

пошуки свободи творча особистість витрачає роки пошуків, тренувань, зміни педагогів і репетиторів, оскільки, неправильний спосіб мислення у сприйнятті світу навколо і себе в ньому, особисті невдачі, дуже гальмують внутрішнє звільнення і формування відчуття свободи. Тому основне завдання педагога – звільнити співака від впливу цих комплексів. Проникнути у внутрішній світ учня, «витагнути все найцінніше, красиве, збагатити його своїм особистим досвідом – ось шлях правильного спрямування в системі вокальної педагогіки» - стверджує автор. Спираючись на уяву, педагог «творить», «ліпить» учня разом з ним, оскільки, «без емоційного одухотворення музика мертва».

Нове «бачення» емпіричної природи вокальних вправ пропонує і методика вокального педагога В.Ф.Іванникова (Москва) [4, с. 12].

Методика спирається на процес дихання, зокрема, уміння керувати *потоком*, (струменем) повітря (звідси авторська назва методики), яким атакується звук. Основний принцип формування *кантилен*, основної якості правильно поставленого голосу (*belcanto*), яким послуговується автор (В.Ф.Іванников), полягає в техніці «правильно атакувати звук на безперервному потоці повітря. Потік повітря і атака звука – це ніби дві сторони однієї медалі - голосу» [5, с. 203].

Інноваційний підхід автора до процесу звукоутворення полягає в оригінальному «баченні» емпіричної практики і вокального досвіду, пов'язаних з емоційно-чуттєвою сферою сприйняття співу, як природного процесу діяльності всього організму людини, що піддається вольовому керівництву завдяки чітко налагодженій психологічній системі контролю за нею. Автор спрямовує увагу на формування чітких і виразних асоціацій та уявлень співака, фіксація яких в пам'яті створює стійкі рефлексії і організовує роботу нервово-м'язової системи всього організму, які фіксуються у відчуттях – м'язових, вібраційних, акустичних, тактильних, фонетичних тощо. За допомогою вольових наказів і цілеспрямованого психологічного настроювання центральна нервова система організму людини створює необхідні нейрофізіологічні умови для виконання потрібних дій, пов'язаних зі звукоутворенням.

Л.Работнов стверджував, що окремі частини голосового апарату можуть функціонувати окремо від інших, але під час фонації вони автоматично поєднуються, тому порушення в будь-якому органі (зміна психологічного настрою, емоційного тону, втома чи захворювання тощо) неодмінно впливають і на звучання голосу.

Сучасна наука розглядає процес голосоутворення у тісній взаємодії *трьох систем*: генераторної (голосові зв'язки, м'язова структура внутрішніх органів, керована периферійною нервовою системою організму); резонаційної (ротова порожнина, глотка, носоглотка, які забезпечують функціонування динаміки мовлення та співу); енергетичної (що поєднує механізм зовнішнього дихання – м'язи грудної клітини та діафрагми, з рефлекторним механізмом внутрішньої діяльності трахеї та бронхів). Їх взаємовплив і взаємодія утворюють стійку систему голосотвірної діяльності, а уміння керувати нею належить до формування гармонійного розвитку особистості, наділеної безмежними можливостями і творчим потенціалом, де спів є посередником душі і найціннішим виявом музичного почуття (Ж.-Ж. Руссо). Видатний німецький філософ Г.Гегель також зауважив, що музичне мистецтво є одним із засобів пізнання «найглибших людських інтересів, тому загальна потреба в мистецтві впливає з розумного потягу людини духовно пізнати внутрішній і зовнішній світ».

Основними компонентами правильно поставленого голосу, визначеними В.Ф.Іванниковим, є: дихання (безперервний потік повітря); глибина звука; легкість (простота) вокалізації.

Висновки. Отже, інноваційні методично-навчальні програми передбачають шляхи удосконалення підготовки педагогів-вокалістів.

Таким чином, кожен з названих авторів розглядає спів як потенційний могутній резерв розкриття творчих можливостей організму людини, що дозволяє вокальному мистецтву стати на новий культурно-творчий рівень у вихованні майбутніх поколінь видатних співаків.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аспелунд Д. С. Развитие певца и его голоса / Д.С. Аспелунд. – М; Л.: Музгиз, 1952. – 191 с.
2. Багрунов В.П. «Альфа» и «омега» феномена Шаляпина / В.П. Багрунов // Мариинский театр. – № 5-6. – 1996.
3. Гонтаренко Н.Б. Сольное пение: Секреты вокального мастерства / Надежда Борисовна Гонтаренко. Серия «Любимые мелодии». Метод. пособие. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2006. – 155 с.
4. Иванников В.Ф. Методика поточного пения. / Владимир Филиппович Иванников. – М., 2005. – 16 с.
5. Иванов В.Ф. Співачька школа в Україні X–XVII ст. / Володимир Федорович Иванов. – К.: Вища школа, 1992. – 247с.

Гулка Р.

Науковий керівник – доц. Ороновська Л. Д.

ОСОБЛИВОСТІ ДОБОРУ ТА РОЗУЧУВАННЯ РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ САМОДІЯЛЬНОГО ХОРОВОГО КОЛЕКТИВУ

Постановка проблеми. 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.

На початку XXI століття спостерігається зростання інтересу до хорової педагогіки, відбувається масове утворення хорових колективів і настільки ж масове їх зникнення та розпад. 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.

Мета статті – проаналізувати особливості добору та розучування репертуару в самодіяльному хоровому колективі.

Виклад основного матеріалу. 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. Нерідко 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 [1, с. 33-35].

Кожне заняття хору слід чітко організувати 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, трізвучки, 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 автора тексту. 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 повинні 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:

- по партіях.
- усім хором.

Ці два 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 репетиції. 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 змінні 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 [2, с. 55].

Велику роль у розучуванні пісні грає дидактичний принцип свідомості і активності навчання. Свідоме засвоєння пісні, активна і свідомою 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:

- ознайомлення з піснею;
- засвоєння музичного і літературного;
- робота над технікою художнього виконання тексту;
- 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 зрозуміли 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 хормейстер 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, хормейстер 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 хормейстер закріплює, відшліфовує набуті навички і знання, при цьому варто нагадати хористам те основне, що характеризує пісню, її образи. Бажано, щоб хормейстер 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 їй 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 [3, с. 362].

Тенори, як правило, порівняно легко справляються зі своєю партією. Треба тільки вимагати від них гранично нестійкого інтонування звука (ля-беклар) як ввідного тону.

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

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 ансамблю

злагодженість, метро ритм. Однаковий ритм у всіх голосах спричиняється до компактності, щільності хорової фактури.

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

Основне смислове навантаження тут несуть на собі сопрано. Поліфонічна фактура спричиняється до неспівпадання 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 мелодії.

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 розглянути кожен з них питань окремо. Дитячий голос за діапазоном докорінно відрізняється від голосу дорослої людини. 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. 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 співаками хору [4, с. 224-258].

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 зміст 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»[4, с. 224-258].

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 цікавою роботою.

Висновки. Хоровий спів – найголовніший засіб художнього виховання в школах він є невід'ємною 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 музичної літератури, класичної спадщини і народної творчості, допомагає виховувати в учнів моральні якості.

Таким чином, сучасний етап розвитку самодіяльного хорового мистецтва переживає серйозну кризу за трьома основними напрямками – економічна, соціальна і в певній мірі духовна. В цій ситуації

перевіряються 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 керівниками хорів, діячами мистецтва стоять важливі завдання з питань музично-педагогічного 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.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрійчук П. Українське народне хорове мистецтво у контексті сучасної музичної культури / П. Андрійчук // Матеріали Всеукраїнської науково-методичної конференції «Трансформаційні процеси в сучасній українській культурі». – К., 2007. – С. 33-36.
2. Баранов Б.В. Курс хороведення / Б.В. Баранов. – М.: ПОП Музфонда, 1991. – 58 с.
3. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. [Текст] / Лев Борисович Дмитриев. – Изд.2-е. – М.: Музыка, 1996. – 368 с.
4. Чесноков П.Г. Хор и управление им / П.Г. Чесноков. – М.: Музгиз, 1961. – 258 с.

Яцук І.

Науковий керівник – доц. Проців Л. Й.

ПЕРЕДУМОВИ СТАНОВЛЕННЯ ГІТАРНОГО ВИКОНАВСТВА В ГАЛИЧИНІ

Гітарна творчість та виконавство Галичини, що сформувалися на потужному підґрунті європейсько-української традиції є складовою музичної культури України. В наукових дослідженнях все частіше фіксуються тенденції минулих епох, які притаманні сучасній культурно-виконавській традиції в Галичині. На особливу увагу заслуговують процеси саме на західних землях, де, завдяки географічному положенню та історично-політичним умовам, виник сприятливий ґрунт для гітарного виконавства.

Джерельною базою дослідження послужили праці українських музикознавців: В. Витвицького, М. Загайкевич, Л. Кияновської, Б. Кудрика, З. Лиська, В. Сидоренко.

Мета статті: з'ясувати передумови становлення гітарного виконавства в Галичині у другій половині XIX століття.

Назва інструменту ймовірно має давньогрецьке походження (гітара-від грец. kithara-кіфара) і стосується щипкового інструменту, схожого на ліру. Сучасною українською мовою цей інструмент називається кіфарою. Пізніше грецьке слово потрапило до латинської мови (cithara), арабської, іспанської (guitarra), звідки вже було запозичене іншими європейськими мовами, в тому числі українською. Термін «кіфара» чотири рази згадується в Новому заповіті, проте в перекладах різними мовами тлумачення здійснюється по-різному: в англійській як «арфа» (англ. harp), а в українській – як «гусла» (в «Одкровенні») або «лютня» (І. Огієнко), «цитра» (І. Хоменко) і навіть «кобза» (П. Куліш). Перші зображення гітари вчені відносять до II ст. н. е. Найвідоміші зображення щипкових інструментів знайдені на глиняних барельєфах Месопотамії (II тисячоліття до н. е.), та на фризі буддійського монастиря Ертама поблизу Термеза (сьогодні Узбекистан), які відносяться до I тисячоліття до н. е. Існує припущення, що лютню та гітару занесли в Європу араби через завойовану ними у VIII столітті Іспанію. Однак, можливо, ці інструменти поширилися в Європі за посередництва Стародавньої Греції, завдяки її культурним зв'язкам із країнами Сходу. У XIII ст. гітара була широко відома в Іспанії. У XVII - XVIII століттях популярності здобула низка іспанських гітаристів-віртуозів, серед яких: Алонсо Мударра, Луїс де Нарваес, Анджело Бартолотті, Франческо Корбетта, Джованні Фоскаріні, Джованні Граната, Гаспар Санс, Робер де Вісе, Леопольд Вайс, Діонісіо Агуадо, Матео Каркассі, Фернандо Каруллі, Антон Діабеллі, Мауро Джульєні, Франціско Таррега, Андрес Сеговія.

Перші офіційні свідчення про українських гітаристів стосуються XVIII століття, хоча дослідники М. Смирнов та М. Закровський побачили гітару на фресці Софії Київської. Проте в результаті більш ретельного вивчення С.Висоцьким та І. Тоцькою вдалося частково видалити пізніші нашарування і стало зрозуміло, що зображений інструмент має коротший гриф з головкою і зігнутий під прямим кутом, що є характерним для лютні. Також, відомо, що на початку X століття бачив восьмиструнну лютню у давніх мешканців Києва арабський мандрівник Абу-Алі ібн Дада: українські лютністи працювали у польських і литовських капелах після монголо-татарської навали. Так, приміром, у списку польської королівської капели знаходимо імена лютнярів, таких як: Андрійко, Лук'ян, Подолян, Богдан Стечко та інші. Ця традиція не переривалася до середини XVIII століття. Європейського визнання досягли українські лютністи Тимофій Білоградський та Іван Степановський.