частини діапазону партії.

Характеристика чоловічих голосів і партій хору.

До **партії тенорів** входять тенори-альтіно, ліричні тенори і драматичні тенори.

Тенор-альтіно – найрідкісніший і найвищий легкий, технічний чоловічий голос з діапазоном від *ре* малої до *фа* другої октави. У хорі він сприяє досягненню яскравої, дзвінкої, легкої звучності у верхньому регістрі тенорової партії. Нижній регістр – слабкий, тьмяний. При нюансі *fortissimo* голос звучить різко і виділяється з ансамблю. Тенори-альтіно входять до партії перших тенорів. Прикладами оперних партій для тенора-альтіно є партії Марка з опери М. Вериківського “Наймичка”, Звіздаря з опери Н. Римського-Корсакова “Золотий півник”, Юродивого з опери М. Мусоргського “Борис Годунов”. Серед співаків – Володимир Хворост, Яків Міщенко, Олександр Дяченко.

Ліричний тенор має м'який, задушевний тембр та діапазон від *ре* малої до *сі бемоль* першої октави. Він може виконувати і виразні наспівні, і технічні віртуозні партії. Нижній тетраорд малої октави у ліричних тенорів звучить слабо, невиразно та потребує підтримки з боку драматичних тенорів. Ліричні тенори становлять основу партії перших тенорів. Серед оперних партій – партії Кобзаря з опери М. Лисенка “Тарас Бульба”, Ленського з опери П. Чайковського “Євгеній Онегін”, Альмавіви з опери Д. Россіні “Севільський цирюльник”. Серед співаків – Іван Козловський, Анатолій Базарченко, Анатолій Солов'яненко.

Драматичний тенор має діапазон від *ре* малої до *соль* першої октави та відзначається сильним звучанням у верхньому регістрі і повним, насиченим – у нижньому. Голос багатий на обертони, у нижньому регістрі має баритональне забарвлення. Драматичні тенори становлять основу партії других тенорів. Для драматичного тенора написані партії Петра з опери М. Лисенка “Наталка Полтавка”, Андрія з опери С. Гулака-Артемівського “Запорожець за Дунаєм”, Отелло з опери Дж. Верді “Отелло”. Серед співаків – Василь Третяк, Костянтин Малащенко, Володимир Атлантов.

Загальний діапазон партії тенорів – від *ре* малої до *сі бемоль* першої октави. Крайні звуки діапазону застосовуються досить рідко. Зона примарного звучання – *сі* малої – *мі* першої октави. У першій октаві партія тенорів використовується у динаміці від *pianissimo* до *fortissimo*.

Партія басів складається з баритонів і басів.

Баритон є проміжним голосом між тенором і басом, причому за характером звучання ліричний баритон тяжіє до тенору, драматичний – до басу.

Ліричний баритон – теплий, м'який, об'ємний голос, однак за тембром не завжди добре зливається з партією. Як правило, ліричні баритони співають у партії перших басів. Прикладом оперних партій є партії Остапа з опери М. Лисенка “Тарас Бульба”, Максима з опери Г. Майбороди «Арсенал», Онегіна з опери П. Чайковського «Євгеній Онегін». Серед співаків – Микола Кондратюк, Георг Отс, Анатолій Мокренко.

Драматичний баритон відрізняється від високого басу більшою об'ємністю та густим забарвленням. Драматичні баритони входять до партії перших басів. Для цього голосу написані партії Возного з опери М. Лисенка “Наталка Полтавка”, Богдана Хмельницького з опери К. Данькевича “Богдан Хмельницький”, князя Ігоря з опери О. Бородіна «Князь Ігор». Серед співаків – Дмитро Гнатюк, Олександр Басенко, Муслім Магомаєв.

Діапазон баритонів – від *ля* великої до *фа* першої октави. Нижні звуки – недостатньо міцні, глухі. Від *до* малої октави голос звучить насичено, яскраво і легко. Драматичні баритони у хорі підсилюють верхній регістр партії басів. Примарні звуки – *соль* малої – *до* першої октави.

Баси поділяються на високі, низькі та октавістів.

Високий бас відрізняється від баритону більшою м'якістю, компактністю звучання та більш темним тембром. Його діапазон – від *соль* великої до *мі* першої октави. Високі баси

входять до партії перших басів. Для цього голосу написані партії Карася з опери С. Гулака-Артемовського “Запорожець за Дунаєм”, Сотника з опери М. Вериківського “Сотник”, Івана Сусаніна з опери М. Глінки «Іван Сусанін». Серед співаків – Віктор Ткаченко, Іван Тоцький, Павло Колесник.

Низький бас характеризується більш повним і сильним звучанням у нижній частині діапазону та напруженим – у верхній. Його діапазон – від *ре* великої до *ре* першої октави. Низькі басы становлять основу партії других басів. Прикладом оперних партій є партії Тараса з опери М. Лисенка “Тарас Бульба”, Кривоноса з опери К. Данькевича “Богдан Хмельницький”, Кончака з опери О. Бородіна «Князь Ігор». Серед співаків – Федір Шаляпін, Іван Раїнський, Борис Гмиря.

Октавісти становлять особливу групу партії других басів. Вони володіють найнижчими і найрідкіснішими чоловічими голосами. У великому хорі їх два – три, у середньому – один – два. Основне призначення октавістів – виконання нижніх звуків, що дублюють в октаву басовий голос, підсилення партії басів у нижньому регістрі. Верхні звуки їх діапазону практично не застосовуються. У творах з акомпанементом октавний унісон, як правило, не використовується. У творах а cappella він додає хоровому звучанню особливого забарвлення, глибини і повноти. Найкращий звуковий ефект октави досягається в нюансах від *pianissimo* до *mezzoforte*. В нижній частині діапазону голоси октавістів звучать компактно, важко і соковито. Вони застосовуються найчастіше на витриманих педальних звуках або у плавному ступеневому русі, у швидких технічних епізодах не використовуються. В хорових партитурах партія октавістів виписується окремо.

Загальний діапазон партії басів – *ре* великої – *фа* першої октави, зона примарного звучання – *ре-ля* малої октави. Партія басів є фундаментом хору. В нижньому регістрі вона важка, в середньому і верхньому, де викладається основний мелодичний матеріал, – рухлива, виразна і динамічна.

Усі хорові партії фіксуються у **хоровій партитурі**, яка являє собою запис хорового твору у той чи інший загальноприйнятий спосіб. Найчастіше кожна партія записується на окремому нотному рядку. Але, в залежності від складу хору та художніх особливостей хорового твору, на одному рядку можуть розміщуватись дві й більше партій.

ДИТЯЧИЙ ГОЛОС І ЙОГО ОХОРОНА

Особливості дитячого голосу. До загальної проблеми удосконалення змісту і методів навчально-виховної роботи належать і пошуки перспективних шляхів естетичного виховання школярів засобами музики. Серед них – залучення підростаючого покоління до музичного мистецтва через спів – один з найдоступніших видів музичної діяльності. Хоровий спів, як живий і творчий процес відтворення художніх образів твору, є могутнім засобом формування особистості дитини, розвитку її музичних здібностей і смаку. У зв'язку з цим учитель музики повинен не лише досконало володіти методикою вокально-хорової роботи, але й добре знати психофізіологічні, технічні і художні можливості дитячого голосу, орієнтуватись у питаннях його гігієни та охорони.

Дитячий спів докорінно відрізняється від співу дорослих, що зумовлюється, передусім, особливостями анатомо-фізіологічного розвитку дітей. Голосові зв'язки дитини, у порівнянні зі зв'язками дорослого співака, короткі і тонкі, гортань у два – два з половиною рази менше та розташована на два хребця вище, аніж у дорослої людини. Малий об'єм легенів дитини зумовлює природну обмеженість сили звука. Характерними рисами дитячих голосів є легкість, дзвінкість, сріблястість, високе звучання, невеликий діапазон. Їм властиві гострота інтонування, здатність до ідеального строю та ансамблю. Дитячий спів відрізняється живою безпосередністю, невимушеністю, щирістю виконання.

Зона примарних звуків виявляється у дітей значно легше, аніж у дорослих, і знаходиться у межах першої октави. Розмовний тон розміщується нижче вокального примарного тону. Природний тембр дитячого голосу виявляється рано та прослуховується, як і примарний тон, при спокійному, ненапруженому співі.

Гнучкість голосового апарату дитини дозволяє вчителю послідовно і цілеспрямовано розвивати і виховувати дитячий голос.

Характеристика дитячих голосів хору. За характером звучання дитячі голоси поділяються на більш високі і більш низькі. В хорі середнього шкільного віку чітко визначаються два типи голосів: дисканти (сопрано) і альти.

Дискант (від лат. *discantus* – розспів) – високий дитячий голос з діапазоном від *до* першої до *фа* другої (до третьої) октави. Робочий діапазон: *фа* першої – *ре* другої октави. Голос відзначається прозорістю, легкістю, сріблястістю, дзвінкістю, рухливістю.

Альт (від лат. *altus* – високий, вищий за тенора) – низький дитячий голос з діапазоном від *соль* малої до *фа* другої октави. Робочий діапазон: *до* першої – *до* другої октави. Голос менш рухливий, аніж дискант, іноді схильний до форсування, характеризується густим, металевим забарвленням.

Партія сопрано в дитячому хорі формується з хористів, які вільно виконують звуки *мі* і *фа* другої октави, що є перехідними від середнього до верхнього, головного регістру.

Альтова партія об'єднує співаків, голоси яких природно звучать у нижньому та середньому регістрах. Голоси юнаків у післямутаційний період об'єднуються в хорі старшого шкільного віку в одну чоловічу партію.

Етапи розвитку голосового апарату дитини. Голосовий апарат дитини відрізняється від голосового апарату дорослого розмірами і формами. Він безперервно зростає та змінюється. Розвиток гортані відбувається поступово і рівномірно до дванадцяти років. Під час статевого дозрівання на початковому етапі мутаційного періоду ріст гортані стає більш інтенсивним, у зв'язку з чим відбувається зміна тембру голосу. У дівчат гортань збільшується наполовину, у хлопчиків – на дві третини. Довжина голосових зв'язок у хлопчиків до дванадцяти років дорівнює 13–14 міліметрам, а в перехідному віці збільшується на 6–8 міліметрів. У дівчат голосові зв'язки ростуть повільніше, що й зумовлює більш високий за тембром голос [30, 6].

З часом у гортані дитини розвивається надзвичайно важливий м'яз – голосовий. Його структура поступово ускладнюється, а з дванадцяти років він починає координувати роботу голосових зв'язок. Їх коливання стають більш інтенсивними, бо здійснюються не лише краями, як у молодшому віці, а й всією масою. Завдяки цьому голос стає сильнішим, повнішим, сконцентрованішим. На поліпшення якості звука впливає також збільшення об'єму легенів.

Голоси дітей молодшого шкільного віку (6 – 9 років) характеризуються легкістю, ніжністю, дзвінкістю, прозорістю звучання і відзначаються нечітким виявленням типових ознак. Під час співу використовується високе грудне і навіть ключичне дихання. Діапазон рідко виходить за межі октави (*до-ре* першої – *до-ре* другої октави). Його крайні звуки відтворюються напружено. Голосам властивий фальцетний характер звучання.

Середній шкільний вік (10 – 13 років) є періодом розквіту дитячих голосів, які в цей час звучать яскраво, повно, насичено і мелодійно. В голосах хлопчиків з'являються дзвінкість і сріблястість. Голоси дівчат поступово набувають індивідуального тембрового забарвлення. У дітей поряд з головним з'являється і грудне звучання, підсилюється середній регістр діапазону, формуються навички правильного співацького дихання, в голосі з'являється вібрато (темброва особливість та емоційне забарвлення звука). Загальний діапазон хору середнього шкільного віку – *ля-сі* малої октави – *мі-фа* другої октави. Діапазон сопрано: *до-ре* першої – *фа* другої октави. Діапазон альтів: *ля-сі* малої – *до* другої октави.

Після дванадцяти років фізичний розвиток дитини, і зокрема її голосового апарату, відбувається нерівномірно. Починається **мутація** (ломка голосу) – процес зміни голосу в зв'язку із статевим і психофізіологічним розвитком дитини. В цей час співочий звук втрачає яскравість, дзвінкість, легкість, рівність, тобто те, що є ознаками нормально сформованого звука. Поступово змінюється діапазон, а його верхні звуки відтворюються напружено і крикливо. Голос починає швидко перевтомлюватись і звучить фальшиво.

Типовими ознаками мутації є почервоніння, набрякання голосових зв'язок, слиз, який викликає потребу відкашлятися і надає голосу сиплуватого відтінку, головний біль, в'ялість, дратівливість, утруднене дихання. Ці ознаки пов'язані не лише зі збільшенням гортані, але й ростом всього організму в цілому. Вони з'являються неодноразово та мають суто індивідуальний характер.

Мутація припадає на період з 12–13 до 15–16 років. У хлопчиків вона проходить досить гостро та може тривати від 6–8 місяців до 2–3 років. У середньому, мутаційний період продовжується один рік. Ріст гортані в цей час відбувається швидко і навіть хворобливо, голосові зв'язки подовжуються удвічі, голос значно змінюється та понижується. У 15–16 років у тембрі з'являється відтінок майбутнього дорослого голосу. Якщо мутація протікає спокійно і безболісно, то хорові заняття припиняти не варто. Необхідно лише правильно розподіляти навантаження на голос. Як правило, в період мутації хлопці переводяться у більш низьку партію та співають лише зручні звуки діапазону.

У дівчат мутація протікає значно легше і швидше, але може повторюватись або тільки вперше виявитись у 15–16 років. У цей період у них відбувається перехід на змішаний тип звукоутворення, розширюється діапазон, застосовується комбіноване дихання, поступово формується майбутній голос. Друга фаза мутації – продовження росту голосового апарату – зумовлює появу в голосі “матовості”, як і на початку мутації. Гостра форма мутації у дівчат трапляється рідко. Незважаючи на мутаційний період, вони вільно і багато співають.

У старшому шкільному віці (15–17 років) у дітей з'являються риси голосу дорослої людини. Завдяки наявності обертонів остаточно визначається його тембр. Завершується формування голосу у дівчат. Характерним для голосів є мікстове звучання. Вони набувають сили, розширюється їх діапазон. У хорі старшого шкільного віку він, як правило, такий: *соль-ля* малої октави – *фа-соль* другої октави.

До 17–18 років голоси юнаків і дівчат вже набувають характерних індивідуальних рис, але не мають ще такої сили і міцності, як у дорослих. Настає післямутаційний період,

коли гортань майже сформувалась, ріст її припинився, проте деякі мутаційні явища (почервоніння зв'язок, слиз) ще спостерігаються. Цей період триває досить довго. Формування голосу остаточно завершується разом із формуванням усього організму в цілому, як правило, в двадцять років.

Учитель повинен добре знати особливості розвитку голосового апарату дитини, піклуватись про охорону дитячого голосу та правильно будувати вокально-хорову роботу.

Гігієна та охорона дитячого голосу. Голосовий режим. Дитячий спів – це складний психофізіологічний процес. Виконати на належному рівні художні й технічні вокально-хорові завдання дитина може лише при правильному функціонуванні голосового апарату. Вимоги, що ставляться до дитячого голосу, повинні узгоджуватись з анатомо-фізіологічними особливостями дітей. Тільки за цих умов відбувається нормальний розвиток голосу.

Наукові дослідження свідчать про те, що у практичній вокально-хоровій роботі в школі у багатьох випадках недостатньо уваги приділяється питанням гігієни та охорони дитячого голосу. Внаслідок цього виявляється ряд надто негативних явищ – масове ушкодження і зрив голосів, часті захворювання голосового апарату. Серед них найбільш поширені його функціональні розлади, утворення “співацьких вузликів”. Ці захворювання виникають у результаті форсованої роботи голосового апарату, неправильного використання і перевтоми голосу. За результатами досліджень (І.І. Левидов, В.І. Петров, В.Г. Соколов), патологічний стан голосового апарату виявлено у 34 % дітей, причому відсоток захворюваності зростає з віком дітей [60, 139]. Більшість з них, як правило, не помічає стану стомленості, захриплості свого голосу навіть тоді, коли огляд голосового апарату відкриває різкі форми запалення гортані та необхідність її тривалого лікування.

До загальних положень з охорони дитячого голосу належать такі:

- оториноларингологічне обстеження повинні проходити усі діти не менше, аніж один раз на рік;
- верхні дихальні шляхи школярів мають бути оздоровленими, що забезпечить позитивний вплив вокальної роботи на розвиток голосу і стан голосового апарату;
- учасники хорових колективів, вокальних ансамблів повинні знаходитись під постійним контролем лікаря-фоніатра;
- проблема охорони дитячого голосу повинна пов'язуватись з питаннями методики вокально-хорової роботи, удосконалення професійної підготовки майбутнього вчителя музики;
- активізація роз'яснювальної роботи серед учнів щодо гігієни та охорони дитячого голосу.

Пріоритетними напрямками діяльності вчителя з охорони дитячого голосу є:

- правильно побудована вокально-хорова робота на уроках музики і в позакласний час;
- використання словесних методів виховання: переконань, бесід, лекцій з проблем гігієни та охорони дитячого голосу.

Серед негативних моментів у вокально-хоровій роботі з дітьми можна визначити такі:

- 1) надмірно голосний спів;
- 2) довготривалий спів (на уроках музики слід чергувати різні форми роботи);
- 3) надмірно складний (або призначений для дорослих) репертуар: незручні теситурні умови, великий діапазон (півтори октави і більше), стрибки на великі інтервали та ін.;
- 4) переважно ключичне дихання та мала активність нижньої частини грудної клітки;
- 5) нечітка дикція;
- 6) загальна напруженість або, навпаки, в'ялість співу;
- 7) неправильне визначення дитячого голосу (тривалий спів у невластивій голосу теситурі призводить до його руйнування);
- 8) безконтрольність процесу розвитку дитячого голосу, недостатня увага до нього з боку педагога, лікаря-фоніатра, самого учня.

Дослідження спеціалістів показали, що, прагнучи домогтися голосності звучання у дитячому хорі, зловживаючи силою голосу, можна втратити його дзвінкість і рівність (Н.Д. Орлова) [60, 151]. Найкращої дзвінкості і сріблястості можна досягти на помірному forte в умовах легкого, вільного співу без форсування. Форсований спів, як правило, псує вібрато.

При співі на ріано і надмірному збільшенні сили звука знижується рівень високої співацької форманти. (Форманта – акустична характеристика звука, яка пов'язана з рівнем частоти співацького тону та утворює тембр звука.) Не рекомендується часто застосовувати філірування звука. На крайніх динамічних рівнях дитячий голос не має стійкості і втрачає свої найкращі якості, в ньому з'являється напруга. Це призводить до форсування звука, а потім і до функціонального розладу голосу.

Найкраща дикція спостерігається на середніх тонах діапазону, а в його верхній частині вона погіршується. Нечітка артикуляція приголосних зумовлює низький загальний відсоток дикції. Важливим у вокально-хоровій роботі є виховання рівності голосу на всьому діапазоні і на всіх голосних.

При правильному співові дихання залишається спокійним, рівномірним, при неправильному – стає напруженим, утрудненим. Хористів слід привчати користуватись грудочеревним диханням. Під час виконання хорового твору важливо знайти міру емоційного вираження, завдяки чому воно позитивно впливатиме на звучання голосу, його силу, тембр і дихання.

В мутаційний період слід дотримуватись щадного режиму експлуатації голосового апарату, яким передбачається недовготривалий спів, помірно використання сили голосу, застосування середньої частини діапазону.

Правильне, систематичне навчання співові – один з найважливіших засобів охорони і розвитку дитячого голосу.

Під час виховних бесід з учнями слід звертати увагу на шкідливість перенапруження голосових зв'язок (крик, голосний спів, наслідування співові дорослих співаків та ін.), паління, вживання насіння, холодних напоїв та морозива у розгаряченому стані, голосної розмови на відкритому повітрі у морозну погоду. Доцільними стануть поради вчителя щодо профілактики простудних захворювань.

ОСНОВНІ ЕЛЕМЕНТИ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ ТЕХНІКИ

Будова та функціонування голосового апарату. Голосовий апарат включає в себе органи дихання, гортань з хрящами, м'язами і голосовими зв'язками, резонатори.

Процес дихання здійснюється завдяки роботі легенів, дихальних шляхів і м'язів. **Легені** складаються з ніжної пористої тканини, що являє собою скупчення міхурків – альвеол. Вони з'єднуються між собою каналами, які створюють систему **бронхів**. Бронхи правого і лівого легенів переходять у **трахею**, що закінчується гортанню, та утворюють **бронхіальне дерево**.

Легені та бронхіальне дерево вміщують 5–6 літрів повітря. Звичайний спокійний вдих становить 0,5 літри повітря. Глибокий вдих додатково вміщує в легені 1,5–1,8 літри повітря. Стільки ж повітря можна видихнути після спокійного видиху (резервне повітря). Об'єм повітря від максимального вдиху до максимального видиху складає 3,5–4,5 літри та зветься життєвою ємністю легенів.

Під час вдиху м'язи грудної клітки і діафрагми розширюють грудну порожнину у вертикальному, боковому, передньому і задньому напрямках, та повітря під впливом атмосферного тиску входить у легені. Найбільше наповнення легенів відбувається в їх нижній частині за рахунок зниження купола діафрагми та розширення грудної клітки в області нижніх ребер.

Джерело звука – **гортань** являє собою конусоподібну трубку, що складається з чотирьох хрящів: щитоподібного, перснеподібного і двох черпакуватих. Вони з'єднуються між собою зв'язками і суглобами. Щитоподібний хрящ утворює передню стінку гортані, перснеподібний – лежить в її основі. На його верхньому кінці розташовані черпакуваті хрящі. Знизу гортань прикріплюється м'язами до грудної кістки, зверху – до глотки і під'язикової кістки, завдяки чому вона може переміщуватись. Рівень положення гортані змінює порожнину верхніх резонаторів і впливає на якість звука. При виконанні високих звуків вона піднімається, при виконанні низьких – опускається. Оптимальне положення гортані під час співу – спокійне, стійке [30, 6].

У середині гортані є голосова щілина, яка утворюється двома паралельними парами м'язів, що прикріплені до щитоподібного і черпакуватих хрящів. Верхня пара м'язів зветься хибними голосовими зв'язками, нижня – справжніми **голосовими зв'язками**. Саме вони є джерелом звукових коливань. М'язи голосових зв'язок покриті еластичними перетинками. Пучки волокон голосових м'язів розходяться у різних напрямках, завдяки чому зв'язки можуть вібрувати не лише всією масою, а й окремими частинами. Натяг і розслаблення зв'язок, відкриття і закриття голосової щілини здійснює група черпакувато-перснеподібних м'язів. Знизу гортань примикає до трахеї, угорі переходить у глотку.

Надставною трубою зветься верхня частина голосового апарату, яка включає в себе глотку, надгортанник, порожнини рота і носа, язик, м'яке піднебіння з маленьким язичком, щелепи, губи, лобні пазухи. Її призначенням у процесі співу є посилення звукових коливань, які виникають у результаті функціонування голосових зв'язок.

Глотка поділяється на надгортанну частину, ротоглотку і носоглотку. Ротова порожнина обмежується твердим і м'яким піднебінням, щелепами, щоками, язиком. Носова порожнина з носовою перетинкою оточена кістковими і хрящовими стінками. Вона має додаткові порожнини (гайморову, лобну, гратчасту) та основні пазухи, що пов'язані з порожниною носу тонкими каналами [55, 17]. Надставна труба виконує резонаторну функцію.

Резонаторами є порожнини, які мають вихідний отвір та відгукуються на певні звукові тони. Вони не лише посилюють звук, а й надають йому яскравого тембрового забарвлення. До **верхніх або головних** резонаторів належать порожнини, що розташовані вище гортані: глотка, рот, ніс, додаткові порожнини носу, лобні пазухи. До **нижніх або грудних** резонаторів належать порожнини, що розташовані нижче гортані: трахея, бронхи.

Верхні резонатори відіграють важливу роль у формуванні голосу, в утворенні голосних і приголосних звуків. Під час співу м'яке піднебіння перекриває вхід у носоглотку. Якщо його перекриття неповне, то звук набуває носового гугнявого відтінку. Придаткові порожнини носу відзначаються невеликим розміром і "відлунюють" при наявності у спектрі голосу високочастотних коливань. Верхні резонатори застосовуються при відтворенні високих звуків і викликають вібрацію в області перенісся.

Нижні резонатори впливають на тембр звука і коливання голосових зв'язок, сприяють підвищенню їх активності при найменшій витраті енергії. Вони застосовуються при виконанні низьких звуків і створюють вібрацію у грудній порожнині.

Досвідчені співаки, прагнучи подати голос більш яскраво і привабливо, спрямовують звук у відповідну резонаторну порожнину. Основним критерієм при визначенні правильності користування резонаторами є особистий слуховий контроль виконавця.

Всі органи голосового апарату працюють у тісному взаємозв'язку. Органи дихання виконують аеродинамічну і частково резонаторну функції, гортань – звукоутворюючу, надставна труба – резонаторну і мовно-артикуляційну.

Якості співацького звука. Співацький звук має певні **фізичні якості**: висоту, тембр, силу і тривалість.

Висота звука залежить від того, з якою частотою здійснюються коливання голосових зв'язок. Чим коротша хвиля коливань, тим звук вище, чим довша хвиля коливань, тим звук нижче. Високі звуки, у порівнянні з низькими, викликають значне напруження голосових зв'язок.

Тембром є забарвлення звука, завдяки якому відрізняються звуки однієї й тієї ж висоти, що виконуються різними голосами. В його утворенні беруть участь резонатори, дихальний стовп, гортань, мовні органи. Тембр залежить від кількості **обертонів** – призвуків (часткових тонів), що розташовані вище і звучать слабкіше основного тону. Оптимальною є наявність у спектрі голосу чітко виражених обертонів з частотою коливань від 2400 до 3200 герц. Вони сприяють виникненню високої співочої **форманти** (групи підсилених обертонів, які формують тембр голосу). Від неї залежить яскравість, дзвінкість голосу. Висока співоча форманта утворюється у вузькій порожнині між язиком і твердим піднебінням при резонуванні нижньої частини глотки і куполоподібній формі піднебіння. З низькою співочою формантою пов'язані повнота і глибина тембру. Коливання зв'язок при цьому – 500 герц і вище. На тембр впливає характер **вібрації** – пульсації звука (найкращою є пульсація шість разів на секунду, більш рідка – «качка голосу», більш часта – «тремоляція»).

Сила звука – це величина звукової енергії. Вона визначається розміром амплітуди коливань голосових зв'язок: чим більша амплітуда коливань, тим звук сильніший, чим менша амплітуда коливань, тим звук слабкіший. Сила звука залежить також від величини повітряного тиску під зв'язками, тонуся їх змикання, розмірів ротового отвору.

Тривалість звука залежить від тривалості коливального руху голосових зв'язок.

Атака звука. Момент звукоутворення або виникнення звука зветься **атакою**. Вона є одним із найважливіших виражальних засобів у співі та визначає характер звучання голосу відповідно до змісту, характеру і структури твору. Під час атаки зв'язки змикаються, положення гортані переходить від дихального до співацького стану. Основними вимогами до атаки в хорі є її однотипність і одночасність.

У вокально-хоровій практиці розрізняють **три види** атаки: тверду, м'яку і придихову.

Тверда атака передбачає щільне змикання голосових зв'язок до початку виникнення звука та їх подальше швидке розмикання поштовхом повітря, що видихається, під впливом високого підзв'язкового тиску. Звук при твердій атаці утворюється енергійний, яскравий, чіткий, інтонаційно стійкий. Вона часто застосовується при виконанні творів героїчного, драматичного, урочистого характеру.

Тверда атака на початковому етапі навчання хоровому співові є найзручнішою. Вона привчає голосові зв'язки до активної роботи, але при надмірному, форсованому видихові може викликати жорсткий, крикливий звук. У дитячому хорі твердою атакою слід користуватись обережно, щоб не завдати шкоди дитячим голосам.

М'яка атака характеризується збігом моменту звукоутворення з переходом голосових зв'язок до співацького стану і супроводжується нещільним їх змиканням під час видиху повітря. Вона сприяє м'якому, кантиленному, інтонаційно чистому, тембрально забарвленому звучанню голосу. Цей вид атаки використовується у творах спокійного, наспівного характеру, у помірних і повільних темпах, при наявності різноманітного нюансування.

Використання м'якої атаки у процесі хорового співу є найбільш доцільним. Вона забезпечує природність процесу виникнення і формування співацького звука, правильне, ненапружене функціонування всіх органів голосового апарату. Проте на початковому етапі роботи м'яка атака може стати причиною в'ялого, інертного, фальшивого інтонування.

Придихова атака визначається поступовим зімкненням голосових зв'язок у процесі видиху. При ній прохід повітря крізь голосову щілину в момент звукоутворення випереджає перехід зв'язок до співацького стану. Придихова атака зумовлює досить в'ялу роботу зв'язок, неекономне використання повітря, інтонаційну нестійкість, виникнення «під'їздів» і сторонніх призвуків. Її застосування, як правило, свідчить про дефекти або захворювання голосового апарату (хвороба горла, вузлики на зв'язках, загальна в'ялість зв'язок, слабкий вдих або видих та ін.). Використовувати придихову атаку у співацькій практиці не рекомендується.

У роботі з дитячим хором доцільно комбіновано і раціонально застосовувати тверду і м'яку атаку звука з урахуванням їх позитивних і негативних сторін.

Діапазон, реєстри голосу, перехідні звуки, теситура. Діапазон – це звуковий об'єм голосу, який у дорослого співака становить, приблизно, дві октави. Звуковий склад голосу неоднорідний. Він поділяється на реєстри.

Реєстром є ряд послідовних однорідних звуків, які відтворюються одним механізмом голосоутворення і звучать у тому чи іншому резонаторі. В практиці розрізняють два основні механізми голосоутворення, один з яких відповідає грудному реєстру, другий – головному реєстру (фальцету) [49, 23].

Грудний реєстр характеризується повним змиканням голосової щілини, участю всієї маси зв'язок у коливальному русі, можливістю розвитку найбільшої амплітуди коливань і передачі їх не тільки в надставну трубу, а й у бронхіальне дерево.

При застосуванні **головного** реєстру відбувається неповне змикання голосової щілини, зв'язки вібрують лише вільними середніми частинами і резонують у порожнинах надставної труби. В порівнянні з грудним реєстром, фальцет відзначається більш слабким і бідним тембром.

Фактично протягом всього діапазону співаками використовується **змішаний** (мікстовий) реєстр. Він передбачає поєднання елементів грудного і фальцетного голосоутворення. Розподіл голосу на реєстри зумовлюється пропорційним відношенням застосування двох механізмів голосоутворення (грудного і фальцетного) на окремих відрізках діапазону.

Для рівного, тембрально якісного звучання хору важливе значення має вирівнювання, згладжування реєстрів, яке досягається шляхом змішування головного і грудного звучання голосу.

На межах реєстрів розташовані зони звуків, на яких відбувається перебудова механізму голосоутворення. Такі звуки називаються **перехідними** і характеризуються тьмяним, невиразним, нестійким звучанням. Після їх виконання голос знову починає звучати яскраво, але у новому забарвленні. Особливо чітко перехідні звуки прослуховуються у

співаків, які не користуються прийомами згладжування регістрів (властиво народному співу).

Чоловічі голоси включають у себе два регістри: грудний і головний (фальцет). Жіночі голоси мають три регістри: грудний, мікстовий (медіум) і головний (фальцет). Відповідно до цього у чоловіків спостерігається одна зона перехідних звуків, у жінок – дві. Особливо помітним у жінок є перехід від грудного до мікстового регістру, оскільки він пов'язаний зі зміною механізму голосоутворення. Перехід від мікстового до головного регістру – менш помітний, бо відбувається шляхом посилення і перебудови головного резонування [24, 43]. Для дитячих голосів перехідними звуками від грудного до змішаного регістру є *mi-fa* першої октави, від змішаного до головного – *ci* першої – *do* другої октави.

Для кожного типу голосу характерні певні межі регістрів. Однак вони можуть змінюватись у залежності від напрямку мелодичного руху, від голосних звуків, які розспівуються. При висхідному русі перехідні зони розташовуються трохи вище, аніж при низхідному.

З особливостями звучання голосів у різних регістрах пов'язане поняття теситури. **Теситурою** є висотне положення звуків мелодії відносно діапазону голосу. Вона може бути середньою, високою і низькою, зручною і незручною. Теситура вважається зручною тоді, коли висотне положення вокальної партії відповідає вільному, природному, привабливому звучанню голосу. Якщо в процесі виконання твору тривалий час голос звучить напружено, художні і технічні завдання перевищують його співацькі можливості у даній частині діапазону, теситура є незручною.

Кожен хоровий твір, незалежно від ступеня його складності, отримає художньо завершену виконавську інтерпретацію лише тоді, коли хоровий колектив володіє основними **вокально-хоровими навичками**. До них належать співацьке дихання, звукоутворення, дикція, стрій, ансамбль, динаміка, ритм, темп.

СПІВАЦЬКЕ ДИХАННЯ

Основою вокально-хорової техніки є правильне **співацьке дихання**. Воно визначає якість голосу, чистоту інтонування, темброве забарвлення, тривалість і силу звучання.

Співацьке дихання відрізняється від звичайного фізіологічного, яке забезпечує життєдіяльність організму, є мимовільним, рефлексорним та відбувається у такій послідовності: вдих – видих – відпочинок. Під час співу має застосовуватись посилене, **спеціально організоване** дихання, яке перетворюється з процесу автоматичного на процес свідомий, регульований, вольовий. Воно передбачає утримання співаком одержаного запасу повітря та подальше економне і рівномірне його використання. Співацьке дихання потребує більш інтенсивної роботи усіх органів дихальної системи та здійснюється у такій послідовності: вдих – зупинка – видих. Видих, під час якого починається звучання голосу, значно подовжується, а вдих – скорочується.

У вокально-хоровій практиці розрізняють **чотири основні типи дихання**: ключичне, грудне, діафрагмальне, грудочеревне.

Ключичне (клавікулярне, верхньореберне) дихання характеризується активною роботою м'язів плечового поясу, перевагою рухів верхніх ребер і ключиць, заповненням повітрям верхньої частини грудної клітки. Його зовнішнім проявом є досить помітне піднімання плечей. Ключичне дихання вважається неправильним і шкідливим, адже не сприяє оптимальному співвідношенню між напруженням голосових зв'язок і силою підзв'язкового тиску, необхідному для процесу звукоутворення. Ним користуються, як правило, діти молодшого шкільного віку. Серед шляхів подолання цього недоліку такі: 1) запропонувати дитині співати перед дзеркалом, контролюючи своє дихання; 2) покласти руку на плече дитини, що співає, запобігаючи його підніманню.

Грудне (костальне) дихання більш глибоке, ніж ключичне. При вдихові заповнюється повітрям більша частина грудної клітки, яка досить активно рухається. Живіт при цьому залишається втягнутим, діафрагма – малорухливою. Для вокально-хорової роботи грудне дихання вважається недостатнім.

Діафрагмальне (абдомінальне, черевне) – глибоке дихання, що забезпечується інтенсивними скороченнями м'язів черевного преса та діафрагми.

Грудочеревне (косто-абдомінальне, нижньореберно-діафрагмальне) – це змішане дихання, у здійсненні якого беруть участь нижні ребра, діафрагма, м'язи грудної клітки і черевного преса. Воно найбільш глибоке, об'ємне за кількістю повітря, що вдихається, та оптимальне для співу.

Визначення типів дихання є досить умовним. При ньому мається на увазі лише переважне застосування у процесі співу тих чи інших груп м'язів і органів голосового апарату. Наукові дослідження і вокально-хорова практика свідчать про те, що співаками використовується, як правило, змішаний тип дихання.

Основними **вимогами**, що ставляться до співацького дихання, є:

- 1) створення великого підзв'язкового тиску в бронхіальному дереві, який виникає частково автоматично завдяки скороченню його м'язів, а частково шляхом збільшення співаком об'єму повітря, що вдихається;
- 2) збільшення кількості повітря, яке вдихається, що, по-перше, збільшить підзв'язковий тиск, по-друге, дозволить виконувати довготривалі музичні фрази;
- 3) вдих має бути об'ємним, повним, але й не надмірним, видих – плавним, тривалим, економним, що забезпечуватиме зберігання високого підзв'язкового тиску.

Співацьке дихання потребує обов'язкового дотримання правил **співацької постави**. Корпус і голову слід тримати прямо, вільно, рівномірно спиратися на обидві ноги. Спів сидячи вимагає, щоб корпус був прямим, ненапруженим, живіт підтягнутим, руки вільно лежали на колінах. Не рекомендується сидіти, поклавши ногу на ногу, бо це створює напруження в усьому корпусі співака. Спів необхідно починати з відчуття повної фізичної свободи.

Співацький **вдих** слід виконувати безшумно, активно, в міру глибоко, з відчуттям легкого позіхання, через ніс або рот і ніс одночасно. Під час вдиху нижні ребра і м'язи розходяться в боки, діафрагма опускається. Тривалість вдиху визначається, як правило, тривалістю однієї долі такту твору, який виконується. Кількість повітря, що вдихається, має бути оптимальною. Надмірний вдих створює зайве напруження частин голосового апарату, погіршує інтонацію, гнучкість голосових зв'язок, негативно впливає на якість звучання голосу (форсування, крикливість, підвищення інтонації та ін.). Слабкий вдих зумовлює тьмяне, занижене, фальшиве інтонування. Вдих повинен відповідати характерові твору. При швидкому темпі застосовується коротке дихання, при повільному – плавне, тривале.

По закінченні вдиху, перед початком співу дихання на короткий час затримується, а м'язи закріплюються в стані вдиху, тобто **фіксуються**. Це дозволяє організувати співацький апарат хористів, сприяє одночасності вступу, точності та чистоті інтонування, підготовці рівномірного загальнохорового видиху. Після фіксації розпочинається видих.

При **видихові** всі м'язи співацького поясу і нижні ребра повинні залишатись в активному стані фіксації, тобто в розширеному положенні до кінця видиху. Видих слід робити повільно, рівномірно, економно, регулюючи його інтенсивність і тривалість. При видихові співак має зберігати стан вдиху. Видих має здійснюватись з відчуттям співу «в себе», а не «із себе» [58, 18]. Головним завданням керівника хорового колективу є виховання у виконавців постійного відчуття вдиху.

Правильний видих впливає на якість співацького дихання і співацького звука, сприяє вихованню відчуття опори звука та опори дихання. **Опорою звука** є взаємодія між ступенем скорочення голосових зв'язок і відповідним повітряним тиском, що утворюється під зв'язками. **Опора дихання** – це м'язове відчуття узгодженої роботи частин і органів голосового апарату (скорочення і розслаблення при вдихові і видихові). Вона забезпечує найкращі якості звука: енергійність, зібраність, точність інтонування, пружність, гнучкість. При втраті опори дихання звук стає слабким, в'ялим, тьмяним, тембрально незабарвленим. Чергове дихання має братись до того моменту, як запас повітря у легенях буде остаточно вичерпаним.

У хоровому співові використовується декілька **видів** дихання:

1) **повне**, яке береться на початку музичного твору або на паузах і потребує певного часу;

2) **напівдихання** – додаткове, що застосовується у середині твору між музичними фразами, які не розділяються паузами;

3) **ланцюгове**, що передбачає спів без перерви, при якому дихання береться окремими хористами в різний час у різних місцях твору. Воно дозволяє виконувати великі музичні фрази і цілі твори на безперервному загальнохоровому диханні.

З метою опанування ланцюгового дихання кожен співак хору повинен дотримуватись певних правил:

- 1) не виконувати вдих одночасно з хористами, що сидять поруч;
- 2) робити вдих у середині довгих тривалостей, а не на межі фраз;
- 3) вливатися співом у загальне звучання непомітно, у відповідній динаміці;
- 4) брати дихання швидко і безшумно;
- 5) уважно слухати спів хористів своєї партії.

Методика роботи над співацьким диханням. Завдання хормейстера полягає у тому, щоб сформував у виконавців навички правильного співацького дихання, навчити їх однаковим прийомам дихання під час хорового співу.

На початковому етапі вокально-хорової роботи **вдих** рекомендується виконувати через ніс. Він не лише сприяє загальному розвитку дихальної та співацької функції, але й фізіологічно правильно організує співацьке дихання. Вдих через ніс стимулює використання головного резонатора, розвиває відчуття вібрації в ділянці «маски», сприяє правильній роботі гортані, розкутості нижньої щелепи, яка стає більш рухливою. Він забезпечує

необхідне для співу спокійне, стійке положення гортані. Користуватись вдихом через ніс і рот одночасно учасників хору слід привчати поступово.

Співацький вдих можна пропонувати виконувати, нібито вдихаючи аромат улюбленої квітки. Керівникові необхідно стежити за тим, щоб під час вдиху у співаків нижні ребра і м'язи нижньої частини грудної клітки і черевного преса розходились у боки і вперед. Увагу хористів слід звернути на те, що від кількості повітря, яке береться під час вдиху, залежить якість звука і чистота інтонації. В момент **фіксації** (зупинки) всі м'язи співацького поясу обов'язково повинні закріпитись у стані вдиху. При рівномірному, економному **видихові** вони мають залишатись в активному стані фіксації до кінця видиху.

Робота над диханням у хорі може здійснюватись за допомогою спеціальних **вправ** під час розспівування або у процесі розучування творів. Добір вправ зумовлюється віковими особливостями виконавців, рівнем підготовки колективу, творчими завданнями, що стоять перед ним.

На початковому етапі застосовуються вправи, які виконуються без участі голосових зв'язок.

Вправа 1. Коротко, але глибоко вдихнути, затримати вдих і якомога повільніше видихати.

Вправа 2. Долоні покласти на нижні ребра, коротко вдихнути та зосередити увагу на русі ребер. Видихати дуже повільно.

Вправа 3. Коротко вдихнути і за вказівкою диригента повільно видихати під рахунок (1, 2, 3, 4, 5...). При кожному наступному виконанні вправи видих слід поступово подовжувати, уповільнюючи темп і збільшуючи рахунок.

Вправа 4. Після короткого вдиху і фіксації дихання повільно видихати на шиплячих та свистячих приголосних (ж, ш, з, с).

Вправа 5. Після короткого вдиху і фіксації дихання вимовляти приголосну «ф», уявляючи процес гасіння свічки.

Вправа 6. Для відчуття руху діафрагми під час видиху поштовхами вимовляти приголосні «б», «п», «в», «м».

З метою зацікавлення та активізації творчих здібностей хористів ці вправи рекомендується виконувати з елементами гри, змагання, театралізації.

Важливим етапом роботи над диханням є виконання вправ за участю голосових зв'язок. Вони співаються у середньому регістрі, у помірних темпі та динаміці. Вправи виконуються з **рухом по півтонах угору і вниз**.

Вправа 1. Після короткого вдиху і фіксації дихання за жестом диригента м'яко проспівати один звук у примарній зоні на голосному або будь-якому зі складів з м'яким приголосним на початку (лю, льо, ля).

Вправа 2.

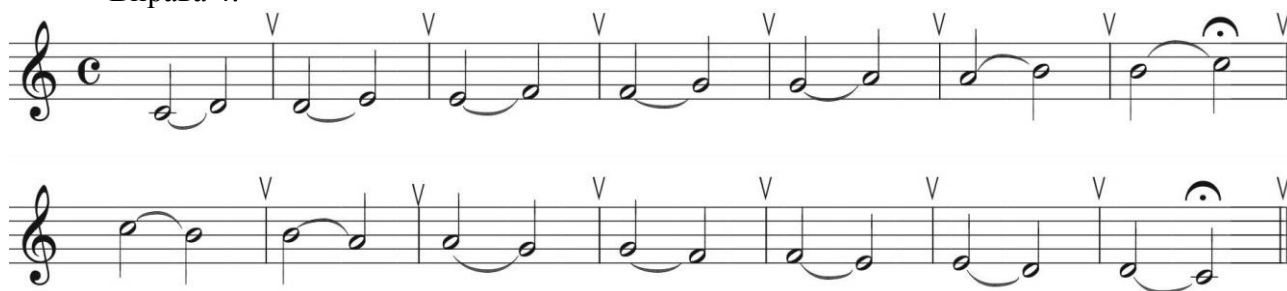


Вправа 3.



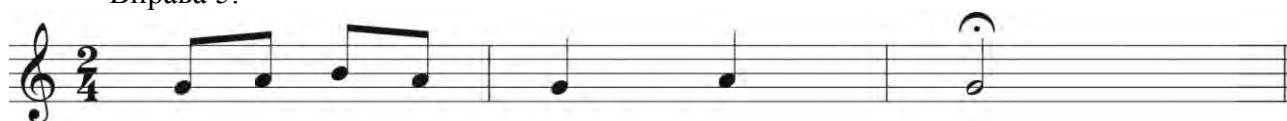
Друга і третя вправи виконуються у середньому регістрі на будь-який склад (ха, ма, льо) спокійно, без напруження. Дихання береться коротко та поновлюється під час пауз.

Вправа 4.



Вправа виконується на склади «мо», «ма», «мі» або інші. Коротке дихання береться після кожного такту.

Вправа 5.



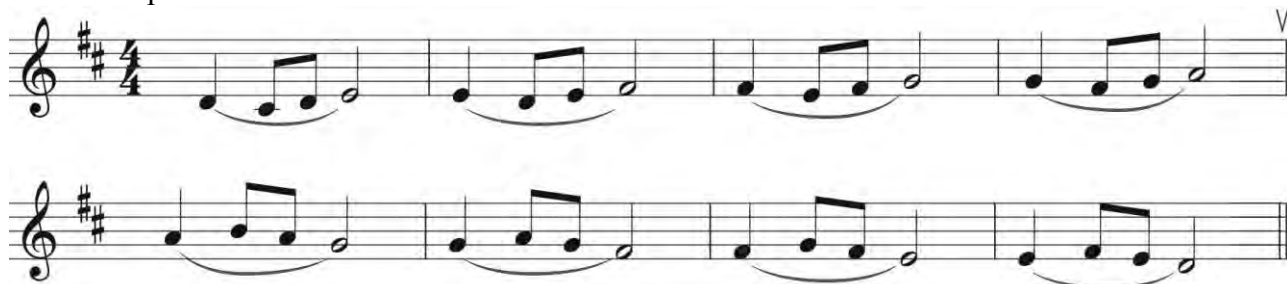
Вправа співається вгору або вниз по півтонах на склади «мі», «лю», «ля» на одному диханні та потребує економного, рівномірного видиху.

Вправа 6.



Дихання береться на паузах. Виконувати вправу можна на склади «ма», «мі», «ду», «да» штрихом legato та з рухом по півтонах.

Вправа 7.



Дихання береться після четвертого і восьмого тактів. Вправа виконується на склади «ма», «мо», «льо», «да» з поступовим підвищенням на півтону і сприяє зміцненню співацького дихання.

Вправи-поспівки виконуються з рухом по півтонах угору і вниз. Дихання береться в кінці фраз. Керівникові слід домагатись того, щоб завдяки правильному співацькому диханню в хорі ясно і чітко звучала кожна нота, а особливо – остання, яка, як правило, подовжується ферматою.

Вправа 8.

В. Верховинець



Вправа 9.

Хо- дить кіт по го- рі, но- сить сон в ру- ка- ві.

Вправа 10.

В. Верховинець

mf
Со- не- чко, со- не- чко, ди- ви- ться в ві- ко- не- чко.

Хористи повинні знати, що критерієм оцінки правильності дихання під час співу є якість звука. При швидкій і нерівномірній витраті повітря на початку фрази її остання частина буде проспівана в'ялим, переривчастим, «шиплячим» звуком. Під постійним контролем співаків мають знаходитись їх м'язові відчуття і рух нижніх ребер. Усі пояснення повинні ілюструватись власним показом керівника.

Робота над диханням передбачає виховання відчуття співацької **опори звука**. Методичний прийом вироблення опори звука полягає в тому, що після вдиху і фіксації дихання повинні опуститись нижня щелепа і підняти м'яке піднебіння, утворюючи рупороподібну форму надставної труби. Активна і точна атака сприятиме виникненню чіткого і прикритого звука. Повітря при видихові має випускатись лише в тій кількості, яка необхідна для відтворення даної ноти або музичної фрази. Вихованню відчуття співацької опори звука допоможуть вправи.

Вправа 1.

До, до, до, до, до

Вправою передбачається спів на активному видихові. Повітря ніби «виштовхується» разом з кожним звуком. Склади, на яких виконується вправа, формуються окремо після кожної паузи з увиразненням голосного «о». Співається з рухом по півтонах угору.

Вправа 2.

До, до, до, до, до, до, до, до

Кожен звук мажорної гами проспівується двічі: перший раз – коротко, другий – довго, після непомітного, короткого вдиху. На довгих звуках повітря ніби «виштовхується». Вправа виконується з назвою звуків або на будь-який склад.

Вправа 3.

До, до, до, до, до, до, до, до

У вправі застосовується коротке дихання після першої і третьої долі першого такту і першої долі другого такту. Вправа виконується з назвою звуків або на будь-який склад (до, ду, льо) у помірно швидкому темпі та з рухом по півтонах угору.

Корисними в роботі є вправи, що побудовані на матеріалі українських народних пісень:

Вправа 4.

В. Верховинець

Дінь - дінь, дінь - дінь, дінь, дзве-нять дзві- нки

Вправа 5.

В. Верховинець

Кум-кум, кум-кум. Питаються жабенята найстаршої жа-бки. Кум-кум.
Хто це високо стоїть на краєчку ха-тки? Кум-кум.

Наступні вправи виконуються на одному диханні у повільному темпі:

Вправа 6.

Сто- їть я - вір над во - до- ю.

Вправа 7.

Роз-ли- ли- ся во- ди на чо- ти- ри бро- ди.
Ду- най рі- чка, сви- нкі- во - чка ро- зли- лась.

Формування навичок «ланцюгового» дихання в хорі можна розпочати з вправи на одному звуці.

Вправа 8.

У.....

А.....

У, о, а, е, і.

А, е, і, о, у.

І, е, а, о, у.

Необхідною умовою виконання вправи є взяття хористами дихання в різний час, швидко, безшумно і непомітно. Рекомендується співати вправу з рухом по півтонах угору на одному голосному або змінювати голосний кожного такту. Урізноманітнити вправу можна варіюванням динамічних відтінків.

Вправа 9.

Наступна вправа дає змогу хористам навчитися змінювати дихання у середині довгих тривалостей, що є однією з необхідних умов застосування «ланцюгового» дихання.

Вправа 10.

Мажорний звукоряд виконується у зручній теситурі з назвою звуків або на склади «ма», «льо», «лю». Дихання береться співаками на звуках по черзі.

Для відпрацювання «ланцюгового» дихання можна використати вправу з чергуванням терцій і секунд.

Вправа 11.

Виконується вона з назвою звуків або на голосний чи склад у повільному темпі, штрихом legato, з рухом по півтонах угору і вниз.

Вправа 12.

Повільно

В. Верховинець

Ще-бе-та-ла пта-ше-чка під ві-ко-не-чком,
 спо-ді-ва-лась пта-ше-чка ве-сни з со-не-чком.

Вправа виконується на ланцюговому диханні штрихом legato, наспівно, з помірною динамікою.

Навички співацького дихання є основою вокально-хорової техніки. Тому першочерговим завданням керівника хорового колективу є наполеглива робота по їх формуванню й удосконаленню.

ЗВУКОУТВОРЕННЯ

Звукоутворення – це складний психофізіологічний процес, який забезпечується взаємодією кори головного мозку, нервової системи, дихальних і артикуляційних органів, створенням необхідних для нього аеродинамічних умов. Він є результатом коливання голосових зв'язок, що посилюються і тембрально збагачуються резонаторами.

Процес звукоутворення відбувається у такій послідовності. Взятє під час вдиху повітря зупиняється під зімкнутими зв'язками, які під тиском роз'єднуються. Частина повітря виходить назовні, а зв'язки починають коливатись. Після цього тиск під зв'язками зменшується і вони знову змикаються, що, в свою чергу, викликає підвищення тиску і нову атаку повітря на зімкнені зв'язки, які знову розмикаються. Завдяки швидкому, багаторазовому змиканню і розмиканню голосових зв'язок потік повітря розбивається на рівномірні звукові хвилі, зумовлюючи виникнення звука (фонацію). Проте в момент утворення в гортані він дуже слабкий. Звукові хвилі спрямовуються у резонатори, де стають від резонування справжнім співацьким звуком [30, 24].

Основою співу є вокалізація голосних звуків. Приголосні під час співу лише швидко і чітко вимовляються. Усі голосні звуки повинні нейтралізуватись методом **округлення** – надання куполоподібної форми м'якому піднебінню і відповідних форм артикуляційному апарату. Під **прикриттям** звука слід розуміти деяке затемнення тембру засобами перебудови верхніх резонаторів, а саме – розширення нижньої частини глотки. Виробленню м'якого звучання голосу, знайденню правильного положення м'якого піднебіння, формуванню звука на «позіханні» допомагає голосний «у». Нейтральну позицію займає гортань у процесі проспівування голосного «а».

Надзвичайно важливим під час співу є збереження відносно стійкого положення гортані. Кожен співак має намагатись, правильно відтворивши необхідний звук, нічого не змінювати у положенні гортані, особливо тоді, коли музична фраза виконується в зручній теситурі та не містить великих стрибків.

У роботі з хором слід домагатись округленого, прикритого і вирівняного на всьому діапазоні звучання.

Формування навичок співацького звукоутворення зумовлюється розвитком слухових уявлень хористів. Слух і м'язові відчуття рефлекторно зв'язані між собою. Передчування звука завжди попереджає спів. Спочатку в слухових уявленнях співака виникає ідеальний звук (висота, сила, тембр, слово), який у наступний момент він прагне відтворити. При цьому слух має контролювати відповідність відтвореного уявленню. Виховання слухової культури співаків сприятиме успішному оволодінню вокально-хоровою технікою [30, 29].

Формування навичок співацького звукоутворення. Правильне співацьке звукоутворення є основою вокально-хорового виконавства. Найперші завдання керівника хорового колективу – сформуванню у хористів округлене звучання, високу вокальну позицію, єдину манеру співу, навчити користуватись прийомами м'якої і твердої атаки звука, згладжування регістрів, налагодити тембровий ансамбль. Цьому допоможуть спеціальні вокальні вправи, які співаються, як правило, у середньому регістрі з рухом по півтонах угору і вниз. При їх виконанні слід прагнути м'якого, ненапруженого, однорідного звучання на одному помірному нюансі (mp, mf), легкого акцентування першого звука, чіткого й одночасного зняття без послаблення кінців фраз, стежити за тим, щоб для уникнення гугнявості звук не спрямовувався у носову порожнину.

Роботу з формування навичок співацького звукоутворення слід розпочинати з вправ, що виконуються штрихом legato із закритим ротом, при розтулених зубах і ледве зімкнутих губах .

Вправа 1.

М.....

Вправа 2.

М.....

Під час співу м'яке піднебіння має зберігати куполоподібну форму.

На початковому етапі роботи корисними стануть вправи, що співаються на голосний «у» (або склади «лю», «ду»). Саме голосний «у» допоможе формуванню звука з відчуттям легкого «позіхання», визначенню правильного положення м'якого піднебіння і нижньої щелепи, виробленню м'якого звучання.

Вправа 3.

У, у, у, у, у.

Вправа 4.

У, у, у- х, у, у, у- х, у, у, у- х, у, у, у- х.

Ці вправи можна виконувати також на склади «лю», «му», «ду» та інші.

Формуванню округленого, однотипного звучання голосних, високої позиції, м'якої атаки звука сприятимуть такі вправи.

Вправа 5.

У, о, а, е, і.
Ма, ме, мі, мо, му.

Вправа 6.

Ма, мо, ме, ма-----а.

Всі голосні співаються зібрано, округлено, в одній позиції. Розпочинати вправи слід у примарній зоні з найбільш зручного голосного (у, а), прагнучи до характеру його звучання наблизити звучання інших голосних. Порядок голосних рекомендується змінювати, додавати до них приголосні «м» (для більш повного відчуття резонування) або «з» (для яскравості і дзвінкості звучання).

Наступні вправи допоможуть оволодіти вільним, ненапруженим звукоутворенням. Вони співаються у високій позиції на legato, з дотриманням однохарактерного звучання голосних, на склади або з назвою звуків. Виконувати їх слід легким, але активним звуком.

Вправа 13.

Ma-me-mi-mo-mu, ma-me-mi-mo-mu,

Вправа виконується у помірному темпі, на ланцюговому диханні, штрихом legato та сприяє закріпленню навичок однотипного формування голосних.

Вправа 14.

Швидко

mf

Гей ви, ді- тки чо- рно- бри- ві,
всі ве- се- лі та вро- дли- ві.

Вправа 15.

Повільно

Ко- ти- ку сі- ре- нький, ко- ти- ку бі- ле- нький.

Більшість запропонованих вправ виконується із застосуванням м'якої атаки звука. Опануванню ж твердої атаки допоможе вправа, у якій після кожних двох звуків одночасно носом і ротом береться коротке дихання. Співається вона з назвою звуків або на складі «ма», «да» та інші.

Вправа 16.

Доцільно застосовувати вправи маршового характеру, виконання яких потребує твердої атаки та активного дихання.

Вправа 17.

Вправа співається на складі «до», «ду» або інші.

Слід пам'ятати, що при твердій атаці утворення звука не повинно бути надмірно різким і крикливим, а при м'якій – в'ялим, пасивним, недостатньо опертим на дихання. Невміння користуватися прийомами м'якої та твердої атаки призводить до виникнення «під'їздів» до звука.

Формуванню навичок співацького звукоутворення сприятиме і цілеспрямоване застосування коротеньких поспівок, дитячих пісень, уривків з творів, які вивчаються:

Вправа 18.

Швидко

В. Верховинець



mf

Ї- ду, ї- ду, ба- ті- жком ко- ня пі- дга- ня- ю,
на во- ро- но- му ко- ні ві- тра до- га- ня- ю.

Вправа 19.

Повільно




mf

Га-ля по са- до- чку хо- ди- ла, ху-сто-чку сво-ю за- гу- би- ла.

Вправа 20.

В. Верховинець



Со- не- чко, со- не- чко, ди- ви-ться в ві- ко- не- чко,
до ма- ле-ньких ді- то- чок ми- ло у- смі- ха- є- ться

Отже, у процесі співу звукоутворення має бути природним, спокійним, ненапруженим, вільним від форсування і крику. Увага керівника повинна зосередитись на вихованні чистого і звучного тону у середньому регістрі діапазону (найзручнішими звуками для високих дитячих голосів є *ля* першої – до другої октави, для низьких дитячих голосів – *ре-фа* першої октави), високої вокальної позиції, єдиної манери співу, правильного й однотипного формування голосних.

ДИКЦІЯ

Хоровий спів – це мистецтво синтезу музики і слова. Донесення до слухачів поетичного тексту, ідейного змісту твору залежить від **дикції** хору – правильної і чіткої вимови голосних і приголосних звуків, дотримання орфоепічних норм, здійснення виразного фразування.

Дикція значно впливає на вокальну сторону виконання. Ясна, розбірлива і чітка вимова активізує дихання, сприяє формуванню найважливіших якостей співацького звука, високої позиції, досягненню яскравого, близького, сконцентрованого звучання, тонкого нюансування. Видатний російський співак Ф.І. Шаляпін говорив: «Гарно вимовлене – наполовину проспіване» [30, 33].

У практиці розрізняють три види вимови: побутову, сценічну, співацьку. Співацька вимова пов'язана зі співацьким тоном і ритмічно чітко організована. Вона передбачає застосування більш тривалого, спеціально організованого дихання, яке підпорядковується вимогам музики.

Специфіка співацької дикції полягає: 1) у розспівуванні голосних звуків; 2) у нейтралізації та вимові голосних у різних регістрах з меншим ступенем редукування (послаблення або зміни артикуляції звука залежно від наголосу), аніж у мові; 3) у швидкій, чіткій, енергійній вимові приголосних.

Відтворення звуків відбувається завдяки **артикуляції** – роботі артикуляційного апарату (язика, губ, зубів, твердого і м'якого піднебіння, глотки, верхньої і нижньої щелепи). Його внутрішні органи (язик, м'яке піднебіння, глотка) під час співу, на відміну від розмовної вимови, функціонують більш енергійно й активно. Уповільнення роботи артикуляційного апарату в цілому зумовлюється необхідністю розтягування голосних звуків та надання їм наспівного, повного і широкого звучання.

Причинами незадовільної артикуляції можуть бути: а) фізичні вади (важка нижня щелепа, товсті губи, рідкі зуби, та ін.) або дефекти мовних органів; б) технічні вади (скута нижня щелепа, малорухливий язик, стиснуті зуби, недостатнє відкривання рота та ін.); в) недбале мовлення та ігнорування орфоепічних норм.

Найбільш поширеними недоліками дикції в хорі є нечітка вимова кінців слів, “западання” кінцевих приголосних, низьке інтонування приголосних, у результаті якого виникають “під'їзди”, сильна редукація голосних, *glissando* на початку звука та інші. Для їх усунення співакам слід дотримуватись **основних правил** співацької дикції:

- 1) голосні, які розспівуються, завжди мають звучати фонетично ясно й чисто;
- 2) редукування голосних припускається найчастіше на коротких тривалостях у швидких темпах;
- 3) ненаголошені “о” вимовляються як “а”, “я” у середині слова – ближче до “е”, “е” на коротких тривалостях – як “і”, “а” та “е” – менш чітко і голосно, аніж наголошені;
- 4) у йотованих голосних звук “й” вимовляється дуже коротко, після чого чітко артикулюється основний голосний;
- 5) сполучення двох голосних потребує особливої фонетичної ясності;
- 6) голосні під наголосом вимовляються чітко й ясно, ненаголошені – проспівуються, неясні голосні, як у мові, неприпустимі;
- 7) приголосні вимовляються швидко і трохи підкреслено;
- 8) приголосні вимовляються на висоті голосних, до яких вони прилягають;
- 9) приголосні, що розташовані поряд, вимовляються коротко і швидко;
- 10) приголосні на кінці складу або слова переносяться до наступного складу або слова;
- 11) приголосні, якими закінчується слово, вимовляються чітко і коротко;
- 12) дзвінки приголосні у кінці слова вимовляються, як відповідні їм глухі, перед глухими – оглушуються;
- 13) зубні приголосні (д, т, з, с) перед м'якими приголосними пом'якшуються;
- 14) при виконанні *staccato* приголосні до наступного складу не переносяться;

15) сполучення голосних і приголосних у складах і словах повинні вимовлятися відповідно до діючих орфоепічних норм.

Артикуляція кожного з голосних звуків має бути чітко визначеною. При виконанні: голосного “а” (сприяє знаходженню нейтрального положення гортані) рот відкривається досить широко, але в міру (для запобігання відкритого, “білого” звука), об’єм глотки зменшується; голосного “о” (допомагає вихованню округленої манери співу) – губи мають бути трохи випнутими вперед у вигляді “бантика”, об’єм глотки збільшується; голосного “у” (забезпечує правильне положення м’якого піднебіння, формування прикритого звука на “позіханні”, сконцентроване звучання) – губи активно витягуються вперед “трубочкою”, об’єм глотки збільшується; голосного “і” (сприяє застосуванню верхніх резонаторів, спрямуванню звука вперед, додає дзвінкості, світлого забарвлення, активізує роботу голосових зв’язок і дихання) – рот майже закритий, губи трохи відтуляють передні зуби, об’єм глотки зменшується; голосного “е” (потребує виразної вимови, допомагає закріпленню навичок округленого звучання) – рот набуває положення напівпосмішки, об’єм глотки зменшується. Літери “я”, “ю”, “ї”, “є” передають звучання звичайних “а”, “у”, “і”, “е” після приголосного “й” [30, 35].

Робота над голосними проводиться під час розспівування хору. Співати їх рекомендується окремо або у складах. Губи в момент зародження звука повинні набувати характерного положення для того чи іншого голосного. Язик має рухатись вільно й активно. Звуки верхнього регістру високих голосів артикулюються, як правило, шляхом розтягування губ у посмішці. При виконанні звуків нижнього регістру низькими голосами губи витягуються вперед “трубочкою”, а нижня щелепа опускається якомога нижче. Обов’язковим для академічної манери співу є округлене, прикрите і рівне звучання усіх голосних, знайдення і збереження оптимального, відносно стійкого положення гортані. Дотримання хористами правил артикуляції голосних і однотипна їх вимова сприяють досягненню дикційного ансамблю.

Приголосні звуки становлять каркас слова та відіграють вирішальну роль у донесенні до слухачів поетичного тексту. Найбільш зручними для співу є дзвінки приголосні (б, в, г, д, ж, з, л, м, н, р), які, на відміну від глухих приголосних (к, п, с, т, ф, х, ц, ч, щ, ш), утворюються за участю голосу і потребують від голосового апарату при переході до голосних звуків найменшої перебудови. Наближаються до голосних щільні приголосні (в, ж, з, л, м, н, р, с, ф, х, ш), оскільки вони можуть протягуватись. Сонорні приголосні (л, м, н, р) певною мірою проспівуються та сприяють утворенню кантিলени. Більш співочими серед них є “л” і “р”. При їх виконанні повітря вільно проходить через рот і ніс. Вимова вибухових приголосних (б, г, д, к, п, т, ц, ч, щ) зумовлює короткочасне перекриття фонаційного видиху і порушення плавності звучання.

“Вокальними” приголосними, які характеризуються водночас дзвінкістю і протяжністю, вважаються “в”, “ж”, “з”, “л”, “м”, “н”, “р”. Сонорні приголосні однаково “вокально” звучать на початку і в кінці складу. Інші дзвінки впливають на голосні лише на початку складу. Вони активізують змикання голосових зв’язок, “наближають” звучання голосних (ба, до, зу та ін.).

Неабияке значення для вокалізації приголосних має властивість їх твердості або м’якості. Артикуляція м’яких приголосних (перед “є”, “ї”), у порівнянні з артикуляцією твердих приголосних (перед “а”, “о”, “у”), є менш зручною. Проте пом’якшення приголосного може бути одним із засобів досягнення високої вокальної позиції. Певні труднощі під час співу викликає виконання йотованих звуків, що зумовлюється їх “закритістю”.

Правильність співацького процесу, нормальне функціонування органів дихання, відносно стійке положення гортані забезпечуються чіткою, ясною, швидкою та енергійною вимовою приголосних, розподіленням тексту на склади згідно правил співацької дикції. Надзвичайно важливим у хорі є одночасне й одноманітне виконання приголосних звуків. Їх

організованій і чіткій вимові у кінці слів, якими завершується музична побудова, сприятиме точний диригентський жест зняття звука.

Характер дикції, за умов незмінного збереження її чіткості, залежить від характеру музики, змісту й образності хорового твору. Під час виконання творів у швидких темпах слова вимовляються легко, “близько”, дуже активно при мінімальному русі артикуляційного апарату і зменшенні сили звука. У творах урочистого, драматичного характеру текст виконується значливо, при більш “крупній” артикуляції, у творах наспівного, спокійного характеру – м’яко, маршового, героїчного – твердо, скандовано. На якість вимови певною мірою впливають теситурні умови і сила звука. Найзручнішими у виконанні хорових творів є середня теситура і помірна сила звучання. При насиченій оркестровій фактурі, наявності педальних голосів, звучання оркестру на *forte* і *fortissimo* донесення до слухачів поетичного тексту значно ускладнюється.

Окрім правильної вимови слів важливого значення для більш повного розкриття змісту твору набуває визначення логічних наголосів. Слід підкреслити, що у простому реченні повинен бути лише один головний наголос, а інші наголоси у смислових групах слів мають йому підпорядковуватись. Найчастіше логічний наголос ставиться на іменнику, при сполученні двох іменників – на тому, який стоїть у формі родового відмінку, іноді – на дієсловах, коли вони є основним смисловим словом або тоді, коли замість іменника використовується займенник.

Розпочинати роботу над твором необхідно з аналізу поетичного тексту (ідеї, сюжету, образів), визначення основних логічних центрів, акцентів і пауз, розстановки співацького дихання. Особливу увагу слід приділяти формуванню у хористів умінь підкреслювати головне слово, розкривати смисловий зміст фрази, долати психологічну і фізіологічну інерцію голосу. Зворушливе, істинно художнє виконання досягається завдяки живому, емоційному ставленню співаків до того, про що йдеться у творі, виразному фразуванню (чіткому, осмисленому виділенню окремих музичних побудов – мотивів, фраз, речень), що здійснюється шляхом розділення побудов диханням або паузою – цезурою (яка виконується за рахунок попередньої фрази) і підкреслення їх кульмінацій. Жест диригента при цьому має бути чітким і виразним.

Методика формування дикційних та артикуляційних навичок. З перших занять хорового колективу велика увага повинна приділятися формуванню дикційних та артикуляційних навичок. Серед головних завдань хормейстера – виховання у співаків м’язової свободи, розвиток рухливості всіх органів артикуляційного апарату, оволодіння прийомами м’якого опускання нижньої щелепи, ненапруженого, активного й еластичного руху язика і губ під час співу.

Враховуючи провідну роль голосних звуків у процесі співу, роботу слід розпочинати саме з них. В першу чергу рекомендується застосовувати голосні, при відтворенні яких добре розкривається гортань, збільшується об’єм глотки, звук ллється вільно і ненапружено. Виконання вправ і поспівок на голосний «у» («ю») сприятиме опануванню високої позиції, м’якого звучання, відмінного унісону. Важливого значення при цьому набувають демонстрація керівником правильного і неправильного відтворення звука «у», порівняльний аналіз, визначення шляхів усунення недоліків, власні відчуття і слуховий контроль хористів під час співу.

Для правильного виконання голосного «у» можна запропонувати співакам легко надавити пальцями на щоки так, щоб кінчики пальців протиснулись між зубами і підборіддя опустилось якомога нижче. Після застосування такого прийому хоча б декілька разів вони зрозуміють, як слід відкривати рота, почують, як вільно і повно звучить їх голос, намагатимуться співати так і надалі. Вправи, що виконуються з рухом по півтонах угору і вниз, допоможуть закріпити правильну артикуляцію голосного «у».

Вправа 1.

у, у, у, у, у-----х

Вправа 2.

ду- до- чка, ду- до- чка, ду- ду- ду- ду- ду.

Вправа 3.

В. Верховинець

Тру-би, Гри- цю, в ру- ка- ви- цю: тру- тру- тру.

З механізмом звукоутворення голосного “у” схожа артикуляція голосного “о”. При його виконанні рот повинен відкриватись униз. Голосний «о» не потребує спеціального округлення. Спів вправ на склади за його участю допоможе вихованню округленої, прикритої манери звучання.

Вправа 4.

О-----ох

Вправа виконується на одному диханні, штрихом *legato*, з видихом залишкового повітря в кінці та рухом по півтонах угору.

Вправа 5.

До, до, до, до, до, до, до, до.

Вправа 6.

До- до- до- до- до, до- до- до- до- до.

Склади у цих вправах можна чергувати або змінювати в кожній ланці на «мо», «льо», «но» та інші, рухаючись по півтонах угору і вниз.

Корисними у роботі стануть поспівки і фрагменти пісень:

Вправа 7.

Ой хо- дить сон ко- ло ві- кон,
а дрі- мо- та ко- ло пло- та.

Вправа 8.

В. Верховинець

Зро-бим ко-ло, по-гу-ля-ймо, і ве-се-ло за-спі-ва-ймо: гой - гой!

Лише після набуття хористами певних навичок виконання голосних «у» й «о» має розпочинатись робота над голосним «а». Його відтворення супроводжується зменшенням об'єму глотки, зниженням активності дихання і голосових зв'язок, збільшенням рухливості язика, яке може призвести до небажаного руху гортані.

При виконанні голосного «а» співаки повинні уявляти, що рот відкривається широко вгору (хоча верхня щелепа залишається нерухомою), тобто по горизонталі і по вертикалі. Це сприятиме утворенню світлого, радісного звука, який відповідає його основному художньому призначенню. Проте, аби запобігти відкритого, “білого” звучання, голосний “а” слід обов’язково округлювати.

Для закріплення навичок правильного відтворення звука “а” рекомендується виконувати вправи на склади за його участю (“ма”, “ля” та ін.) у помірному темпі, при збереженні високої позиції і стабільного стану гортані.

Вправа 9.

Ма-----ма-----а.

Вправа 10.

Ля, ля, ля-----а.

Наступна вправа співається більш легким звуком, у рухливому темпі на склади «ма», «ля», «да».

Вправа 11.

Ма, ма, ма-----а.

Поспівки виконуються зі словами або на склади «да», «ла» та інші.

Вправа 12.

В. Верховинець

Ла- дки, ла- дки, по- сва- ри- лись ба- бки.

Вправа 13.

В. Верховинець

Ка- чка впір- на- є, ка- чка впір- на- є,
ка- че- нят ку- па- є, ка- че- нят ку- па- є.

Під час співу голосні “о” та “а” мають відтворюватись у близькій позиції.

Голосний «і» допомагає знайти відчуття близького і яскравого звучання, активізує дихання і роботу голосових зв'язок. При його виконанні рот співаків повинен бути ледве відкритим, а губи мають трохи відтуляти передні зуби. У процесі округлення звучання голосного “і” повинно наблизитись до звучання голосного «и». Його правильне відтворення можна відпрацьовувати на вправах і поспівках, які проспівуються у помірному темпі, з рухом по півтонах угору і вниз, на голосний «і» або на склади «мі», «ді», «зі».

Вправа 14.

І, і, і, і, і.

Вправа 15.

Мі-----і.

Вправа 16.

Мі, мі, мі.

Вправа 17.

І- ди, і- ди, дід, дід, не- си, не- си міх, міх.
О- та- кий ді- ди- ще, та- кий хо- ло- ди- ще.

Вправа 18.

Лю- лі, лю- лі, лю- лі, при- ле- ті- ли гу- лі.
Гу- лі при- ле- ті- ли, на ко- ли- ску сі- ли.

Найбільш складною для співу є артикуляція голосного «е». При його виконанні рот має набувати форми напівпосмішки, кутки губ не повинні широко розтягуватись, що може призвести до відкритого, «білого» звучання. Голосний «е» потребує округлення і виразної вимови.

Вправа 19.

Ре, ре, ре, ре, ре, ре, ре, ре, ре, ре.

Вправа 20.

Ре, ре, ре, ре, ре, ре, ре, ре, ре, мі, ре, мі, ре.

Вправи виконуються на склад «ре» або на склади «ре» і «мі», які чергуються.

Вправа 21.

В. Верховинець

Ле- ле- ко, ле- ле- ко, до о- се- ні да- ле- ко.

Вправа 22.

В. Верховинець

Ме-те- ли-чок, ме- те- ли- чок у са- док при- ле- тів,
на кві- то-чку бі- ле- сень-ку він те- хе- нько при- сів.

Художнє значення голосних «і» та «е» полягає, передусім, у відображенні почуття обережності, таємничості. Якщо вони не знаходяться під наголосом у тексті, їх слід виконувати трохи тихіше.

Усі запропоновані вправи рекомендується проспівувати спочатку на різні голосні, а потім з переходом від однієї голосної до іншої (у – о – а, у – о – і – е та ін.). **Голосні «а», «і», «е» потребують обов'язкового округлення.**

Послідовність голосних, якої можна дотримуватись у роботі над дикційними навичками, є такою: у – о – а – і – е (за Д.Є. Огородновим). Завдяки їй можна досягти невимушеності звуковидобування і повноцінності тембру. Керівник хору, особливо на початковому етапі роботи, повинен звертати увагу на відповідність форми рота співаків артикуляції голосних, що виконуються.

Важливу роль у процесі правильного і чіткого відтворення звуків відіграють язик і губи. Язик має рухатись вільно й активно. Губи у найперший момент виникнення звука повинні набувати необхідної для його артикуляції форми. Кожний наступний голосний формується з попереднього без зайвих рухів органів артикуляційного апарату, при збереженні стабільного стану гортані та єдиної вокальної позиції. Занадто широкого відкривання рота, яке спричиняє утворення відкритого звука, слід уникати. Необхідно лише збільшувати або зменшувати його розкриття в той чи інший бік. При низхідному русі мелодії звук необхідно поглиблювати, відкриваючи рота вниз і більше опускаючи підборіддя. При висхідному русі мелодії звук слід відтворювати більш світлим, близьким та намагатися відкривати рота вгору. Основним завданням хористів є оволодіння одноманітною манерою формування голосних при збереженні їх характерних ознак та якості вимови.

Надзвичайно корисним у роботі над голосними є виконання вправ з розспівами, що побудовані на українському народнопісенному матеріалі. Завдяки їм можна досягти наспівності, протяжності, кантиленності звучання.

Вправа 23.

Запис В. Верховинця

Лю- лі, лю- лі, мій си- но- чку, спра-влю то- бі
ко- ли со- чку та й по- ві- шу на ду- бо- чку.
Со- нце зі- йде, о- бі- грі- є, ро- са впа- де,
та й ску- па- є, ли-сток впа- де та й на- кри- є.

Вправа 24.

Помірно

Запис М. Лисенка

Кро- ко- ве- є ко- ле- со, кро- ко- ве- є ко- ле- со.
Ви- ще ти- ну сто- я- ло, ви- ще ти- ну сто- я- ло.
Ди- ва ди- вні ба- чи- ло, ди- ва ди- вні ба- чи- ло.

Вправа 25.

Повільно

Запис В. Верховинця

Ой ми по- ле о- ре- мо, о- ре- мо,
ой мій ми- лий, о- ре- мо, о- ре- мо.
А ми про- со сі- є- мо, сі- є- мо,
зе- ле- на- я ру- то- нько, жо-втий цвіт.

Вправа 26.
Повільно

Запис П. Демуцького



Тихий сон по го- рах хо- дить, тихий сон по го- рах хо- дить,
за ру- че- ньку ні- чку во- дить.
І шумлять ліси все ти- хше, і шумлять ліси все ти хше,
сон ма- лі кві- тки ко- ли- ше.

Проспівуються такі вправи з текстом або на будь-який склад («ля», «ма») чи голосний («у», «а»). При цьому необхідно стежити за тим, щоб виконання декількох звуків на один голосний не було нечітким, «змазаним».

На якість співацької дикції значною мірою впливають приголосні звуки. Розпочинати роботу рекомендується з дзвінких приголосних, механізм утворення яких найменше відрізняється від механізму утворення голосних. Найбільш зручними з них є «м», «л», «н», «р», «б», «д», «з». Працювати над приголосними доцільно у складах, що є сполученням приголосного і голосного звука («мі», «ма», «до», «ду» і т.п.). Приголосний на початку складу виконує мобілізуючу функцію, сприяє одночасному вступу хору, вихованню єдиної манери формування звука. На початковому етапі не варто застосовувати прийом підкресленої вимови приголосних, який перешкоджатиме м'якому звукоутворенню, кантиленному звучанню, негативно впливатиме на розвиток голосу. Керівник хорового колективу має спрямовувати свою увагу на подолання в'ялості, млявості, скутості органів артикуляційного апарату, виховання м'язової свободи, розвиток енергійності і рухливості язика і губ, збереження стійкого положення гортані співаків.

У процесі формування дикційних навичок використовуються вправи з помірною динамікою, нескладним ритмом, зручною теситурою, що виконуються найчастіше на восьмих і шістнадцятих тривалостях, з рухом по півтонах угору і вниз та поступовим прискоренням темпу. Спочатку виконуються прості вправи на одному і декількох звуках звукоряду, а потім більш складні й різноманітні. Головною їх метою є досягнення чіткої та виразної вимови голосних і приголосних звуків.

Вправа 1.



З метою досягнення повної м'язової свободи язика вправа виконується з використанням складів із зубними (д, з, т, р, л, н) і губними (б, п, в, м) приголосними.

Вправа 2.



Вправа сприяє активізації артикуляційного апарату, зокрема губ та язика, виконується на склади «мі», «ма», «лі», «ля» та інші.

Для розвитку м'язової рухливості артикуляційних органів рекомендується проспівувати вправи на склади, що утворені двома приголосними і голосним: «бру», «бро», «бра», «дру», «дро», «дра», «кру», «кро», «кра» і т.п.

Вправа 3.

Дру, дру, дру, дру,..... дра, дра, дра, дра,.....

Такі вправи сприятимуть виробленню твердої, підкресленої вимови приголосного «р».

При опущеній гортані та глибокій вимові звуків рекомендується виконувати вправи із застосуванням сонорних приголосних «л», «м», «н», які сприяють досягненню «близького» звучання.

Вправа 4.

Мі, мі, мі, мі, мі, мі, но, но, но, но, но.

Розвитку активної артикуляції і вихованню чіткої дикції допоможуть такі вправи.

Вправа 5.

Ді, ді, да, ді, ді, да, ді, ді, да, да, ді, ді, да.

Вправа 6.

Мі, да, да, да, мі, да, да, да, мі, да, да, да, мі, да, да, да, да.

Вправа 7.

Ма-----а

Останню вправу можна виконувати на голосний «а», склади «ма», «до», «зо», «лю» або з назвою елементів звукоряду.

У роботі з дитячим хором доцільно використовувати різноманітні поспівки і пісеньки:

Вправа 8.

Швидко

В. Верховинець

Ла- дки, ла- дки, ла- ду- сі, а де бу- ли? – В ба- бу- сі!
А що ї- ли? – Ка- шку! – А що пи- ли? – Бра- жку!

Вправа 9.
Швидко

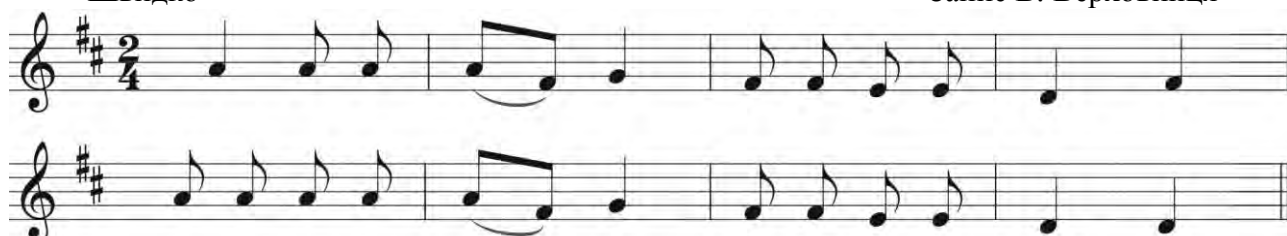
В. Верховинець



Ра- вли-ку- па- вли- ку, ви- став ні- жки та рі- жки.
То- бі два, ме- ні два, по- ді- ли- мось о- би- два

Вправа 10.
Швидко

Запис В. Верховинця



Ой ну- мо, ну- мо, за- пле- те- мо шу- ма,
шу- ма за- пле- те- мо, гу- ля- ти пі- де- мо.

Вправа 11.
Помірно

Запис С. Дрімцова



У- на- ди- вся журавель, журавель до ба- би- них конопель, конопель.

Вправа 12.
Досить швидко

М. Лисенко



Я ко- за- де- ре- за, пі- вбо- ка лу- пле- на, за три ко- пи
ку- пле- на, ту- пу, ту- пу но- га- ми, ско- лю те- бе ро- га- ми.

Складно дотримуватись дикційних вимог при співі на ріано, у процесі якого у хористів відбувається затискування нижньої щелепи і зменшення рухливості артикуляційного апарату. Для відпрацювання ясної дикції на цьому нюансі рекомендується виконувати вправи майже беззвучно, з чіткою розчленованістю складів та при активній роботі губ.

Формуванню дикційних навичок в хорі сприяє декламація, яка, як і спів, потребує більшої, аніж у мові, активності артикуляційного апарату. Вона є перехідною стадією між артикуляційним напруженням у мові та напруженням, необхідним для ясного і правильного звучання голосних під час співу.

Дійовим засобом формування дикційних навичок є **скоромовки**, які слід промовляти або проспівувати на одному чи декількох звуках. Цікаві приклади скоромовок містить у собі скарбниця українського фольклору [30, 32]:

1. Сів шпак на шпаківню,
Заспівав шпак півню:
“Ти не вмієш так, як я,
Так, як ти, не вмію я”.
2. Миші милом миски мили,
Миші мило загубили.
3. Пиляв Пилип поліна з лип,
Притупив пилу Пилип.
4. Дівчина Люба всім людям люба,
Тому що Любі всі люди любі.
5. Як пішли копати – забули лопати,
Узяли лопати – забули копати.
6. “Кар! Кар! Сир не крав!” –
Ворон ворону кричав.
А сорока скоком-боком
І на сир той косить оком.
Поки ворони кричали,
То сорока сир украла.
7. Кричав Архип. Архип охрип.
Не треба Архипу кричати до хрипу.
8. Вибіг Гришка на доріжку,
На доріжці сидить кішка.
Взяв з доріжки Гришка кішку,
Хай впіймає кішка мишку.
9. Тут лисички – три сестрички
Миють лапки, миють личка.
Не виводить тато-лис
Їх немитими у ліс.
10. Брів лелека через брід,
Лелечатам ніс обід.
Брів лелека через став,
В чобіток води набрав.

Розпочинати роботу рекомендується з опанування тексту, який чітко й активно повинен вимовлятися у повільному темпі. Приголосні у скоромовках мають виконуватись ясно і коротко, голосні – подовжуватись. Особливу увагу слід звертати на вимову губних приголосних. Найбільш поширеними серед прийомів роботи над скоромовками є: зміна темпу (прискорення, уповільнення), динаміки, ритмічного малюнку, вимовляння пошепки з поступовим посиленням звука.

Для відпрацювання чіткої вимови приголосних у кінці слів можна запропонувати хористам відтворювати у скоромовці-грі лише останній звук у рядку:

- Насадити в парку ли.(п).
- Хлопці наловили ри.....(б).
- У ставку багато жа.....(б).
- В кошеняти скільки ла(п)?
- У траві сховався ву..... (ж).
- Розлили по столу ту.....(ш).

Під час проспівування скоромовок слід звертати увагу не лише на чіткість і виразність дикції, але й на якість звука, правильність співацького дихання, звукоутворення, чистоту

інтонації, ансамблеву злагодженість. Серед скоромовок, які проспівуються, можна запропонувати такі:

Вправа 1.



Кри-кнув крук на кро-ні: "Кар! Я ку-пив но-вий бу-квар!"

Вправа 2.



Пе-чу, пе-чу хлі-бчик ді-тям на о-бі-дчик.
Бе-ру, бе-ру па-пку, кла-ду на ло-па-тку.

Вправа 3.



Та-нцю-ва-ла ри-ба з ра-ком, а пе-тру-шка з па-сте-рна-ком.
А ци-бу-лька ди-ву-ва-ла, як пе-тру-шка та-нцю-ва-ла.

Обов'язковим у роботі над дикцією є дотримання орфоепічних норм (правильної вимови звуків), культури мовлення (наголосів) і логіки мови (підкреслення слова чи групи слів, які несуть основне смислове навантаження у фразі).

Формування дикційних навичок, які визначають рівень художньо-виразних можливостей колективу і значною мірою впливають на якість основних елементів вокально-хорової техніки (дихання, звукоутворення, звуковедення, строю, ансамблю та ін.), має знаходитись у центрі уваги хормейстера.

ЗВУКОВЕДЕННЯ

З характером відтворення звуків тісно пов'язані прийоми звуковедення (штрихи). Вони об'єднують інтонаційні сполучення співацьких звуків, зумовлюють злиття їх у фрази, періоди, потребують виділення логічних наголосів, чіткого і виразного проспівування поетичного тексту відповідно до характеру твору.

Основною формою звуковедення у вокально-хоровій музиці є **legato** (з італійської – зв'язно, злито). Воно характеризується плавним переходом одного звука в інший, інтонаційно виразним, безперервним співом без поштовхів. Legato потребує збільшення тривалості звучання голосних і скорочення тривалості вимови приголосних, завдяки чому створюється ефект безперервності звукового плину, рівності нюансу даного відрізка мелодії (збереження сили звука на одному рівні або його поступове посилення чи послаблення) [30, 36]. Сприятливі умови для виконання legato створюються при співі голосних звуків або співі із закритим ротом, несприятливі – при стрибкоподібному русі мелодії, наявності в тексті приголосних «б», «п», «к», «д», «т», які переривають вокальну лінію.

Штрих **non legato** (“не legato”, з італійської – незв'язно, роздільно) містить у собі елементи legato і staccato. Він потребує розмежованості звуків мелодії, виконання кожного звука окремо, підкреслено, але без навмисних акцентів.

Штрих **staccato** (з італійської – уривчасто, відокремлено) передбачає чітке, уривчасте, різке виконання звуків поштовхами, максимальне скорочення тривалості звуків і відповідне збільшення пауз, акцентування звуків і створення між ними цезур.

Виконання штрихів staccato, marcato, sforzando потребує твердої атаки звука, але воно не повинно перетворюватись на форсований спів.

Прийоми звуковедення є найважливішими засобами художньої виразності, що збагачують звукову палітру різноманітними барвами і значною мірою визначають характер твору.

Особливості роботи над прийомами звуковедення. Найбільш важливим і складним для опанування видом звуковедення є **legato**. Цей штрих вимагає від хористів володіння навичками правильного співацького дихання, плавного і рівного проспівування звуків, при якому кожен з них має неначе переливатись у наступний. Для досягнення безперервного, м'якого звучання, уникнення «змазування» окремих звуків доцільно застосовувати прийом співу із закритим ротом або спів на голосні, намагатись подовжувати голосні і скорочувати приголосні. На початковому етапі роботи відпрацьовувати штрих legato рекомендується на простих вправах у помірному темпі та помірній динаміці.

Вправа 1.

Ma-----a, ma-----a.

Вправа 2.

Ma-----a, ma-----a, ma-----a, ma-----a.

Вправа 3.

A-----a, a-----a.

Ці вправи виконуються із закритим ротом, на голосні (а, у, о, і) або на склади «ма», «мо», «мі», «лю», «льо» з рухом угору по півтонах. Необхідно звертати увагу на те, щоб усі звуки виконувались в одній позиції, м'яко, без поштовхів.

Корисним у роботі є виконання одних і тих самих вправ у різному темпі, динаміці, ритмі. Змінювати ці компоненти художньої виразності можна кожного такту або кожної фрази. Такий прийом сприятиме усвідомленню хористами необхідності ідентичного виконання даного штриха в різнохарактерних творах.

Опрацьовується штрих *legato* на фрагментах репертуарних творів, на фольклорному матеріалі, невеличких поспівках і пісеньках.

Вправа 4.

В. Верховинець

Ве- сна, ве-сна, днем кра- сна, що ти нам, ве-сно, при- не- сла?

Вправа 5.

Повільно

Обр. М. Леонтовича

Я- сне со- не-чко у- смі- ха- є- ться, зи- ма лю- та- я
вже жа- ха- є- ться, зи- ма лю- та- я вже жа- ха- є- ться.

Вправа 6.

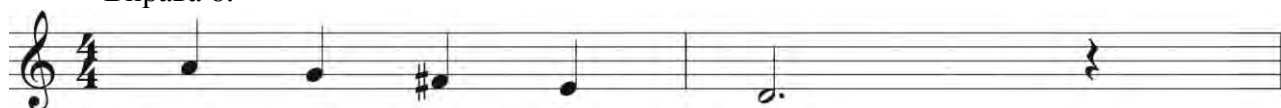
Повільно

Те- че во- да із- за га- ю та по- під го- ро- ю,
хло- по- чу- ться ка- ча- то-чка по- між о- со- ко- ю.

Виконання штриха **non legato** передбачає деяке підкреслення кожного звука мелодії та максимальне скорочення цезур між ними. Працюючи над цим прийомом звуковедення, керівник хору має прагнути того, щоб: 1) підкреслення звуків не перетворювалось на їх акцентування; 2) послаблення підкреслення не призвело до зникнення чітких меж між звуками. Роботу з опанування штриха *non legato* рекомендується проводити на вправах, поспівках, фрагментах репертуарних творів.

Вправа 7.

Вправа 8.



Вправи співаються у помірному темпі та помірній динаміці з рухом по півтонах на склади «мі», «ме», «ма», «мо», «му», «лю», «до» та інші.

Надзвичайно корисною є наступна вправа, яка не лише сприяє відпрацюванню даного штриха, але й активізує співацьке дихання.

Вправа 9.

Повільно

Мі- і- і- і- і, ме- е- е- е- е, ма- а- а- а- а,
мо- о- о- о- о, му- у- у- у- у у.

Вправа 10.

В. Верховинець

Куй - куй, ко- ва- лі, то ве- ли- кі, то ма- лі.

Вправа 11.

В. Верховинець

Ой ти, ві- тер - ві- те- рець, хо- ди з на- ми у та- нець.
Ой ти, ві- тер- ві- те- ро-чку, хо- ди з на- ми в ма-ндрі- во-чку.

Вправа 12.

В. Верховинець

Ро-сте бу-ряк із зе-млі. А-бо ви-рву, а- бо - ні. Раз, два, три.

Доцільно використовувати вправи, в яких зіставляються різні види звуковедення, зокрема *legato* і *non legato*. Ці вправи дозволяють співакам ясно відчутти різницю між даними штрихами і свідомо їх виконувати.

Вправа 13.

Ма-----а, ма-----а, да, да, да, да, да, да, да, да, да.

Вправа співається на склади «ля», «лю», «льо», «до», «ду» та інші.

Приєм звуківедення **staccato**, як показує практика, для засвоєння більш складний, аніж legato і non legato. Для його успішного опанування слід проводити послідовну, систематичну роботу. При виконанні штриха staccato тривалість звуків необхідно якомога більше скорочувати, а паузи між ними – подовжувати. Звуки мають виконуватись дуже коротко, з легкими акцентами, поштовхами. Відпрацьовувати ці навички можна на вправах.

Вправа 14.

Ma, a, a, a, mi, i, i, i, i.

Вправа 15.

Лю, лю.....

Вправа 16.

Мо, мо

Вправи проспівуються на голосні, склади («мі», «ма», «до», «ля» та інші) або з назвою звуків.

При виконанні поспівок, пісень, хорових творів на staccato обов'язковим є дотримання відповідних правил дикції (зокрема того, що приголосні на staccato на кінці складу до наступного складу не переносяться).

Вправа 17.

Я. Верховинець

Тік-так, тік-так. День і ніч співаєм так. Зберігаєм людям час, і вони цінують нас

Вправа 18.

В. Верховинець

Дінь- дінь, дінь- дінь, дінь- дінь- дінь, дінь, дзвеняють дзвінки.

Вправа 19.

Бум- бом, бум- бом, бо- рмо- тал на не- бе гром,
а по- том, а по- том бра-знул до-ждик за о- кном.

Вправа 20.



Вправа 21.



Такі вправи виконуються на голосні, склади або з назвою звуків, у помірному темпі, з рухом по півтонах угору і вниз.

При виконанні штрихів *staccato*, *marcato*, *sforzando* слід уникати надмірного напруження голосового апарату, яке призводить до крикливого, форсованого звучання.

СТРІЙ

Поняття “стрій” у музиці має декілька значень. По-перше, це частота настройки еталону висоти – камертону. Сьогодні в світі діє стандарт частоти, що дорівнює 440 герц для першої октави. По-друге, під строем розуміють настройку звукоряду за тим чи іншим принципом точних висотних співвідношень. У XVIII столітті утвердився дванадцятиступеневий рівномірно-темперований стрій з півтоною відстанню між поряд розташованими звуками. По-третє, стрій – це чистота інтонування у співі. Стрій є одним з головних елементів вокально-хорової техніки, без якого неможливе повноцінне, високохудожнє виконання хорового твору.

Під поняттям **стрій** слід розуміти точне відтворення висоти певного звука, точне інтонування інтервалів у мелодичному і гармонічному викладенні. У хоровій практиці розрізняють мелодичний і гармонічний стрій.

Мелодичним або **горизонтальним** строем зветься чистота інтонування мелодії вокальним унісоном (хоровою партією, групою партій або усім хором, які співають в унісон).

У роботі над строем слід враховувати правила інтонування ступенів мажорного і мінорного ладів, що розроблені в праці П.Г. Чеснокова “Хор и управление им” [62, 27]. У **мажорі** при висхідному і низхідному русі I, IV, V ступені інтонуються стійко, III і VII – високо, II і VI – з тенденцією до підвищення, VI у гармонічному мажорі – з тенденцією до пониження. У **мінорі** I, V ступені інтонуються з тенденцією до підвищення, IV при рухові вгору – з тенденцією до підвищення, вниз – з тенденцією до пониження, II – високо, III – низько, у натуральному мінорі VI і VII – з тенденцією до пониження, у гармонічному мінорі VI – з тенденцією до підвищення, VII – гостро високо.

Закономірності інтонування ступенів ладу зумовлюють особливості інтонування інтервалів. Чисті інтервали – кварта, квінта, октава (ч.4, ч.5, ч.8) – найбільш зручні для виконання й інтонуються стійко. Малі та великі інтервали – секунди (м.2, в.2), терції (м.3, в.3), сексти (м.6, в.6), септими (м.7, в.7) виконуються відповідно з однією або двома тенденціями до зуження або розширення.

Особливості інтонування хроматичних півтонів полягають у тому, що вони виконуються не за принципом інтонування малих інтервалів, а вгору – з підвищенням, униз – з пониженням. Тому у процесі роботи над твором хроматичні ходи слід аналізувати, відрізняючи хроматичні півтони від діатонічних малих секунд, та виконувати їх відповідним чином.

Знання загальних закономірностей строю організують, загострюють слухові уявлення співаків, допомагають уникнути інтонаційних недоліків.

Інтонування в хорі будується на ладовій основі: на усвідомленні ладової ролі звуків, їх відношення до тоніки, співвідношення ступенів між собою. Для правильного інтонування важливе значення має уявлення та відчуття ввіднотонових зв'язків. Вимога “підтягування” VII ступеня у мажорі зумовлена тим, що він є ввідним тоном до тоніки, III ступінь може розглядатися як увідний тон до субдомінанти. Хроматична гама в хорі засвоюється за принципом утворення ввідних тонів у діатонічній гамі. Слід пам'ятати, що хроматичні півтони інтонуються широко, діатонічні півтони – вузько.

Гармонічним або **вертикальним** строем є правильне, чисте інтонування інтервалів, акордів, співзвуч, які передбачені хоровою фактурою та послідовно утворюються в звучанні всього хору або його групи.

У гармонічному строї при одночасному звучанні декількох голосів виявляються їх акустичні зв'язки, та важливу роль відіграють тони збігу складних звуків (обертони) [24, 97]. Особливої точності потребує виконання чистих інтервалів – кварт, квінт, октав (ч.4, ч.5, ч.8) (довершених консонансів) і тих, що передбачають варіанти в інтонуванні – секунд, терцій, секст, септим (недовершених консонансів і дисонансів). При виконанні великих інтервалів нижній звук інтонується стійко, верхній – з тенденцією до підвищення. При виконанні малих інтервалів нижній звук відтворюється стійко, верхній – з тенденцією до пониження.

Зменшені інтервали – квінти і септими (зм.5, зм.7) інтонуються за принципом двостороннього звуження, збільшені інтервали – секунди і кварта (зб.2, зб.4) – двостороннього розширення. Інтонування гармонічних інтервалів має пов'язуватися з акордовим звучанням і мелодією твору.

Основними принципами виконання гармонічних співзвуч є: 1) точне відтворення інтонаційної висоти кожного звука; 2) одночасність вступу всіх звуків акорду; 3) збіг звуків акорду за силою звучання і тембром; 4) більш голосне, повнозвучне, ясне відтворення нижнього звука акорду, що визначає його гармонічну функцію. Стрій акордів, який має спиратись на чистоту інтонувannya ступенів ладу з деякою поправкою на акустику співзвуч, вирівнюється по вертикалі та по горизонталі.

Робота над горизонтальним і вертикальним строем у хорі має однаково важливе значення та відбувається у тісному взаємозв'язку. У будь-якому творі з розвинутим голосоведенням неможливо досягти якісного вертикального строю, якщо хорові партії не витримують горизонтальний стрій. У роботі над мелодичним строем особливого значення набуває динаміка інтонаційного розвитку мелодії. Її інтонувannya будується на основі ладових взаємовідносин звуків. У тому випадку, коли добре засвоєні в інтонаційному плані хорові партії не дають стрункого відтворення після поєднання в загальнохоровому звучанні, необхідно його скоригувати згідно правил інтонувannya гармонічного строю. Створенню стійкого строю сприяє “вспівування” хорового твору, під час якого у тісному зв'язку з художньо-виконавськими завданнями встановлюються і закріплюються слухові уявлення і технічні прийоми виконання.

Працюючи над строем, слід враховувати той факт, що чистота інтонувannya залежить від музичних здібностей, умінь і навичок співаків, індивідуальних особливостей їх голосів, різноманітних інтонаційних відтінків, що виникають під час співу. У зв'язку з цим є сенс говорити про стрій в умовах вільного інтонувannya як про **зонний**. Зона – це ділянка, у межах якої звук або інтервал може мати різну частоту звукових коливань, зберігаючи при цьому свою назву й інтонаційну якість. Звук сприйматиметься незмінним, якщо навіть є невеликі відхилення від його точної висоти вгору або вниз у межах 1/8 тону [30, 41].

Дефекти строю часто виникають через неправильне дихання, неправильне звукоутворення, низьку співацьку позицію, нечітку дикцію, недостатньо розвинутий слух, відсутність координації слуху і голосу, неуважність співаків під час настройки, незадовільні акустичні характеристики репетиційного приміщення.

На встановлення хорового строю впливає ряд факторів:

- 1) специфіка і фактура твору, теситура та розташування голосів, особливості мелодичного і гармонічного розвитку, відповідність виконавським технічним і художнім можливостям колективу;
- 2) ступінь кваліфікації хору: загальний рівень музичної і вокальної культури, слухові якості співаків, уміння контролювати власний спів, слухати спів інших та інструментальний супровід;
- 3) фізичний і моральний стан хористів, їх увага, зацікавленість, дисципліна;
- 4) час, навантаження і тривалість занять;
- 5) постійний слуховий контроль керівника, цілеспрямована і систематична робота з розвитку мелодичного і гармонічного слуху співаків.

Налагодження строю в хорі – це складний комплексний процес, що включає в себе роботу над диханням, звукоутворенням, ансамблем, дикцією та іншими елементами вокально-хорової техніки.

Методика роботи над строем. У методиці роботи над строем можна визначити декілька **напрямів** [60, 187].

1. Розвиток почуття ладу як слухової настройки. Спів окремих ступенів ладу, особливо опорних (I, IV, V), окремих інтервалів, звукорядів, тризвуків. Спів гармонічних поспівок на голосні (легше вистроюються голосні “у”, “о”, складніше – “і”, “а”, “е”), склади, із

закритим ротом, починаючи з середнього регістру і середньої сили звука (mf, mp), що сприятиме природному, спокійному, точному інтонуванню.

2. Формування навичок чистого відтворення звуків. Показ педагога (який має бути зразковим з боку строю і художнього виконання), спостереження, фіксування помилок та їх аналіз (неточна висота, викривлення мелодії та ін.).
3. Робота над мелодичним і гармонічним строем у тісному взаємозв'язку. Відпрацьовування чистоти інтонування мелодії має органічно поєднуватись з роботою над гармонічним строем.
4. Багаторазове ретельне відтворення музичного матеріалу з метою прищеплення і закріплення навичок стрункого, інтонаційно чистого співу. Як правило, стрій налагоджується у процесі “вспівування” і поглибленого вивчення хорового твору.
5. Здійснення роботи над строем на основі розкриття художнього образу твору, підтримання у співаків відповідного емоційного настрою і робочого тону.

Найбільш ефективними **прийомами** роботи над строем є: спів із закритим ротом; спів на голосні “у”, “о”; спів а caprella; спів складних епізодів у повільному темпі, помірній динаміці, зручній теситурі. Керівникові хору слід звернути увагу на деякі **труднощі**:

а) спів на одному звуці (викликає тенденцію до пониження, слід “підтягувати” кожний звук);

б) виконання півтонових і тонових інтонацій (викликає тенденцію до пониження, рекомендується “підтягувати” кожний звук, дотримуватись правил інтонування інтервалів);

в) виконання тривалих фраз, що потребують великого за об'ємом дихання і під кінець втрачають інтонаційну стійкість (необхідно застосовувати ланцюгове дихання);

г) швидкий і повільний темп (у процесі роботи доцільно співати у протилежних темпах);

д) загальний занижений тонус (рекомендується виконати твір у більш високій теситурі);

е) динаміка forte і fortissimo притупляє слухове сприйняття та викликає фальшиве інтонування (доцільно працювати над даним уривком у зручній теситурі та середній динаміці);

ж) спів тривалих звуків (викликає нестійку інтонацію, потребує “підтягування” звука);

з) незручне голосоведення (викликає тенденцію до пониження, потребує “підтягування” звуків).

Робота над строем у хорі має проводитись систематично, цілеспрямовано і послідовно. Корисними у ній стануть такі вправи.

Вправа 1.

М.... м..... м..... м..... м.....

Виконується вправа на довгих звуках, із закритим ротом, у середньому регістрі, з рухом по півтонах угору і вниз. Вона сприяє виробленню унісонного звучання та чистоти інтонування малих секунд. При співі хроматичної гами слід звернути увагу хористів на те, що при висхідному русі хроматичні півтони інтонуються гостріше, аніж діатонічні, у низхідному русі діатонічні півтони інтонуються вузько.

Чистота інтонування у вправах, що виконуються на одному звуці, забезпечується шляхом “підтягування” кожного наступного звука мелодії, співом з тенденцією до підвищення.

Вправа 2.

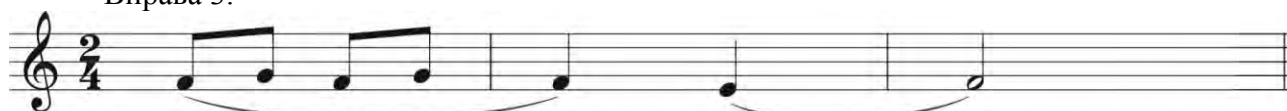
Я. Верховинець



Рій гу- де, рій шу- мить, рій до ву- ли- ка спі- шить.
Гей, ве-дмідь, до- ро- гу дай і бджі- лок не за- ці- пай!
До бар- ло- ги кра- ще йди, щоб не тра- пи- лось бі- ди.

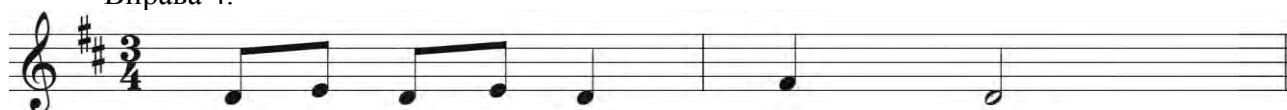
Для закріплення чистоти інтонування секунди і терції можна застосовувати такі вправи.

Вправа 3.



М.....М

Вправа 4.



Ма-----ма-----а

Вони виконуються при вільному, м'якому звукоутворенні з рухом по півтонах угору і вниз, у помірному темпі та помірній динаміці.

Відпрацюванню чистоти інтонування великих і малих секунд допоможе спів тетраходів (мажорного, мінорного, фригійського, лідійського ладів) із закритим ротом, на склади або з назвою звуків.

Вправа 5.



Наступні вправи, у яких зіставляється звучання мажору і мінору, сприятимуть закріпленню навичок чистого інтонування мажорного і мінорного тетраходів, стрибків на терцію, квінту і сексту.

Вправа 6.



А-----а, а-----а.

Вправа 7.



А-----а, а-----а.

У роботі над інтонацією рекомендується застосовувати вправу, у якій відбувається чергування терцій і секунд. Виконується вона на legato з назвою звуків або на склади “до”, “льо”, “да”, “ля”.

Вправа 8.

Наступна вправа, автором якої є відомий італійський співак Е. Карузо, сприяє виробленню чистоти інтонування інтервалів у межах октави. Вона потребує твердої атаки й акцентування кожного звука.

Вправа 9.

А- о, а- о, а- о, а- о,.....

Поряд з удосконаленням мелодичного строю в хорі має постійно проводитись робота над гармонічним строєм, розвитком гармонічного слуху співаків. Розпочинати її слід з простих двоголосних вправ, поступово їх ускладнюючи.

Вправа 10.

Бім, бом, бім, бом, спа- ла- хну- ло все кру- гом.
Ха- тка ки- ці- на го- рить, ми во- гонь по- га- сим вмить!

Вправа 11.

До- до- до- до- до, до- до- до- до- до.

Вправа 12.

Пле-ту, пле-ту лі-со-чку, си-том ре-ше-том.
Ой ти, мо-є зі-лля-чко, та й зе-ле-не-є.

Вправа 13.

Ве-рбо-ва-я до-ще-чка, до-ще-чка, бі-гла в по-ле На-сто-чка, На-сто-чка.

Розвитку навичок триголосного співу сприятиме виконання нескладних кадансових зворотів і триголосних вправ без інструментального супроводу. Співати їх рекомендується із закритим ротом або на голосні з рухом по півтонах угору і вниз.

Вправа 14.

Вправа 15.

Вправа 16.

Вправа 17.

Під час виконання вправ керівник хору повинен домагатися точності та чистоти відтворення кожного звуку, стежити за тим, щоб не було “під’їздів”, “змазувань” і “переповзань” від звуку до звуку. Слід пам’ятати, що чистота інтонування безпосередньо пов’язана з іншими вокально-хоровими навичками. Її досягненню сприяють добре розвинений слух співаків, правильне співацьке дихання, м’яке, ненапружене звукоутворення, активна робота артикуляційного апарату, постійний слуховий контроль.

АНСАМБЛЬ

Поняття “ансамбль” (у перекладі з франц. – разом, узгоджено) використовується в різних видах мистецтва (архітектурі, театрі та ін.) та означає стрункість, єдність, злагодженість спільного виконання художнього твору. У музиці воно має декілька значень: 1) спільне виконання музичного твору декількома музикантами; 2) група музикантів, які разом виконують музичний твір; 3) музичний твір для невеликої кількості виконавців; 4) колектив, що об'єднує виконавців різних видів мистецтва (музики, хореографії, співу); 5) злагодженість, урівноваженість, єдина манера виконання музичного матеріалу.

Хоровий **ансамбль** – це злагоджене звучання всього хору, що зумовлюється єдністю, узгодженістю всіх елементів хорової звучності, розумінням виконавцями ідейно-художнього змісту твору і володінням засобами донесення його до слухачів. Хоровий ансамбль передбачає вміння співаків слухати свою партію та хор у цілому, прирівнювати свій голос до загальної звучності, узгоджувати свої дії з діями інших хористів.

Робота над ансамблем поєднує технічний і художній аспекти, оскільки ансамблева техніка визначається поставленими художніми завданнями, а здійснення художнього задуму неможливе без технічної досконалості ансамблю.

У хоровому мистецтві існують поняття часткового і загального ансамблю. **Частковим** є ансамбль однотипної за складом унісонної групи співаків хору або ансамбль партії. **Загальним** є ансамбль усього хору, ансамбль сполучень унісонних груп. Ансамбль досягається за умов повної узгодженості всіх елементів хорової звучності: мелодії, гармонії, поліфонії, ритму, тембру, дикції, темпу, динаміки. Технічну основу ансамблю становить вміння співаків виконувати твір одночасно, разом, злито. Спочатку налагоджується частковий ансамбль, а потім – загальний. Частковий ансамбль передбачає абсолютну єдність, злиття голосів в унісонному звучанні. У загальному ансамблі при об'єднанні унісонних груп можливі різноманітні варіанти співвідношення сили звука, тембрових барв, характеру вимови тексту як засобів художньої виразності.

Необхідними для створення ансамблю є схожість усіх голосів партії за тембром і здатність відтворювати злите унісонне звучання. У зв'язку з цим важливе значення має правильне **комплектування хорового колективу**, основними умовами якого є:

- 1) кількісна рівновага голосів у хорових партіях (перших сопрано та других басів може бути трохи більше);
- 2) рівноцінність партій за тембром, якістю і силою звучання;
- 3) музикальність і вокальна культура співаків;
- 4) наявність у партіях хороших сольних голосів;
- 5) уникнення прийому до хору співаків з мовними (гаркавість, шепелявість) і співацькими (“тремоло”, “хитання” голосу, “горловий”, “затиснутий”, “плоский” звук) дефектами;
- 6) розміщення співаків у партії за принципом поступового переходу від більш легких голосів до більш важких, з тим, щоб поруч знаходились виконавці зі спорідненими за тембром і силою голосами.

У хоровому виконавстві розрізняють декілька видів ансамблю: ритмічний, динамічний, тембровий, дикційний, унісонний, гармонічний, поліфонічний.

Ритмічний ансамбль – це темпова, метрична і ритмічна узгодженість виконання, тобто вміння співати разом, ритмічно чітко, одночасно змінювати темп, вимовляти текст, брати дихання, починати і закінчувати співати, точно відтворювати метричну структуру музичного матеріалу. Його опрацювання пов'язане з роботою над інтонаційним строем, музичною фразою, змістом твору. Найлегші для виконання, як правило, прості розміри. Певну трудність викликають змішані розміри, в яких відсутня рівномірна пульсація сильних і відносно сильних долей, перемінні розміри, наявність синкоп, пунктирного ритму, поліметрії, зміна темпу. Особливо складними для виконання є поступова і тривала зміна темпу (протягом цілих періодів і частин твору) і **rubato** – незафіксовані у нотах найтонші відтінки руху, відхилення від метру і ритму, що пов'язані з інтонаційною

виразністю музики і поетичного тексту. Воно має бути природним і зумовлюватись образним змістом твору.

Динамічний ансамбль – це врівноваженість за силою голосів усередині партії та узгодженість голосності звучання хорових партій у загальному ансамблі. Чим багатша палітра динамічних барв хору, тим більшими є його можливості у створенні різноманітних художніх образів. Розширення динамічних можливостей хору має здійснюватись не за рахунок абсолютного збільшення голосності звучання на *fortissimo*, а шляхом виховання виразного *pianissimo*, формування навичок розподілення звучності й умілої підготовки кульмінацій. Експресивність нюансування не повинна досягатись шляхом форсування звука.

Вихідним моментом у налагодженні динамічного ансамблю є вироблення однотипності співацького дихання. На нерухомих нюансах відпрацьовується рівність звучання голосів хору. При виконанні рухомих нюансів співаки мають навчатись однаковим принципам і прийомам регулювання голосності звука. Сприятливим є використання нюансів, які відповідають природному звучанню партій на даній висоті. На якість динамічного ансамблю впливають фактура і теситура твору. Труднощі в його досягненні виникають на крайніх звуках діапазону.

Тембровий ансамбль – це єдине темброве забарвлення хорового звучання, досягнення якого передбачає злиття тембру голосу кожного співака з тембром своєї партії і всього хору в цілому. Завдяки йому забезпечується найбільш повне розкриття художньо-образної сфери твору. Налагодження тембрового ансамблю відбувається шляхом формування єдиної манери відтворення голосних, вирівнювання регістрів, розвитку в хористів асоціативних зв'язків щодо тембрового забарвлення голосу і змісту твору. Тембр, необхідний для виразного виконання, що відповідає змісту, жанру і стилю твору, зумовлюється ступенем «округлення», «прикриття» звука. Так, наприклад, виконання жартівливої пісні потребує світлого, яскравого тембру, ліричної або тужливої – більш темного, прикритого звука.

Дикційним ансамблем є однотипне відтворення голосних і приголосних звуків під час співу на основі загальнонавчаних законів орфоєпії і правил вимови слів. Він сприяє найбільш повному розкриттю художнього образу і донесенню до слухачів літературного тексту твору. Досягненню дикційного ансамблю в хорі сприяють цілеспрямована і систематична робота над спеціальними вправами, відпрацювання виразної вимови тексту репертуарних творів, їх багаторазове повторення («вспівування»).

Розподіл сили звука між голосами в залежності від фактури твору зумовлює виникнення унісонного, гармонічного і поліфонічного ансамблю.

Унісонний ансамбль передбачає злиття голосів за висотою (у повному й октавному унісоні), тембром, темпом, динамікою, дикцією, метроритмом, застосування хористами ідентичних вокальних прийомів. Його основний принцип – співати “**всі як один**“. Сприятливими умовами для створення унісонного ансамблю є: 1) приблизно однаковий тембр і сила голосів; 2) зручна теситура; 3) правильне й однотипне формування голосних; 4) єдина і помірна динаміка (mp, p); 5) єдина вокальна культура співаків; 6) наявність співацького досвіду.

Мелодія в хорі може виконуватись однією партією або унісоном декількох партій. Виклад мелодичного матеріалу окремими тембровими групами забезпечує найбільш повне розкриття специфічних особливостей кожної з них. Унісон однорідних партій передбачає збереження їх тембрового забарвлення у регістрах (у нижньому – густе, насичене, у верхньому – м'яке, світле).

Гармонічним ансамблем є повне, урівноважене звучання голосів в акордах і співзвуччях при виявленні їх інтонаційного зв'язку, підкреслюванні найбільш важливих елементів гармонії, тональних зрушень, виразному відтворенні мелодії й основного тексту. Абсолютна динамічна рівновага голосів повинна встановлюватись у хорових творах з

гармонічною фактурою. Мелодичний голос у творах гомофонно-гармонічного складу, якщо він розташовується нижче за інші голоси, має деякою мірою посилюватись.

Працюючи над гармонічним ансамблем, слід пам'ятати, що: 1) подвоєні голоси виконуються тихіше, ніж не подвоєні; 2) звучання партій, в яких є *divisi*, має посилюватись; 3) із загального ансамблю слід виділяти найбільш важливі гармонічні звуки (особливо нижній – основу акорду); 4) мелодія має завжди звучати виразно, трохи голосніше, ніж ті голоси, які її супроводжують, але без занадто сильного відриву від них у звучанні; 5) мелодичний голос виділяється не лише засобами динаміки, але й більш чіткою дикцією; 6) голос, який утворює дисонанс, виконується тихіше; 7) на якість ансамблю суттєво впливає правильна розстановка смислових акцентів у літературному тексті твору.

Поліфонічний ансамбль передбачає відносну рівновагу голосів у залежності від значущості тематичного матеріалу. Його принцип – **“усі голоси – рівноправні партнери”**. Необхідною умовою створення поліфонічного ансамблю є безперервне передання мелодії з одного голосу в інший в одному й тому ж характері й нюансі. Головний тематичний матеріал повинен звучати чітко і виразно, що забезпечується не лише засобами динаміки, але й точністю вступу голосів, рельєфністю подання тексту, дотриманням усіма партіями єдності технічних прийомів. Мелодії другого і третього плану за силою звука виконуються майже на рівні основної теми, але ніколи не повинні заглушувати її.

Кожна з хорових партій має відзначатись усіма необхідними для мелодичного голосу якостями, тембровою індивідуальністю, виконавською самостійністю, вмінням виконувати тему першим, другим і третім планом.

Виконання творів для соліста і хору потребує відносної рівноваги голосів. Однак хор, а особливо партія соліста, мають співати трохи тихіше, ніж соліст.

Співвідношення звучання хору й оркестру залежить від значення їх партій у загальному музичному розвитку твору. У практиці існує декілька видів їх взаємозв'язку.

1. В хорі викладається основний тематичний матеріал. Хорова звучність має домінувати над інструментальною.
2. Хор і оркестр є рівнозначними (твори гімнічного складу, фінали опер, ораторій та ін.). Інструментальна частина твору дублюється голосами хору або викладає рівнозначний тематичний матеріал.
3. Оркестр і солісти виконують основний тематичний матеріал твору. Хор є фоном.
4. Хор застосовується як додаткове забарвлення на правах групи інструментів оркестру (балет М. Равеля «Дафніс і Хлоя», середня частина кантати С. Рахманінова «Весна»).

У практиці хорового співу розрізняють природний і штучний ансамбль. Думки багатьох видатних хорових диригентів збігаються на тому, що **природний** ансамбль виникає при сполученні голосів, які знаходяться в однакових теситурних умовах. **Штучний** ансамбль утворюється у тих випадках, коли співаючі голоси знаходяться в різних теситурних умовах. Він безпосередньо пов'язаний з динамічним ансамблем, завдяки якому можна вирівняти або пом'якшити теситурну строкатість. Штучний ансамбль слід налагоджувати: 1) при недостатній укомплектованості хорових партій; 2) при *divisi* в окремих голосах, що створює ослаблені голосові групи; 3) при подвоєнні окремих голосів, що виділяються із загального ансамблю (якщо це не зумовлюється художніми завданнями); 4) коли в даних теситурних умовах нюанси лежать за межами вокальних можливостей окремих голосових груп (на окремих відрізках діапазону голосів є лише певні динамічні зони, у межах яких можливе різноманітне нюансування: наприклад, басам у низькій теситурі важко досягти повнозвучного *fortissimo*).

Досягненню повноцінного загального ансамблю хору сприяє наявність у співаків певних якостей, умінь і навичок. Серед них:

- 1) музикальність хористів, розвинутий слух, володіння методом вокалізації (розспівування голосних), збереження єдиної вокальної позиції, спів на опорі, чистота інтонування;

- 2) відчуття метроритмічної організації звуків у часі, виконання творів з дотриманням певного метру, ритму, темпу й одночасності дій;
- 3) відчуття динаміки, володіння градацією нюансів від найменшого piano до потужного fortissimo без натиску і форсування звука, спів на опорі при будь-якій динаміці;
- 4) відчуття тембрового забарвлення голосів, уміння пристосовувати звучання власного голосу до загального хорового ансамблю, змінювати характер звучання голосу відповідно до жанру, стилю і змісту твору;
- 5) відчуття певного способу звуковидобування, володіння прийомами виконання різноманітних штрихів (*legato, non legato, staccato, marcato* та ін.);
- 6) дикційні вміння і навички – чітка і виразна вимова поетичного тексту відповідно до характеру й емоційного змісту твору, свідоме підкреслення логічних наголосів, дотримання фразування;
- 7) почуття «ліктя», почуття відповідальності кожного хориста не лише за себе, але й за всю партію і колектив в цілому, навички самоконтролю, вміння чути себе і весь хор, аналізувати якість співу.

Методика роботи над ансамблем. Створення хорового ансамблю – це складний творчий процес, який потребує наполегливої, цілеспрямованої праці від керівника і кожного члена колективу окремо. Ансамбль повинен зберігатись при співі кожного звука, кожного слова, що мають виконуватись усіма хористами одночасно з однаковою силою і в одному характері. Надзвичайно важливим є розвиток у кожного співака вміння “підстроювати” свій голос до голосів інших співаків партії та всього хору. Ансамблеві навички формуються і розвиваються в хорі поступово шляхом опанування кожного з видів ансамблю.

Робота хормейстера над **ритмічним** ансамблем повинна спрямовуватись на виховання у хористів уміння слухати і відтворювати внутрішню пульсацію музики, чергування акцентів, пауз, співвідношення різних тривалостей [10, 19]. На початковому етапі корисним є застосування прийому зіставлення хорового звучання твору в різних ритмічних варіантах. Спочатку він має виконуватись з точним дотриманням реального ритмічного малюнку, а потім з його змінами. Найбільш зручними для цього є твори героїчного, маршового характеру, в яких застосовується пунктирний ритм. Наприклад, оригінал української народної пісні “Їхав козак на війноньку” звучить так:



Ї- хав ко- зак на ві -йно- ньку,
про- щав сво- ю ді- вчи- но- ньку.

Після виконання хористами оригіналу, пісню можна запропонувати проспівати у зміненому варіанті:



Ї- хав ко- зак на ві- йно- ньку,
про- щав сво- ю ді- вчи- но- ньку.

Приєм зiставлення дозволяє показати важливе значення ритму як засобу художньої виразності, виявити залежність характеру твору від точно відтвореного ритмічного малюнку, переконати учасників колективу в необхідності правильного його виконання.

В роботі над ритмічним ансамблем велику роль відіграє чутливість хористів до пульсації основної метричної долі. Розвитку цієї навички сприятиме руховий компонент: відстукування, відплескування ритмічного рисунку твору, ритмічне ходіння. Обов'язковим є чітке дотримання розміру твору, яке зумовлює розкриття його художнього змісту. Хор рекомендується розділити на три групи, одній з яких доручити співати твір, другій – відплескувати ритмічний малюнок, третій – відстукувати метричні долі. У дитячому хорі доцільно відтворювати ритмічний супровід пісні на найпростіших музичних інструментах. Керівник повинен стежити за тим, як виконуються завдання, але не диригувати. Спів твору без диригента мобілізує увагу хористів і допомагає виробленню ритмічної та темпової стійкості.

У роботі можна застосовувати коротенькі пісеньки і поспівки.

Вправа 1.

Же-нчи-чок- бре-нчи-чок ви- лі- та- є,
 ви-со-ко ні-же-ньку пі-ді-йма-є. Як би-то, на-би-то,
 ні-же-ньку пі-дби-то. В зе-ле-нім лу-гу бе-ри со-бі дру-гу.

Вправа 2.

В. Верховинець

Со-не-чко, со-не-чко, глянь у ві-ко-не-чко. Ді-ткам ма-ле-ньким
 з не-ба за-сяй, ді-ткам ма-ле-ньким з не-ба за-сяй.

Вправа 3.

В. Верховинець.

Ще-бе-та-ли го-ро-бці: “Гей, ми хло-пці-мо-ло-дці!
 Хоч те-пла да-вно не-ма, не ля-ка-є нас зи-ма”.
 Цінь-цві-рінь, цінь-цві-рінь, цінь-цві-рінь, цінь-цві-рінь.

Налагодження **динамічного** ансамблю в хорі дозволить виконувати твори на високому художньому рівні та застосовувати багату палітру нюансів (спів окремих епізодів твору з різною силою звучання). Цей процес потребує від кожного хориста постійного контролю за власним співом і співом хористів партії та хору.

Розпочинати роботу над динамічним ансамблем слід у примарній зоні звучання від середнього нюансу (*mp*, *mf*), збільшуючи її до *fortissimo* і зменшуючи до *pianissimo*. Необхідно стежити за тим, щоб спів з такими нюансами не перетворювався на крик або на тьмяне, невиразне звучання без опори. Рекомендується привчати співаків при голосному співі слухати себе, а при тихому – інших [10, 7].

Керівник хору має враховувати зв'язок динаміки з теситурними умовами. У високій і низькій теситурі, як правило, застосовується динамічна шкала від *pianissimo* до *mezzo forte*, у середній – від *pianissimo* до *fortissimo*. Хористи повинні навчитись співати з різноманітними нюансами (від *pianissimo* до *fortissimo*), свідомо їх змінювати (*crescendo*, *diminuendo*) та коригувати з урахуванням теситурних співвідношень між голосами. Вміння застосовувати градацію сили звука в ансамблі має важливе значення при виконанні кульмінаційних моментів, що потребують великої емоційної напруги. Розуміння творів з яскравим образним змістом і контрастними зіставленнями у сюжеті, виконання вокально-хорових вправ з різноманітними нюансами будуть корисними у роботі над динамічним ансамблем.

Вправа 1.

До- до- до- до- до- до- до- до, до- до- до- до- до- до- до- до.

Вправа 2.

С. Полонський

Кто, скриваясь по ле-сам, по лесам вто-рит на-шим го-ло-сам, голосам?

Вправа 3.

М..... Лю- лю- лю- лю- лю.

Створення **тембрового** ансамблю в хорі пов'язане з розвитком індивідуального тембру голосу кожного співака, вихованням уміння зливатись за тембром з іншими голосами, формуванням єдиної манери відтворення голосних, навичок згладжування регістрів і емоційного виконання творів. У роботі над тембровим ансамблем необхідно розвивати у хористів уміння свідомо змінювати темброве забарвлення звука (яскраво, тепло, матово, глибоко, насичено, металеве, глухо, дзвінко та ін.) у залежності від характеру твору, відчувати на асоціативному рівні їх взаємозв'язок.

На початковому етапі застосовується прийом передачі змісту контрастних творів засобами різноманітного звукового забарвлення (наприклад, жартівливого і ліричного). Пізніше хористам пропонується використовувати контрастність звучання при виконанні

одного твору, а саме співати його по куплетах або частинах декількома групами хору по черзі за умов, що зміна виконавців не буде помітною. У співаків необхідно сформувати вміння визначати якість звука на слух (легкий, крикливий, дзвінкий та ін.), а також візуально і м'язовим відчуттям (вільне положення корпусу, виразна міміка, напруження м'язів обличчя, недостатнє відкривання рота, піднімання плечей та ін.).

Оволодіння розмаїттям тембрових барв потребує від керівника і колективу систематичної, цілеспрямованої праці. Робота над тембровим ансамблем може здійснюватись на матеріалі творів, які входять до репертуару, і за допомогою вправ.

Вправа 1.

Швидко

В. Верховинець

Не зву те-бе «жу-ра-вель», щоб ти не жу-ри-вся,
а зву те-бе «ве-се-ли-ком», щоб ти ве-се-ли-вся.

Вправа 2.

Повільно

Запис В. Верховинця

Ой лю-лю, лю-лю, ко-ли-ска но-ве-нька,
чи би спа-ла, не пла-ка-ла ди-ти-на ма-ле-нька.

Вправа 3.

В. Верховинець

Пли-нуть за хма-ра-ми хма-ри, кра-па-є дощ без у-пи-ну,
ві-тер хо-лодний го-ло-сить, не за-ти-ха й на хви-ли-ну.

Важливе значення для розкриття художнього образу і змісту твору має налагодження в хорі **дикційного** ансамблю. Основними вимогами, що ставляться до нього, є чітке, одночасне й однотипне відтворення голосних і приголосних звуків, подолання кволості артикуляції, скутості голосового апарату, уникнення вимови слів крізь зуби, ковтання приголосних (особливо – в кінці слів). Працювати над дикційним ансамблем доцільно на вправах-скоромовках, які проспівуються або вимовляються. Жест диригента при цьому повинен бути чітким і виразним. Виконувати вправи корисно із застосуванням різноманітної динаміки (pp, p, mf), з прискоренням та уповільненням темпу, з рухом по півтонах угору і

вниз. Слід пам'ятати про те, що, чим швидше темп, тим дрібнішою має бути артикуляція звуків. Губи під час співу повинні бути твердими (як кам'янці), язик – гострим (як голочка).

Вправа 1.

Я. Верховинець

Тік- так, тік- так. День і ніч спі- ва- єм так.
Збе-рі- га- єм лю- дям час, і во- ни ці- ну- ють нас.

Вправа 2.

Ма- ссо- вы- е пе- се- нки, ма- ссо- вы- е пе- сні,
пе- ли- на- пе- ва- ли мы, пе- ли- на- пе- ва- ли.
Ду- ма- ли мы, ду- ма- ли, ду- ма- ли мы ду- му,
вы- сы- па- ли звё- здо- чки, вы- сы- па- ли звё- зды.

Вправа 3.

Е- ха- ли мы в го- сти ле- тне- ю по- рой,
ко- ма- ры пля- са- ли, пе- ли над ре- кой.

Для активізації уваги хористів і формування необхідних навичок рекомендується застосовувати прийоми співу без диригента, співу спочатку окремими партіями або групами, а потім усім хором, використовувати елементи змагання і гри. Робота над усіма видами ансамблю має бути як послідовною і систематичною, так і цікавою та різноманітною.

Працюючи над **унісонним** ансамблем певної хорової партії, керівникові слід домагатись від неї максимальної тембрової визначеності, рівного, однорідного, наповненого звучання протягом усього діапазону. Налагодженню унісонного ансамблю всього хору сприятиме найбільша зібраність і увага співаків.

На початковому етапі роботи рекомендується застосовувати одноголосні вправи і послівки, при виконанні яких утворюється і добре прослуховується унісон, розвивається мелодичний слух.

Вправа 1.

М.....

Вправа 2.

Ma-----a, ма-----а.

Вправа 3.

Помірно

Кру-гом Ма-ри-но-ньки хо-ди-ли ді-во-ньки. Сто-ро-но-ю до-щик і- де...

Вправи слід поступово ускладнювати і виконувати у помірному темпі, з помірною динамікою і рухом по півтонах угору і вниз. Їх мета – створення абсолютного унісону.

Усі розглянуті види ансамблю відпрацьовуються як з окремими партіями у частковому ансамблі, так і з усім хором у загальному ансамблі.

У процесі роботи над **гармонічним** ансамблем увага хормейстера має сконцентруватись на формуванні у співаків навичок слухання і відтворення співвідношень акордових тонів по вертикалі, відчуття основних гармонічних поєднань, гармонічної цілісності з боку вокально-тембрової звучності, ритмічної виразності, динамічної рівноваги кожної партії та хору в цілому, вміння регулювати висотні співвідношення акордових тонів відповідно до положення акорду, теситури, нюансу, темпу, ритму. Важливе значення для цього має розвиток гармонічного слуху хористів, здатність чути й утримувати у своїй увазі одночасно декілька мелодичних ліній, проспівуючи одну з них.

З метою виховання свідомого ставлення до багатоголосного співу необхідно частіше зупинятись на його художніх особливостях, вказувати на взаємозв'язок голосів, розкривати залежність одного голосу від інших (паралельність, інтервальні співвідношення, протилежний рух, збіг чи розбіжність ритмічного малюнку та ін.). Не рекомендується застосовувати у роботі прийом ізольованого, механічного вивчення кожної партії, а потім такого ж механічного їх поєднання. Всі елементи хорової фактури мають сприйматись співаками як складові єдиного художнього цілого. На початковому етапі підготовкою до багатоголосного співу може бути розучування пісень із супроводом, який не дублює мелодію. Надзвичайно важливим при цьому є налагодження ансамблю між хором і супроводом.

Для розвитку гармонічного слуху, формування навичок багатоголосного співу, створення гармонічного ансамблю можна використовувати спеціальні вправи.

Вправи 1.

М.....м.....

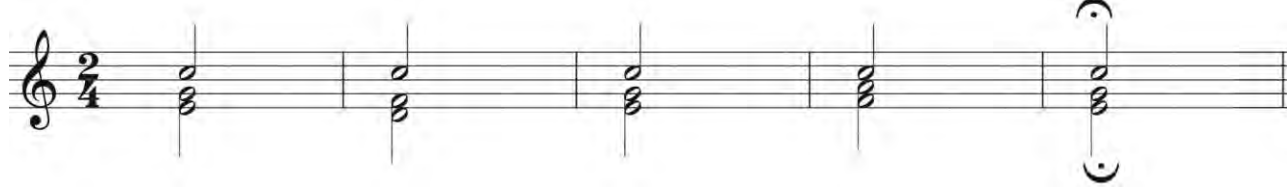
Вправа 2.

М.....м.....

Вправи 3-4.

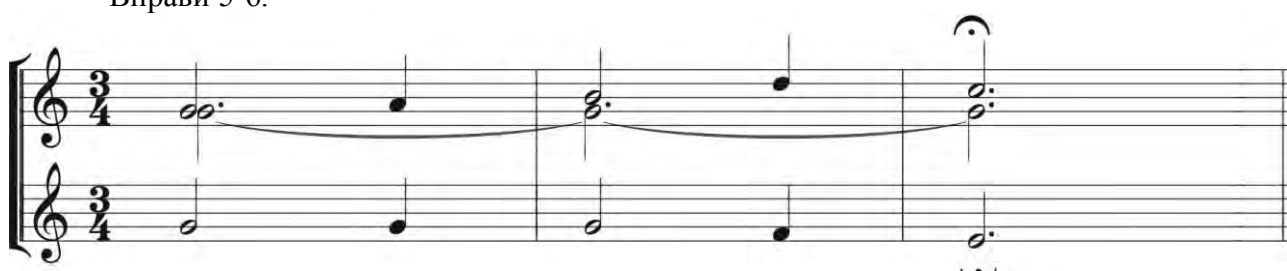


M.....

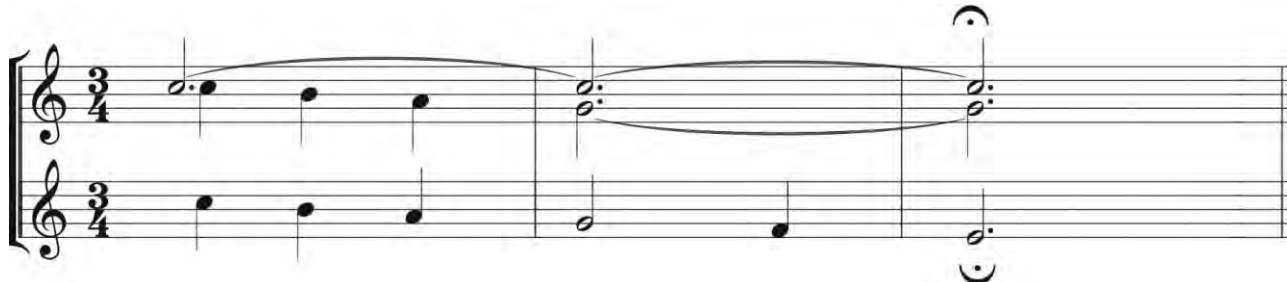


M.....

Вправи 5-6.

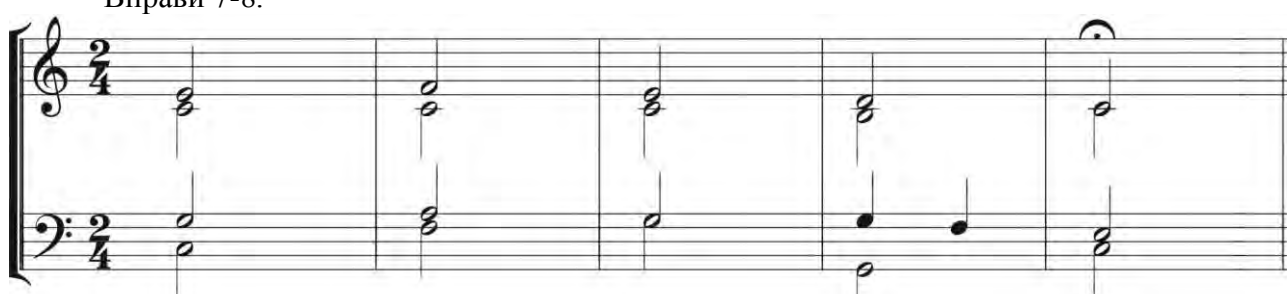


M.....

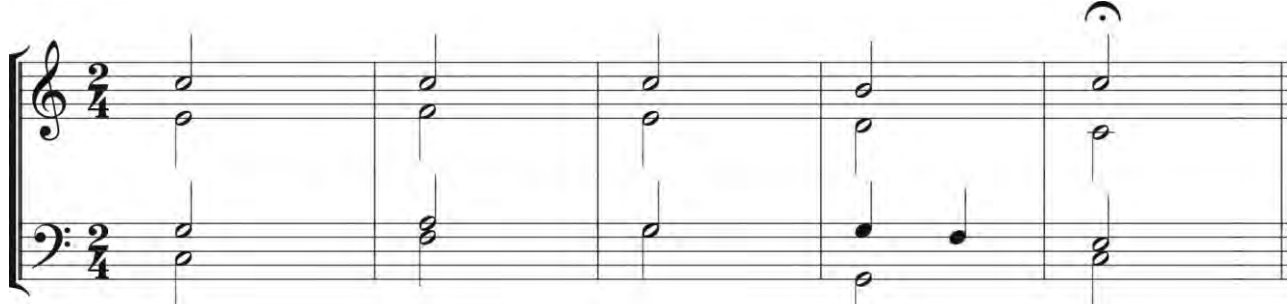


M.....

Вправи 7-8.



M.....



M.....

Вправа 9.

Ой гі- ля- гі- ло- чки, а я гі- льо- ва до- чка.
Встань со- бі ра- не- се- нько, вмий ли-чко бі- ле- се-нько.

Працюючи над гармонічним і поліфонічним ансамблем, доцільно застосовувати різноманітні **канони**, які є сполучною ланкою між одноголосним і багатоголосним співом. Вони сприяють усвідомленню самостійної ролі хорових партій, оволодінню навичками розподілу уваги між голосами. Розпочинати роботу бажано з простих двоголосних канонів.

Вправа 10.

Мо-роз Мо- ро- зе- нко вже при-йшов да- вно,
і срі-бли- стий і- ній о- но- вив ві- кно.

Вправа 11.

За- йчик, ти, за- йчик, ко-ро-те-нькі ні- жки, на та-ких на
ні- жках га- рні че- ре- ви- чки.

Другий голос у цих канонах має вступати у другому і в п'ятому тактах.

Вправа 12.

Сми-рно стой, спо- ко- йно. Мы хо- тим петь
стро- йно. Чи- сто, чё- тко пой все-гда, пе-сня про-звучит то-гда.

При виконанні канонів слід звертати увагу хористів на необхідність чіткого і точного інтонування першого звука. Співаються вони з текстом або сольфеджіо.

Після опанування двоголосних канонів кількість голосів можна збільшувати, а канони – ускладнювати. У хоровій практиці часто використовуються чотириголосні, так звані нескінченні канони, в яких закінчення переходить на початок і кожний голос може вступати декілька разів. Вони виконуються з назвою звуків або на будь-який склад на два, три і чотири голоси.

Вправа 13.



Черговий голос у даному каноні вступає через кожні два такти.

Вправа 14.



Перший голос вступає на початку першого такту, другий – на початку другого, третій – на початку третього, четвертий – на початку четвертого.

Важливим чинником розвитку гармонічного слуху є спів **a cappella**. Виховання навичок співу без супроводу має починатись з перших хорових занять. У роботі з дитячим хором на початковому етапі доцільно привчати співаків самостійно знаходити перший звук окремих інтонацій, вправ, послівок, пізніше виконувати без супроводу вправи, нескладні пісеньки, що мають стійку ладову основу, чіткий ритм, зручну теситуру і помірну динаміку, фрагменти творів, що вивчаються. З метою активізації творчих здібностей дітей і пробудження інтересу до занять слід застосовувати ігрові моменти, зокрема ігри “Луна”, “Мак”, суть яких полягає у повторенні хором за голосом керівника окремих звуків, мотивів, фраз.

Вправа 15.

Ух, ку-ку, тью-тью-тью, кру-кру-кру.

The musical notation for Exercise 15 consists of two staves in 2/4 time. The first staff has a treble clef and the second has an alto clef. The melody is written on the first staff. The vocalizations are: Ух, ку-ку, тью-тью-тью, кру-кру-кру. The notation includes a trill (tr) over the first note of the first staff.

Ух, ку-ку, тью-тью-тью, кру-кру-кру.

Вправа 16.

Ой на го-рі мак,
мак, маки, маківочки,

під горою так,
золотії голівочки.

Ой на го-рі мак,
мак, маки, маківочки,

під горою так,
золотії голівочки.

Вправи слід поступово ускладнювати, вводити спочатку двоголосся, а пізніше триголосся і чотириголосся, використовувати канони.

Робота над **поліфонічним** ансамблем передбачає виховання у хористів умінь прослуховувати одночасно декілька мелодичних ліній по горизонталі та виділяти голосом домінуючі мелодії за допомогою штрихів, нюансування, тембрової забарвленості, відчуття ритмічних особливостей кожного голосу [10, 12]. Співаки повинні навчитись добре орієнтуватись у складних хорових побудовах, а хорові партії – відзначатись виконавською самостійністю і тембровою визначеністю. Проте, слід пам'ятати, що особливості кожного голосу, його мелодія, динаміка, ритм, тембр у поліфонічному творі мають підпорядковуватись завданням цілісності й єдності загального звучання.

Необхідною умовою успішної вокально-хорової роботи є обов'язкове володіння хористами нотною грамотою і навичками співу по нотах. Спів по слуху, як правило, зводиться до механічного завчання партій і не сприяє досягненню високих результатів.

Розвиток ансамблевих навичок у хорі потребує систематичної, наполегливої роботи. Для досягнення хорового ансамблю необхідно працювати над усіма його складовими: єдиною манерою звукоутворення, інтонаційною і дикційною злагожденістю, динамічною і тембровою єдністю, ритмічною і темповою злитістю, унісонним звучанням, гармонічною урівноваженістю, особливостями поліфонічного розвитку голосів, однотипністю й одночасністю виконання. Важливу роль при цьому відіграє розташування хору, яке має бути незмінним під час репетицій і концертних виступів. Кожен співак повинен мати постійне місце у хорі, відчувати лікоть сусіда по партії і усвідомлювати себе невід'ємною часткою виконавського колективу.

ДИНАМІКА. РИТМ. ТЕМП

Динамічним відтінком (або нюансом) зветься ступінь голосності звука при виконанні музичного твору. Динаміка в хорі передбачає певне розподілення сили звука голосів на окремих відрізках музичної побудови та у творі в цілому. Якщо сила звучання знаходиться на будь-якому одному рівні, то твір справляє враження монотонності, пасивності, а виконання стає в'ялим, невиразним, одноманітним. Показниками відсутності навичок нюансування в хорі є: 1) крикливий спів на *forte* і тьмянний, незабарвлений – на *piano*; 2) підвищення інтонації при *crescendo*, пониження інтонації при *diminuendo*; 3) порушення ритмічного і динамічного ансамблю; 4) виконання твору на одному, переважно середньому (*mezzo forte*, *mezzo piano*) нюансі.

Вміння хорового колективу співати з різноманітними нюансами – від *pianissimo* до *fortissimo* – без порушення інших якостей виконання (чистоти інтонування, ансамблю та ін.) є найвищим ступенем розвитку хорової техніки і дозволяє виконувати найскладніші твори. Навички виразного нюансування тісно пов'язані з навичками правильного співацького дихання.

Динамічний відтінок **piano** базується на прикрито-стриманому звучанні і передає почуття спокою та урівноваженості. *Piano* у нижньому регістрі – м'яке, приглушене, у середньому – рівне, спокійне, у верхньому – легке. Спів на *piano* потребує найбільш активного дихання і чіткої вимови тексту.

Динамічний відтінок **pianissimo** належить до проблемних нюансів і часто супроводжується зняттям з дихання. Він створює враження звукової невагомості.

Динамічний відтінок **forte** передбачає широке, сильне звучання і викликає відчуття твердої впевненості.

Динамічний відтінок **fortissimo** найбільш складний для виконання. Іноді він призводить до надмірного звукового перевантаження і форсованого звучання внаслідок неправильного розподілення сили звука.

Динамічні відтінки **mezzo piano** і **mezzo forte** є проміжними між *piano* і *forte*. Для успішної творчої роботи хоровий колектив повинен володіти навичками легкого, поступового і точного переходу від одного нюансу до іншого.

До рухливих динамічних відтінків належать **crescendo** і **diminuendo** (поступовий перехід від тихого до голосного звучання і навпаки). Процес поступового посилення або згасання звука часто відбувається нерівномірно, неорганізовано, з порушенням строю. Для подолання таких недоліків ці нюанси слід відпрацьовувати на вправах у межах одного–чотирьох тактів і стежити за чистотою інтонування.

Динаміка у хоровому творі має бути живою, яскравою, виразною, не обмежуватись одним нюансом, завдяки чому найбільш повно розкриється художній образ і зміст твору.

Важливу роль у хоровому співі відіграє **ритм** (організована послідовність звуків однакової або різної тривалості). Розвиток почуття ритму має розпочинатись з перших занять хорового колективу. Для свідомого сприйняття співаками ритміки твору застосовуються такі методи роботи: 1) рахунок уголос; 2) рахунок уголос з підкреслюванням сильного часу. Рахунок відбувається шляхом додавання до цифри, що позначає ту чи іншу рахункову одиницю такту, голосного «і» (раз–і–два–і). Роздроблення на більш дрібні рахункові одиниці здійснюється шляхом додавання складу «там» (раз–там–і–там і т.п.).

Значною трудностю для практичного виконання і засвоєння є непарні тривалості (нота з крапкою), дуолі, тріолі, квінтолі. Складний ритмічний малюнок відпрацьовується спочатку у спрощеному вигляді, в помірному темпі і помірній динаміці. Ритмічна чіткість – один з найбільш важливих компонентів вокально-хорової техніки. Її досягненню сприятиме накреслення плану ритмічного виконання твору, зв'язок з ритмікою поетичного тексту, визначення логічних наголосів, чіткість диригентського жесту.

Темп (швидкість руху, частота пульсації метричних долей) є одним з основних засобів художньої виразності, що визначають характер музики.

Темпове позначення фіксується на початку твору у словесній формі. Виконавське завдання полегшується, якщо до нього додається показник метроному (четвертна нота = 60 : нотна тривалість визначає метричну долю, цифра – кількість долей у хвилину) і визначається характер твору (наприклад: *andante cantabile* – не поспішаючи, наспівно).

Значення темпу як засобу художньої виразності важко переоцінити. Він допомагає глибше розкрити зміст хорового твору. Неправильно обраний темп негативно відбивається на всіх елементах виконання, яке втрачає природність, виразність, впевненість, виявляє несподівані дефекти. Для обрання правильного темпу необхідні: 1) досконале вивчення й аналіз музичного тексту твору; 2) уважне виявлення всіх авторських вказівок щодо темпу; 3) практичне знання і чітке уявлення різноманітних градацій темпу.

Більшість хорових творів, як правило, виконується в одному темпі від початку до кінця. Його збереження залежить, передусім, від диригента, від ступеня розвитку у співаків почуття темпу і відчуття міцної опори на метр. На якість виконання негативно впливає занадто швидкий темп у жвавих творах і надмірно сповільнений у повільних: втрачається чіткість ритму і слова, руйнується ансамбль і стрій. Типовими помилками є прискорення темпу під час виконання *crescendo* й уповільнення під час виконання *diminuendo*. Стабільність і рівність темпу має постійно контролюватись диригентом. Дотримання авторських вказівок щодо темпу і його змін є обов'язковим.

Важливим засобом художньої виразності є **агогіка** – короточасні відхилення від основного темпу твору за умови його збереження у цілому. Пожвавляючи і збагачуючи виконання, вони не повинні впливати на загальну протяжність форми твору. Прискорення темпу (*accelerando*) має компенсуватись подальшим уповільненням, уповільнення (*rallentando*) – подальшим прискоренням.

Іноді на темп може впливати кількісний склад виконавського колективу. При виконанні урочистих, динамічно насичених творів великим хором і оркестром темп застосовується більш повільний і широкий, аніж при їх виконанні малим хором у супроводі фортепіано.

До основних труднощів у хоровому виконавстві, що пов'язані з темпом, належать: 1) зміна і зіставлення темпів; 2) багаторазове повернення до початкового темпу; 3) поступовість зміни темпу; 4) поступова тривала зміна темпу, що охоплює цілі періоди і частини творів; 5) агогічні відтінки, *rubato* (темпове відхилення у межах такту).

У роботі над темпом слід пам'ятати, що новий темп має бути чітко організованим у момент вступу нової побудови. Важливе значення при цьому має чітко і ясно зняття диригента у попередньому епізоді і точно виконаний у новому темпі і характері ауттакт до наступної частини твору. Неприпустимими є будь-які скорочення або подовження закінчення початкової побудови, якщо немає на це спеціальних вказівок автора, поступове “входження” в темп. При виконанні хорових творів зміна темпів має здійснюватись на основі єдиних виконавських принципів і прийомів.

Ефективним засобом виховання хорового колективу, розвитку слуху і голосу співаків, формування вокально-хорових навичок є спів **a cappella**. Він є найбільш досконалим видом хорового виконавства, в якому повною мірою розкриваються особливості і природа людського голосу, не заглушуються інструментальними тембрами його найкращі якості.

Спів *a cappella* має бути основною формою вокально-хорових занять. Його специфіка зумовлює ряд вимог, що висувуються до диригента. По-перше, він, керуючись внутрішнім слухом, повинен уміти в будь-який момент виправити помилки хору з боку строю, ансамблю, ритму та інших елементів хорової звучності. По-друге, диригент має вимагати художньої виразності виконання засобами суто вокального характеру, прагнути до збереження природної наспівності, ансамблевої злитості, чистоти тембру і строю, мобілізувати творчі сили хористів за допомогою досконалої диригентської техніки. Спів *a cappella* – шлях до зростання майстерності хорового колективу.

ОРГАНІЗАЦІЯ І ФУНКЦІОНУВАННЯ ДИТЯЧОГО ХОРОВОГО КОЛЕКТИВУ

Види шкільних хорових колективів. Хоровий спів, як найбільш доступний вид активної музичної діяльності, відіграє величезну роль у формуванні особистості дитини, у її духовному, інтелектуальному, естетичному та емоційному розвитку. Поряд із заняттями співом на уроках музики, надзвичайно важливе значення має позакласна вокально-хорова робота. Вона здійснюється у різноманітних самодіяльних **гуртках**: молодшому, середньому, старшому шкільних хорах, вокальних і фольклорних ансамблях, хорах народної пісні, ансамблях пісні і танцю та інших. Гурткова вокально-хорова робота має метою задоволення музичних та естетичних потреб дітей, прищеплення навичок технічного і художнього виконання хорових творів, ознайомлення з найкращими зразками хорової літератури, поглиблення знань з теорії та історії музики, розкриття творчих здібностей, створення умов для самореалізації і самоствердження особистості, піднесення загального рівня вокально-хорової культури в суспільстві.

Шкільні вокально-хорові колективи академічного напрямку мають відзначатись академічною манерою співу: високою вокальною позицією, прикритістю й округленістю звука, м'яким звукоутворенням, згладжуванням регістрів, співом за класичними співацькими традиціями. Ними виконуються здебільшого твори композиторів для дітей, обробки народних пісень, зразки вітчизняної і світової хорової класики. Кількість учасників таких колективів може становити від 30-40 до 100-120 осіб. Їх концертні костюми повинні бути суворо академічними.

Шкільні вокально-хорові колективи фольклорного напрямку – фольклорні ансамблі, хори народної пісні та інші – у своїй творчій діяльності мають утілювати народні співацькі традиції. Ними зумовлюються різноманітність складу (від 3 до 40-50 учасників), манери виконання, інструментального супроводу, концертних костюмів. Шкільні фольклорні колективи додержуються народної манери співу, яка являє собою комплекс вокально-виконавських засобів і прийомів, що склався на основі місцевих історико-культурних і художніх традицій під впливом побутового співацького середовища. Вона базується на особливостях діалекту, музичної мови і виконавського досвіду співаків однієї місцевості. Характерне звучання фольклорних колективів, до того ж, створюється засобами специфічних прийомів художньо-образної виразності, поліфонічної (підголоскової) хорової фактури. Основу їх репертуару становить народнопісенний матеріал.

Шкільні ансамблі пісні і танцю, у творчості яких синтезуються елементи музичного, хореографічного і драматичного мистецтва, можуть бути фольклорної й академічної спрямованості. Їх характерною ознакою є наявність трьох складових груп: хорової, танцювальної та оркестрової.

Організаційна робота. Принципи набору дітей у хор. Важливе значення для створення й успішного функціонування хорового колективу має організаційна робота. Вона охоплює різноманітні аспекти, а саме: матеріальне забезпечення, методичку створення колективу, здійснення репетиційної і концертної діяльності, питання самоврядування, планування та облік роботи.

Створення хорового колективу – складний довготривалий процес, що охоплює ряд етапів. **Перший етап** передбачає попереднє обговорення питань, що пов'язані з організацією колективу, з адміністрацією навчального або культурно-освітнього закладу (будинку дитячої та юнацької творчості, будинку культури та ін.) та іншими зацікавленими особами. На нараді визначається жанрова спрямованість майбутнього колективу, вирішуються питання фінансування, матеріальної бази, режиму репетиційної роботи, залучення учасників до хору, обговорюється термін його організації.

Матеріальну базу становлять: 1) кошти на оплату керівника, концертмейстера (хормейстера, хореографа, керівника оркестрової групи) колективу; 2) приміщення для занять (світле, просторе, провітрюване, з помірною температурою, бажано приглушеною

акустикою для найкращої чутності звучання, розмірами, що відповідають кількості учасників); 3) обладнання приміщення (стілець для хористів, дошка з нотним станом, пульт і підставка для диригента, шафа для нотної бібліотеки, бажано магнітофон і аудіозаписи); 4) музичний інструмент (фортепіано, баян, акордеон у хорошому робочому стані); 5) нотна бібліотека, яка включає наочні навчальні засоби (таблиці, схеми), посібники з музичної грамоти, сольфеджіо, репертуарні збірки, хорові партії; 6) концертні костюми, що відповідають жанровій спрямованості колективу; 7) підставки для хору (3-4 ступеня) висотою 35-40 сантиметрів, шириною 50 сантиметрів. На стінах приміщення для занять розміщуються портрети композиторів, диригентів, фотознімки відомих хорових колективів, схеми для розспівування, інший наочний матеріал.

Другий етап – залучення учасників до колективу, успіх якого залежить від добре організованої агітаційно-пропагандистської роботи керівника, його вміння зацікавити і захопити дітей хоровим співом, допомогти відчувати радість спілкування з музикою, показати красу звучання людського голосу, розкрити перспективи виконавсько-хорової діяльності. Не останню роль при цьому відіграє особистість керівника, його власна захопленість хоровою справою, педагогічний такт.

При організації хору на базі однієї школи або декількох класів застосовуються такі методи роботи: 1) попереднє обговорення з класними керівниками питання організації колективу; 2) розміщення у школі яскравих плакатів та об'яв з повідомленням про створення нового художнього колективу; 3) проведення роз'яснювальних бесід на уроках музики, класних, шкільних і батьківських зборах; 4) улаштування для дітей концерту досвідченого хорового колективу іншого навчального або культурно-освітнього закладу.

При організації художнього колективу на базі культурно-освітнього закладу використовуються всі місцеві засоби інформації: радіо, телебачення, преса. У школах, у районі, у місті розклеюються афіші, що містять відомості про час і місце прослуховування і запису до хору. Незалежно від того, при якій установі створюється хоровий колектив, керівник має чітко уявляти його мету і кінцевий результат.

Третій етап – комплектування хорового колективу. Воно розпочинається з **прослуховування**, складність завдань якого зумовлюється віковими особливостями дітей. Під час прослуховування дитина повинна виявити свої музичні здібності: слух, пам'ять, діапазон та якість голосу, відчуття ритму, емоційність. Ці дані фіксуються в спеціальному зошиті та в майбутньому дозволять керівникові спостерігати процес музичного розвитку кожної дитини. До запису додаються її домашня адреса, номер школи, клас, вік.

Для прослуховування, як правило, пропонуються такі завдання: 1) спів знайомої дитині пісні (1-2 куплети); 2) повторення за голосом керівника в різних тональностях найпростіших вправ-поспівок без супроводу (в примарній зоні звучання – *mi-ci* першої октави); 3) відстукування олівцем або долонями запропонованих вчителем певних ритмічних формул; 4) відтворення будь-яких танцювальних рухів під музику різного характеру. Під час прослуховування керівник повинен підтримати кожну дитину і допомогти їй якомога краще розкрити свої творчі здібності. Результати першого прослуховування не завжди можуть бути об'єктивними. Тому в хор слід запрошувати і тих дітей, які не досить добре проявили себе під час прослуховування, але мають велике бажання співати.

При прослуховуванні дітей середнього і старшого шкільного віку, слід перевіряти гармонічний слух, пропонуючи їм проспівати зіграні на інструменті інтервали і найпростіші акорди від нижнього до верхнього звука на будь-який склад. Вже при першому прослуховуванні слід розподіляти голоси по партіях.

Перше заняття призначається на певний, зручний для всіх час і має проводитись в атмосфері творчого піднесення. Керівник повинен розповісти про мету, завдання хору і творчі принципи, що будуть покладені в основу його діяльності, зацікавити дітей тією справою, якою вони будуть займатись, звернути увагу на ті вимоги, які ставляться до учасників колективу (регулярно відвідувати заняття, не порушувати дисципліну, виконувати

доручення та інше). Для підтримання робочої обстановки в колективі слід обрати органи самоврядування: старосту хору, старост хорових партій, бібліотекаря.

Значної уваги потребує правильне **розміщення** дітей у хорі. Вони розташовуються півколом, за зростом, у два–три ряди (залежно від кількісного складу колективу) так, щоб кожен з хористів бачив диригента. Найчастіше застосовується таке розташування (зліва – направо): 1) сопрано перші, сопрано другі, альти перші, альти другі; 2) сопрано другі, сопрано перші, альти перші, альти другі. Слід пам'ятати про те, що на стиках партій повинні розміщуватись найбільш досвідчені співаки, у середині партій поряд із сильними – більш слабкі співаки. Для успішного вирішення творчих завдань колективу розташування кожного з хористів під час репетицій і концертів має бути незмінним.

План роботи хорового колективу складається керівником на навчальний рік або півріччя й охоплює такі напрямки:

- організаційні заходи (поповнення хору новими учасниками (20-25 %), вибори органів самоврядування, проведення зборів та ін.);
- навчальні заняття (вивчення музичної грамоти, формування музично-слухових і вокально-хорових навичок, опанування репертуарних творів та ін.);
- добір репертуару (перелік хорових творів, які будуть вивчатись і виконуватись колективом);
- концертно-виконавська діяльність (визначення загальної кількості виступів і перелік заходів, у яких буде брати участь хоровий колектив);
- виховна робота (проведення лекцій, бесід, вечорів, відвідування концертів, спектаклів та ін.).

Облік всієї роботи, що проводиться в колективі, відображується у спеціальному щоденнику за формою: дата, зміст роботи, кількість присутніх, кількість годин, що витрачається на її проведення, підпис керівника, примітки (фіксування особливих моментів у проведенні заходу, ставлення до нього з боку учасників колективу та ін.).

Зміст і форми виховної роботи у хоровому колективі зумовлюються віковим складом і культурним рівнем його учасників, його художньо-виконавським напрямком, місцезнаходженням закладу, при якому він функціонує. Найпоширенішими є: лекції з питань музично-суспільного життя; читання й обговорення мистецько-публіцистичних матеріалів; бесіди про твори, які вивчаються; випуск стінної газети; колективне відвідування концертів і спектаклів; перегляд телевізійних програм і прослуховування радіопередач; зустрічі з майстрами мистецтв; організація дозвілля.

Організація і проведення репетицій. Репетиції мають проводитись два-три рази на тиждень, по півтори-дві академічні години у хорах молодшого шкільного віку і по дві-три академічні години у хорах середнього і старшого шкільного віку. Після кожних 45 хвилин роботи повинні організовуватись перерва і провітрювання репетиційного приміщення. При складанні розкладу занять має враховуватись зміна навчання хористів у загальноосвітній школі. Якщо заняття проводяться по групах у різні зміни, то зведена репетиція призначається на вихідний день тижня.

Форми проведення репетицій відзначаються різноманітністю і залежать від віку хористів, особливостей творів, які вивчаються, особистості керівника, завдань і мети колективу на перспективу і на кожне заняття. Проте слід дотримуватись загальних вимог і принципів роботи з дитячим хором. Усі репетиції мають проходити активно, зібрано, з творчим піднесенням, в атмосфері поєднання вимогливості, доброзичливості і дисципліни. Найголовнішим для успішних хорових занять є доскональне знання диригентом репертуарних творів, володіння методикою роботи над ними, накреслення інтерпретаційного плану їх виконання.

Хорове заняття розпочинається з **розспівування**, яке, у залежності від поставленої мети, може виконувати дві функції: 1) «розігрівання» голосового апарату і настроювання хористів на роботу в класі або на концерті; 2) розвиток вокально-хорових навичок. Процес

розспівування в молодшому хорі триває, як правило, 10-15 хвилин, у середньому і старшому – 15-20 хвилин.

Розспівування відбувається шляхом виконання спеціальних вправ, добір і систематизація яких повинні відповідати певним **завданням** [30, 44]:

- 1) зміцненню співацького дихання;
- 2) формуванню м'якої атаки звука і високої позиції;
- 3) укріпленню середнього регістру і розвитку діапазону голосу;
- 4) досягненню свободи артикуляційного апарату і виробленню чіткої дикції;
- 5) розвитку мелодичного і гармонічного слуху;
- 6) формуванню навичок кантиленного співу;
- 7) відпрацюванню важких епізодів, що зустрічаються у творах.

Добір вправ здійснюється керівником відповідно до рівня підготовки хору, його творчих можливостей, вікових особливостей, завдань, що ставляться на певному етапі роботи. Вправи мають подобатись дітям, бути благозвучними, цікавими і корисними. Вони можуть варіюватись, але основну їх масу рекомендується не змінювати. Зв'язок вокально-хорових вправ з опануванням хорових творів є одним з головних принципів вокального виховання у дитячому хорі.

Перед співом будь-якої вправи керівник повинен поставити перед хористами конкретне вокально-технічне завдання і пояснити, як правильно слід її виконувати. Розпочинати розспівування слід зі звуків примарної зони у середньому регістрі (*фа-соль* першої октави), із закритим ротом, на довгих тривалостях, усім хором в унісон і рухом по півтонах угору і вниз. При цьому губи співаків повинні бути м'яко з'єднаними, зуби – розтуленими, рот – у положенні проспівування голосного «у». Завдання керівника – привчити дітей активно, свідомо і творчо працювати під час розспівування.

У залежності від рівня підготовки співаків, складності твору, який розучується, етапу роботи, репетиції проводяться або по партіях, або усім хором одночасно. Найбільшою активністю і працездатністю хористів, як правило, відзначається початок репетиції. Тому саме цей час доцільно присвятити опрацюванню проблемного матеріалу: вокально-хорових навичок, опанування яких викликає певні труднощі, складних творів репертуару або їх найважчих в інтонаційному і ладо-гармонічному плані фрагментів. Оволодіння більш легким матеріалом, закріплення і повторення раніше вивчених творів рекомендується здійснювати наприкінці репетиції. При виникненні негативних об'єктивних і суб'єктивних факторів, які можуть перешкодити успішній роботі (незадовільний моральний і фізичний стан хористів, втома, неухважність, збудженість, незібраність та інше), план проведення репетиції може бути зміненим. У такому випадку спочатку опрацьовується більш простий, а потім – більш складний матеріал. Творча активність, зацікавленість, цілеспрямована праця співаків під час репетицій сприятимуть плідній діяльності і зростанню майстерності хорового колективу.

Принципи добору репертуару. Вдало дібраний **репертуар** – найважливіша умова успішного функціонування хорового колективу. Він допомагає зацікавити співаків у подальшій участі в хорі, забезпечує його активне творче життя, підвищує виконавську майстерність кожного учасника і колективу в цілому.

Основними **критеріями добору** хорового репертуару є:

- 1) психофізіологічні можливості тієї чи іншої вікової групи хористів;
- 2) доступність художньо-образної сфери;
- 3) художня цінність і довершеність твору;
- 4) різноманітність репертуару (наявність класичних, народних, сучасних творів);
- 5) діапазон і теситурні умови твору (бажано, щоб його мелодика переважно утримувалась у примарній зоні);
- 6) труднощі в інтонуванні;
- 7) труднощі у диханні (ланцюгове і загальнохорове);
- 8) темпові і ритмічні труднощі;

9) кількість голосів, фактура і тип твору (із супроводом, а cappella);

Визначальним фактором у процесі добору репертуарних творів є їх художня цінність. Лише найкращі зразки хорового мистецтва допоможуть вихованню у співаків художнього смаку, естетичних почуттів і сприйняття, естетичного ставлення до дійсності.

Обов'язковим є включення до репертуару хорового колективу фольклорних творів, обробок українських народних пісень М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, Ф. Колесси, Я. Степового, Л. Ревуцького, С. Людкевича та інших. Вони сприятимуть не лише розвитку кантиленності звучання, вокально-хорових навичок, музичних здібностей виконавців, але й формуванню їх національної культури.

Важливим чинником зростання виконавсько-хорової майстерності і музичної культури хористів є використання вірців вітчизняної і зарубіжної хорової класики – творів Д. Бортнянського, М. Лисенка, М. Леонтовича, О. Лассо, Дж. Палестрини, В.А. Моцарта, Ф. Шуберта, Р. Шумана, П. Чайковського, Ц. Кюї, В. Каліннікова, П. Чеснокова та інших. У залежності від ступеня складності, вони можуть застосовуватись у роботі з колективами різних вікових категорій.

Певну частину репертуару мають становити хорові твори сучасних композиторів – І. Кириліної, Л. Дичко, В. Теличка, Т. Попатенко, О. Хромушина, Р. Щедрина, Г. Гладкова, А. Петрова та інших. Вони збагатять і урізноманітнять репертуар колективу, сприятимуть розширенню його творчих можливостей.

Для молодшого дитячого хору обираються одно-двоголосні твори, для середнього і старшого – дво-триголосні і твори з більшою кількістю голосів гомофонно-гармонічного і поліфонічного складу, декілька творів без супроводу. За умов двох репетицій на тиждень репертуар має становити десять – дванадцять творів на навчальний рік. Окрім творів, що відповідають виконавському рівню колективу, до репертуару слід включати твори, які б випереджали його творчі можливості, та більш легкі твори, аніж ті, які вже опрацьовувались. Це сприятиме поступовому професійному зростанню колективу і дозволить керівникові переключати увагу співаків зі складного на більш легкий музичний матеріал.

Методика роботи над хоровим твором. Процес роботи над хоровим твором умовно розподіляється на три етапи. На **першому етапі** диригент аналізує та вивчає хорову партитуру, накреслює план ознайомлення колективу з твором. Воно включає в себе коротке вступне слово, показ твору, наступне обговорення й узагальнення вражень від почутого. **Другий етап** являє собою глибоке вивчення твору: роботу по хорових партіях окремо і в ансамблях (у залежності від характеру і ступеня складності твору); підбір спеціальних вправ для подолання інтонаційних, ритмічних, гармонічних труднощів; роботу над звукоутворенням, ансамблем, темпом, динамікою та іншими засобами музичної виразності, необхідними для розкриття художнього образу твору. **Третій етап** передбачає удосконалення виконавської майстерності хорового колективу, досягнення органічної єдності всіх елементів хорової звучності, що спрямована на вирішення художніх завдань. На цьому етапі роботи твір виконується напам'ять, здійснюється аудіозапис співу з наступним аналізом і обговоренням, відбувається концертний виступ.

Перед початком роботи з хором диригент повинен проаналізувати і ґрунтовно опрацювати твір, зробити розбір окремих побудов (речень, періодів, фраз), визначити основні труднощі партитури і шляхи їх подолання, накреслити загальний план виконання, продумати нюансування і розставити дихання.

Хоровий твір **аналізується** за таким планом [10, 19]:

1. Історико-естетичний аналіз. Автор літературного тексту. Характеристика творчості. Історія створення поетичного твору, його зміст і форма (тема, ідея, образи, композиційна структура, фонетичні особливості та ін.). Порівняльний аналіз літературного тексту хорового твору і поетичного джерела.

2. Дані про життя і творчість композитора, школу і напрямок. Огляд хорових творів і коротка характеристика їх стильових особливостей. Історія створення твору, що аналізується, і його місце у творчості композитора.
3. Музично-теоретичний аналіз твору. Жанр, стиль письма (гармонічний, поліфонічний, змішаний). Структура, ладотональний план, гармонія, голосоведення, метроритм, темп, агогіка, динаміка. Музично-тематичний аналіз. Співвідношення і відповідність змісту і форми музичного і поетичного текстів, їх виразні можливості.
4. Вокально-хоровий аналіз твору. Тип, вид, склад хору. Діапазони хорових партій і хору в цілому. Теситура. Дихання, звукоутворення, характер звуковедення, вокальність тексту, особливості дикції. Вокальні труднощі. Ансамбль, види ансамблю, ансамблеві труднощі, виразні можливості. Стрій, особливості мелодичного і гармонічного строю, труднощі у ньому та у вступних хорових партій і всього хору.
5. План художнього виконання. Розкриття внутрішнього змісту твору, визначення його стилістичних особливостей. Аналіз зв'язку творчого задуму композитора і поета. Трактатування його виконання. Питання темпу та його коливань, сили і характеру звучання, їх зв'язок з частковими і загальними кульмінаціями, визначення головної кульмінації твору.
6. Репетиційний план. Опора на основні принципи хорової роботи: наявність виховного моменту у вивченні твору, єдність художньої і технічної роботи, систематичність і послідовність в опануванні репертуару, поступове поглиблення професіоналізації репетиційного процесу, високий рівень творчої дисципліни [24, 149].

Точне відтворення авторського тексту і розкриття творчого задуму композитора – основа основ виконавського мистецтва. До початку репетицій диригент повинен вивчити найменші подробиці партитури, усвідомити їх художній зміст, опанувати хоровий твір: вміти виразно грати його на фортепіано (баяні), бездоганно співати всі голоси, гармонічні послідовності, вступи хорових партій. Кожну хорову партію слід виконувати з одночасним програванням на фортепіано інших партій. Складні гармонічні послідовності проспівуються по вертикалі у тісному розташуванні на *legato*. Виконання хорових голосів має бути інтонаційно чистим, ритмічно точним, виразним і вокальним (з текстом або сольфеджіо). Воно дозволяє виявити ті труднощі, з якими зустрінуться хористи у процесі вивчення твору, визначити шляхи їх подолання. Спів голосів і акордових співзвуч дозволяє диригентові глибоко оволодіти музичним матеріалом.

Робота над хоровим твором розпочинається зі **вступної бесіди** про його характер, зміст, авторів музичного і літературного тексту. Її мета – розкрити перед виконавцями художньо-образну сферу твору. Бесіда має бути емоційно насиченою, яскравою і лаконічною (3-5 хвилин). Ознайомлення з твором може відбуватись шляхом **прослуховування** його запису у виконанні професійного хорового колективу або виконання керівником хорової партитури на фортепіано. При **виконанні хорового твору на фортепіано** диригентові необхідно: 1) рельєфно показати лінію руху кожного голосу; 2) грати партитуру «по-хоровому», відтворюючи на інструменті особливості хорового співу (кантиленне звучання, цезури, логічні наголоси, *rubato*, підкреслення басового голосу як фундаменту хорової звучності); 3) у творах з акомпанементом виконувати хорову партитуру, доповнюючи її елементами супроводу. В багатоголосній партитурі припускається спрощення фактури (зняття подвоєних голосів, октавні перенесення, застосування арпеджіато, зняття витриманих звуків і тих, що повторюються). Високохудожнє, професійне виконання партитури справить позитивне враження, пробудить емоційний відгук у хористів і сприятиме успішному опануванню хорового твору.

Після прослуховування рекомендується провести коротку **бесіду**, яка передбачає колективне обговорення, висловлення вражень та оціночних суджень щодо твору. Емоції і художні образи, які виникнуть в уяві співаків під час слухання, слід підтримувати і розвивати у процесі роботи.

Розучування нового твору доцільно розпочинати з кожною партією окремо, що дозволить не лише успішно оволодіти музичним матеріалом, але й працювати над її ансамблем, строем, дикцією. У зв'язку з цим заняття з кожною партією проводяться в різний час або, при наявності помічника (хормейстера), одночасно в різних приміщеннях.

Найбільш ефективним способом **розучування твору** є сольфеджування партією своєї мелодії по нотах. (Розвиток цієї навички в хорі є обов'язковим для успішного функціонування і творчого зростання колективу.) У першу чергу рекомендується звертати увагу на чистоту інтонування і правильність ритму, а потім – на інші компоненти художньої виразності (нюанси, темп, тембр та ін.). Після засвоєння мелодичного матеріалу, аналізу літературного тексту, усвідомлення їх взаємозв'язку, мелодія проспівується спочатку на окремі склади, а потім зі словами твору. Твір вивчається по частинах (фразах, реченнях, періодах) відповідно до будови музичної мови і поетичного тексту. Переходити до засвоєння кожної наступної частини можна лише за умов опанування попередньої. Проте після розучування твору в цілому до найбільш складних епізодів слід повертатись і приділяти їм більше уваги.

При розучуванні хорового твору рекомендується застосовувати такі **методи роботи**: спів музичного матеріалу в повільному темпі (дозволить хористам здійснювати слуховий контроль за власним співом, добре відчувати гармонію); чергування співу в голос і «про себе» (сприятиме розвитку внутрішнього слуху, поліпшить навички чистого інтонування); декламація літературного тексту (сприятиме досягненню чіткої дикції і виразності виконання); зміна тональності твору на півтону або на тон вище (допоможе у закріпленні інтонаційно-ладових зв'язків, роботі над теситурою); використання технічних засобів, аудіозапис виконання (дасть можливість диригенту і хористам проконтролювати і проаналізувати свої дії); застосування ігрових моментів (дозволить зняти напруження, втому, найбільш повно розкрити творчі можливості співаків, стимулює емоційну віддачу).

Робота з удосконалення техніки виконання твору передбачає відпрацювання чистоти інтонації та строю, ансамблевої злагодженості, дикційної та ритмічної чіткості, динамічної та тембрової виразності. Помилки, які виникають під час співу, керівник повинен не лише відразу виправляти, але й намагатись їх попереджати, добиватись усвідомлення хористами конкретних завдань, мобілізувати їх слухові уявлення на подолання складних інтонаційних ходів, уникнення форсованого звучання, поверхового дихання [10, 21]. Зводити хорові партії рекомендується лише після закріплення вивченого матеріалу кожною з них.

Подоланню технічних і художньо-виконавських труднощів сприятиме використання елементів образно-художньої мови: яскравих епітетів, порівнянь, співставлень. Вчасне і влучне слово диригента допоможе глибше зрозуміти ідею і зміст твору, осмислити задум композитора, розкрити художній образ твору, визначити основні смислові акценти і кульмінації, активізуватиме емоційну чутливість співаків.

Завершальний етап – робота над художнім виконанням твору – потребує від керівника певних умінь, досвіду і майстерності. Необхідними умовами для художнього виконання є, передусім, бездоганні стрій і ансамбль, чіткий ритм, ясна дикція, правильне дихання з урахуванням фразування і нюансів, що передбачені змістом і характером твору, опора на синтез музики і слова, органічна єдність усіх елементів художньої виразності. На цьому етапі роботи доцільно знову звернути увагу хористів на образну сферу твору, знайти відповідні образні вирази, викликати нові асоціації.

Наприклад, при розучуванні української народної пісні «Щедрик» в обробці М.Д. Леонтовича з метою досягнення динамічної гнучкості рекомендується запропонувати співакам уявити таку картину: «Група колядників рухається селом. До них приєднується все більше і більше молоді. Йдучи від хати до хати, вони наближаються до двору господаря. Потім, пощедрувавши, молодь прямує далі. Пісня затихає» [30, 65]. Такий прийом допоможе відпрацювати динаміку від *pianissimo* до *forte* і знову до *piano*.

Надзвичайно важливим у роботі є виховання емоційної чутливості, повної емоційної віддачі під час співу, здатності заглиблюватись у художньо-образну сферу творів, створення

на заняттях атмосфери творчого підйому і натхнення. Важливе значення має ставлення співаків до твору, який вивчається. Розуміння його змісту і характеру, активізація уваги, волі, уваги, відповідні зовнішній вигляд, вираз обличчя, підтягнутість хористів сприятимуть досягненню високого художнього рівня виконання, найбільш повному і правдивому розкриттю художнього образу твору, пробудженню у слухачів відповідних почуттів.

На завершальному етапі роботи рекомендується зробити аудіозапис виконання колективом хорового твору, що допоможе диригентові і хористам виявити його позитивні і негативні моменти, виправити недоліки і відкоригувати неточності.

Процес роботи над хоровим твором не можна обмежити етапами з чітко визначеним для кожного з них колом технічних і художніх завдань. Такий розподіл має сприйматись лише як схема, дотримуючись якої хормейстер застосовуватиме ті або інші методи і прийоми розучування твору.

Концертне виконання добре підготовленого твору має принести керівникові та всьому колективу велике моральне, емоційне й естетичне задоволення. При організації концертних виступів варто дотримуватись певних рекомендацій.

1. Початок виступу хору має бути яскравим, вражаючим, щоб увести слухачів в атмосферу концерту.

2. Найбільш складні твори, що потребують від співаків великої концентрації енергії, творчих сил і досконалої вокально-хорової техніки, слід виконувати тоді, коли хор почав працювати на сцені у нормальному робочому режимі.

3. Закінчувати виступ слід твором, який справить на слухачів і залишить в їх пам'яті сильне позитивне враження.

4. Жест диригента під час концертного виступу повинен допомагати співакам найбільш яскраво проявити свої творчі можливості, на високому рівні репрезентувати твори, донести до слухачів все те краще, що було досягнуто в їх виконанні на репетиціях.

5. Після концерту обов'язково слід подякувати хористам за їхню працю. Недоліки виступу рекомендується аналізувати на наступній репетиції.

Після концертного виконання робота над твором не повинна припинятись. Кожне наступне його виконання буде збагачувати хор, сприяти удосконаленню вокально-хорової техніки, наближати його до вершин майстерності.

МЕТОДИКА ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ РОБОТИ Д.Є. ОГОРОДНОВА

Принципи методики вокально-хорового виховання Д.Є. Огороднова. Однією з найефективніших сучасних методик вокально-хорового виховання дітей і дорослих є методика відомого педагога і хормейстера Дмитра Єрофійовича Огороднова. Вона отримала заслужене визнання серед учених, педагогів-вокалістів, керівників вокальних і хорових колективів. Її застосування у практичній вокально-хоровій роботі принесло надзвичайно високі результати. «Заняття за системою Д.Є. Огороднова, – підкреслює доктор мистецтвознавства, професор Л.Б. Дмитрієв, – настільки природно і повно розвивають музичні і виконавські здібності хористів, що дозволяють кожному з них виступати як солісту. Дуже важливо популяризувати методику автора з метою підвищення рівня вокально-музичної роботи з художніми колективами» [41, 3].

У своїй дослідницькій теоретичній і практичній роботі Д.Є. Огороднов обґрунтував доцільність формування у дітей змішаного типу голосоутворення, починаючи з молодшого шкільного віку, необхідність досягнення спадкоємності у вокальному вихованні дітей і дорослих, вирішив питання «постановки голосу» кожному школяреві, незалежно від якості його вокальних здібностей. В основі методики Д.Є. Огороднова лежить **система вокально-ладових вправ**, що подається у вигляді наочних схем-алгоритмів.

Методика Д.Є. Огороднова ґрунтується на ряді визначальних **принципів і положень**, серед яких один з найважливіших висновків учення Сеченова-Павлова про те, що організація взаємодії, спільної комплексної і скоординованої роботи окремих органів дозволяє активізувати їх діяльність і розвиток. Застосовуючи **комплексний підхід** до виховання співака, можна якомога повніше виявити і розвинути його музично-співацькі здібності. Формування вокально-хорових навичок значно полегшується завдяки залученню хористами до вирішення вокальних завдань, поряд із голосом і слухом, інших нервово-м'язових механізмів: рухів рук (диригентських жестів), зорового контролю. Вокально-хорове виховання у методиці Д.Є. Огороднова пов'язується з розвитком ладового і метроритмічного почуттів, з удосконаленням рухових навичок, використанням візуальних асоціацій, загальним музичним вихованням. Розвиток частин і функцій голосового апарату як єдиного цілого відбувається комплексно. Педагог на практиці довів, що відпрацювання будь-якої однієї з вокально-хорових навичок (співацького дихання) відокремлено від інших (звукоутворення, артикуляція) порушує органічність функціонального процесу. Збереження ж його цілісності сприяє досягненню значних успіхів у вокально-хоровому вихованні, забезпечує перспективність розвитку голосового апарату.

Основою формування вокальних навичок, вважає Д.Є. Огороднов, є **тембр – головна естетична цінність** кожного голосу. Красивий і правильно сформований, він є показником повноцінної і найбільш досконалої роботи голосового апарату. Усі вокально-ладові вправи, що покладені в основу методики, спрямовані на всебічний розвиток тембру в умовах змішаного типу голосоутворення, коли при коливанні голосових зв'язок одночасно мають бути задіяними грудний і фальцетний механізми. Досвід практичної діяльності педагога показав, що піклування про якість тембру голосу дозволяє удосконалювати його інші властивості і вокальні навички (звукоутворення, дикцію, чистоту інтонації, вібрато та ін.).

Одним з провідних принципів методики є **невимушеність** як найважливіший фізіологічний критерій правильного функціонування голосового апарату. Поняття «невимушеність» змістовно відбиває сутність найбільш природного режиму його роботи. При ньому спів має бути легким, ненапруженим, із задоволенням, без натиску, насильства, форсування, з оптимальною витратою зусиль співака на досягнення найкращого звучання, в той же час, активним і повноцінним. Такому співові сприятиме м'яка атака, плавне, без поштовхів дихання, помірна сила і м'якість звучання.

Невимушеність досягається і стає звичкою поступово у процесі пристосування співацького апарату до виконання певних вокальних завдань. Вона надає можливість

кожному голосу розвиватись у природних умовах, в притаманному лише йому напрямку. Практика показала, що слабкий і невеликий за діапазоном голос часто стає сильним і розвинутим. Звучність і об'єм з'являються завдяки виконанню вокально-ладових вправ на основі правильно сформованого тембру голосу.

Послідовність у роботі і систематизація дидактичного матеріалу є необхідною умовою для розвитку вокально-хорових навичок. “Систематичне навчання, – пише Д.Є. Огороднов, – полягає в регулярних заняттях і тренуваннях голосового апарату, які тільки і можуть привести до повноцінного розвитку голосу, дозволити зміцнитись м'язам, сформуватись необхідним нервовим зв'язкам, утворитись “співацьким стереотипам” [41, 14]. Обов'язковими є послідовність і поступовість в ускладненні завдань, збільшенні навантаження на голосовий апарат. Форсування процесу розвитку голосу може призвести до його деградації.

Працюючи зі слабо підготовленими співаками, Д.Є. Огороднов дійшов висновку, що на початковому етапі роботи слід максимально полегшувати вокальні завдання. Це підвищить якість їх виконання, поліпшить функціонування голосового апарату, сприятиме невимушеності його дій.

Система вокально-ладових вправ Д.Є. Огороднова. Послідовність, поступовість, систематичність і природність вокального виховання від початку до кінця забезпечує спеціальна **система вокально-ладових вправ**. Їх правильне виконання допомагає більш органічному включенню в роботу і комплексній взаємодії усіх ланок співацького апарату (органів дихання, гортані, резонаторів, артикуляційного апарату).

Важливим завданням при опануванні вокально-ладових вправ є формування на основі змішаного голосоутворення правильного початкового співацького тону – звука найкращого тембру. Для цього в них створюються необхідні умови: 1) правильно організоване дихання; 2) невимушеність процесу звуковидобування, вільне звучання голосу (відбуваються шляхом перенесення досягнутої форми звуковидобування на слабкій долі такту на *staccato* на протяжний звук сильної долі на *legato*); 3) наявність високої позиції звучання (уведення у склад при початковому видихові на сильній долі м'якого приголосного «ль»); 4) вибір голосного, який стимулює застосування змішаного типу голосоутворення, і продумана послідовність включення у вправи інших голосних та їх сполучень.

У вокально-ладових вправах цілеспрямовано застосовуються засоби фонетичного методу виховання голосу. Перші вправи розпочинаються з найбільш зручного і корисного в роботі голосного «у». Він відзначається вимовною стабільністю, невимушеністю звуковидобування, сприяє правильному функціонуванню голосових зв'язок, стимулює головне і грудне резонування. Голосні у вправах використовуються в різноманітних комбінаціях з урахуванням їх взаємовпливу. Приголосні на початковому етапі майже не застосовуються, бо перешкоджають утворенню кантিলени. Велике значення надається сполученню прийомів *staccato* і *legato*. Характерною особливістю роботи над вправами є їх ладове, метро-ритмічне, артикуляційне зіставлення, яке вносить елемент активності, свідомості, надійніше закріплює навички.

Основні вокально-ладові вправи починаються із сильної долі такту, що забезпечує кращий контроль за диханням і артикуляцією, на тонах, близьких до розмовної мови. Підвищення теситури і розширення діапазону відбувається поступово. З метою виховання ладового почуття, розвитку повноцінного звуковидобування вихідним на початковому етапі роботи має бути спів від тоніки, що лежить унизу звукоряду, в напрямку знизу вгору. “Найголовніше, вважає Д.Є. Огороднов, – спочатку поліпшити якість голосу, а кількісні показники з часом обов'язково зростуть” [41, 12].

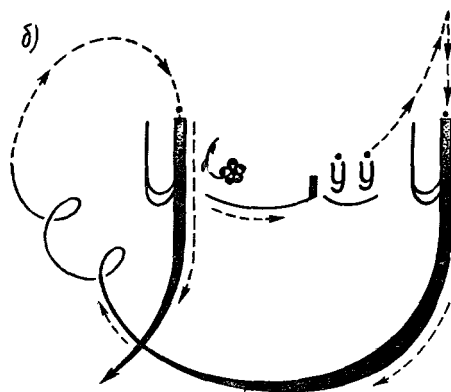
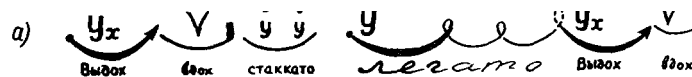
На відміну від багатьох педагогів-вокалістів і хормейстерів, які прагнуть якомога скоріше навчити хористів співати «прикритим» звуком за допомогою позиції “глоткового купола” і стану позіху, що зумовлює скутість нижньої щелепи і викликає напружений, дикційно невиразний звук, Д.Є. Огороднов пропонує інший підхід у роботі над артикуляцією

і дикцією. Він вважає, що не можна позбавляти вокальну мову неповторності й яскравості звучання голосу на різних голосних. Саме в роботі над вокально-ладовими вправами співаки оволодівають вільним, пластичним рухом артикуляційного апарату. Педагог рекомендує навчати їх добре відкривати рота та вільно артикулювати кожний голосний, що сприятиме рухливості і розкнутості нижньої щелепи. Голосні у вправах представлені без приголосних у систематизованому вигляді, починаючи з найпростіших варіантів їх сполучення. Вирівнювання голосних, опанування дикційних навичок здійснюються у самому процесі формування вокальної мови і не потребують залучення інших штучних засобів.

Усі вправи розпочинаються з видиху на сильній долі на склад «ух» або пізніше, з метою його подовження і поглиблення, на склади «ульх», «ах», «альх», «аух», «аульх» та інші. Завершення видиху звуком «х» забезпечує скидання дихання (остаточного повітря) через широко відкриту голосову щілину. Видих при цьому стає активним, а вдих – більш глибоким. Вдих розміщується на слабкій долі такту, що допомагає регулюванню його тривалості, об'єму, сприяє невимушеності, мимовільності. Після вдиху передбачається невелика цезура, яка використовується для затримки і фіксації дихання. Подовження затримки дихання позитивно впливатиме на утворення опори при співі наступних звуків. Важливим моментом при організації фонаційного видиху є протягування останнього звука вправи за тактову риску до завершення його на сильній долі наступного такту. Це допоможе формуванню навичок кантиленного співу (протягування ноти до кінця її тривалості), правильного розподілення дихання [41, 16].

Чітка структура вокально-ладових вправ Д.Є. Огороднова дозволяє зображувати їх у вигляді наочної **схеми-алгоритму** на плакаті або на дошці (розмір 100x80 см.). Робота за схемою активізує весь процес навчання, робить його свідомим і контрольованим, сприяє розвитку навичок диригування, музичних і артистичних здібностей хористів.

Першій вокально-ладовій вправі відповідають такі схема-алгоритм і нотний запис:



Схему Д.Є. Огороднов рекомендує виконувати за допомогою різних кольорів, щоб краще виділити різні голоси, ступені ладу і долі такту. Плакат має розміщуватись таким чином, щоб лінія тоніки була розташована на рівні грудей співака-диригента. Він стає півобертом до схеми з правого боку так, щоб усі співаки добре бачили пластичні і вільні рухи його руки. Ці рухи в такому ж темпі, метро-ритмі і характері під час виконання вправи повторюють рукою всі хористи. Рух руки кожного співака вказує на ту операцію на схемі,

У цій вправі III ступінь розміщується на слабкій долі такту і звучить легше за тоніку. Звук «у» слід атакувати м'яко і чітко. М'який приголосний «ль» наближає звук і стимулює високе звучання. Склад «уль» співається легко, неголосно. При вимові приголосного «ль» губи мають розтягнутися швидко в сторони, як на «улі». Завдяки цьому досягається чіткість вимови приголосного та ясність інтонування терцієвого тону. Вливаючись у тоніку, він повинен передавати їй світлий, м'який характер звучання.

З метою подолання труднощів в артикуляції голосних Д.Є. Огороднов пропонує у відображенні на схемах фіксувати не лише їх звуковисотне положення, але й відповідну кожному з них форму рота:

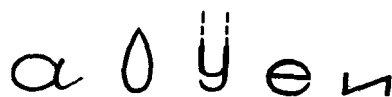
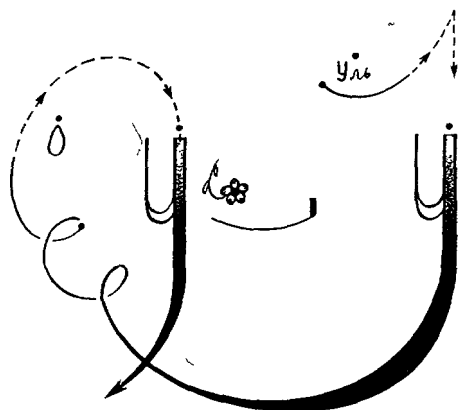
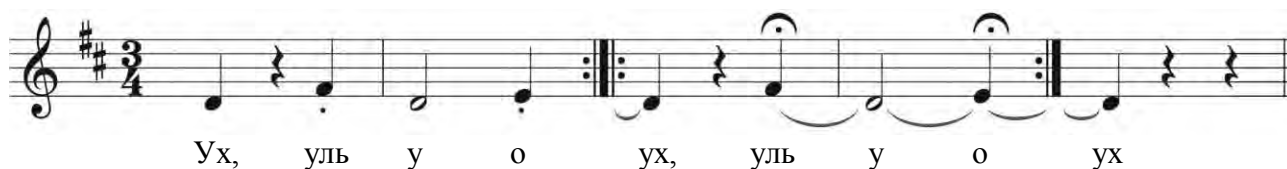


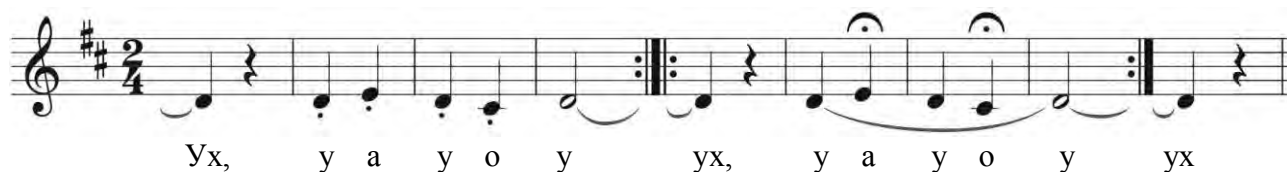
Рис. 8

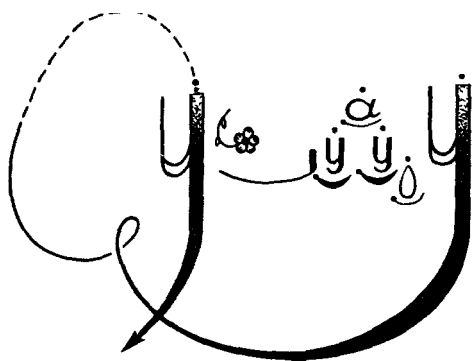
У третій вправі застосовується голосний «о» на II ступені на слабкій третій долі такту. На staccato її слід проспівати якомога коротше і показати крапку над «о» легким, уривчастим кистьовим рухом. На non legato цю долю показують по дужці, що починається крапкою.



Протягування голосного «о» дозволить краще відчутися розв'язування II ступеню в тоніку, звучання якої закінчується активним видихом.

У четвертій вправі об'єднуються та зіставляються інтонації попередніх вправ, найбільш виразно протиставляються тембри голосних – світлого «а» на II ступені і темного «о» на VII ступені.

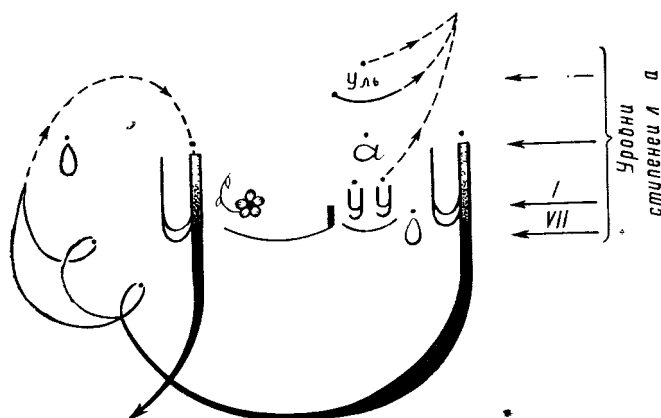




Голосний «а» слід намагатись співати у високій позиції, чітко визначаючи II ступінь ладу. Голосний «о» на ввідному VII ступені виконується тихо, поглиблено. «Розкриття» звучання здійснюється на тоніці.

Кожна з вокально-ладових вправ співається чотири рази і закінчується видихом на «ух» і вдихом через ніс. Перший і другий раз вправа виконується на staccato, третій – на non legato, четвертий – на legato. Перед третім і четвертим проспівуванням вдих має уповільнюватись і поглиблюватись. Рух руки диригента повинен відповідати штриху і характеру виконання.

Після опанування початкових вправ за окремими схемами наступні заняття доцільно проводити за єдиною загальною схемою:



Загальна схема наочно демонструє відмінності між вправами, дозволяє їх порівнювати і зіставляти візуально і в русі, що прискорює процес формування вокальних навичок. Перший цикл вправ є вузловим у вихованні ладового відчуття.

На початковому етапі роботи основним завданням є засвоєння форми вокально-ладових вправ і правильне їх виконання. Завдяки цьому досягаються: 1) оптимальне співацьке дихання на основі попереднього активного видиху та вдиху через ніс; 2) навички невимушеності звуковидобування, чітка, м'яка атака; 3) вільна артикуляція опорних голосних «у», «о», «а» при розкритій нижній щелепі; 4) оволодіння повноцінним співацьким звуком у змішаному регістрі і застосування його при виконанні творів. Засвоєння цих навичок під час роботи над вправами має бути доведеним до ступеня автоматизму.

Працюючи за методикою Д.Є. Огороднова, керівник хору повинен пам'ятати, що **кожна репетиція повинна розпочинатися з найпростішої першої настановчої вправи.** Включення в роботу наступних вправ комплексу здійснюється поступово, в порядку їх опанування. Він має бути незмінним. Дотримання чіткої послідовності вправ, подолання зростаючих труднощів забезпечуватимуть все більш високий рівень їх виконання, розвиток голосового апарату, вокально-хорових навичок, майстерності співаків.

Методика вокально-хорової роботи Д.Є. Огороднова викладена в його працях «Воспитание певца в самодеятельном ансамбле» (К.: Муз. Украина, 1980. – 66 с.) і

«Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе» (К.: Муз. Украина, 1989. – 166 с.). Її ефективність неодноразово підтверджувалася практикою вокально-хорової роботи з дітьми і дорослими. У «Пам'ятці педагогові по вокальній роботі з дітьми» Д.Є. Огороднов радить навчати дітей виражати голосом, передусім, свою доброту, робити це вільно, відверто і повно, водночас і голосом, і губами, і руками: «Співай, висловлюй, переконуй – для того тобі і даний людський голос» [41, 9].

За методикою Д.Є. Огороднова працюють і керівники хорових колективів Полтавщини. Серед них – заслужений працівник культури України Григорій Калайда, який багато років очолює ансамбль пісні і танцю Палацу дитячої та юнацької творчості міста Полтави. Цей художній колектив досяг значних успіхів у сфері хорового виконавства і вихованні підростаючого покоління. Протягом тривалого часу він бере активну участь у концертному житті міста й області, займає призові місця на конкурсах і фестивалях.

Застосовуючи методику вокально-хорового виховання Д.Є. Огороднова, кожен хормейстер може досягти значних успіхів у роботі з хоровим колективом.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Абелян Л.М. Хоровое исполнительство как путь духовного обогащения подростка // Музыкальное воспитание в школе. – Вып. 13. – М.: Музыка, 1978. – С. 67-74.
2. Алиев Ю.Б. Пение на уроках музыки. – М.: Просвещение, 1978. – 175 с.
3. Алиев Ю.Б. Пути формирования навыков многоголосного пения в детском хоре // Музыкальное воспитание в школе. – Вып. 10. – М.: Музыка, 1975. – С. 135-148.
4. Ананченко Г. З досвіду роботи по розвитку гармонічного слуху молодших школярів // Музыка в школі. – Вып. 7. – К.: Муз. Україна, 1981. – С. 27-36.
5. Андрос Н., Дженков В., Семененко Н. Українська хорова література. – Вып. 1. – К.: Муз. Україна, 1985. – 139 с.
6. Апраксина О.А. Методика музыкального воспитания в школе. – М.: Просвещение, 1983. – 224 с.
7. Асафьев Б. О хоровом искусстве. – Л.: Музыка, 1980. – 97 с.
8. Бандина А., Попов В., Тихеева Л. Школа хорового пения. – Вып. 1. – М.: Музыка, 1966. – 198 с.
9. Березин А.А. Переложение музыкальных произведений для детского хора. – М. – Л.: Просвещение, 1965. – 124 с.
10. Болгарський А.Г., Сагайдак Г.М. Хоровий клас і практика роботи з хором: навчальний посібник для музично-педагогічних відділень педагогічних училищ. – К.: Муз. Україна, 1987. – 239 с.
11. Верховинець В.М. Весняночка. – Вид. 5-е. – К.: Муз. Україна, 1989. – 342 с.
12. Виноградов К.П. Работа над дикцией в хоре. – М.: Музыка, 1967. – 104 с.
13. Гладка С. Наукові основи вокального виховання учнів початкових класів // Музыка в школі. – Вып. 7. – К.: Муз. Україна, 1981. – С. 61-70.
14. Гуменюк А.І. Український народний хор: Методичні поради. – Вид. 2 – е. – К.: Муз. Україна, 1969. – 118 с.
15. Дмитревський Г. Хорознавство і керування хором. Елементарний курс. – К.: Музлітература, 1961. – 95 с.
16. Єгоров О.О. Теорія і практика роботи з хором. – К.: Муз. Україна, 1961. – 178 с.
17. Живов В.Л. Исполнительский анализ хорового произведения // Работа с хором. – М.: Профиздат, 1972. – С. 115-138.
18. Захаров А.П. Розспівування у хорі: Методичні поради. – К.: Мистецтво, 1963. – 36 с.
19. Зеленецька І. Розвиток дикційних навичок у дитячому хорі // Музыка в школі. – Вып. 10. – К.: Муз. Україна, 1984. – С. 18-29.
20. Ильин В. Очерки истории русской хоровой культуры. – М.: Музыка, 1985. – 168 с.
21. Коломоець О.М. Хорознавство: навчальний посібник для студентів вузів. – К.: Либідь, 2001. – 168 с.
22. Королюк Н. Корифеї української хорової культури ХХ століття. – К.: Муз. Україна, 1994. – 144 с.
23. Кочнева И., Яковлева А. Вокальный словарь. – Л.: Музыка, 1986. – 70 с.
24. Краснощёков В. Вопросы хороведения. – М.: Музыка, 1969. – 237 с.
25. Краснощёков В. Поэтический текст в хоровом пении // Работа с хором. – М.: Профиздат, 1972. – С. 82-114.
26. Лаба Б. Методичні вказівки по розспівуванню народного хору. – К.: Муз. Україна, 1976. – 76 с.
27. Лашенко А. Хоровая культура: аспекты изучения и развития. – К.: Муз.Украина, 1989. – 87 с.
28. Левандо П.П. Проблемы хороведения. – Л.: Музыка, 1974. – 139 с.
29. Левандо П.П. Хоровая фактура. – Л.: Музыка, 1984. – 118 с.

30. Лиманський П.Т., Тягло Є.І. Вокально-хорова робота вчителів музики у дитячому хорі. – Полтава: ПДП, 1997. – 74 с.
31. Лиманський П.Т., Тягло Є.І. Методичні рекомендації на допомогу керівникам шкільних хорових гуртків. – Полтава: ПДП, 1988. – 18 с.
32. Луговенко В., Ніколаєва Н. Українська хорова література. – К.: Муз. Україна, 1985. – 204 с.
33. Люш Д. Развитие и сохранение певческого голоса. – К.: Муз. Украина, 1988. – 108 с.
34. Мархлевський А. Практичні основи роботи в хоровому класі. – К.: Муз. Україна, 1986. – 96 с.
35. Маценко П. Нариси до історії української церковної музики. – К.: Либідь, 1994. – 168 с.
36. Менабени А. Вокальные упражнения в работе с детьми // Музыкальное воспитание в школе. – Вып. 13. – М.: Музыка, 1978. – С. 43-55.
37. Молдавін М. Народний підголосковий спів. – К.: Муз. Україна, 1980. – 79 с.
38. Мордвинов В. Практика основной работы по постановке голоса. – М.–Л.: Музыка, 1948. – 98 с.
39. Нестеренко Е.Е. Некоторые вопросы произношения в пении // Вопросы вокальной педагогики. – Вып. 7. – М.: Музыка, 1984. – С. 27-34.
40. Ніколаєнко П. Особливості вокальної роботи в хорі з учнями молодшого шкільного віку // Музика в школі. – Вип. 11. – К.: Муз. Україна, 1987. – С. 29-37.
41. Огороднов Д.Е. Воспитание певца в самодеятельном ансамбле. – К.: Муз. Україна, 1980. – 66 с.
42. Огороднов Д.Е. Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе. – К.: Муз. Украина, 1989. – 166 с.
43. Органов П. Певческий голос и методика его постановки. – М.: Музыка, 1951. – 104 с.
44. Орлова Н. О певческом рабочем диапазоне школьников // Музыкальное воспитание в школе. – Вып. 10. – М.:Музыка, 1975. – С. 91-95.
45. Пігров К. Керування хором. – Вид. 2-е. – К.: Музлітература, 1962. – 201 с.
46. Попов В., Халабузарь П. Хоровой класс. – М.: Музыка, 1988. – 154 с.
47. Попов С.В. Организационные и методические основы работы самодеятельного хора. – М.: Музыка, 1961. – 68 с.
48. Раввінов О. Методика хорового співу в школі. – К.: Муз. Україна, 1969. – 130 с.
49. Романовский Н.В. Хоровой словарь. – 3-е изд. – Л.: Музыка, 1980. – 142 с.
50. Савельева В.П. Проблемы вокального обучения руководителей народных хоров // Вопросы хорового образования. – М.: Музыка, 1985. – С. 19-27.
51. Самарин В.А. Хороведение: учебное пособие для педагогических вузов. – 2-е изд. – М.: Академия, 2000. – 208 с.
52. Смирнова Т. А. Хорознаводство : навч. посіб. / Смирнова Т. А. – Х. : ХДПУ, 2000. – 180 с.
53. Соколов В.Г. Работа с хором. – М.: Музыка, 1983. – 192 с.
54. Струве Г.А. Школьный хор. – М.: Просвещение, 1981. – 191 с.
55. Струве Г.А. Хоровые сольфеджио. – М.: Советская Россия, 1976. – 40 с.
56. Стулова Г.П. Хоровой класс. – М.: Просвещение, 1988. – 126 с.
57. Тевлина В.К. Вокально-хоровая работа // Музыкальное воспитание в школе. – Вып. 15. – М.: Музыка, 1982. – С. 43-77.
58. Тронина П. Из опыта педагога-вокалиста. – М.: Музыка, 1976. – 67 с.
59. Успенский Н. Древне-русское певческое искусство. – М.: Музыка, 1965. – 215 с.
60. Халабузарь П., Попов В., Добровольская Н. Методика музыкального воспитания. – М.: Музыка, 1990. – 175 с.
61. Хрестоматия по методике музыкального воспитания в школе: учебное пособие для педагогических институтов / Сост. О.А. Апраксина. – М.: Просвещение, 1987. – 270 с.
62. Чепуров В.Н. Музыка и пение в школе. – М.: Просвещение, 1975. – 112 с.

63. Чесноков П.Г. Хор и управление им. – М.: Музыка, 1961. – 129 с.
64. Шамина Л. Работа с самодеятельным хоровым коллективом. – М.: Музыка, 1988. – 173 с.
65. Юссон Р. Певческий голос. – М.: Музыка, 1974. – 87 с.
66. Юцевич Ю. Роль вокально-слухових впливів у формуванні дитячих голосів //Музика в школі. – Вип. 7. – К.: Муз. Україна, 1981. – С. 43-51.

Дем'яню Н. Ю.

Основи хорознавства і методики роботи з хором: навчальний посібник
для студентів вищих закладів освіти. – 2-е вид., випр. та доповн.

Підписано до друку 30.03.2018 р.

Формат 60x84/8.

Папір друкарський.

Умовних друк. арк. 11,04.

Тираж 100 прим.

Полтавський національний педагогічний університет
імені В. Г. Короленка
36003, м. Полтава, вул. Остроградського, 2