Міністерство культури і туризму україни

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

Житомирський інститут культури і мистецтв

Кафедра музичного мистецтва

**Дипломна робота**

За освітньо-кваліфікаційним рівнем бакалавр

**Самодіяльний хор як чинник культуротворення**

Житомир – 2010

**Зміст**

Вступ

1. Самодіяльний хоровий колектив і специфіка управління ним

1.1 Особливості організації роботи самодіяльного хору: види та функції хорів

1.2. Організація занять і методи розучування репертуару

2. Керівник хору як педагог-організатор та генератор традицій

2.1 Методи організації роботи керівника самодіяльного хору

2.2 Психолого-педагогічні особливості розміщення самодіяльного хору: педагогіка співробітництва

2.3 Хорове розспівування та його педагогічне значення

2.4 Психолого-педагогічні особливості розучування репертуару

3. Концертно-виконавча діяльність та її значення

3.1 Концертно-виконавча діяльність як мотиватор (стимул) учасників самодіяльного хору до участі у творчому процесі

3.2 Концертні виступи, їх види і особливості

3.3 Організація та концертно-виконавчоа діяльність: на прикладі роботи Житомирської хорової капели «Орея»

Висновки

Список використаних джерел та літератури

Додатки

Додаток А. Термінологічний словник

Додаток Б. Oreya

**Вступ**

**Актуальність теми дослідження**

На початку ХХІ століття спостерігається зростання інтересу до хорової педагогіки, відбувається масове утворення хорових колективів і настільки ж масове їх зникнення та розпад. В умовах відродження української національної культури і освіти пріоритетного значення набувають процеси оновлення художньо-естетичного навчання і виховання особистості. Вагоме місце у цьому процесі посідає функціонування самодіяльних хорових колективів, діяльність яких спрямована на розвиток, задоволення естетичних потреб, виховання талантів та здійснення професійної підготовки найбільш обдарованих особистостей.

Однак, комплексне дослідження цього явища, проведене в Академії хорового мистецтва Г.А. Струве, виявило ряд «вузьких місць» в процесі функціонування типового самодіяльного хорового колективу. Стало відомим, що однією із основних причин самоліквідації самодіяльних хорових колективів являється низька якість музично-педагогічної і психолого-педагогічної роботи – тих факторів, які мають не тільки навчальне, але і виховне значення. З однієї сторони в ряду самодіяльних колективів яскраво виражена відсутність чи недостатньо висока якість навчальної роботи, яка покликана підвищувати вокально-виконавчий і професійний рівень хорового колективу. З іншої – недостатня якість (або взагалі відсутність) роботи психологічного характеру, направлена на виховання учасників колективу і формування особливої сфери серед людських відносин, що актуалізує підняту проблему.

Актуальність теми дослідження полягає також у тому, що людські відносини всередині взятого творчого колективу являються однією із визначних початків його нормального функціонування і творчого розвитку. Відомий американський педагог і хоровий керівник Роберт Шоу сказав на одній із педагогічних конференцій: «…если в хоре два певца, стоящих рядом, в одной партии, ненавидят друг друга, то унисон между ними однозначно невозможен! Нет унисона в партии – звучание всего хора невозможно считать полноценным…».

Це твердження, викликаючи різне ставлення теоретиків хорового мистецтва, однак хорова і педагогічна практика підтверджує його істинність.

В педагогічній формулі професора Б.В.Баранова наведено визначення хорової культури нації як сукупності трьох взаємопов’язаних складових: хорова творчість (створення репертуару); хорове виконання (реалізація репертуару); хорова педагогіка (як сукупності методології навчання творчості і виконанню). В роботі самодіяльних (в сучасній термінології «некомерційних») хорових колективів підтверджується істинність цього визначення: керівництво самодіяльним хором – важка і відповідальна робота, яка включає в себе елементи всіх трьох перерахованих складових. Репетиційна і концертно-виконавча діяльність дає не тільки радість творчості, але і являється систематичною важкою працею, яка забирає сили і енергію у кожного учасника хору. Без чіткого музично-педагогічного підходу зі сторони керівника хору, колектив не досягне помітних художніх результатів, може привести до його розпаду, що також становить актуальність піднятої проблеми.

Слід при цьому зауважити, що шляхи становлення і розвитку вокального навчання в самодіяльних хорових колективах вивчалися ще за радянських часів (Л.Шаміна, 1981). Відсутність узагальненої панорами ґенези й еволюції самодіяльних хорових колективів зумовлює актуальність проблеми нині. Нагальною потребою вивчення цього явища зумовлене також тим, що відродження широкої діяльності самодіяльних хорових колективів у сьогодення надасть можливості розпочинати формування вокальної культури народу з дитинства. Зниження вікового цензу для співаків-початківців передбачає внесення змін у процес вокального навчання з метою оновлення його змісту та методів навчання.

**Мета дослідження –** дослідити особливості формування самодіяльного хору, специфіку управління ним та місце педагога-організатора у цьому процесі.

Поставлена мета обумовила визначення наступних **завдань**:

1. Охарактеризувати особливості організації роботи самодіяльного хору, види та функції хорів.
2. Проаналізувати специфіку управління самодіяльним хоровим колективом педагогом-організатором.
3. Висвітлити методи організації роботи керівника самодіяльного хору та методи розучування репертуару.
4. Розкрити значення концертно-виконавчої діяльності самодіяльного хорового колективу.

**Об’єкт дослідження –** особливості організації роботи самодіяльних хорових колективів.

**Предмет дослідження –** самодіяльний хор як чинник культуротворення та творчості.

**Методологічну базу дослідження** становлять методологічні положення з проблем відродження української національної культури, концептуальні засади парадигми сучасних мистецтвознавчих процесів в Україні, їх варіативність та відповідність суспільним потребам. Науково-дослідна робота ґрунтується на загальнонаукових методах пізнання та спеціально-наукових методах, які лежать в основі сучасного теоретичного музикознавства та культурології, а саме: принцип історизму, системності, компаративний метод, музично-теоретичний аналіз, узагальнення, порівняння тощо.

**Теоретичною основою дослідження** стали філософські теорії формування культури особистості та сутності художньої творчості (Ю. Афанасьєв, В.Шульгіна), положення теорії національної ідеї, концептуальні педагогічні, мистецтвознавчі та культурологічні засади (Л.Горенко, С.Садовенко), наукове осмислення закономірностей розвитку народного хорового виконавства (В. Одоєвський, О. Сєров, П. Сокальський, Н. Брюсова), наукові праці з фольклористики (А. Іваницький, В. Харків), вокально-хорового виконавства (А. Єгоров, В. Ємельянов, Н. Калугіна, В. Краснощьоков, А. Кречківський, О. Маруфенко, П. Чесноков, Л. Шаміна, А. Юрлов) тощо.

**Наукова та практична значущість** бакалаврської роботи полягає в узагальненні явищ, що впливають на розвиток самодіяльного хорового виконавства України XX-ХХІ ст. і виступають чинником національного культуротворення.

Практичне значення роботи визначається можливістю її застосування в подальшому дослідженні самодіяльного хорового мистецтва України, його місця і ролі у розвитку музичної та духовної культури сучасної України (поч. ХХІ ст.). Результати дослідження можуть бути використані у процесі викладання курсів з історії та теорії культури України, спеціальних курсів вищих культурно-мистецьких навчальних закладів тощо. Основні положення бакалаврської роботи можуть бути використаними у процесі підготовки методичних рекомендацій для керівників аматорських хорових колективів та при їх підготовці до атестації.

**Структура роботи.** Відповідно до мети і завдань дослідження структура бакалаврської дипломної роботи складається зі вступу, двох розділів, висновків, додатків (нотні матеріали, термінологічний словник ) і списку використаних джерел та літератури.

Загальний обсяг роботи – 89 сторінoк, у тому числі: основний текст – 72 сторінки, додатки – 10 сторінок, список використаних джерел та літератури (69 найменувань) – 7 сторінок.

**1.Самодіяльний хоровий колектив і специфіка його управління**

* 1. **Особливості організації самодіяльного хору:види та функції хорів**

Хором зветься організований колектив співаків. Таке визначення охоплює собою найрізноманітніші співочі колективи різної кваліфікації, виконавчої манери, репертуарної спрямованості, способів формування і комплектування.

Український слухач розуміє хор як творчий колектив, ідейно-художньо спрямований у своїй виконавській діяльності на широке обслуговування і виховання народних мас.

Матеріалом для створення всякого хорового колективу є людські голоси. А що їх можна поділити на три великі групи – чоловічі, жіночі, дитячі, то ці роди голосів і являтимуть собою матеріал, з якого можна організувати той або інший склад хору. Хорові колективи, укомплектовані з самих тільки чоловіків, жінок або дітей, називаються однорідними: хор із самих жінок – жіночий хор, із самих чоловіків – чоловічий, із самих дітей – дитячий.

Сполучивши два різнорідні типи хору, чоловічий з жіночим або дитячим, в один загальний, матимемо мішаний склад хору.

Отже, хори за своїм складом бувають – однорідні і мішані.

Всі типи хорів – однорідні і мішані – щодо кількості самостійних партій (реальних голосів) можуть бути одноголосні, двоголосні, триголосні, чотириголосні. Мішаний хор може бути і багатоголосним. У багатоголосному хорі кількість самостійних партій повинна бути не менше п’яти.

У далекій минувшині, в епоху розвитку поліфонії, багатоголосні хори були звичайним явищем – шестиголосні, восьмиголосні, дванадцятиголосні й навіть більше. Нерідко восьмиголосні і дванадцятиголосні хори являють собою сполучення двох або трьох чотириголосних. Тоді ми маємо так звані подвійні або потрійні хори.

Твори для багатоголосних хорів досить часто зустрічаються в хоровій літературі. В російській музичній літературі – у М.Глінки, А.Рубінштейна, О.Римського-Корсакова, Ц.Кюї, П.Чайковського, в українській – у М.Лисенка, К.Стеценка, М.Леонтовича, М.Вериківського, Б.Лятошинського та ін.

Хори усіх типів і видів можуть виконувати вокально-ансамблеву літературу двома способами: з інструментальним супроводом і без нього.

Такого роду виконання передбачає сама хорова література. Вона поділяється на два великі розділи: хорові твори з інструментальним супроводом; хорові твори, призначені для виконання самими лише вокальними силами, без будь-якого інструментального супроводу.

Виконання хорового твору без інструментального супроводу прийнято називати співом a cappella.

Хоровий колектив, що виконує твори a cappella, – це «своєрідний вокальний оркестр, який на основі синтезу звука і слова відтворює своїми багатими барвами художні образи музичного твору».

Під час співу a cappella «акорд звучить чарівливо м’яко й чисто, чого ніколи не може досягнути симфонічний оркестр, де майже всі духові інструменти темперовані».

Спів a cappellaє найтиповішим і найчистішим видом хорового виконання. Хор, що співає a cappella, навіть для виконання нескладних творів гармонічного стилю має передумовою значну вокальну-технічну підготовку співаків; що ж до творів поліфонічних, то вони доступні тільки висококваліфікованому хорові.

Твори для хору з супроводом розраховано на спільне звучання з музичними інструментами.

Супровід може повністю дублювати хорову партитуру (якщо не зважати на інструментальну фактуру акомпанементу), отже, підтримувати хор гармонічно і ритмічно. Такого роду супровід часом має назву ad libitum – «за бажання», тобто, в разі достатньої кваліфікації хору цей твір може виконуватись a cappella.

Інший вид супроводу, що збагачує звучання хору самостійною і широкою розробкою музичного матеріалу, становить уже невід’ємну частину цілого музичного твору. Виконувати такого роду твори a cappellaні в якому разі не можна, – цим було б спотворено і скалічено творчий задум композитора.

Супровід може бути різноманітний – від баяна, фортепіано, невеличких ансамблів духових і народних інструментів до симфонічного оркестру.

Інструментальний супровід значною мірою полегшує роботу співаків, але часом шкідливо впливає на звукову сталість хору.

Людські голоси поділяються на чотири основні групи: сопрано, або дисканти, альти, тенори, баси. Кожна з цих груп має свій обсяг, або, як кажуть, діапазон.

Сопрано, або дискант – високий жіночий або дитячий голос. Діапазон сопрано від до1 до до3; обсяг дисканта (дитячі сопрано) – до1 – соль2 (бувають, правда, й винятки).

Альт – низький або порівняно низький жіночий голос з обсягом від фа малої октави до фа2. Діапазон дитячого альта – від ля малої октави до мі2.

Тенор – високий чоловічий голос. Діапазон його дорівнює обсягові сопрано, тільки октавою нижче: від до малої октави до до2 (пишеться звичайно октавою вище).

Бас – низький чоловічий голос з обсягом від ре великої октави до фа1.

Наведені діапазони чотирьох основних груп хорових голосів дуже умовні і, вірніше сказати, лише вказують на необхідність мати в хорі чотири основні групи з зазначеними діапазонами. Треба мати на увазі, що співаки з такими широкими діапазонами зустрічаються дуже рідко. Звичайно доводиться задовольнятися голосами, які, не маючи вищезазначеного обсягу, володіють лише його частиною. Звідси у практичній дійсності ми маємо розподіл кожної основної групи голосів на дві, а то й на три підгрупи.

Сопранову, альтову і тенорову групи звичайно поділяють на дві підгрупи – перші і другі; а басову – на три: перші баси, або баритони, другі баси, або інакше їх називають, центральні і, нарешті, октавісти, який часом називають по-італійський «бассо-профундо», тобто глибокі баси.

Сопрано перші. До перших сопрано звичайно відносяться легкі, рухливі голоси, що вільно і ясно звучать у 2-й октаві і досягають звуків 3-ї октави. Такі голоси з природи своєї гнучкі і здатні регулювати зміну динамічного напруження від pianissimo до forte на високих звуках. Для них не становить особливих труднощів виконувати складні мелодичні візерунки у швидких темпах.

Обсяг звуків, практично корисних для хорового звучання, для першого сопрано буде, приблизно, такий: від фа1 або соль1 до ля2 або сі бемоль2. Це так званий робочий діапазон. Звуки 1-ї октави (фа1, соль1, ля1, сі1) в першого сопрано звучать ніжно, м’яко, але здебільшого слабко; розвинути сильне звучання у верхівці 1-ї октави вони не можуть. Починаючи з до 2 в перший сопрано з’являється можливість розвивати значну силу й блиск. Звуки 1-х октави в нижньому тетрахорді у них без темброві, практично використати їх не можна.

Перші сопрано вищезазначені діапазону мають назву ліричних, або лірико-колоратурних.

Сопрано другі. Голос, який має напружені і важкуваті верхи (мі2, фа2, соль2, ля2), але зате повно й соковито звучить у 1-й октаві, особливо у верхній її частині (фа1, соль1, ля1, сі1). Другі сопрано своїм повним звуком при нюансі forte поповнюють слабкість перших сопрано і, зливаючись з їх ніжними тембрами, надають звучанню всієї сопранової партії повноти і насиченості. Щодо використання других сопрано при нюансі piano, то воно можливе тільки в межах 1-ї октави, а в 2-й октаві група других сопрано може обтяжити звучання всієї сопранової партії і порушити природну при цьому нюансі у верхніх регістрах прозорість і ажурну легкість. Проф. П.Чесноков у своїй книзі «Хор и управление им» рекомендує в тих випадках, де хор повинен у верхніх регістрах звучати piano, виключати всю групу важких голосів, до числа яких треба, звичайно, віднести і другі сопрано.

Щодо технічних можливостей другого сопрано в розумінні його рухливості і гнучкості, то цей голос має всі властивості першого сопрано. Діапазон його сягає від до1 до до3. Такий голос зветься сопрано драматичне.

Альт перший має обсяг від ля малої октави до фа2. Верхні звуки малої октави (ля, сі) і нижні звуки 1-ї октави звучать у перших альтів м’яко й слабкувато, але в міру руху вгору міцніють і, починаючи з соль1, набувають сили, блиску і яскравості. Останні два звуки діапазону альта (мі2, фа2) важкі й крикливі. Найкраще звучить перший альт від ре1 до ре2. У цих межах він може дати різні динамічні відтінки – від ніжного piano до блискучого і яскравого forte і виявити гнучкість та рухливість при виконанні мелодичних візерунків у швидкому темпі.

Група перших альтів своїм сріблясто-матовим тембром надає мелодичному візерункові в помірних і повільних темпах співучості і принадної виразності. Голос цей зветься інакше мецо-сопрано.

Альт другий густо й твердо звучить у малій октаві, починаючи з фа. Може йти вгору до фа2, але важко. Найбільш практично корисним у діапазоні другого альта буде ряд звуків від соль малої октави до ля1-сі1. У межах цього обсягу другий альт скрізь звучить рівно і може розвивати природно і без утруднень як forte так і piano. Звуки 2-ї октави для других альтів незручні, подаються важко і здебільшого негарно.

Характерною рисою другого альта є масивність і важкість звука, що значною мірою впливає на рухливість і гнучкість цього голосу. Порівнюючи з першим, другий альт менш рухливий і гнучкий. Соковиті і густі, масивні звуки других альтів, у сполученні з легким, прозорим і ніжним тембром перших, надають усій партії повноти і компактності при найрізноманіштіних нюансах – від тонкого pianissimo до потужного fortissimo. Голос цей прийнято називати по-італійськи – контральто.

Розглянуті чотири групи голосів (сопрано перші й другі, альти перші й другі) з їх діапазонами здебільшого належать до голосів жіночих. Проте в хорі можуть бути не тільки жінки, але й хлопчики – діти від 8-9 до 13-14 років. Хлоп’ячі голоси діляться на ті ж групи, що й жіночі, тобто на дисканти (сопрано) і альти з їх розподілом на перші й другі, тільки з коротшим діапазоном (правда, бувають і винятки). Про групу хлопчиків-альтів треба сказати, що вони мають свій характерний, як кажуть, «хлоп’ячий» тембр – металевий, сильний і водночас ніжний. Взагалі голосам хлопчиків властива рівність звука, чистота його і, як каже проф. Єгоров у своїй книзі «Основы хорового письма», «дзвончатість».

Тенор перший – ліричний. Робочий діапазон цього голосу сягає від фа – ля малої октави до ля1 – сій. Звуки малої октави в нього слабкі і часто безтемброві. В кожнім разі верхівка малої октави в першого тенора звучить, але слабко й маловиразно.

1-а октава майже в повному обсязі звучить у першого тенора легко, без напруження і досить сильно; перший тенор вільно розпоряджається динамічними відтінками від ніжного pianissimo до дзвінкого forte. Цей голос – рухливий і гнучкий, він без особливого труда виконує дрібні тривалості і «вибирає» їх точно й акуратно.

Тенор другий – драматичний. Обсяг голосу від до малої октави до соль1-ля1. Для цього голосу в межах малої октави характерні насиченість і повнота звука. Перша половина малої октави (до, ре, мі, фе) у другого тенора звучить м’яко, виразно.

Розвинути силу на цих звуках він не може. Друга половина малої октави (соль, ля, сі) може бути подана і голосно і тихо.

Звуки 1-ї октави (до1-соль1) – важкі, громіздкі, і з великим трудом піддаються тихому співові. Найприродніше для другого тенора у високому регістрі голосне і напівголосне звучання (forte або mezzoforte). Другий тенор порівняно з першим менш рухливий (щодо «вибирання» дрібних тривалостей).

Треба взяти до уваги, що партія тенорів звичайно нотується в скрипічному ключі в 1-й і 2-й октавах, а читається (звучить) у малій і 1-й октавах (див. мал. 1).

Малюнок 1



Так записується тенор у чотирирядковій партитурі й партіях, а в дворядковій партитурі тенор пишеться, звичайно, в басовому ключі.

С.Танєєв партію тенора записує в скрипічному ключі з значенням тенорового до на 4-й лінійці нотного стану. Це означає виконання написаного октавою нижче (див. мал. 2).

Малюнок 2



Тенор-альтино. У великих і багатих хорових колективах для поширення діапазону і своєрідного забарвлення тенорової партії додають до неї дуже високий чоловічий голос, так званий тенор-альтино. Вже саме додаткове альтинг показує, що сферу звуків, якими оперує цей голос, становитимуть звуки 1-ї октави, починаючи з другої половини, і кілька звуків 2-ї октави – до2, ре2, мі2 і навіть фа2. Особливої сили тенор-альтино не має, але зате своєрідний альтово-теноровий тембр надає всій теноровій партії у високому регістрі, при будь-якому нюансі, м’якості й легкості разом з насиченістю. Звуки малої октави для тенора-альтино майже недоступні, в кожному разі не можуть бути використані практично.

Низькі чоловічі голоси. Баси за ознакою висоти звуків, які входять до їх діапазону, поділяються на три групи: високий бас – баритон, або перший бас; середній – бас другий, або центральний; низький – октава, або бас-профундо.

Ознакою, яка об’єднує всі групи басів, є тембр, властивий басовому голосу як такому.

Баритон, або перший бас. Голос, який легко і вільно звучить у малій октаві і нижніх звуках 1-ї (до1, ре1, мі1), але порівняно слабше і глухіше звучить у верхній частині великої октави (Соль, Ля, Сі). Діапазон баритона охоплює дві октави – від Соль до соль1.

Бас другий, або центральний. Обсяг другого баса широкий – від До до мі1, а то й вище. Звуки великої октави – До, Ре, Мі – запасні. Практично корисними будуть звуки від Фа до ре1-мі1. Тут другий бас дає тверде і повне, насичене і компактне звучання.

Для хору центральні баси – незамінні. Без центральних басів мати повноцінний хор неможливо.

Октава, або бас-профундо. Дуже низький голос. Діапазон його сягає від Соль, Ля контоктави до ля – сі малої октави. Звуки баса-профундо в 2-й половині малої октави – напружені, важкі і часто некрасиві. Практично корисні звуки Соль, Ля, контроктави до Ре-Мі великої. У межах контроктави октавісти особливої сили розвивати не можуть (хоч бувають і винятки), але при звучанні хору на нюансі piano соковиті, оксамитові звуки октавістів надають хорові напрочуд красивої, органоподібної звучності. Октавісти – розкіш для хору, але розкіш ця конче потрібна.

Для запису хорового твору існує загальноприйняті правила, завдяки яким мелодійна лінія кожної партії чітко видна. Це досягається різними способами. Частіше за все кожна партія записується на окремому нотному стані. Практикується також і такий спосіб, при якому на одному стані розміщують дві, а інколи й більше, партії; це залежить від складу хору і від ступені складності хорового твору.

Запис тим чи іншим загальноприйнятим способом хорового твору носить назву хорової партитури.

Найбільш поширений спосіб написання хорової партитури для змішаного хору – чотирьохрядковий (див. мал. 3).

Малюнок 3. - Звичайний вид чотирьохрядкової партитури для змішаного хору:



Нерідко практикується зручний для нескладних партитур спосіб запису змішаного чотирьохголосного хору та трьох рядках (трьохрядкова партитура) (див. мал. 4).

Малюнок4



Поширений також запис змішаного хору на двох рядках (двохрядкова партитура) (див. мал. 5).

Малюнок 5



Такий вид партитури зручний для читання на інструменті, але для запису менш практичний, оскільки у тенорів у басовому ключі нерідко будуть зустрічатися додаткові лінійки, що можна уникнути, тільки застосовуючи попередній спосіб запису, тобто розміщуючи партію тенорів на окремому рядку.

Для однорідних хорів також повинен по перевазі зберігатися принцип запису кожної партії на окремому рядку (див. мал. 6).

Малюнок 6 - Партитура двохголосного хору:



Двохрядковий спосіб написання хорової партитури можна зберегти і при трьохголоссі, якщо воно не є постійним, а тільки зустрічається епізодично (див. мал. 7).

Малюнок 7



При розвинутому трьохголоссі і чотирьохголоссі в однорідному хорі, коли кожний з трьох (або чотирьох) голосів грає самостійну роль, рекомендується застосування трьох- і чотирьохрядкової партитур (див. мал. 8).

Малюнок 8



І, на кінець, можна припустити запис партитури однорідного хору на одному нотному стані.

Чотири партії голосів – сопрано, альт, тенор, бас – можуть представляти хор, якщо кількість співаків в кожній партії буде приблизно однаковим. Найменше число голосів в партії хору повинно дорівнювати трьом. При такій кількості співаків, коли виконується протяжний звук, один співак може змінити дихання, в той час як голоси інших двох продовжують звучати. Завдяки цьому зберігається основна прикмета хорового співу – колективність. При наявності ж двох співаків в партії в момент взяття дихання одним з них продовжує звучати тільки один голос, що суперечить принципу колективності. Таким чином, мінімальним складом для змішаного хору потрібно вважати 12 осіб:

С. 3+А. 3+Т. 3+Б. 3=12

Подібний змішаний хор, а також однорідні хори (чоловічі, жіночі або дитячі) з мінімальною кількістю співаків в кожній партії правильніше називати вокальними ансамблями:

С. 3+А. 3=6; Т. 3+Б. 3=6

Більш повноцінним є подвоєний склад хору в кількості 24 чоловіки – так званий малий хор. Окрім підсилення звучності партії, при такій кількості співаків можливий розподіл кожної партії на дві групи, тобто divisi:

С. 6+А. 6+Т. 6+Б. 6=24

При відповідному і рівномірному збільшенні всіх партій кількість співаків в хорі може досягнути 100–150 осіб.

Досвід показує, що подальше збільшення числа співаків не завжди дає потрібний художній ефект, особливо в умовах самодіяльності, де через надмірну кількість хористів ускладнюється необхідних контроль диригента над кожним виконавцем.

Хори в 200-300 і більше чоловік нерідко носять масовий характер. Організація таких колективів переслідує головним чином мету приваблення до хорового співу великої кількості людей. Цей вид хорової роботи може існувати і існує в самодіяльності як один з важливих засобів художнього виховання мас. Так на святах пісні, особливо в Прибалтійських країнах, багатотисячні хори згуртовано виконують складні хорові твори.

В умовах художньої самодіяльності не завжди можна досягнути повної кількісної відповідності голосів в хорі. Тому є припустимі і інші комбінації голосів. Нерідко в самодіяльному хорі кількість жіночих голосів перевищує чоловічу групу. Якщо при цьому співаки малодосвідчені і чоловічі голоси важко розрізнити на високі і низькі, їх можна об’єднати в одну партію, доручивши їй самостійну роль в хорі.

Одноголосний хор може бути однорідний і мішаний. У мішаному одноголосному хорі жіночі (або дитячі) голоси виконують мелодію на октаву вище від чоловічих. Однорідний одноголосий хор можна утворити з однотипних голосів, наприклад, з самих басів або з самих тільки тенорів і т.д. Так само можна утворити і мішаний хор, поєднавши однотипні голоси чоловічі і жіночі. Якщо теситура висока, то найприродніше буде утворити октавно-унісонний хор із сопрано і тенорів. Середня теситура дає можливість брати участь в одноголосному хорі як високим, так і низьким голосам.

Хорової літератури, спеціально написаної для одноголосного хору, не так багато. Найчастіше вона розрахована для використання в школі, в дитячих садках або для масового виконання; зрідка одноголосні хори зустрічаються в оперній літературі. З погляду практичної придатності одноголосий хор – незамінний для організації народних святкувань, у дитячих садках тощо.

Для концертного виконання до одноголосного хору конче потрібен інструментальний супровід. Діапазон одноголосних хорів взагалі невеликий – на одну-півтори окати, а то й менше, виходячи з розрахунку на середні регістри і подекуди захоплюючи верхні.

Двоголосний хор. Двоголосний хор поділяється на дві групи – 1-го і 2-го голосу. В однорідному складі цього хору партію 1-го голосу виконують високі голоси (сопрано або тенори), партію 2-го голосу – низькі (баси або альти). Якщо склад хору мішаний, то партію 1-го голосу виконують сопрано і тенори, а партію 2-го голосу – альти і баси. Література для двоголосого хору здебільшого розрахована на однорідний склад – жіночий або дитячий. Що ж до так званих масових пісень, то вони здебільшого можуть виконуватися і мішаним складом хору.

Діапазон двоголосного хору такий самий, як і одноголосного, якщо не рахувати небагатьох винятків.

Триголосний хор. Він має три самостійні партії. Розподіл їх такий: 1-й голос – сопрано перші або тенори перші; 2-й голос – сопрано другі або тенори другі; 3-й голос – альти або баси. Спів триголосних хорів мішаним складом не дає художнього ефекту і в літературі не зустрічається, проте в педагогічній практиці він можливий.

Триголосний склад дає повнішу гармонію, а тому допускає цілковиту можливість виконання a cappella, що й спостерігається в хоровій літературі.

Діапазони триголосних однорідних хорів звичайно вкладають в одну, півтори октави і тільки зрідка сягають двох октав. Але в тих випадках, коли триголосний склад – мішаний, діапазон його виходить за межі двох октав.

Чотириголосний хор. Це нормальний тип вокального ансамблю, який має чотири самостійні групи. Такий хор може дати повний акорд, а тому має цілковиту можливість обходитись без усякого супроводу, хоч може бути і з супроводом.

Літератури для чотириголосного хору багато для співу як a cappella, так і з супроводом. Хори чотириголосного складу можуть бути трьох типів: однорідний чоловічий, однорідний жіночий або дитячий і мішаний.

Кожен з них має свої, тільки йому властиві, характерні риси і діапазон ширший, ніж розглянуті раніше хори.

Чоловічий чотириголосний хор. Склад його такий: перші тенори, другі тенори, перші баси, другі баси. Діапазон чоловічого хору широкий. Він сягає від Ре-До до до2.

Жіночий чотириголосний хор. Чотири групи голосів жіночого хору розподіляються так: перші сопрано, другі сопрано, перші альти, другі альти.

Діапазон жіночого хору сягає від соль малої октави до ля2-сі бемоль2. Такий широкий діапазон передбачає особливу необхідність мати в жіночому хорі низькі альти або, як їх інакше звуть, контральто.

Мішаний чотириголосний хор – це поєднання жіночих або дитячих голосів з чоловічими в один загальний співочий колектив. Основні його групи – сопрано, альти, тенори, баси – при кількісній та якісній повноцінності поділяються на 1-і й 2-і голоси. У такому разі мішаний хор являтиме собою поєднання двох однорідних типів хору – повного чотириголосого жіночого хору з таким же чоловічим.

Такий мішаний хор можна назвати найдосконалішим з усіх видів і типів хорових колективів. Він має дуже широкий діапазон – понад чотири октави від Ля, Соль контроктави до до3 і володіє багатством звукових барв і технічних можливостей.

При якісній (голосові сили) і технічній рівноцінності мішані хори за кількісною ознакою поділяються на три види: малий мішаний хор – 12-15 чол. (по 3-4 співаки в кожній партії); середній – 25-35 чол. (по 6-8 співаків на партію) і великий – 50-60 чол. і більше (по 12-15 співаків у кожній партії).

Кожен з цих видів хору має певні виконавські можливості.

Малий мішаний хор звичайно звуть неповним, бо в ньому неможливо поділити основні групи на 1-і й 2-і голоси. Цьому хорові доступна література тільки з строго чотириголосною фактурою. Щодо якості інтерпретації, то і в малому хорі вона може бути доведена до найвищого ступеня досконалості і художньої виразності.

Середній мішаний хор можна вже назвати повним, бо, поділивши основні групи голосів на 1-х і 2-х, матимемо вісім партій, а за наявності октавістів – навіть дев'ять. Репертуарні можливості в такому хорі значно ширшають, для нього доступно багато з одно хорової вокально-ансамблевої літератури a cappella або з фортепіанним супроводом.

Великий мішаний хор має можливість виконувати всю хорову літературу, включаючи і великі вокально-ансамблеві форми (ораторії, меси, кантати) в супроводі симфонічного оркестру.

Інтерпретаційні можливості як середнього, так і великого хору необмежені. Художнє враження від майстерного, натхненного виконання може бути потрясаючим.

Одним з дуже важливих організаційних питань є розміщення співаків. До цього треба підходити серйозно і з великою уважністю. Який повинен бути керівний принцип у цьому питанні? Взаємодопомога і практична зручність – ось основні міркування при розміщенні.

Треба розміщувати співаків хору так, щоб найбільш знаючі і досвідчені могли допомагати менш знаючим, менш досвідченим. Отже досвідчені співаки повинні бути поруч з недосвідченими або близько від них. Часто це роблять так: спереду сидять малодосвідчені, а позаду них – досвідчені.

Само собою зрозуміло, що хор повинен сидіти або стояти групами (сопрано, альти, тенори, баси). Кожна група може поділятися на дві підгрупи (басова група поділяється на три). Перші голоси у всіх групах (перші сопрано, перші тенори, перші альти, перші баси) відносяться до легких голосів; їх треба розміщувати на передньому плані. Другі голоси належать до важких, їх треба розміщувати на другому плані.

Хор звичайно розташовують у вигляді віяла у декілька рядів (при великому складі), у два ряди (при малому складі). Праворуч від диригента розміщаються баси й альти, ліворуч – сопрано, тенори. Кожен ряд співаків на концертній площадці повинен стояти на голову вище від попереднього ряду. для цього звичайно роблять дерев’яні станки. Таке розташування хору найбільш практичне: кожен співак добре бачить диригента і посилає свій звук прямо до залу. Розміщення хору в одній площині треба визнати невдалим: не всі співаки добре бачать диригента і співають у потилицю своїм товаришам, що стоять спереду.

Розстановка легких і важких груп хору звичайно буває така: з країв розміщуються 1-і голоси, ліворуч від диригента – перші сопрано й тенори, в центрі – другі сопрано й тенори; праворуч від диригента крайніми будуть перші альти, а ззаду за ними – перші баси; до центра біля других сопрано – другі альти, а за ними – другі баси й октавісти:

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| перші тенори | другі тенори | октавісти й другі баси | перші баси |
| перші сопрано | другі сопрано | другі альти | перші альти |

Таке розташування не є єдино можливим, можуть бути й невеликі відхилення. Наприклад, існувало в хоровій практиці розташування групи тенорів за альтами, а басів за сопрано. Зважаючи на те, що в хоровій літературі ми часто спостерігаємо використання мелодії тенорами і сопрано, а часом навіть пряме дублювання сопрано тенорами, і до того ж тенори щодо звукового обсягу ближчі до сопрано, нам здається, що можна віддати перевагу першому варіантові розстановки хору.

При однорідному складі хору чотириголосного типу тенори й сопрано (перші і другі) розміщуються спереду, а за ними – баси й альти (перші і другі).

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| перші баси | другі баси | або | перші альти | другі альти |
| перші тенори | другі тенори | перші сопрано | другі сопрано |

Триголосний хор звичайного складу (перші і другі тенори або сопрано і баси або альти) можна розмістити в два ряди: в передньому будуть 1-і і 2-і голоси, а в другому – 3-і, тобто баси або альти. Хор – це колектив, який має своєю метою співати гуртом, спільно. Звідси виникає специфічна особливість хорового співу – спільне звучання окремих співаків хору в одному, загальному цілому, що й зветься ансамблем.

Ансамбль – слово французьке (еnsemble – разом, вкупі, ціле, узгодженість); воно висловлює поняття про спільний, колективний труд.

Кожен колективний труд може бути різних кваліфікацій щодо своєї організованості – від неналагодженого і малопродуктивного – до чіткого, точного і високопродуктивного.

Таку ж картину ми можемо спостерігати і в ансамблі хору – або це буде лише несмілива і невміла спроба налагодити спільний спів, або ж шляхом наполегливого і впертого труда колектив підніметься на високий ступінь довершеності і майстерності.

Під ансамблем високої майстерності треба розуміти точну інтонаційну злагодженість звучання співаків у хорі, злитість і врівноваженість щодо сили й тембру всіх голосів, наслідком чого буде соковитий, насичений, барвистий, але без найменшого виділення тембрів голосів окремих співаків, повноцінний унісон кожної партії, а досконалі унісони партій дадуть чудове, чарівне, врівноважене гармонічне співзвуччя.

Первісним елементом хорового ансамблю є так званий ансамблевий звук. Це звук певної висоти, відтворюваний кількома співаками. Він може бути двох родів: унісонний і гармонічний.

Унісонний ансамбль ми маємо в одноголосному хорі або в звучанні окремої партії хору.

Гармонічний ансамбль є співання акорду кількома співаками або хоровими партіями.

Якщо на кожен акордовий звук припадає по одному співакові, то ми маємо сольний гармонічний ансамбль.

Мінімальна кількість співаків для унісонного ансамблю – три чоловіки. В той час, як один із співаків братиме дихання, двоє інших звучатимуть. Найменша кількість співаків для гармонічного ансамблю – шість чоловік, бо двоголосся – це первісна стадія гармонії. Отже, мінімальний чотириголосний хор повинен складатися з дванадцяти співаків.

Само собою зрозуміло, що відсутність зазначених умов впливатиме на унісонний ансамбль негативно. Якщо, наприклад, у групі співаків якої-небудь партії знайдуться люди з голосами різкого і неприємного тембру, що не зливаються з іншими, то на хороший ансамбль партії розраховувати неможливо; або якщо серед співаків знайдеться людина з дуже сильним голосом, то вона завжди рискує на нюансі forte виділитись. Взагалі нюанс forte – дуже небезпечний для хорового ансамблю, навпаки, нюанси ріаnо і mezzo-piano дають більше можливостей для злиття голосів групи співаків у монолітний звук.

Правильне положення рота при відтворенні голосних дуже істотно впливає на ансамблеву злитість та якість звука як такого. Зрештою, брак ансамблевого досвіду, музичної й загальної культури безперечно впливає на ансамбль. Зручна теситура і природний, пов'язаний з теситурою, нюанс – це умови настільки зрозумілі, що будь-яких пояснень не потребують.

Гармонічний ансамбль, тобто врівноваженість і злиття всіх тонів акорду в одне правильне, м'яке і органоподібне звукосполучення, може до певної міри регулюватися дотриманням деяких умов, а саме: кількісної та якісної рівноваги хорових груп, зручного розміщення акорду, мелодичного положення акорду, теситури, виду акорду, нюансу, темпу, кваліфікації співаків хору та їх природних музичних даних.

Розгляньмо нарізно кожну з перелічених умов.

Приблизна кількісна і якісна рівновага груп хору становить одну з перших вимог досягнення хорошого гармонічного ансамблю. Якщо, наприклад, група сопрано складається з 10 чоловік, то розділити їх на перших і других можна або нарівно, або ж трохи відхилитися в бік збільшення перших сопрано, а саме: перших сопрано – б чол., а других – 4, враховуючи, що густота звука других сопрано цілком урівноважить деяку кількісну перевагу (на 2 чол.) перших. В ім'я кількісної рівноцінності можна часом пожертвувати суворою кількісною однаковістю. За кількісною і якісною побудовою однієї партії будуються і комплектуються інші партії хору. Не можна здобути хороше звучання акорду, якщо три партії матимуть по 10 чоловік, а одна – три тощо.

Досвід і спостереження показали, що академічно правильне розміщення акорду дає найсприятливіші умови для гармонічного ансамблю, причому тісне розміщення являє собою особливо сприятливий ґрунт для благополучного і хорошого звучання акорду, широке розміщення – менш зручне, а відхилення від академічних норм становить певні труднощі в досягненні гармонічного ансамблю і приводить до так званого неприродного ансамблю.

Суть неприродного ансамблю полягає в тому, що змінами динамічного напруження в групах хору можна деякою мірою усунути незручності розміщення акорду.

Мелодичне розміщення акорду і теситурні умови в свою чергу впливають на ансамбль.

Мелодичне положення герції і зручна для співаків теситура становлять найсприятливішу для ансамблю обстановку.

Мелодичне положення основного тону менш зручне для досягнення ансамблю, а мелодичне положення квінти ще менш сприятливе, особливо при широкому розміщенні голосів, хоч би :й при зручній теситурі.

Вид акорду істотно впливає на освоєння співаками ансамблевого звучання.

Прості гармонічні звукосполучення, розміщені зручно для співу, легко й швидко засвоюються співаками і майже без труда звучать в ансамблі.

Навпаки, складні гармонічні сполучення (побічні акорди, зменшені, альтеровані акорди з затриманням, передйомами, модуляціями) не можуть бути зразу освоєні співаками, отже становлять значні труднощі в досягненні ансамблю. В кожному разі складні звукосполучення можуть зазвучати в ансамблі тільки після значного труда і не так швидко. Для того, щоб складні сполучення зазвучали легко й просто, потрібний час. Недаремно існує серед співаків прислів'я: «Щоб проспівати просто, треба повторити разів зо сто».

Дуже часто нюанс є вирішальною умовою для досягнення ансамблю. Наприклад, акорд у високій теситурі при нюансі forte звучить добре, легко, природно тобто в ансамблі. Той же самий акорд при нюансі ріаnо стає важким для хорошого звучання і вимагає штучного пристосування.

Темп теж впливає на якість ансамблю. Повільні і помірні темпи являють собою сприятливі умови для досягнення ансамблю. Виконавці встигають ясно усвідомити звучання акорду і інстинктивно дають хорошу ансамблеву злагодженість. Швидкі темпи такої зручності не дають.

Коли ми говорили про гармонічний ансамбль, як про наслідок рівноваги голосових груп хору, то цього в жодному разі не можна розуміти буквально.

Рівновагу, врівноваженість усіх музичних тонів, які входять до складу акорду, треба розуміти відносно. Якщо взяти тризвук мажору або мінору, то не всі тони в акорді однакові своєю значимістю. Основний тон, як база гармонічного співзвуччя, є найважливіший своєю значимістю; далі йде терція тризвуку, як характерний інтервал, що надає акордові мажорного або мінорного звучання; нарешті, квінта тризвуку, яка надає акордові повноти й насиченості, але з погляду ладової характеристики (мажору або мінору) нейтральна.

Відповідно до значимості кожного елемента в акорді – і врівноважування тонів мусить дотримуватись у певній градації. Як же це робити, і які загальні норми звучання акорду?

Терція акорду робить співзвуччя або мажорним, або мінорним, – ясно, що цей інтервал повинен бути так динамічно підкреслений, щоб утворилось цілком визначене, ясне враження мажору або мінору.

Квінта, як нейтральний інтервал, повинна бути подана в такій мірі, щоб надати акордові повноти і соковитості звучання.

Зрозуміла річ, що це нормування звучання акордів дуже умовне і невизначене. Як все це робити – підкаже не стільки розум, скільки ансамблеве почуття.

Перейдімо тепер до розгляду найголовніших акордів і простежимо, як вони звучать у хорі та в якій мірі вони зручні для досягнення хорового ансамблю.

Теситурні умови і мелодичне положення акорду, незважаючи на широке розміщення, створюють цілком сприятливу обстановку для хорового ансамблю. З будь-яким нюансом цей акорд звучить в ансамблі.

Для створення самодіяльного хору потрібні певні умови: матеріально-технічна база, репетиційне приміщення, музичні інструменти, необхідні для роботи хору меблі, а також грошові кошти на оплату праці керівника хору і його помічників, придбання концертних костюмів, нотної бібліотеки, фонотеки тощо.

**1.2 Організація занять і методи розучування репертуару**

Важливо, щоб репетиційне приміщення було придатне для роботи в ньому хорового колективу. Для репетиційних занять хору бажано мати декілька ізольованих приміщень, оснащених музичними інструментами. Це дозволить хору проводити репетиції по партіях (групам). Практика показує, що такі умови для роботи з хором виникають дуже рідко. Для занять хору повинно бути відведено як мінімум два просторі приміщення. Необхідно, щоб кожне приміщення було з хорошою акустикою, вентиляцією і освітленням. Акустичні умови репетиційних приміщень вимагають особливої уваги. Кімнати з поганою акустикою (повне поглинання звуку або віддзеркалення його з ефектом «ехо-камера») абсолютно непридатні для занять.

Зазвичай в приміщенні для поліпшення акустики задрапіровуються кути. Для занять хору мають бути добре налагоджені музичні інструменти відповідно до прийнятого стандарту (для першої октави – 440 герц). Бажано, щоб стільці в репетиційному приміщенні були розташовані з невеликим підвищенням кожного ряду (амфітеатром).

Створення і організація хорового колективу – складний процес, що вимагає великої зацікавленості і допомоги від керівництва організації, при якій створюється колектив. В процесі організації хору слід використовувати різні засоби реклами, агітації і пропаганди: оголошення про створення хору по місцевому радіо і у пресі і так далі.

**2. Керівник хору як педагог-організаторта генератор традицій**

**2.1 Методи організації роботи керівника самодіяльного хору**

Хормейстер (від нім. Meister – майстер, керівник; нім. еквівалент Chorleiter) – керівник хору, хоровий диригент. Хормейстер керує (диригує) хором при розучуванні нових і репетуванні і виконанні нових і старих хорових партій. Художній керівник хорового колективу, на якого, крім диригентських, покладені обов’язки забезпечення художнього рівня творчої діяльності хору називається головним хормейстером.

Окреслимо значення даного вербального виразу. Існує чимало конкретно-історичних форм і найменувань професійної діяльності музиканта, який виконує провідні функції в хоровому співі, наприклад: корифей, хорег, хореарх, доместик, капельмейстер, регент, диригент, художній керівник і т.п. Для спрощення викладу ми користуємося переважно терміном «хормейстер». Останній розуміється як узагальнюючий термін. Він прирівнюється до різних типів та найменувань спеціальності, що виникали в різних історично-локальних умовах. Отже, термін хормейстер відбиває весь можливий комплекс функцій спеціаліста в галузі хорового мистецтва, до якого входять керування, диригування, навчання, художнього виховання, заспівування, виконання провідної вокальної партії тощо.

Поняття професіоналізму давно увійшло до числа основних понять, що характеризують діяльність музиканта. Найбільшу увагу та широке застосування одержало явище композиторського професіоналізму. У застосуванні до композиторської творчості термін професіоналізм відбиває, насамперед, особливий характер діяльності творців музики, їхній соціальний статус, а також особливий вид музичного продукту. Саме в такому ракурсі це поняття трактується в наукових працях І. Ляшенко, Ю. Малишева, С. Мірошніченко, Є. Назайкінського, О. Сохора та інших музикознавців.

Нерідко вживається слово «професіоналізм» і в літературі з хорознавства. Зазвичай цей вираз використовується в одному контексті з поняттями «дилетантизм», «аматорське і самодіяльне хорове мистецтво», «народне хорове мистецтво», «фольклорне музикування». Незважаючи на очевидний факт його поширеності в літературі, не можна вважати, що слово «професіоналізм» має в хорознавстві статус наукового терміна. Зіставлення відтінків його музично-соціологічного, історичного, психологічного, педагогічного значень свідчить про велику розбіжність розуміння, невизначеність границь даного виразу.

Однак, не можна ігнорувати уявлення про професіоналізм, що склалися в теорії та методиці хорового мистецтва. Проблема хормейстерського професіоналізму часто обговорюється в тому чи іншому вигляді у хорознавчих монографіях, статтях, підручниках, методичних розробках. Цікаві, глибокі і практично важливі зауваження про характер діяльності і професійні якості диригента-хормейстера ми знаходимо в наукових і учбово-методичних працях Г. Дмитревського, А. Єгорова, Д. Загрецького, В. Ільїна, С. Казачкова, М. Колесси, В. Краснощекова, Д. Локшина, В. Мартинова, А. Мархлевського, Я. Мединя, В. Мініна, К. Ольхова, К. Пігрова, К. Птиці, В. Соколова, А. Серебрі, В. Чернушенко, П. Чеснокова, Л. Шаміної, В. Шипа та ін.

Питання хормейстерського професіоналізму обговорюються і в сучасній хорознавчій літературі на основі нових наукових методів. Наприклад, оригінальні концепції, що мають безпосереднє відношення до вивчення професіоналізму хормейстера були запропоновані А. Лащенко (учений розглянув хорове мистецтво в широкому контексті актуальних проблем музичної естетики і культурології, у тому числі сучасних завдань української культури); Л. Бутенко (дослідник своєрідно інтерпретував образну семантику хорового інтонування і функції хору в системі засобів оперного твору); О. Бенч-Шокало (проблема професіонального хорового мистецтва розглядається у взаємозв'язку з фольклорними витоками музичної культури України, сучасними тенденціями професійної композиторської творчості й питаннями виконавської стилістики), Т. Смірнової (автор репрезентує широкий спектр проблем хормейстерської освіти) та ін. У вітчизняному музикознавстві інтенсивно вивчається історія професійного хорового виконавства в руслі церковної традиції (наприклад, дослідження Н. Герасимової-Персидської, В. Іванова, Л. Корній, Ю. Ясиновського,та ін.).

До середини ХІХ століття керівництвом хору – складова частина діяльності регента, кантора, капельмейстера. Близькі до функцій хормейстера обов’язки у французьких співочих школах і церквах виконував керівник капели (maotre de chapelle). Поява хормейстера пов’язана з процесом розвитку музичного виконання, виділенням хорового мистецтва в самостійну область, розділом сфер музично-виконавчої і музично-педагогічної діяльності.

Найбільш важкою частиною роботи керівника самодіяльного хору являється створення творчого колективу улюбленців хорового співу. В цьому колективі одна із головних задач – виховання гарних відносин між його учасниками, потреби до спільного спілкування, головною ціллю якого являється хоровий спів.

Хибне захоплення хоровим співом виникає не одразу. Потрібна система психологічних контактів, здатних об’єднати людей в єдиний колектив: взаємне відвідування художньо-творчих заходів, вечорів-відпочинку, диспути з різних проблем життя і т.п. В усій цій праці значення керівника хору важко оцінити.

Створення дружнього колективу неможливе без глибокої поваги і навіть від ставлення його учасників до свого керівника.

Керівник хору повинен уважно відноситися до кожного учасника хору, знати його труднощі і проблеми, вміти доброю порадою і конкретним ділом допомогти членам хорового колективу, бути їх справжнім товаришем. Керівник хору повинен любити не тільки хорове мистецтво, але и багатопланову роботу, пов’язану з організацією колективу, віддавати цій роботі всього себе.

В завдання керівника хору (хормейстера) входить:

* підбір репертуару;
* музично-педагогічна діяльність;
* організація і проведення репетиційної роботи;
* концертно-виконавчої діяльності;
* організація творчих зустрічей з різноманітними самодіяльними і професійними колективами;
* організація і виконання гастрольних поїздок хору;
* ділові контакти.

В завдання керівника хору входить не тільки навчання його учасників правильним співочим і хоровим навичкам, розвиток музичності, але і виховання у них хорошого художнього смаку, високої духовності, любові до хорового мистецтва. Ця задача ускладнюється тим, що керівнику приходиться працювати з людьми різного віку, різного освітнього і культурного рівня.

Такий широкий і різноманітний спектр діяльності керівника самодіяльного хору вимагає від нього не тільки знань, умінь і навичок в області хорового мистецтва, але і широкої загальної ерудиції і педагогічної вихованості. Він повинен бути різносторонньо підготовленим, творчо активним педагогом. Для цього необхідно більш знань з області літератури, театру, образотворчого мистецтва, суспільних наук, основ психології. Керівник хору повинен володіти розвиненим інтелектом і силою волі. Робота з самодіяльним хором вимагає від керівника великої працездатності, терпіння і міцного здоров’я, а також оптимізму і, звичайно, почуття гумору.

Всі ці знання, вміння, навички, можливості і риси характеру являються по суті, професійними якостями керівника самодіяльного хорового колективу.

Хормейстер керує роботою хорового колективу (ансамблю пісні і танцю), що має звання «народний» (для дорослих) або «зразковий» (для дітей). Бере участь у підготовці щорічних і перспективних планів роботи клубного закладу, проведенні художніх заходів. Організовує та очолює роботу з підготовки та випуску нових концертних програм, забезпечує їх належний рівень. Бере участь у роботі художньої ради, методичного кабінету щодо організації та проведення масових видовищних заходів, тематичних вечорів, театралізованих свят, народних гулянь тощо. Забезпечує навчально-виховний процес у колективі, проводить групові та індивідуальні заняття з учасниками колективу з розучування хорових партій за загальномузичною освітою учасників. Веде облік репетицій, виступів, занять. Бере участь у складанні кошторису витрат. Головний хормейстер районного будинку культури надає методичну й практичну допомогу профільним колективам району.

Хормейстер повинен знати**:** чинне законодавство в галузі культури і мистецтва, чинні нормативні акти з питань розвитку художньої творчості, основи теорії та практичні навички хорового співу, теорію диригування, методологію творчого процесу, основи вокального мистецтва; сучасний та класичний репертуар та принципи його формування; основи методології та організації навчально-виховного процесу в колективі; досвід роботи кращих вітчизняних колективів; основи економіки, організації праці та управління; основи авторського та трудового права; правила й норми охорони праці, виробничої санітарії та протипожежного захисту; правила внутрішнього трудового розпорядку.

Кваліфікаційні вимоги хормейстера: повна вища освіта відповідного напряму підготовки (магістр, спеціаліст). Стаж роботи за професією хормейстера: для магістра – не менше 2 років, спеціаліста – не менше 3 років.

**2.2 Психолого-педагогічні особливості розміщення самодіяльного хору:педагогіка співробітництва**

Успішна творча діяльність хору багато в чому залежить від правильного розташування його учасників на репетиціях і концертній естраді.

У самодіяльних хорах беруть участь співці, що мають не лише різні вокальні дані, але і неоднакову музичну підготовку і досвід співу в хорі. Окрім цього вони розрізняються за віком, освітою, родом основної трудової діяльності, комунікабельності, психологічній адаптивності і культурному рівню. Успіх репетиційної роботи хорового колективу визначається не лише вокально-хоровою майстерністю його учасників, але і психологічною атмосферою в хоровому колективі. Особливо це відноситься до артистів хору, що знаходяться на репетиції і концертній естраді поруч один з одним. Вони в першу чергу повинні відчувати дружню еманацію всередині хорової партії. Це необхідно враховувати керівникові хору при розташуванні співців усередині кожної хорової партії.

Нерозуміння керівником виняткової важливості цього аспекту приносить колективу багато неприємностей. При знаходженні хоча б пари співаків в конфліктній ситуації, керівникові слід прийняти всі міри для її погашення чи винесення за межі хорового колективу. Якщо в даний момент часу це є неможливим, то в процесі репетиції чи концерту конфліктуючі співаки не повинні розміщуватися в зоні «особистого простору» один одного. «Собака не виновата, что она собака. Кошка не виновата, что она кошка. Просто не следует сажать их в один ящик», – пише Роберт Шоу в своїй педагогічній монографії «Хор. Маленькие инструкции».

Безумовно, маестро перебільшує, але в цьому вислові закладений один з принципів, яким повинен керуватися керівник самодіяльного хору в таких ситуаціях. Окрім психологічного аспекту, при взаємному розміщенні артистів хору потрібно керуватися їх вокальними даними. Голоси співців, що знаходяться поруч, мають бути гранично органічні між собою по тембру і силі. При розташуванні співців в хоровій партії слід враховувати не лише вокально-хорові уміння і навики, але і музичну грамотність учасників хору.

Гарний результат виходить, коли разом зібрана група співців з хорошими співецькими і хоровими навиками, але при цьому не мають бути ізольовані і початківці, малодосвідчені артисти хору.

З метою успішного і найбільш швидкого подолання відставання одних співців від інших в самодіяльних хорах поширена система наставництва. До дослідного, музично грамотного співця прикріпляються один-два початкових артистів хору.

На репетиції вони повинні розміщуватися разом. Таке розміщення співців в хоровій партії створює сприятливі умови для активного процесу самонавчання учасників хору, сприяє не тільки швидкому вивченню репертуару, але що особливо важливо, росту вокально-хорової майстерності малодосвідчених учасників хору.

В молодих хорах буває так, що досвідчених співаків дуже мало або їх немає зовсім. В таких випадках слід найбільш здатних, голосистих сіваків розмістити разом, враховуючи і їх товариські погляди. Це буде сприяти швидкому створенню міцної основи хору.

Нерідко, новачків, які прийшли в досвідчений хоровий колектив, розташовують з краю, для того, щоб перший час вони, знаходячись в хорі, більше вслуховувалися в спів своїх досвідчених товаришів і плавно входили в виконавський процес. Необхідно, щоб учасники хору розміщувалися на репетиціях і концертній естраді в строго визначеному керівником хору порядку. Всі переміщення співаків здійснюються тільки з дозволу і за вказівкою керівника хору.

На концертній естраді слід разом розміщувати артистів, які добре компонують один з одним в процесі репетицій. Найбільш кваліфіковані співаки з гарними вокальними даними розміщуються в центрі хорового колективу.

Самодіяльні хори створюються при різних закладах: вузах, будинках культури, культурних центрах і асоціаціях і т.д.

Як було сказано вище, організаційна робота тісним чином пов’язана з роботою педагогічної і виконується протягом всієї діяльності колективу.

В час відродження нашої духовності, розбудови нашої незалежної держави, перед композиторами, діячами мистецтва стоять важливі завдання з питань музичного виховання підростаючого покоління. А саме в піснях, хорових творах, показати історію нашого народу, його звичаї, традиції, обряди, незламність духу у боротьбі за волю України. Адже музичне виховання відіграє важливу роль у духовному становленні особистості людини.

«Пізнання світу почуттів неможливе без розуміння і переживання музики, без глибокої духовної потреби слухати музику й діставати насолоду від неї» – Володимир Сухомлинський, саме цією думкою і слід керуватися в процесі вдосконалення змісту музично-виховної роботи в школі.

Художнє виконання пісенно-хорового репертуару у дитячому хорі може бути лише на основі розуміння і відчуття учнями художнього образу. Це є першою і обов'язковою умовою художнього співу. Проте однієї цієї умови недостатньо, потрібно ще вміти передати зміст і характер пісні під час співу, а разом з тим володіти мінімальною вокально-хоровою технікою, тобто вокально-хоровими навичками.

Вокально-хорові навички – це комплекс автоматизованих дій різних часин голосо-дихального апарату, які відбуваються під час співу і підкоряються волі співака, його виконавським бажанням, узгодженого співу в колективі. Починати прищеплювати вокально-хорові навички слід з роз'яснення правильного положення корпусу співака.

Співоча постава.

У поняття співочої постави входять: навичка правильного тримання корпусу і голови під час співу, а також вміння природно розкривати рот. Співаючи, треба стояти чи сидіти прямо, не витягуючи шиї, не напружуючи її м'язів. Руки краще вільно опустити вниз ( це під час співу стоячи), чи вільно покласти на коліна (під час співу сидячи). Язик і губи не повинні бути скованими, млявими, а навпаки – рухливими і пружними; голову не опускати і не задирати вгору, дивитися прямо перед собою. При такій поставі складаються умови для вільного дихання. Корпус не повинен бути млявим або напруженим.

У всій поставі повинна бути активність, готовність до співу. Правильна постава є наслідком внутрішньої активності, в той же час сама постава добре впливає н внутрішній стан дитини, добре її організовує. Щодо проведення уроків музики, то у педагогічній практиці існує дві точки зору. Одні вчителі вважають, що уроки музики треба проводити стоячи, інші, навпаки – сидячи. Для правильності співочої постави корпусу краще під час співу стояти. Але, враховуючи, що на уроці приходиться не тільки співати, а й записувати, співати по нотах, тому практичніше проводити ці уроки сидяче. Коли пісня вивчена можна співати її стоячи. Незалежно від того чи учні сидять під час співу, чи стоять, положення корпусу повинно бути прямим, природнім, вільним. Голова під час співу повинна бути злегка піднятою, таке положення голови буде сприяти кращому положенню горлянки. Рот треба відкривати вільно, нижня щелепа повинна теж вільно опускатися вниз, бо від правильного положення голосового апарату залежить якість звуку. На початковому етапі навчання співу зустрічається ряд недоліків, які полягають у неправильній роботі артикуляційного апарату.

Артикуляція.

Артикуляцією зветься робота органів мови: губ, язика, м'якого піднебіння, голосових зв'язок.

Отже, самим найпоширенішим недоліком у співі є скована нижня щелепа. При такому положенні рот дуже мало відкритий, звук повітрям вільно не виштовхується, голос звучить неприродно, а також виникає різниця між голосними звуками. Ліквідувати такий недолік можна під час співу різноманітних нотних прикладів, вправ на різноманітні склади. Наприклад, ай-ай; ля-ля; дай-дай; та-та; ля, ля, ля, ля, ля, ля, ля, ля, ля, ля, ля, ля.

Така вправа сприяє звільненню нижньої щелепи і правильному положенню роту.

Другим недоліком є пасивно опущена щелепа, при цьому обличчя співака не виразне, безтурботне. Щоб усунути такий недолік слід співати вправи на склади: ду-ду; ту-ту; му-му; мо-мо.

ду-ду-ду, ду-ду-ді; мо-мо-мо, мо-мо-мо;

ту-ту-ту, ту-ту-ту; му-му-му, му-му-му.

Третім - дуже поширеним недоліком у співі є розтягнутість губ у сторони. При такому положенні роту утворюється «відкритий», «плоский», «білий» звук (наводжу приклади власним співом).

Одним із кращих прийомів у роботі по усуненню незваних недоліків у співі буде особистий приклад вчителя, тобто вчитель сам повинен наочно показати правильний спів, а наочність, як один із основних дидактичних принципів, повинна займати основне місце на уроці, бо наочність в музиці - це і є сама музика. Бажано, щоб кімната, в якій проводяться уроки музики, була відповідно обладнана (плакати із зображенням співочої постави, портрети композиторів, пісенний репертуар, який включений у програму, крилаті вислови про музику, різні правила співу, нотна дошка, музичний інструмент, шафа для зберігання нот, методичної та хорової літератури, програвач, грамплатівки тощо). Отже, виховання правильної співочої постави повинно бути у центрі уваги вчителя музики.

Дихання.

Дихання є найважливішим елементом співацького процесу. Є дихання, без якого неможливо художнє виконання твору. Як відомо повітряний струм викликає коливання голосових зв'язок, внаслідок чого народжується звук, який попадаючи у резонаторні порожнини, посилюється і набуває вокального звучання. Від дихання залежить сила звуку і всі його відтінки: краса, чистота звуку, виразність співу.

Характер видиху та вдиху зумовлюється характером звуку. Занадто сильний вдих веде до форсованого нерівного звучання і підвищення інтонації. Мляве дихання позбавляє звук барвистості і викликає пониження інтонування. Видих завжди повинен бути економним. Для цього деякі педагоги-вокалісти радять різноманітні вправи: лежачи, набирати повітря на певну кількість секунд і рівномірно випускати його. Тривалість видиху та вдиху слід з кожним днем збільшувати. Згодом виробляється широке, тривале дихання та вільний видих.

Існують різні типи вокального дихання. Найбільш визнане сучасною вокальною педагогікою – це, так зване, грудно-діафрагматичне дихання, яке дає можливість зробити найповніший і найглибший вдих.

Грудне дихання, при якому повітря набирається у верхню частину легенів і груди злегка спрямовуютьсяються вперед.

Костоабдомінальне – в ньому беруть участь нижні ребра, діафрагма і м'язи черевного преса. (Costa – ребро, abdomen – живіт).

Співацьке дихання, як і звичайне, складається з двох моментів: вдиху і видиху. Співацьке, порівняно із звичайним, розмовним у 2-2,5 раз більше.

Характер вдиху, як перед початком виконання твору, так і в процесі співу залежить від характеру твору. Для творів повільних кантиленних природнім є вдих спокійний, глибокий. У творах швидкого темпу вдих повинен бути коротким, але також глибоким.

Перед співом треба взяти дихання, на якусь долю секунди затримати подих, ніби зробити опору, почати спів за знаком вчителя, економно витрачаючи повітря до кінця фрази. Дихання береться між фразами і завжди за одну долю до початку співу.

Якщо при звичайному диханні вдих чергується з видихом незалежно від нашої волі, то у співі дихання повинне бути цілком підпорядковане волі виконавця, бо тут воно відіграє дуже важливу роль, як основа формування співочого звука. Для співаків важливіше значення має видих, бо завдяки йому утворюється співочий звук. Вдих перед початком хорового співу має бути завжди організований та одночасний, повинен відповідати характерові твору. Набирати повітря треба безшумно, не піднімаючи плечей. Дихання при якому піднімаються плечі шкідливе. Таке дихання називається ключичним, воно дуже розповсюджене у шкільній практиці. Плечові рухи вказують на те, що повітрям заповнюється лише верхня частина легенів і такого дихання не вистачає до кінця фрази.

Завдання вчителя – навчити учнів економно, рівно і поступово витрачати повітря, навчити рівно «тягнути» звук.

Щоб краще розвинути тривалість дихання, корисно співати різні вправи: діти по руці вчителя беруть дихання, затримавши подих, зробивши опору на першому звуці, починають співати на голосну «у». При цьому вчитель рахує на рахунок «раз», «два», «три», «чотири» і т.д. це викликає у дітей інтерес, активність, бажання хто довше протягне звук. Такі вправи проводяться на початковому етапі, коли учні ще не знайомі з нотами. Коли ж учні ознайомляться з нотами, можна співати вправи по нотах: А У А У.

Над розвитком навичок співацького дихання треба працювати систематично. Перша вимога до правильного співацького дихання – це правильний одноразовий вдих повітря. Друга вимога – видих.

Якщо, вчитель сам акомпанує співакам, то дихання показується кивком голови. Не можна брати дихання всередині фрази, а ще більше в середині слова. В окремих випадках при великих фразах допускається зміна дихання в середині фрази між словами. Під час виконання хорових творів, переважно повільного темпу, при великих тривалостях або довгих фразах часто застосовується прийом «ланцюгового» дихання, коли співаки дихають не разом, а по черзі «ланцюжком». На ланцюговому диханні можна виконувати музичні фрази будь-якої величини, вони не розриваються такою зміною дихання, у слухачів створюється враження, що хор виконує фразу на одному диханні. При виконанні на ланцюговому диханні нот великої тривалості або довгих фраз окремі співаки можуть брати дихання по черзі в будь-якому місці в тому числі і в середині слова. Часто «ланцюгове» дихання також застосовується у закінченнях твору.

Дихання – основа співу.

Звукоутворення.

Для художнього виконання твору потрібна культура звуку. Вона забезпечується не тільки правильним диханням і дикцією, а й доброю манерою звукоутворення, яка, насамперед залежить від вміння володіти своїм голосом. Цього можна досягти дотримуючись правильної співочої постави й дихання. У співаків-початківців дихання нестійке, нижня щелепа стиснута, губи мляві, шия витягнута, це негативно впливає на якість звуку – спів стає нечистим, неприємного горлового тембру, з «плоским», «білим» звучанням. Керівник хору повинен відучити співаків від форсованого, крикливого звуку, бо такий спів псує голос, порушує чистоту інтонації й виразність виконання.

Отже, одним із важливих елементів хорового співу є природне звукоутворення. Основним принципом звукоутворення є зв'язний спів, (Legato) – як основа співацького мистецтва, активна подача звуку, вироблення високого головного звучання, як основи.

Звук, поруч з ритмом, темпом, ансамблем і строєм, є одним з основних виконавських засобів виразності. Змістовне, соковите забарвлення звучання є наслідок систематичної, тривалої роботи. Звукова палітра хору може бути різноманітною, різнобарвною, адже для того, щоб передати радісний, ліричний, героїчний, драматичний або гумористичний зміст, потрібен різний характер звуку, різні звукові барви. При всіх змінах характеру звучання, звук хору повинен мати постійні якості: звучання хору повинно бути природнім, не напруженим, рівним на всьому діапазоні, округлим, точним. Здобуття цих якостей вимагає різнобічної роботи вчителя над диханням звука, над регулюванням сили звучання, над округленням голосних, звукоподачею, звуковедінням, тощо.

**2.3 Хорове розспівування та його педагогічне значення**

Репетиція, як правило, починається з розспівування – обов’язкової форми роботи самодіяльного хору. У професійних хорах виспівування може не проводитися, оскільки артисти-професіонали мають з’являтися на роботу вже в «робочому» стані. У самодіяльних хорах це виключено.

Розспівування може проводитися одночасно з усім хором, по групах (жіноча, чоловіча), по хорових партіях. Розспівування, що проводиться з усім хором, сприяє організації початку занять. Проте для досягнення міцних вокальних навиків доцільно проводити розспівування по партіях або групах, в процесі розспівування, яке зазвичай триває 10-20 хвилин, артисти хору окрім розігрівання голосового апарату удосконалюють співецькі навики.

Отже, розспівування переслідує три основні завдання: розігрівання голосового апарату, психологічний настрій для вокально-хорової роботи і вдосконалення співацьких прийомів і навиків.

Починати розспівування доцільно в середньому відрізку діапазону кожної хорової партії. Важливо враховувати структуру вправ, особливо на початку розспівування.

Недоцільно починати розспівування в дуже повільному або швидкому темпі. Вправи в швидких і повільних темпах необхідні лише після того, коли співці вже приведуть голоси в робочий стан і зможуть займатися вдосконаленням співецьких навиків. Варіантів вправ може бути багато. Керівник хору повинен уміти підібрати для конкретного складу хору і вирішення конкретних педагогічних завдань ті або інші вправи.

Необхідно, щоб вправи носили стабільний характер, оскільки позитивний результат виникає лише при багатократному повторенні одних і тих же виспівок. Міцні навики виробляються в результаті тривалих і систематичних тренувань.

Вправи для розспівування мають бути нескладними для сприйняття, зручними для засвоєння, лаконічними, гранично ясними і цілеспрямованими.

Підбір вправ, інтенсивність розспівування визначаються наступним: чи відбувається розспівування перед виступом хору або воно – частина чергової репетиції. Якщо розспівування передує концертному виступу хору, то має велике значення об'єм виступу: декілька творів, відділення або цілий концерт. Чим коротше виступ, тим значнішим має бути розспівування.

Недостатня розспівуваність хору негативно позначається на якості виконання. Не слід проводити тривале, напружене розспівування перед концертом хору в двох або одному великому відділенні, оскільки велике співецьке навантаження артистів хору під час виспівування може натомити їх і привести до втрати співецької форми в процесі концерту.

Освоєння керівником методики і практики розспівування необхідне для правильної організації співецького виховання хорового колективу.

Велике значення для правильного звукоутворення має чітке формування голосних звуків. Якість голосних залежить від того, як співак розкриє рот: нижня щелепа опускається повільно, утворюючи губами коло. Звук тоді утворюється округлений. Велике значення має ведення звука, всі голоси повинні звучати рівно. Правильному звукоутворенню допомагає вміння розпізнавати якість звука, тобто відрізняти гарний звук від поганого. Важливим, тут буде особистий показ керівником способів правильного звукоутворення. Керівник повинен якнайчастіше нагадувати про співочу поставу, показувати правильну артикуляцію, формування звука. У вихованні правильного звукоутворення слід завжди орієнтуватися на музичну фразу. Музичу фразу треба проспівати так, щоб вистачило дихання і збереглося барвисте звучання. У співаків треба виробити головне, світле, дзвінке, округле звучання. Головне звучання виробляється на звуках у-ю; світле – за допомогою посмішки; рівне – за допомогою вправ, побудованих у висхідному та низхідному напрямках. Треба звертати увагу на те, щоб дитячі голоси звучали ненапружено. Отже, першочергове завдання вчителя – добитися співу легким, м'яким звуком. Виробити ці навички допомагають перш за все пісні з програми учнів молодших класів, а також різноманітні вправи, які треба співати на різні склади, слова.

а) ля-ля-ля, ля-ля-ля, ля-ля-ля, ля-ля-ля...

б) лег - кий ві - те - рець, лег - кий ві - те - рець...

Щоб уникнути “плоского”, “відкритого” звуку можна співати вправи на склади «ду», «до», «ту».

в)ду - ду - ду, до - до - до, ту - ту - ту.

Щоб виробити однакове звучання голосних слід співати вправи на одній висоті, на склади:

Ді, де, да, до, ду;

Мі, ме, ма, мо, му;

Грі, гре, гра, гро, гру;

Е, лі, о, но, фа.

Подолати сипле звучання голосу теж допомагають спеціальні вправи: наслідування дзвіночка, сопілки, скрипки, балалайки. Такі вправи діти сприймають як цікаву гру і це дає позитивні наслідки. Так вчитель пропонує дітям пригадати як дзвенить дзвіночок, спочатку діти тренуються на одній висоті, потім співають звукоряд квінти вверх і вниз і, нарешті, арпедисто на склад «дінь».

Увага малюків нестійка, щоб діти не стомлювались від однієї вправи, треба співати інші. Наприклад, діти з задоволенням будуть наслідувати гру сопілки: притуливши дві руки до рота, учні уявляють собі, що грають на сопілці, і на склад «ду-ду» відтворюють пропоновані вчителем звуки. Таким самим способом можна відтворювати гру балалайки на склади «тринь-бринь», гру скрипаля – «тілі-тілі». Елемент гри, внесений у навчання добре активізує учнів на уроці. Красу звука ще придає тембр, тому в піснях різних за характером слід придавати різну окрасу звуку.

Дикція.

Важливе значення на уроках музики має дикція.

Дикція – це виразне вимовляння слів, складів і окремих звуків. Мелодія пісні нерозривно пов'язана з текстом. Між тим дуже часто у хоровому співі, виконанні пісні майже неможливо розібрати слів, не можна зрозуміти, про що співається у пісні, хоч хор може співати гарно, хорошим звуком. Отже, хороша дикція в хорі залежить від гнучкості і рухливості артикуляційних апаратів співаків.

Артикуляція – це робота органів мови, необхідна для відтворення того чи іншого звуків мови. До артикуляційного апарату входить: нижня щелепа, губи, язик, м'яке піднебіння і голосові зв'язки. Всі частини артикуляційного апарату повинні бути ненапруженими., і в той же час активними. Вирішальне значення для утворення голосних і приголосних звуків має язик і губи, які повинні бути дуже рухливі, вільно і активно набувати потрібного положення, нижня щелепа повинна вільно опускатися вниз.

Щоб домогтися чіткої вимови тексту, треба навчити дітей співати ненаголошені голосні, чітко вимовляти приголосні. Отже, приголосні звуки повинні вимовлятися швидко, активно, енергійно. При млявій роботі артикуляційного апарату приголосні звучать «розмазано», погіршують якість звуку. Особливо треба звернути увагу на швидку, коротку вимову свистячих звуків – «з» і «с», шиплячих – «ж», «ч», «ш», «щ», які при відсутності чіткої дикції створюють в хорі неприємний свист і шипіння. Дуже швидко і чітко треба вимовляти послідовності кількох приголосних, наприклад, в словах «безстрашний», «безсмертний», «скромний». Таким чином основу співу складають голосні звуки. Це не говорить про те, що приголосні звуки не мають ніякого значення. Навпаки, без чіткої вимови приголосних не може бути чіткого співу. В співі приголосні звуки вимовляються, як уже згадувалося, зібрано, коротко, енергійно. Така вимова приголосних допомагає чіткому і повному звучанню голосних, що йдуть за ними, тобто всі приголосні звуки слід відносити до наступного голосного і вимовляти разом з ним. Така вимова сприяє протяжності звучання, безперервності музичної фрази і вокальної лінії в цілому. Деякі приголосні, наприклад «р» і «б» треба нерідко ніби подвоювати. («Льодолом» М. Д. Леонтовича).

Велика увага приділяється чіткій дикції дітям, які шепелявлять, часто перекручують окремі слова.

Вчитель повинен слідкувати за цим, виправляти помилки, допущені у співі, так як це відповідає не тільки завданню музичного виховання, але й більш широкому педагогічному завданню навчанню вірної літературної мови. Отже, правильна вимова слів повинна бути наслідком доброго розуміння, відчуття, знання тексту, а також наслідником відповідної систематичної технічної роботи. Керівник хору повинен неухильно дбати про розвиток гнучкості і рухливості артикуляційного апарату співаків, домагаючись активності, легкості і свободи у роботі окремих його частин (язика, губ, щелеп) без чого не може бути доброго, виразного вимовляння слів тексту. В процесі роботи над піснею корисно проспівати її або прочитати текст, підкреслено чітко вимовляючи приголосні звуки. Це добре розвиває артикуляційний апарат, а підкреслену чіткість під час співу легко усунути. Таку роботу корисно проводити на тихому звуці, а при перечитуванні тексту – навіть, пошепки, при цьому всі дикційні недоліки виявляються більш чітко. Диригент має виховати в хорі свідоме ставлення до словесного тексту виученого твору та його художнього змісту і до оволодіння всіма засобами виразного його відтворення. Добре вироблена дикція полегшить диригентові здійснення цієї найважливішої мети. Отже, основою вокального виховання є організація взаємодії всіх частин співацького апарату: дихання, дикції, звукоутворення.

Інтонація.

Однією із самих головних умов гарного хорового звучання чистота співу, тобто чисте інтонування. Інтонація – це точне відтворення висоти звука. Отже, основою співу буде точне, чисте інтонування. Першою вимогою вчителя в роботі над цією навичкою є вміння відрізнити чисте звучання від фальшивого. Миритися з неточним інтонуванням у дитячому співі це означає підривати основи музичного виховання. Робота над розвитком навички чистого інтонування тісно зв'язана із вихованням та розвитком слухових навичок. Від чого залежить точна інтонація?

1.Від фізичного стану співака, загальна перевтома, хворе горло, хвороба гортані, голосових зв'язок.

2.Від слухових даних співака.

3.Від уміння володіти диханням, звукоутворенням, дикцією, а також від співочої постави.

4.Від захоплення співаків виконання того чи іншого твору.

Якщо учням сподобалась пісня, вони співають її із задоволенням, то виникає такий етап творчої активності, підтягнутості учнів, який теж сприяє чистому інтонуванню. Однак один тільки інтерес дітей до пісні не може повністю визначити чистоту інтонації строго під час виконання.

І крім того:

5.Пісня повинна бути зручною, для виконання її по діапазону і мелодичним ходам.

Труднощі в інтонації можуть виникнути при незручному голосоведінні: великі інтервальні скачки, часті секунди, хроматизм.

Чистого інтонування можна добитися під час співу мурмурандо окремих вправ, пісень, складів. Такі вправи треба співати повільно, щоб діти звикли привикати до чистого інтонування.

Хороших результатів допомагає добитися транспонування трудних місць в зручнішу тональність. Подоланням інтонаційних труднощів допомагає спів окремих складів по нотах. Домогтися хорошої інтонації допомагає також спів без супроводу. Спів без супроводу також є одним із головних засобів розвитку і виховання вокального слуху та голосу.

Стрій.

Поняття інтонації в хорі нерозривно пов'язане з поняттям строю. Що таке стрій?

Строєм зветься правильне точне інтонування інтервалів в їх мелодичному і гармонічному видах. Стрій, тобто інтонаційно вивірене і вирівняне звучання буває двох типів:

Мелодичний (горизонтальний) і гармонічний (вертикальний).

Мелодичний стрій – це послідовність музичних звуків, що йдуть один за одним у горизонтальному порядку, ще називають його горизонтально-мелодичним.

Гармонічний стрій – це спів гармонічних послідовностей у вертикальному порядку (одночасне звучання тонів).

Одним із важливих моментів у роботі над вирівнянням строю є диригентські вказівки вчителя. Керівник мусить всіма засобами виразності – рукою, виразом обличчя, показати де треба підвищити звук і навпаки. Між учнями і вчителем повинен бути тісний контакт і взаєморозуміння. Слід звернути увагу і на велику помилку, яку часто можна зустріти і хоровій практиці, якщо хор виконує якесь місце фальшиво, то вчитель замість виправити це місце і виявити хто співає невірно заставляє всіх повторювати декілька разів одне і то ж місце.

Це якраз не допоможе тим, хто співає фальшиво, невірно, а тільки знизить інтерес до співу тих, хто співає добре. Коли у пісні відчувається фальш, то не слід повторювати усю пісню спочатку, а виправити ті місця, котрі важко засвоюються. Отже, хоровий стрій, чиста інтонація є найважливішими елементами хорового виконавства. Або: чистота звуку – це камінь, на якому базується будова хорового мистецтва.

Ансамбль.

Що ж таке ансамбль?

Ансамбль – слово французьке, (ensemble – разом, вкупі, ціле, узгодженість), єдність виконання. Це означає, що співати повинні одноразово і однаково повинні дихати, формувати звуки, вимовляти слова, точно дотримуватися висоти звуку, темпу і ритму пісні, динаміки.

Одним із перших правил колективного співу є єдність темпу під час виконання.

Темпом називається ступінь швидкості і характер руху музичного твору. Досить того, щоб один співак порушив загальний темп, як зразу зникає злагодженість звучання. Найбільші труднощі щодо темпу зустрічаються в піснях дуже швидких і повільних, а також при темпових змінах у середині твору. Якраз шкільна програма ці труднощі передбачає і пісні, наприклад для 1го класу написані у помірному темпі, бо на таких піснях і тим більше, у 1му класі закладаються основи навичок єдиного темпу при співі. Починаючи з 2го класу пісні бувають різні: більш швидкі і повільні. У 2му класі в репертуар включаються пісні із зміною темпу. ( Л. Кніппер «Чому ведмідь взимку спить?» і інші).

Що таке темп?

Італійське – tempo, латинське – tempus, означає - час. Це ступінь швидкості виконання і характер руху музичного твору.

Темп одне із головних джерел виявлення змісту і характеру пісні, тому виконання у вірному темпі має дуже велике значення. Розучувати пісню спочатку треба у помірному темпі поступово наближаючись до належного.

Другим головним моментом гарного ансамблю є єдність метру (однакове, одноразове виконання сильних і слабих долей такту), яке придає виконанню живу пульсацію. Є пісні, де метрична чіткість дуже важлива. Особливо це стосується пісень маршового характеру. Наприклад: «Марш українських дітей» муз. А. Басової, «Школярський гімн» муз. Ф. Колесси, сл. М. Підгір'янки.

Для вірного виконання метру складають пісні із за тактовим початком. Трудність їх полягає в тому, що затактові звуки треба співати слабше, ніж сильні звуки («Чому ведмідь взимку спить» муз. А. Кніпера, на сл. А. Коваленкової, «Струмок» муз. А. Штогаренка, «Україні» муз. А. Басової, на сл. М. Підгір'янки, «Вальс сніжинок» муз. Т. Попатенко та інші.)

Під час співу вчитель повинен слідкувати, щоб співаки добре акцентували сильну долю. Найбільшу трудність для досягнення ансамблевого співу складає ритм, так званий ритмічний ансамбль. Також велике значення у виробленні ансамблю мають пісні на два голоси. Тут необхідно добиватися рівної сили звучання обох голосів.

Ансамбль має такі різновиди:

Унісонний або частковий – це ансамбль окремої хорової партії. Ця форма своїм завданням має виробити злиту звукову лінію.

Половинний ансамбль – це ансамбль однорідних хорових груп. Наприклад, партія soprano і alt складають ансамбль групи жіночих голосів; партія tenor і bas складають ансамбль групи чоловічих голосів.

Неповний ансамбль – це з'єднання різнорідних хорових груп: SAT, ATB, STB, SAB.

Повний ансамбль або загальний – це з'єднання всіх груп хорового колективу. В ньому має бути досягнута цілковита звукова і динамічна рівновага.

Природний ансамбль – всі співаки використовують природні нюанси, відповідно до теситури, в якій вони співають, або природний ансамбль – це рівномірне використання регістрів кожної голосової партії. Для різних ділянок дитячого (і людського взагалі) голосу існують цілком природні нюанси: для нижніх звуків soprano природний нюанс р або рр; для середньої ділянки середньою буде середня сила – mf; для верхньої – f. Отже, коли співаки користуються природним нюансом, такий ансамбль буде природнім.

Штучний ансамбль – це ансамбль, коли одна чи всі партії хору повинні співати з динамікою, яка не відповідає даній теситурі. Використання, наприклад, нюансу р на високих звуках даного голосу вимагає від хору значно більшої майстерності. Такий неприродний нюанс буде штучним. Штучний ансамбль можна ще трактувати, як порушення рівномірного використання регістрів кожної хорової партії.

Регістр – частина звукоряду, ряд його сусідніх звуків, об'єднаних тембровою єдністю.

Найважливішим етапом формування складу хору є прослухування його учасників. Результати прослухування повинні строго і систематично фіксуватися в спеціально заведеному журналі. У нім, окрім вокально-музичних даних тих, що прослухуються, слід фіксувати загальну і спеціальну освіту, місце роботи або навчання, домашню адресу (телефон, рік народження сімейний стан).

При прослухуванні слід визначити якість голосу (тип, діапазон), музичного слуху, відчуття ритму, музичній пам'яті, а також з'ясувати музичну підготовку: знання нотної грамоти, володіння яким-небудь музичним інструментом, досвід співу в хорі. Існують різні методи прослухування тих, що вступають в хор. Як правило, їм пропонується виконати який-небудь вокальний твір; пісню, романс, арію.

Після цього визначається діапазон голосу, тип голосу (тенор, баритон, бас і так далі). На нескладних вправах визначається якість музичного слуху. Наприклад, пропонується повторити за інструментом або голосом різні по висоті звуки в межах середнього відрізку діапазону голосу, повторити голосом програну на інструменті нескладну побудова з трьох-п'яти звуків. Якщо вступник має музичну освіту або досвід співу в хорі, вправи можуть бути декілька ускладнені. Наприклад, вступнику пропонується на слух визначити нескладні інтервали в мелодійному, а потім і в гармонійному вигляді, побудувати голосом від заданого звуку різні інтервали. У прослухування доцільно включати хроматичні побудови.

Відчуття ритму перевіряється повторенням нескладного ритмічного малюнка.

Якщо в тих, що прийшли прослуховуватися в хор немає співецького досвіду і відсутня музична підготовка, то прослуховування доцільно проводити у декілька етапів» На першому етапі можна обмежитися лише загальним знайомством з вступником, запропонувавши йому почати відвідувати заняття хору, а через три-чотири тижні провести ретельніше знайомство з вокально-музичними даними і лише після цього остаточно висловити думку про його придатність для участі в хорі. Нерідко сором’язливість, нерішучість вступника, який прийшов на прослуховування заважають вияснити його вокально-музичні дані. В цьому випадку, як виключення, можна спробувати провести цю роботу в процесі репетицій з хором.

Формувати склад хору без будь-якої перевірки вокально-музичних даних вступників до хорового колективу недоцільно. Слід піклуватися про те, щоб нові учасники хорового колективу не знижували рівень виконавської майстерності хору. З цією метою бажано мати підготовчу групу хору.

Найважливішим організаційно-педагогічним питанням в роботі хорового колективу є створення традицій. Без цікавих, різноманітних, міцних традицій діяльність самодіяльного хорового колективу недовговічна.

Найголовнішою традицією хорового колективу має бути дружба його учасників, творча атмосфера його діяльності. Традиції можуть створюватися в різних нормах: організація спільних вечорів відпочинку, поїздки за місто, привітання з днем народження учасників хору, творча дружба з самодіяльними і професійними хоровими колективами, а також з композиторами і відомими артистами, підтримка контактів з колишніми учасниками хору і т.д.

**2.4 Психолого-педагогічні особливості розучування репертуару**

Самодіяльний хор повинен займатися регулярно протягом 10-11 місяців на рік. Основний вид занять хору – репетиція. На тиждень проводиться не менше двох репетицій, кожна по 2-3 години з 10-15-хвилинною перервою. Репетиції проводяться в точно визначений час, зазвичай після основної роботи учасників хору. Нерідка вибір часу для репетицій ускладнюється змінною роботою артистів хору. У такому разі одна репетиція на тиждень може проводитися в різний час, з врахуванням змінної роботи учасників хору, а друга репетиція обов'язково повинна проводитися у вихідний день, коли артисти хору можуть зібратися всі разом. Інколи репетиції проводяться в обідню перерву або між змінами. Такі репетиції мають бути виключенням, оскільки вони спочатку володіють невисоким педагогічним потенціалом і не можуть забезпечити значного зростання виконавської майстерності хору.

Кожне заняття хору слід чітко організовувати і планувати з врахуванням довготривалих творчих завдань хорового колективу.

Розучування твору з хором можна умовно поділити на два етапи: засвоєння вокально-технічної сторони та робота над створенням художнього образу. Обидва аспекти тісно взаємопов'язані, складаючи єдине ціле.

На початку репетиції, особливо в тих випадках коли доводиться працювати над твором без супроводу, (в тих випадках, коли доводиться працювати над) необхідно дати колективу ладотональний настрій (проспівати з хором гаму у висхідному або в низхідному русі, інтервали, тризвуки, акорди з розв'язанням в основну тональність каданси тощо). При цьому хормейстер повинен слідувати за правильним формуванням звука, чистотою інтонування, ансамблевою злагодженістю як кожної партії, так і всього хору. Далі рекомендується пояснити учасникам колективу зміст твору, розказати про композитора, його творчу стилістику, про автор атексту. Зробити це треба у цікавій та доступній формі. Потім керівник ознайомлює хористів з музикою, програючи її на фортепіано два-три рази від початку до кінця та підспівуючи те чи інше місце. Окремо бажано дати характеристику інструментального супроводу, якщо такий є. Виконавські наміри диригента мусять бути не лише зрозумілі хору, але й викликати спів розуміння у співаків, захопити їх.

У залежності від кваліфікації хористів та від ступеня складності хорового твору існують його розучування:

1. по партіях.
2. усім хором.

Обидва способи мають свої привілеї та вади. В першому випадку забезпечується тверде знання кожним співаком партії, але випускається з уваги вокально-хоровий ансамбль. В іншому – учасники колективу набувають уваги ансамблевого співу, швидко орієнтуватися в гармонії обстановці, проте часто не всі беруть однаково активну участь у процесі репетицій. Тому в початковий період пропонується працювати по партіях або по групах, але тільки після попереднього осмислення твору всім хором.

Для того, щоб прискорити засвоєння пісні, хормейстер повинен добре і своєчасно підкреслити тотожні і зовсім однакові мелодичні звороти в пісні. Попередити учасників хору в цьому разі означає запобігти помилці, бо хористи здебільшого намагаються ототожнити не зовсім подібні, щодо мелодії, побудови. Добре використати засоби графічного показу подібних і не зовсім подібних місць. Подібні можна підкреслити прямо. Дужкою, а змінені хвилястою лінією.

На вибір методичних прийомів при розучуванні пісні впливає на:

а) рівень музично-хорової підготовки хору;

б) зміст, характер, складність і фактура пісні;

в) мета розучування.

Проте варіантність прийомів при розучуванні пісні зовсім не свідчить про відсутність певних сталих художньо-педагогічних принципів, на які спирається методика розучування (матеріалу) репертуару з різноманітними дитячими хорами.

Велику роль у розучуванні пісні грає дидактичний принцип свідомості і активності навчання. Свідоме засвоєння пісні, активна і свідома робота над технічними засобами художнього виконання пісні, є обов'язковими, як обов'язковим є виявлення і формування дитячого ставлення до змісту, краси пісні, до її головної думки.

Підкреслюючи роль дидактичного принципу в розучуванні пісні, ми не знижуємо ролі інших – урахування вікових особливостей систематичності, правильного співвідношення художнього образу і техніки тощо.

Процес розучування пісні можна умовно поділити на чотири етапи:

1. ознайомлення з піснею;
2. засвоєння музичного і літературного;
3. робота над технікою художнього виконання тексту;
4. завершальна художня доробка;

Етапи ці умовні, бо вони не відокремлені один від одного. Так, при ознайомленні з піснею, ми до деякої міри посуваємося в напрямку засвоєння пісні коли учасники засвоюють пісню, вони в певній мірі оволодівають і технікою її виконання, тощо, але все ж таки в кожному етапі, є своя головна мета, яка виявляється в назві даного етапу. Головне завдання в назві етапу – ознайомлення з піснею, 2-го – засвоєння літературного і музичного текстів і т. ін. Отже, завдання першого етапу, щоб хористам пісня сподобалась, зацікавила їх, викликала бажання розучити її, щоб вони зрозумілі в основному її головну думку, побудову тощо. Перший етап в свою чергу можна поділити на 3 частини:

а) вступну бесіду;

б) показ пісні;

в) бесіду після показу.

В другому етапі особливого значення набуває робота над правильним відтворенням інтонації і ритму. Подібно до того, як при засвоєнні літературного тексту велику роль відіграє правильна вимова слів, так само при засвоєнні музичного тексту таке ж значення має відтворення інтонації і ритму. Отже хормейстр весь час мобілізує слух хористів на усвідомлення мелодичних ходів («широкі»), («вузькі»), ладову завершеність чи незавершеність фрази, не допускає форсованого, напруженого звуку, що впливає на інтонування. Слідкує за диханням тощо.

Як, бачимо другий етап роботи над піснею зливається з третім – технічною роботою над художнім виконанням. Маючи у головне завдання – засвоїти з учасниками хору літературний і музичний тексти, хормейстр в той же час звертає увагу учнів на будь-які порушення елементарно правильного співу. Далі на третьому етапі він звертає особливу увагу на технічну сторону виконання.

Залежно від пісні і вокально-хорової підготовки класу чи хорового колективу повстають різні вокально-хорові завдання і, залежно від цих обставин, буде намічатись послідовність і прийоми в їх розв'язанні.

На основному етапі хормейстр закріплює, відшліфовує набуті навички і знання, при цьому варто нагадати хористам те основне, що характеризує пісню, її образи. Бажано, щоб хормейстр знайшов якісь нові дані, підкреслив у пісні якість риси, про які ще нічого не говорив, викликав нові асоціації.

Тепер пісню співають спочатку до кінця, поступово добиваючись свободи виконання, повного контакту між хором і диригентом, чутливої реакції та його жесту.

На першому етапі диригент працює з кожною партією окремо.

Сопрано сольфеджують третю частину твору. Тут для них є певні труднощі, зокрема, інтонування хроматичних та діатонічних півтонів. Керівник сам співає їх і просить вокалістом повторювати за ним.

Під час репетиції з спора новою партією диригент має слідувати й за тембровим колоритом.

У процесі роботи з альтами хормейстер закликає до уваги також басів, оскільки альти здебільшого дублюють їхню партію. Вже з самого початку співу альтова група буде сольфеджувати з тенденцією до пониження, що провокується властивостями основного тону сі-бемоль мінору. Тому директор просить вокалістів інтонувати початок мелодій трохи гостріше. Після того як альти просольфеджують свого партію, керівник хору працює з ними над тенорами.

Тенори, як правило, порівняно легко справляються зі своєю партією. Треба тільки вимагати від них гранично нестійкого інтонування звука ле-бекар як ввідного тону.

При розучуванні басової партії хормейстер. Як і в роботі з альтами, прагне до уникнення заниженого звучання основного току.

Одночасно керівник хору добивається також від басів виразного насиченого тембру, який відповідав би суворому та стриманому характеру скорботної музики.

Розучивши цю частину по партіях, диригент приступає до роботи над нею з усіх хором. Тут і хормейстер, і його вихованці мусять звернути увагу не лише на акордове звучання, а й на ансамблеву злагодженість, метро ритм. Однаковий ритм у всіх голосах спричиняється до компактності, щільності хорової фактури.

Диригент слідкує за ансамблем, подвоєні голоси радить співати тихіше, баси – гучніше, що значно полегшить ансамблювання та дасть змогу яскравіше підкреслити гармонію.

Робота над хором Б. Лятошинського можна продовжувати так: хормейстер ознайомлює колектив з музикою першої частини твору. Спочатку хор співає її із закритим ротом при підтримці фортепіано, а потім зі словами. Працюючи над першим розділом ні диригент, ні хористи з особливими труднощами не зустрінуться, бо розучена раніше третя частина за мелодикоінтонаційним, фактурним, метроритмічним викладом майже тотожна першій.

Найскладнішою є середня частина твору, яка контрасту першій та третій.

Основне смислове навантаження тут несуть на собі сопрано. Поліфонічна фактура спричиняється до неспівподання ритму та поетичного тексту в ритмі партій. Цей розділ вирізняється великою емоційною виразністю музики, розширенням діапазону кожного з голосів.

Починати роботу треба з програванням на фортепіано та сольфеджування по партіях. Партія сопрано, незважаючи на плавність мелодичної лінії в цілому, відкривається стрибкоподібним рухом.

Співаки схильні підвищувати ці інтонації, тому останні вимагають ретельного закріплення. Привертають до себе увагу також низхідні великі секунди.

Партія сопрано має складний тріольний ритмічний малюнок, який необхідно виводити спокійно й неметушливо.

Сопрано, як і інші голоси будуть співати з тенденцією до пониження звуку до через хід на малу секунду. В них та попередні альтеровані зміни у медолиці.

Хоровий спів – найголовніший засіб художнього виховання в школах він є невідємною частиною естетичного і комуністичного виховання, великою організуючою і дисциплінуючою силою.

Хоровий спів прилучає учнів до музичного мистецтва і культури дає можливість ознайомити їх з найкращими зразками радянської музичної літератури, класифічної спадщини і народної творчості, допомагає виховувати в учнів моральні якості.

Питання про діапазон і тембр дитячого голосу звукоутворення, дихання, розспівування, дикцію, ансамбль, строй репертуар хору не нові, вони докладно висвітлені в різних наукових: методичних працях, але тут проблема коротко роглянути кожен з них питань окремо.

Дитячий голос за діапазоном докорінно відрізняється від голосу дорослої людини.

Діапазон – це межа звучання дитячого голосу від найнижчого до найвищого звука.

Дихання – основа співу, завжди повинно бути в центрі уваги вчителя.

Від того, як діти дихають під час співу, залежить успіх хорового співу взагалі.

Найкращим показником співацького дихання є комплексний, то зв'язний і плавний спів. Дикція – це виразне вимовляння слів складів і окремих звуків.

Основний репетиційний час відводиться роботі над репертуаром. Репетиції умовно можна розділити на дві групи: робочі репетиції і репетиції перед концертом. Дві-три репетиції перед концертом хору повинні включати, головним чином, репертуар, який буде виконаний в концерті. Якщо виступ хору складається всього з двох-трьох творів, то безпосередня репетиційна підготовка до виступу може бути скорочена.

Слід виділити репетицію в день концерту. Окрім виспівування в неї включається повторення найбільш складних фрагментів з виконуваного в концерті репертуару. Не слід прагнути проспівувати всі твори повністю. За часом репетиція в день концерту не повинна перевищувати одну-півтори години.

Методи організації робочої репетиції хору багато в чому визначаються рівнем виконавської майстерності і музичної грамотності учасників хору. Чим вище цей рівень, тим менше часу можна відводити на репетиції по хорових партіях. Низький рівень виконавської майстерності хорового колективу вимагає не лише більше часу відводити заняттям по хорових партіях, але і організовувати заняття з окремими співцями хору.

Організація робочої репетиції визначається мірою складності репертуару, станом його засвоєння на даний момент.

Робочу репетицію самодіяльного хору доцільно проводити, використовуючи всілякі форми її організації (по партіях, групах, спільно). Всілякі форми оживляють вміст роботи, викликаючи меншу стомлюваність учасників хору. Найдоцільніше першу половину репетиції (одну-півтори години) займатися по партіях або групах хору, а після перерви переважна загальна репетиція, коли твори, включені в репертуар хору, знаходяться на різній стадії освоєння.

На загальній репетиції слід працювати над творами, які вже пройшли стадію розучування по партіях або групах хору. Групи хору можуть складатися з різних партій. Розділення хору на групи визначається специфікою фактури творів, що вивчаються.

Окрім організації занять якість репетиційної роботи з хором залежить від правильного вибору методів розучування твору. Детальна їх розробка визначається хормейстером в процесі підготовчого етапу роботи над твором і складання ретельного і добре продуманого плану роботи. «Дирижер должен прежде всего усвоить простую истину, – пише П.Г.Чесноков в своїй праці «Хор и управление им» – ...нельзя учить других тому, чего сам не знаешь. Самое подробное и глубокое предварительное изучение сочинения составляет долг дирижера».

Починати роботу над новим твором доцільно із загального знайомства з ним артистів хору. Форми знайомства з новим твором можуть бути різними: можна зіграти твір на фортепіано, прослухати його в записі. Слід розповісти про його художні якості, коротко зупинившись на тих або інших вокально-хорових перешкодах, які доведеться долати хору в процесі його розучування. Головне – зацікавити учасників хору новою роботою.

**3.Концертно-виконавча діяльність та її значення**

**3.1 Концертно-виконавча діяльність як мотиватор (стимул) учасників самодіяльного хору до участі у творчому процесі**

Методи роботи над репертуаром – повторення, виділення, зіставлення окремих частин і всього твору.

План роботи хормейстера над кожним твором включає найближчі завдання, що стосуються чергової репетиції, і добре продуману систему різних етапів роботи над кожним твором репертуару хору аж до повного його освоєння. Художньому вдосконаленню виконавського процесу не буває межі, але терміни розучування кожного твору повинні мати визначені границі. Для розучування слід розділити на декілька частин. Черговість їх розучування може бути різною. Не обов'язково починати працювати над твором з його початку. Зазвичай на репетиції розучується декілька творів, кожен з яких знаходиться, як правило, в різній стадії освоєння, це пояснюється різною складністю творів, неодночасністю включення їх в репетиційний процес. Тому на кожній репетиції повинен вирішуватися широкий круг навчально-методичних завдань. Не слід на одній репетиції займатися лише найскладнішими завданнями в роботі над репертуаром, а на іншій найбільш простими. Кожна робоча репетиція має бути насичена творчими завданнями і носити всілякий характер їх рішення.

Керівникові хору слід пам'ятати, що педагогічні аспекти в роботі над репертуаром не слід відривати від художньо-виразного початку. На початковій стадії освоєння твору переважають педагогічний і технологічний процеси, на завершальній – процес художньо-виразний.

**3.2 Концертні виступи, їх види і особливості**

На будь-якому етапі роботи над твором хормейстер повинен ясно і чітко формулювати завдання, що стоять перед хором. Не можна повторювати з хором окремий епізод або твір в цілому, не пояснивши колективу, які цілі і завдання вирішуються в процесі цього повторення.

Кожен розучений твір з хором повинен пройти стадію вспівування – процес міцного закріплення вокально-хорових навиків і прийомів, придбаних за час розучування цього твору. Відчуття хормейстером міри вспівування твору досягається досвідом роботи з хором.

Репетирувати з хоровим колективом потрібно інтенсивно, емоційно, енергійно, але не метушливо, чітко реагуючи на реакцію хору. Хормейстер, працюючи з самодіяльним хором, зобов'язаний завжди пам'ятати, що він займається з людьми, що добровільно і безкорисливо віддають свій час улюбленому мистецтву.

У роботі з хором недопустима грубість, дратівливість, нестриманість. Поряд з вимогливістю до колективу хормейстерові потрібно уміти добрим жартом, м'яким гумором пом'якшити деколи напружену репетиційну роботу хорового колективу. Один з популярних принципів декларації статусу керівника самодіяльного хору – «Старший среди равных». При цьому в діяльності хору повинна домінувати аксіома – і диригент і артисти хору роблять одну справу, всі зацікавлені зробити її добре.

Види концертних виступів хорового колективу можуть бути різноманітними як за об’ємом виступу, так і за змістом концерту. Найбільш розповсюдженим видом виступу хору являється участь його в концерті в ряду з іншими творчими силами, коли хор виконує 2-3 твори. В таких концертах вибір репертуару зазвичай визначається творчим задумом режисера. Часто зведені концерти присвячуються якійсь події і маю театралізований напрям. Керівнику хору потрібно добиватися того, щоб репертуар хору в таких концертах не був одноплановим. Елемент контрастності репертуару повинен завжди бути присутнім в усіх концертних виступах.

Нерідко хору приходиться брати участь в концертах-лекціях, концертах-зустрічах, де головним діючим обличчям є лектор чи той, з ким зустрічаються в залі. В таких виступах хору також важливо мати успіх, своє творче обличчя.

Самим важким видом концертного виступу являється самостійний концерт хору в одному чи двох відділах. Концерт в одному відділі зазвичай триває до однієї години. Коли концерт складається із двох відділів, то кожен відділ зазвичай займає 30-40 хвилин. В самостійному концерті хор виконує 20-25 творів. Концертна програма повинна бути різноманітною. Це досягається підбором різнопланових творів контрастних за художніми образами, характеру музичного матеріалу, стилю, викладу і т.д. Концертна програма може бути побудована чи в хронологічній послідовності, чи по жанрам, чи по стилістичній приналежності складових її творів. Керівник хору при складанні програми повинен брати до уваги, що інтерес слухачів до виступу хору повинен вирости до фіналу концерту. Також до оголошеної програми хору слід мати один-два твори, які можуть бути виконані за проханням слухачів при закінченні концерту. Особливо гарний твір, що приніс задоволення для залу із концертної програми (тривалі аплодисменти, скандування «біс») можна повторити в тому випадку, якщо керівник впевнений, що при повторі він прозвучить не гірше першого виконання.

Поведінка керівника хору на сцені, його артистичність, в великій мірі впливають на успіх концерту.

За 10-15 хвилин до виходу на сцену бажано провести стоячи, в концертних костюмах коротку 5-7 хвилинну настройку хору, під час якої слід заспівати одну-дві вправи, які налаштовують хор на початок концерту, а головне, сконцентрувати увагу на вихід на сцену, зняти надлишкове напруження, яке виникає у співаків перед початком концерту.

Концертно-виконавчу діяльність хору слід планувати. Кількість концертних виступів колективу визначається його художньо-творчими можливостями, рівнем виконавчої майстерності, якістю і кількістю підготовленого репертуару. Неможна виступати на концертній естраді з невивченими чи погано співаними творами. Мала кількість концертних виступів також погана, як і надто велика. Практика показує, що підготовлений самодіяльний хор повинен виступати не більше 10-12 разів на рік.

Кожен концертний виступ хору повинен аналізуватися, обговорюватися з хоровим колективом. Слід відмітити позитивні сторони, звертати увагу на недоліки з ціллю їх виправлення в подальшій концертно-виконавчій діяльності.

**хор хоровий самодіяльний репертуар**

**3.3 Організація роботи та концертно-виконавча діяльність самодіяльного хору: на прикладі роботи Житомирської хорової капели «Орея»**

Під музично-педагогічною роботою в самодіяльному хорі розуміють:

* заняття по постановці голосу (хоровий вокал);
* навчання нотній грамоті;
* навчання співу по нотам;
* загальна музична ерудиція.

Артисти більшості самодіяльних хорів слабо знають нотну грамоту і погано уміють співати по нотам. Виключення складають артисти хору, які мають спеціальну музичну освіту.

Найбільш високих творчих результатів можна отримати з хором, коли його учасники уміють співати по нотам і володіють основами елементарної теорії музики. Шанувальники хорового співу частіше за все без особливого захоплення займаються оволодінням музичною грамотою, так як це вимагає додаткових зусиль, тому керівнику хору слід знаходити такі форми і методи навчання нотній грамоті і елементарній теорії музики, які б носили цікавий, пізнавальний, а не нудний, вимогливий характер.

Існують різноманітні педагогічні прийоми і методи навчання музичній грамоті і співу по нотам.

В нашій країні широко відома венгерська система відносного сольмізування, засновником якої є відомий композитор і педагог З.Кодай; болгарська система – «столбица», створенна ще в 20-ті роки Б.Тричковим; чешська (пальцева) система професора Ф.Лисека; німецька школа К.Орфа, який створив систему загального дитячого музичного виховання. Немало різноманітних посібників по методиці навчання співу по нотам і нотній грамоті створено і в нашій країні.

Однак, перелічені системи і методи навчання головним чином розраховані на дитяче музичне виховання і погано відповідає вимогам в роботі з дорослим колективом.

В більшості випадків рекомендується не хитра, але достатньо ефективна система оволодіння навичкам співу по нотам, яка заклечається в тому, що кожен твір, який вивчається з хором на кожній репетиції потрібно співати по нотним партіям ( а краще – по партитурам) з самого початку створення самодіяльного хорового колективу. Учасникам хору роздаються на кожній репетиції нотні партії чи партитури (бажано надруковані) хорових творів, які вивчаються (неможна починати працювати з хором по погано написаним нотним партіям). Перший час співакам, які не знають нотної грамоти, хорові партії (чи партитури) допомагають слідкувати за лінеарним рухом мелодійної лінії, швидше засвоювати літературний текст. Реальне засвоєння музичного матеріалу на початковому етапі відбувається тільки з голосу хормейстера чи з допомогою музичного інструмента. Надалі по мірі набуття артистами хору музично-слухового досвіду і оволодіння початковими співочими навиками можна відмовитися від дублювання хорових партій на музичному інструменті. Однак повністю відмовитися від гри на інструменті в процесі розучування особливо складних елементів хорових творів не слід.

«Фундамент музичності» чи музичне навчання артистів хору

Крім розучування хорового репертуару по нотним партіям необхідно відводити спеціальний час для вивчення базових музичних дисциплін. Традиційно проблематика музичної педагогіки в самодіяльних хорових колективах націлена на формування «фундамента музичності» у артистів хору, який включає:

* музичний слух;
* відчуття ритму;
* нотну грамоту;
* орієнтацію в музиці (первинна ерудиція);
* вокально-хорове виконання і хоровий вокал (індивідуальна постановка голосу при колективній формі навчання).

Заняття по базовим дисциплінам (елементарній теорії музики, сольфеджіо, хоровому вокалу і т.д.) можна проводити після розспіву хору, відводячи для цього 10-15 хвилин репетиційного часу.

Учасники хору повинні засвоїти, що нотний запис фіксує висоту і тривалість звуку. Їх слід ознайомити з основами метро ритму, поняттями ладу, тональності, інтервалами і ін. Теоретичні відомості необхідно систематично закріплювати співом, щоб як можна швидше накопичити мінімальний запас слухових відчуттів, співвідношень звуків за висотою і ритмом.

Для навчання нотній грамоті тих, хто знову приходить в хоровий колектив слід використовувати знання і досвід старших учасників хору (в педагогічній термінології – наставництво). Цю роботу потрібно проводити коректно і послідовно.

Музично-педагогічна робота повинна проводитися в хоровому колективі систематично протягом всієї його творчої діяльності. Дуже важливо, щоб вона не носила навчально-образний характер, а наслідувала чисто практичні цілі, особливо на початковому етапі. Кожен учасник і колектив в цілому повинні реально відчувати від такої роботи практичну користь.

В процесі засвоєння хором складних за фактурою хорових творів слід поглиблювати музично-теоретичні знання його учасників, знайомлячи їх з основами гармонії і поліфонії. Виконання творів, викладених в різних музичних структурах, вимагає від учасників хору знань із області музичної форми.

Виконуючи твори різних епох і народів, артисти хору повинні мати уяву про стилістичні особливості і жанри музики і т.д.

Слід підкреслити, що самим головним навиком для артиста хору є уміння чисто співати по нотам (сольфеджіо) і зі словами. Удосконалювати цей навик необхідно постійно в процесі роботи над хоровим репертуаром і спеціальними вправами.

Велику практичну користь в розвитку гармонійного ладофункціонального слуху і мислення учасників самодіяльного хору приносять спеціальні вправи з елементами хорового (гармонічного) сольфеджіо.

Різноманітні нескладні вправи по хоровому сольфеджіо для поступового розвитку у учасників гармонічного і ладо функціонального слуху і мислення можуть (при необхідності) скласти для своїх колективів самі керівники самодіяльних хорів.

Заняття по постановці голосу (хоровий вокал) повинні проходити за класичною методикою співу, з академічними стандартами: діапазон, сила, тембр. Постановка голосу вимагає визначеного часу, що дозволяє одночасно засвоїти предмети музично-теоретичного циклу на усвідомленому рівні і тим самим вирішити проблему формування «фундаменту музичності» артистів хору.

Концертно-виконавча діяльність та її значення (на прикладі ансамблю «Орея»).

Концертно-виконавча діяльність – найважливіша частина творчої роботи хорового колективу. Вона являється логічним завершенням всіх репетиційних і педагогічних процесів. Публічний виступ хорового колективу на концертній естраді викликає у виконавців психологічний стан, який визначається емоційним піднесенням, хвилюванням. Самодіяльні артисти відчувають радість від доторку з світом художніх образів, інтерпретаторами яких вони є самі. Творчий контакт з аудиторією слухачів має велике значення для артистів хору.

Кожен концертний виступ повинен бути добре підготовленим. Погано підготовлений виступ хору, мала кількість слухачів в концертній залі породжує розчарування учасників хору, незадоволення діяльністю хорового колективу. Невдалій виступ хору приносить глибокі переживання його учасникам, а інколи приводить до розпаду колективу.

Концертно-виконавча діяльність хору являється одним із активних засобів музично-естетичного виховання широкої слухацької аудиторії, тому дуже важливо, щоб під час концерту хору концертний зал не був порожнім. Для цього слід проводити більш організаційну роботу. Розповсюдження білетів, організація реклами концертних виступів – найважливіша частина роботи ради хору. Цьому повинен приділяти велику увагу і керівник хору.

**Висновки**

1. Хор – це колектив, який має своєю метою співати гуртом, спільно. Звідси виникає специфічна особливість хорового співу – спільне звучання окремих співаків хору в одному, загальному цілому, що й зветься ансамблем.

Ансамбль – слово французьке (еnsemble – разом, вкупі, ціле, узгодженість); воно висловлює поняття про спільний, колективний труд.

Кожен колективний труд може бути різних кваліфікацій щодо своєї організованості – від неналагодженого і малопродуктивного – до чіткого, точного і високопродуктивного. Створення дружнього колективу неможливе без глибокої поваги і навіть від ставлення його учасників до свого керівника.

2. Керівник хору повинен уважно відноситися до кожного учасника хору, знати його труднощі і проблеми, вміти доброю порадою і конкретним ділом допомогти членам хорового колективу, бути їх справжнім товаришем. Керівник хору повинен любити не тільки хорове мистецтво, але и багатопланову роботу, пов’язану з організацією колективу, віддавати цій роботі всього себе. В завдання керівника хору (хормейстера) входить: підбір репертуару; музично-педагогічна діяльність; організація і проведення репетиційної роботи; концертно-виконавчої діяльності; організація творчих зустрічей з різноманітними самодіяльними і професійними колективами; організація і виконання гастрольних поїздок хору; ділові контакти.

До завдань керівника хору входить не тільки навчання його учасників правильним співочим і хоровим навичкам, розвиток музичності, але і виховання у них хорошого художнього смаку, високої духовності, любові до хорового мистецтва. Ця задача ускладнюється тим, що керівнику приходиться працювати з людьми різного віку, різного освітнього і культурного рівня.

Робота керівника самодіяльного академічного хору складна та багатогранна. Керівник хору повинен бути не тільки висококваліфікованим, обдарованим, але і вмілим, талановитим педагогом, організатором і вихователем. Якщо цього не буде, він не досягне відчутних художніх результатів, якщо не зуміє створити дружній колектив однодумців, для яких хоровий спів являється вадливою духовною потребою. Кваліфікаційні вимоги хормейстера: повна вища освіта відповідного напряму підготовки (магістр, спеціаліст). Стаж роботи за професією хормейстера: для магістра – не менше 2 років, спеціаліста – не менше 3 років.

3. Головною особливістю роботи з самодіяльним хоровим колективом являється творчий процес, який достатньо сильно взаємопов’язаний з процесами навчання, виховання і організації. В цьому розрізі педагогічну і психологічну освіченість керівника самодіяльного хору неможливо переоцінити.

4. Розспівування переслідує три основні завдання: розігрівання голосового апарату, психологічний настрій для вокально-хорової роботи і вдосконалення співецьких прийомів і навиків. Дихання – основа співу. самим найпоширенішим недоліком у співі є скована нижня щелепа. При такому положенні рот дуже мало відкритий, звук повітрям вільно не виштовхується, голос звучить неприродно, а також виникає різниця між голосними звуками. Ліквідувати такий недолік можна під час співу різноманітних нотних прикладів, вправ на різноманітні склади. Велике значення для правильного звукоутворення має чітке формування голосних звуків. Якість голосних залежить від того, як співак розкриє рот: нижня щелепа опускається повільно, утворюючи губами коло.

5. На кожній репетиції повинен вирішуватися широкий круг навчально-методичних завдань. Не слід на одній репетиції займатися лише найскладнішими завданнями в роботі над репертуаром, а на іншій найбільш простими. Кожна робоча репетиція має бути насичена творчими завданнями і носити всілякий характер їх рішення.

Керівникові хору слід пам'ятати, що педагогічні аспекти в роботі над репертуаром не слід відривати від художньо-виразного початку. На початковій стадії освоєння твору переважають педагогічний і технологічний процеси, на завершальній – процес художньо-виразний.

Під музично-педагогічною роботою в самодіяльному хорі розуміють: заняття по постановці голосу (хоровий вокал); навчання нотній грамоті; навчання співу по нотам; загальна музична ерудиція.

6. Художнє виконання пісенно-хорового репертуару у дитячому хорі може бути лише на основі розуміння і відчуття учнями художнього образу. Це є першою і обов'язковою умовою художнього співу. Проте однієї цієї умови недостатньо, потрібно ще вміти передати зміст і характер пісні під час співу, а разом з тим володіти мінімальною вокально-хоровою технікою, тобто вокально-хоровими навичками.

Вокально-хорові навички – це комплекс автоматизованих дій різних часин голосо-дихального апарату, які відбуваються під час співу і підкоряються волі співака, його виконавським бажанням, узгодженого співу в колективі.

Таким чином, нинішній етап розвитку самодіяльного хорового мистецтва переживає серйозну кризу за трьома основними напрямами – економічна, соціальна і в певній мірі духовна. В цій ситуації провіряються на міцність не тільки професійні якості керівника, але і його, перш за все, педагогічне вміння організувати колектив, вивести його на певний виконавчий рівень і утримати від розпаду. І щоб при цьому не постраждала творчість. Все це являє собою проблеми перш за все педагогічного характеру – потрібно навчити людей співати в хорі, розуміти хор, любити хор і головне – не залишати хор ні при будь-яких обставинах.

В час відродження нашої духовності, розбудови нашої незалежної держави, перед керінвиками хорів, діячами мистецтва стоять важливі завдання з питань музичного виховання підростаючого покоління. А саме в піснях, хорових творах, показати історію нашого народу, його звичаї, традиції, обряди, незламність духу у боротьбі за волю України. Адже спів у самодіяльних хорових колективах відіграє важливу роль у духовному становленні особистості людини.

**Список використаних джерел та літератури**

1. Агарков О.М. Интонирование и слуховой контроль в сольном пении // Вопросы физиологии пения и вокальной методики. [Текст] / О.М. Агарков. – М.: Музыка, 1975. – C. 70-89.
2. Андрійчук П. Українське народне хорове мистецтво у контексті сучасної музичної культури. Матеріали Всеукраїнської науково-методичної конференції "Трансформаційні процеси в сучасній українській культурі". – К., 2007 р. – С. 33-36.
3. Андрійчук П. Українське народно-хорове мистецтво як чинник самоідентифікації в контексті європейської інтеграції. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції "Інформаційно-культурний простір: європейський вибір України" Частина 2. – К, 2008. – С. 88-90.
4. Андрійчук П. Хто співає – той щасливий // Українська музична газета, 2007, № 4.
5. Андрійчук П. Чи зможе народний хор вписатися в новий час? // Культура і життя, 06.08.2008.
6. Андрійчук П.О. Аматорський народний хоровий колектив: засади функціонування (на прикладі заслуженого народного ансамблю пісні і танцю України "Дарничанка"). Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції “VIІ Культурологічні читання пам’яті Володимира Подкопаєва: Культурна трансформація сучасного українського суспільства”. – К., 2009. Ч. 1. – С. 161-165.
7. Артемьева Т.И. Проблема способностей: личностный аспект // Психол. журнал. – 1984. – Т. 5. – № 3. – С. 46-55.
8. Б.В. Баранов, "Курс хороведения", М., ПОП Музфонда, 1991. – 58 с.
9. Б.В. Баранов, "Курс хороведения", М., ПОП Музфонда, 1991. – 58 с.
10. Б.И. Тараканов, "Разработка положений по подготовке специалистов в сфере менеджмента хорового искусства", М., 1997. – 56 с.
11. Б.И. Тараканов, "Разработка положений по подготовке специалистов в сфере менеджмента хорового искусства", М., 1997. – 56 с.
12. Балабан А.В. Артикуляційні особливості мовного та співацького звукоутворення в дітей молодшого шкільного віку [Текст] / Алла Вікторівна Балабан // Наукові пошуки: Зб. Наук. Праць молодих учених. – Суми: Вид-во СумДПУ, 2009. – С. 277 – 280.
13. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції. Навчальний посібник // К., Український світ, 2002.
14. Білецький П. О. Українське мистецтво XVII – XVIII ст. Київ.Мистецтво. 1963р.
15. В. Довженко. Нариси з історії Української радянської музики. Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР. Київ 1957 р.
16. В. Морозов, "В помощь педагогу-музыканту", М. Музыка, 1965. – 45 с.
17. В. Морозов, "В помощь педагогу-музыканту", М. Музыка, 1965. – 45 с.
18. Вербов А.М. Техника постановки голоса. Изд.2-е. [Текст] / А.М. Вербов. – М.: Музгиз, 1961. – 52 с.
19. Вопросы вокальной педагогики: сб. статей / [Сост. А.С. Яковлева.] / [Текст] / Антоніна Сергіївна Яковлева. – М.–Л.: Музыка, 1962. – Вып. 1 – 7. – 1984.
20. Воспитание и охрана детского голоса [Текст] / Под ред. Багадурова В.А.– М.: АПН РСФСР, 1953. – 72 с.
21. Врублевська Валерія. Соломія Крушельницька: роман-біографія. [Текст] / Валерія Васильевна Врублевська. – К.: Дніпро, 1986. – 358 с.
22. Выготский Л.С. Педагогическая психология / Под ред. В.Давыдова. – М. : Педагогика, 1991. – 480 с.
23. Гонтаренко Н.Б. Сольное пение: секреты вокального мастерства [Текст] / Надежда Борисовна Гонтаренко. – Изд. 4-е. – Ростов н / Д: Феникс, 2008. – 183 с.
24. Гуменюк А. Український народний хор. – К., Музична Україна, 1969.
25. Детский голос [Текст] / Под ред. Шацкой В.И. – М., 1970. – 180 с.
26. Дмитриев Л.Б. Голосообразование у певцов. [Текст] / Лев Борисович Дмитриев. – М., 1962. – 56 с.
27. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. [Текст] / Лев Борисович Дмитриев. – Изд.2-е. – М.: Музыка, 1996. – 368 с.
28. Емельянов В.В. Развитие голоса. Координация и тренинг. 5-е изд., стер. [Текст] / Виктор Вадимович Емельянов. – СПб.: Изд-во «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2007. – 192 с.
29. Карпун А. Керівництво гуртами українського народного співу (психолого-педагогічний аспект). Навчально-методичний посібник //К., Українська Міжнародна Місія Духовного Оздоровлення, 2002.
30. Карулина З.В. Основы вокальной безопасности. [Текст] / Златта Вікторівна Каруліна – М.: Компания Спутник+, 2007. – 64 с.
31. Кочнева И.С. Вокальный словарь. [Текст] / Ірина Степанівна Кочнєва, Антоніна Сергіївна Яковлева. – Л.: Музыка, 1988. – 70 с.
32. Маруфенко О.В. Проблема наступності у змістовому та процесуальному аспектах навчання сольному співу [Текст] / Олена Вікторівна Маруфенко // Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Культурна трансформація сучасного українського суспільства». – К.: ДАКККіМ, 2009. – Ч. 1. – С. 327-330.
33. Маруфенко О.В., Меньшиков М.В. Фонопедичні вправи як профілактика голосових ушкоджень у співаків-підлітків [Текст] / Олена Вікторівна Маруфенко, Максим Вікторович Меньшиков // Наукові пошуки: Зб. Наук. Праць молодих учених. – Суми: Вид-во СумДПУ, 2009. – С. 292 – 294.
34. Методичні рекомендації до підготовки та захисту дипломних робіт для студентів спеціальності 6.020204 «Музичне мистецтво». Укл. Туріна О. А. Київ НАКККіМ 2003 р.
35. Морозов В.П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. [Текст] / Володимир Петрович Морозов. – М.: ИП РАН, МГК им. П.И.Чайковского, Центр «Искусство и наука». 2002. – 496 с.
36. Морозов Л.Н. Школа классического вокала: Мастер-класс (+DVD). [Текст] / Лев Миколайович Морозов. – СПб.: Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2008. – 48 с.
37. О. Г. Раввіонов “Методика хорового співу в школі”, 1974. – 21 с.
38. О. Г. Раввіонов “Методика хорового співу в школі”, 1974. – 21 с.
39. П.Г. Чесноков, "Хор и управление им", М., Музгиз, 1961. – 258 с.
40. П.Г. Чесноков, "Хор и управление им", М., Музгиз, 1961. – 258 с.
41. Павленко І. Українські народні хори і сучасна виконавська практика //Зб. матеріалів науково-творчої конференції КІК "Художня культура та проблеми підготовки професійних кадрів в умовах українського духовного відродження", К., 1993.
42. Павлишин Стефанія. Історія однієї кар’єри. [Текст] / Стефанія Павлишин. – Л.: Редакція газети «Неділя»; Вид. «Вільна Україна», 1994. – 108 с.
43. Панькевич Ю. Проблеми інтерпретації творів сучасних українських композиторів в контексті європейського виконавства / Юлія Панькевич. – Режим доступу : http://www.tspu.edu.ua/php1/include/nauka/conferenc/online/global/mystectvo/pankevych.pdf
44. Плужников К. Механика пения. [Текст] / Константин Плужников. – СПб.: «Композитор-Санкт-Петербург», 2004. – 88 с.
45. Попов И.Е. Ирина Архипова: Творческий портрет. [Текст] / Иннокентий Евгеньевич Попов. – М.: Музыка, 1981. – 32 с.
46. С. Лісецький. Українська музична література для 4-5 класів ДМШ. Київ. «Музична Україна» 1991 р.
47. С. Попов, "Организационные и методические основы работы самодеятельного хора", М., Профиздат, 1964. – 24 с.
48. С. Попов, "Организационные и методические основы работы самодеятельного хора", М., Профиздат, 1964. – 24 с.
49. С. Сагитов, "Методика музыкально-теоретического образования участников коллективов хужожественной самодеятельности", М., Музыка, 1972. – 34 с.
50. С. Сагитов, "Методика музыкально-теоретического образования участников коллективов хужожественной самодеятельности", М., Музыка, 1972. – 34 с.
51. Садовенко С.М. Розвиток музичних здібностей засобами українського фольклору: Навчально-методичний посібник. – К.: Шк. Світ, 2008. – 128 с.
52. Скопцова О. Становлення та особливості розвитку народного хорового виконавства в Україні (кінець ХІХ-ХХ століття). – К., КНУКіМ, дисертаційне дослідження, 2005.
53. Словник іншомовних слів під ред. О. С Мельничука. Київ. Головна редакція української радянської енциклопедії АПН УРСР. 1975р.
54. Слюсаревская В.П. Работа с высокими женскими голосами. Методические рекомендации для специальности «Сольное пение». [Текст] / Виктория Павловна Слюсаревская. – Кишинев: АМТАР, 2006. – 32 с.
55. Советский энциклопедический словарь под ред. Х. М. Прохорова. Москва. Советская энциклопедия, 1984г.
56. Стахевич А.Г. Теоретические основы процесса постановки голоса в вокальной педагогике. [Текст] / Олександр Григорович Стахевич. – Сумы, 1990. – 45 с.
57. Стахевич О.Г. Основи вокальної педагогіки. Ч.1: Природно-наукові теорії сольного співу: Навч. пос. [Текст] / Олександр Григорович Стахевич. – Х. – Суми: ХДАК – Сум ДПУ ім. А.С.Макаренка, 2002. – 92 с.
58. Т. П. Нечипоренко, Є. І. Дворяненко. Українськамузична література. Бердичів 2005р.
59. Уманець Ф. С. Мистецтво давньої України. Київ. Либідь 2002р.
60. Фролов Ю.П. Пение и речь в свете учения И.П. Павлова. [Текст] / Ю.П. Фролов. – М.: Музыка, 1966. – 99 с.
61. Шаміна Л. Работа с самодеятельным хоровым коллективом. – Москва: «Музыка», 1981.
62. Э.М. Суханова, "Педагогика как наука и искусство воспитания, Лекция, М. МГУК, 1997. – 17 с.
63. Э.М. Суханова, "Педагогика как наука и искусство воспитания, Лекция, М. МГУК, 1997. – 17 с.
64. Юссон Р. Певческий голос. [Текст] / Рауль Юссон. – М.: Музыка, 1974. – 264 с.
65. Юцевич Ю Е. Словарь музыкальных терминов. – 3 изд., перераб., доп. [Текст] / Юрий Евгеньевич Юцевич. – К.: Муз. Кураїна, 1988. – 263 с.
66. Юцевич Ю.Є. Теорія і методика розвитку співацького голосу: Навч.-метод. пос. [Текст] / Юрій Євгенович Юцевич. – К.: ІЗМН, 1998. – 160 с.
67. Яковенко С.Б. Павел Герасимович Лисициан: Уроки одной жизни. [Текст] / Сергей Борисович Яковенко. – М.: Музыка, 1989. – 143 с.
68. http://www.refcentr.ru/
69. www.oreya.org

**Додатки**

**Додаток А**

**Термінологічний словник**

**acceler.** **accelerando** (ачелерандо) –прискорюючи

**ad libitum** (ад лібітум) – за бажанням

**affettuoso** (аффеттуозо) – любовно, ніжно, з пристрасним поривом

**agitato** (ажитато) – із збудженням, тривожно, стурбовано

**allarg.** (аляргандо) – розширюючи, уповільнюючи

**allegretto** (аллегретто) – більш повільно, ніж Allegro

**allegro** (алегро) – весело, швидко, життєрадісно

**alegro agitato** (аллегро ажитато) – швидко, схвильовано,

збуджено

**andante** (анданте) – повільно, помірно

**andante non tanto** (анданте нон танто) – не так повільно

**andantino** (андантино) – швидше, ніж Andante

**animez** (аніме) – жвавий, із запалом

**animez peu a peu** **(**аніме пе а пе) – поволі пожвавлюючись

**assai** (ассаі) – дуже, вельми

**assai legato** (ассаі легато) – вельми зв’язно, злито

**a tempo** (а темпо) – в темпі

**avec** (авек) – з, разом

**avec accablement** (фр. авек акаблєман) – пригнічено, засмучено

**avec douleur** (авек дулю) – зі скорботою

**cant. - cantabile** (кантабіле)–співуче, наспівно

**capriccioso** (капріччіозо)–капризно, примхливо, дивно

**chant** (шан)–спів, пісня, наспів

**coda** (кода) – заключний розділ музичного твору

**colla parte (**кол’а парте) – з партією (узгоджуючи темп з головною

партією)

**colla voce** (кол’а воче) – з голосом (грати за голосом)

**con anima** (кон аніма) – натхненно, з душею

**сon entusiasmo** (кон ентузиазмо) – з інтузіазмом

**con espressione** (кон еспресьоне) – з експресією

**con moto** (кон мото) – рухливо

**cresc.** – **crescendo** (крещендо) – поступово збільшуючи силу звука

**dim.** – **diminuendo** (димінуендо) – поступово зменшуючи силу звука

**dolce** (дольче) – ніжно, ласкаво

**dolcissimo con tenerezza** (дольчисімо кон тенереза**)** – дуже ніжно, з

ласкою

**dolcissimo e legato sempre** (дольчисімо і легато семпре) – дуже

ніжно та завжди зв’язно

**douleur** (дулю) – скорбота

**espressivo** (еспрессіво) – виразно, експресивно

**expressif** (експресіф) – виразно

**expressif et soutenu (**експресіф е сутеню) – виразно та стримано

**expressif imitez le chant (**експресіф л’о іміте шан)–виразно,

імітуючи спів

**grazioso** (граціозно) – граціозно

**f** – **forte** (форте) – сильно, голосно

**imitez** (іміте) – імітуючи

**lamentabile** (ляментабіле) – жалобно, скорбно

**legatissimo** (легатіссімо) – дуже зв’язно

**legato** (легато) – зв’язно, злито

**leggero** (лєджеро) – легко

**leicht** (лє) – середньовічний жанр

**lent** (лан) – повільно, протяжно

**meno mosso** (мено моссо) – повільніше

**mf** – **mezzo forte** (меццо форте) – найвголосно

**mp** – **mezzo piano** (меццо piano) – напівтихо

**moderato** (модерато) – помірно

**moderato ed affettuoso** (модерато аффеттуозо) – помірно з

пристрасним поривом

**molto** (мольто) – вельмі

**mosso** (моссо) –жваво, рухливо

**non legato** (нон легато) –не зв’язно

**non tanto** (нон танто) – не стільки, не так

**passionato** (пассіонато)–пристрасно

**patetico** (патетико) – патетично

**peu a peu** (пе а пе) – потроху, поволі

**p** – **piano** (п’яно) – тихо

**ppp** – piano pianissimo (п’яно п’яніссімо) – надзвичайно тихо

**piu f** (п’ю форте) – більш голосно

**piu lento** (п’ю ленто) – більш повільніше

**piu mosso** (п’ю моссо) – більш рухливо

**Presto** (престо) – швидко

**rall.** – **rallentando** (ралентандо) – затримуючи, уповільнюючи

**repeat** (ріпіт) – повтор

**risvegliato** (рісвельято)–пробуджуючись

**rit.** – **ritenuto** (рітенуто) – поступово затримуючи

**sempre** (семпре) – завжди, постійно, весь час

**sf** – **sforzando** (сфорцандо)–раптовий акцент, що припадає на

будь-яку ноту або акорд

**smorz.** – **smorzando** (сморцандо) – завмираючи, слабнучи

**sostenuto** (состенуто) – стримано, зосереджено

**soutenu** (сутеню) – стримано

**Tempo di berceuse** (темро ді берсез) – темп колискової пісні

**Tempo I** – темп первісний

**ten.** – **tenuto** (тенуто) – витримано

**tres** (тре) – дуже, вельми

**triste** (тріст) – сумний, печальний

**triste et tres lent (**тріст е тре лан) – сумно і дуже повільно

**tres expressif et avec accablement** (тре експресіф е авек акаблєман)

–дуже виразно та засмучено

**Додаток Б**

**Oreya**

Zhytomyr municipal choir “Oreya” is founded in the end of 1986 on the basis of the Zhitomir Music College named after V.S. Kosenko choir under the support of regional Music Society, by the City House of Culture by Alexander Vatsek – Ukrainian conductor, choirmaster. Since 1990 “Oreya” has won 7 Grand – Prix and 23 first places on international choir competitions and festivals in different countries. 28 choral singers make up one of the most original Ukrainian mixed choirs. In 1997, the President of French festival of choirs – prizewinners Vaison la Romaine Marcel Corneille, evaluated the choir in his speech in such a way: "This is one of the four best choirs of the world that I ever heard." And in 2009, Kelly Park, artistic director of the First International Choral Festival in Inchon (South Korea), said: "This team sets new world standards of choral singing and is the best ambassador of Ukraine over the years.“

Grand – Prix

2008 – 9th International Choir Competition in Maribor, Slovenia

2007 – Ukrainian Competition of chamber vocal forms and choral collectives named after Boris

Lyatoshynskyi in Kyiv, Ukraine

1999 – International Choir Competition named after Johannes Brahms in Wernigerode, Germany

1998 – International Choir Competition in Montreux, Switzerland

1996 – International Choir Competition in Lindenholzhausen, Germany

1995 – 24th International Choir Competition in Tours, France

1993 – 5th International Choir Competition in Meinhausen, Germany Alexander Vatsek

Choirmaster, Сonductor, Vocal Teacher, Adjudicator, Workshop Leader and Arranger

Founder: 1986 – “OREYA” Zhitomir Municipal Folk Choir Cappella

1996 – “GAUDEAMUS” University Brno choir

Won:

Grand Prix – 8 times, with ‘’Oreya’’ 7 times: 1993 in Meinhausen, 1995 in Tours, 1996 in Lindenholzhausen,

1998 in Montreux, 1999 in Wernigerode, 2007 in Kyiv, 2008 in Maribor; with “GAUDEAMUS” choir 1x IFAS

Pardubice (2002)

First places: – 27, 23 with “Oreya” and 4 with “GAUDEAMUS”

Jury member: II, III and IV World Choir Games, which were held in Pusan (South Korea, 2002.) Bremen

(Germany, 2004.), Xiamen (China, 2006), and also on prestigious international choral competitions in Tolosa

(Spain), Marktoberdorf and Wernigerode (Germany), Riva del Garda (Italy), Artek (Ukraine)

Symphonic projects: France, Germany, Rumania, Ukraine, Czech Republic

Workshops: Canada, Italy, Germany, Latvia, Czech Republic, France, Ukraine

In 2006 the president of 35th International Choral Competition in Tours (France) Christian Balandras has published for the Ministry of Culture of France the analysis of 50 choral competitions for the period 1995–2005, in which he acknowledges Alexander Vatsek, as one of the 20 best choral conductors in the world.

Titles: from 1990 honorable member of culture of Ukraine, from 1994 honorable member of art of Ukraine, in 1996 awarded by the State Award named after I. Ohienko, in 2008.by “Order of Merit” III degree, in 2009 by the Academic Council of the National Tchaikovsky Music Academy was awarded the Order" For Outstanding Achievement in Music ", from 2009 the honorable professor of Zhitomir State Institute of Culture and Art.

Member of the Music Comission Europa Cantat, Intercultur, IFCM. Prominent Events and Awards in the history of “Oreya” 2009 – The first music festival in Incheon (South Korea), where “Oreya” was invited as one of the best choirs of the world.

Participants: male quintet "Amarcord" from Germany, a youth choir from Indonesia (conductor Aida Svenson) professional choir and Kansas City and Phoenix (USA) cond. Charles Braffy and 3 professional choirs from Korea.

2009 – project "Kaddish" (3rd Symphony) by Leonard Bernstein, Aachen (Germany).

Participants: Chamber Choir of Tel Aviv and the best German choir 2006 – "Carmina Mundo”, chamber choirs from Tallinn and the Netherlands. Aachen Symphony Orchestra, conductor – Marcus Bosch. 2008 – III World Fair of choral singing in Saint Lo (France).

Artistic Committee of the "Polifoliya" has invited the choir (24 singers) as one of the 12 best choirs in the world.

Along with the Choir Academy of Music, Stockholm (Sweden) "Nordic voices” chorus master Co Matsushito of Tokyo (Japan), chorus master Denisha Szabo from Debrecen (Hungary).

2008 – 9–th International Choir Competition in Maribor, Slovenia – Grand Prix.

2007 – International Choir Festival "Millennium Place, Music for Peace" c. Valencia, Spain.

Participation in the project ”Dona nobis pacem” composer Ralph Vaugham Williams (1872–1958)

Participants: University Choir of Sant Yago (Spain), University Choir Valencia (Spain), choir “Studio Vokale“ from Karlsruhe (Germany), conductor Werner Pfaff.

2007 – All–Ukrainian Competition of chamber choirs named after B. Lyatoshynskyi Kyiv, Ukraine. – Grand Prix

2007 –International Choir Competition “Habaner” in Spain, Torrevieja –The second place in the category “Polyphony”

2006 –35th Florilege Vocal de Tours, France –The first place in the category “Polyphony” –Special prize from Ministre de la Culture for the best for the best interpretation of works by F. Poulenc and Debussy. – Jury Prize for best performance and the best pronunciation among foreign choirs.

2005 – International Choir Competition in Arnhem, Netherlands –The first prize in the category “Polyphony” –The first prize in the category “Folk”

2005 – International Choir Festival in Legnano, Italy “Oreya” was invited for the second time as one of 5 best choirs of the world at that time, as their experts estimated.

2004 The 3–rd World Choir Olympics in Bremen (Germany). “Oreya” was invited as exemplary choir. – Participation in the project "Choral Fireworks" with 4 mixed choirs and Budapest Philharmonic Orchestra, “Dohnanyj Orchestra Budafok “, conductor – Recital in one of the finest acoustic halls in Europe Die Glocke in Bremen.

2003 – 7th International Choir Competition in Maasmechelen, Belgium – The first prize in the category “The mixed choirs” – The prize of the public

2003 – 49th International Habanera Choir Competition in Torrevieja, Spain – The second prize in the category “Polyphony”

2003 – The 22th international world festival of the Orthodox music in Hajnowka (Poland)

2002 – 4th International Choir Competition in Miltenberg, Germany

– The first prize in the category “Folk”

– The second prize in the category “Classics”

– The prize of the public

2001 – The performance of “Requiem” D. Verdi in Kiev and Zhitomir, Ukraine

2001 – 36th International Festival "Bratislava Cantat” Poland

2001 – International Choir Competition in Lindenholzhausen, Germany

– The first prize in the category “The mixed choirs”

2000 – The performance of “Requiem” D. Verdi in Geneva and Le Sentir Montreux (Switzerland)

1999 – 31st International Choir Competition in Tolosa, Spain

– The first prize in the category “Folk”

– The second prize in the category “Polyphony”

1999 – International Choir Competition named after Johannes Brahms in Wernigerode, Germany

– The first prize in the category “Mixed choirs”

– The prize of the public

– Grand Prix

1998 – International Choral Competition, Montro, Switzerland

– Grand Prix

1998 – International Choral Festival in Bochum (Germany).

– Grand Prix

1998 –the International Choral Festival in Rottenburg (Germany).

1997 – Festival of prizewinners of international choirs’ competitions in Vaison La Romaine (France)

1997 – Festival, Bornemous, UK

1996 –the International Choir Competition in Lindenholtshauzen (Germany).

– The first prize in the category “Mixed Choirs”

– The second prize in the category “Women’s Choirs”

– The prize for the best performance of the folk music

– Grand Prix

1996 – the international festival in Legnano, Italy

“Oreya” was invited as one of 5 best choirs of the world.

1995 –the Festival in Bochum (Germany).

The press called “Oreya” as “the choir of the European extra–class”.

1995 – 24th International Choir Competition in Tours, France

– Grand Prix

– The first prize in the category “Mixed choirs”

– The first prize in the category “Women’s choirs”

– The prize for the best interpretation of the French music

– The prize of the public

1995 – 2nd International Choir Contest in Zwickau, Germany

– The golden diploma in the category “Mixed choirs”

– The golden diploma in the category “Women`s choirs”

– The prize for the best interpretation of the music of the XX century

1995 – 31st International Contest in Montreux, Switzerland

– The diploma with the “Excellent” mark in the category “The mixed choirs”

1993 – 5th International Choir Competition in Maynhauzen, Germany

– The first place in the category “Classics”

– The first place in the category “The mixed Choirs”

– Grand Prix

1993 – 3rd International Choir Contest of chamber choirs in Marktorberdof, Germany

– The first place in the category “Women’s choirs”

1992 – The 24th International Choir Competition in Tolosa (Spain).

– The second prize in the category “Women’s Choirs”

– The third prize for the folk music.

1991 – 21th International Choral Competition named after G. Dmitrov in Varna, Bulgaria

– 1st place in category "Mixed Choirs"

– 1st place for best performance of the Bulgarian music

– Alexander Vatsek has got the special prize as the best conductor of the competition.

1989 – 14th International Choral Competition named after Bela Bartok in Debrecen, Hungary

– Prize for best performance of folk music

1989 – 1st Ukrainian Choir Competition named after M. Leontovich, Kyiv, Ukraine

– 1st place in category "Mixed Choirs"