**ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ**

**УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**



**Харків**

**2019**

Міністерство освіти і науки

Департамент науки і освіти

Харківської обласної державної адміністрації

Харківський коледж

Комунального закладу

«Харківська гуманітарно-педагогічна академія»

Харківської обласної ради

**ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ**

**УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

Навчально-методичний посібник

**Харків**

**2019**

**УДК *378.016:78.071.2(072)***

 **Д *47***

**Укладачі:**

 **Жилкіна О. І**. – викладач вищої категорії, викладач-методист Харківського коледжу Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради

**Шатохіна Г. Я.** – концертмейстер Харківського коледжу Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради

**Шуплецова Л.Ю.** – викладач вищої категорії, викладач-методист Харківського коледжу Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради

**Рецензенти:**

**Цехмістро О. В.** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри вокально-хорової підготовки вчителя Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради;

**Петрукович В. А.** – старший вчитель музичного мистецтва закладу загальної середньої освіти №78 м. Харкова Харківської міської ради.

**Д 47 Диригентсько-хорова підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва:** навч.-метод. посібник / уклад.: О.І.Жилкіна, Г.Я. Шатохіна, Л.Ю. Шуплецова; Харківський коледж Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради

У навчально-методичному посібнику розкриваються шляхи формування навичок диригентсько-хорової діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва під час навчання. Розроблено на підставі освітньо-професійної програми підготовки фахівців освітньо-кваліфікаційного рівня молодший спеціаліст Галузі знань 01 Освіта/Педагогіка Спеціальність 014.13 Середня освіта (музичне мистецтво), відповідно до навчальних програм з дисципліни «Диригування»

Матеріали стануть у нагоді майбутнім учителям музичного мистецтва і вчителям мистецької освіти.

*Затверджено на засіданні науково-методичної*

*ради Харківського коледжу Комунального закладу*

 *«Харківська гуманітарно-педагогічна академія»*

 *Харківської обласної ради*

*Протокол № від*

**УДК *378.016:78.071.2(072)***

 **Д *47***

 © ХГПА, 2019

 © Жилкіна О.І Шатохіна Г.Я. Шуплецова Л.Ю.

**ЗМІСТ**

**Передмова**.……..……………………………………………....................................5

**Розділ 1**. **Зміст і специфіка професійної підготовки вчителя**…………….…...7

1.1. Уміння і навички вокально-хорової діяльності вчителя музичного мистецтва…………………………………………………………………………......8

1.2. Особистісні якості учителя музичного мистецтва……………………….…..11

**Розділ 2.** **Постановка диригентського апарату** ..................................................12

2.1. Методичні настанови щодо виконання основної диригентської позиції…..13

2.2. Методичні настанови щодо вправ для розвитку кисті:...................................16

2.3.Методичні настанови щодо усунення скутості рук…...………………….…19

2.4. Особливості методичної підготовки студента до виконання графічних схем…………………………………………………………………………………..19

**Розділ 3. Методика опанування схемами диригування**…………………....…21

3.1. Дводольна схема………………..........................................................................23

3.2. Тридольна схема..................................................................................................25

3.3.Методика виконання складних розмірів............................................................26

**Розділ** **4. Основні прийоми диригентської техніки** ...........................................29

4.1. Загальні положення щодо поняття «ауфтакт»………………………………..30

4.2. Розмежування функцій рук ................................................................................32

**Розділ 5.** **Основні засоби виразності** **у диригентській підготовці** ...................34

5.1. Динаміка…………………………………………...............................................34

5.2. Темп……………………………………………………………………………..35

5.3. Фермата...…………………………………………………………………….…36

5.4. Звуковедіння………………...……………………………………………….…37

5.5. Удосконалення техніки диригування……………………………………..…..39

**Розділ 6.** **Робота над хоровою партитурою.**………………………...…………...40

**Розділ 7. Вокально-хорова підготовка** …...……………………………………..43

7.1. Вокально-хорова компетенція майбутнього вчителя музичного мистецтва.44

7.2. Особливості методики виконання вокальних вправ……………………........44

7.3. Методика вокальної роботи у дитячому хорі………………………………...49

7.4. Методика розучування пісні……………………………………………….…..50

**Післямова**……………………………………………………...................................58

**Література.**...……………..…….……………………………………………..…..…61

**Додатки.** ……………………………………………………………………………..65

**ПЕРЕДМОВА**

Мета навчально методичного посібника – розкрити основні напрями диригентсько-хорової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва, надати рекомендації щодо опанування основними прийомами диригентської техніки, постановці диригентського апарату, вокально-хорової роботи з дитячим хоровим колективом.

В першому розділі розглядаються специфіка та зміст фахової підготовки вчителів музичного мистецтва. В умовах євроінтеграційних процесів сучасних освітніх реформ, особливого значення набуває модернізація вищої мистецько-педагогічної освіти. Одним із найважливіших напрямів її удосконалення є розробка й обґрунтування методологічних засад професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. Суттєві зміни у становленні української демократичної держави, її інтеграція у європейське й світове співтовариство активізують процес модернізації вітчизняної системи вищої освіти.

 У другому розділі розглядаються різноманітні види навчальної роботи: виконання партитури хорового твору на фортепіано, інтонаційне освоєння музики, аналіз і диригування хорових творів.

Третій розділ розглядає методи опанування диригентськими схемами Першочерговим завданням підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва визначено формування педагогів нової формації, здатних до якісної музично-педагогічної роботи, постійного самовдосконалення, до розвитку творчих основ професії, для покращення інтелектуального та культурного потенціалу нації. Основним завданням підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва є формування професійних умінь і навичок, що дозволяє здійснювати вокально-хорову та позааудиторну роботу в школі. Для проведення уроків музичного мистецтва на високому професійному рівні вчитель повинен мати ґрунтовні знання з педагогіки та психології, методики викладання предмету, історії та теорії музики, аналізу музичних форм та гармонії, володіти музичним інструментом, володіти вміннями та навичками проведення вокально-хорової роботи, розвиненими музичними здібностями, широким світоглядом тощо.

У четвертому розділі основна увага приділяється виконанню вправ для удосконалення диригентської техніки. Диригентсько-хорова майстерність вчителя музичного мистецтва є суттєвою характеристикою його професійної діяльності. Це неможливе без достатньої вокальної й диригентсько-хорової підготовки, яка припускає вміння читати хорові партитури, диригувати, володіти методикою постановки голосу, а також знати особливості роботи з хором. Диригентсько-хорова діяльність, як і будь-яке явище, постає як цілісна система з доцільною організацією всіх її структурних компонентів. Оптимальні умови для впровадження такого підходу створює послідовно викладений цикл диригентсько-хорових дисциплін, специфіка якого полягає в тому, що він є інтегрованим та об’єднує різноманітну підготовку майбутнього фахівця; так читання хорових партитур не тільки привчає студентів відтворювати звучання хорового твору на інструменті, що удосконалює його фортепіанну підготовку, привчає грати хоровий твір за принципом «хорової органіки» (А. Авдієвський), тобто максимально наближуючи звучання хорової партитури на інструменті до звучання хорового колективу. Ще одним із завдань підготовки вчителів музичного мистецтва є продовження традицій, закладених українською професійною школою хорового співу – виховання творчих індивідуальностей, майстрів із художнім смаком й світоглядом, від чого залежить не лише якість їх музичної підготовки, а й загальний рівень музичної культури України в цілому. Отже ефективне вивчення диригентсько-хорових дисциплін допомагає студентам акумулювати весь опанований матеріал, визначити позицію майбутнього вчителя музичного мистецтва й скерувати його на подальшу продуктивну діяльність. Роль учителя музичного мистецтва водночас почесна і складна.

Одним із ефективних шляхів практичної реалізації цих завдань, є методика диригентсько-хорової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, що консолідує в собі як новітні технології, так і історичні національні та регіональні традиції. Це є логічним результатом навчання і стане важливим принципом професійної майстерності сучасного вчителя музичного мистецтва.

**Розділ 1. Зміст і специфіка ДИРИГЕНТСЬКОЇ ТА ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва**

Специфіку та зміст фахової підготовки вчителів музичного мистецтва, вважаємо за потрібне розглядати у зв’язку із провідними ідеями освіти, що дозволяє краще зрозуміти її дійсні проблеми та способи їх вирішення. Згідно сучасних педагогічних концепцій, особливості підготовки складають наступні аспекти:

− орієнтація на систему цінностей;

− дотримання принципу культуровідповідності;

− особистісна спрямованість підготовки;

− врахування специфіки професійної діяльності вчителя музичного мистецтва, яка має багатоаспектний характер, що диктує її зміст.

В умовах відродження національної культури особливого значення набуває розвиток у закладах загальної середньої освіти ансамблевого та оркестрового музикування. Тому твори, відібрані для вивчення зі студентом, повинні відзначатися глибиною художнього змісту, різноманітністю диригентсько-технічних і педагогічних завдань, високим виховним потенціалом, врахуванням творчого потенціалу та естетичних потреб студента. Все це сприятиме виявленню кращих рис творчої індивідуальності майбутнього вчителя музичного мистецтва.

**1.1.****Уміння і навички вокально-хорової діяльності вчителя музичного мистецтва**

У процесі вивчення дисципліни «Диригування» у студента мають бути сформовані наступні уміння і навички:

− виконавського та вокально-хорового аналізу творів;

− внутрішньої інтонації партитури;

− використання основних художньо-технічних засобів;

− гнучкого варіювання прийомів управління хоровим звучанням;

− знаходження нових, нестандартних, ефективних художніх засобів вирішення виконавських завдань.

***Для поглиблення розвитку й удосконалення вищеназваних умінь і навичок******студента необхідно:***

− постійно розвивати й удосконалювати музично-слухові уявлення;

− збагачувати слуховий досвід, розвивати вокально-хорове мислення, здатність глибоко проникати в музичний задум твору й втілювати його в конкретному хоровому звучанні;

− володіти основними прийомами диригентської техніки, вміти самостійно знаходити їх, застосовувати і творчо варіювати та вдосконалювати;

− знати основи диригентсько-хорової методики з урахуванням специфіки підготовки вчителя музичного мистецтва.

Складність професії вчителя музичного мистецтва полягає перш за все у тому, що вимагає від фахівця універсальності, оскільки окрім знань у галузі методики музичного виховання, вокально-хорової роботи з дітьми, він має добре володіти інструментом, бути широкоосвіченою людиною в галузі музики й інших мистецтв, уміти образно й доступно пояснити найважливіші закономірності музичного мистецтва. Але найголовніше – любити дітей і музику, спілкуватися з учнями різного віку, творчо ставитися до процесу музичного виховання.

Здійснення вокально-хорової діяльності пов’язано з послідовною реалізацією логічно зв’язаних між собою етапів відображення творів хорового мистецтва. Прийнято виділяти два основні етапи вокально-хорової діяльності: етап самостійної підготовки вчителя музики до роботи з хором та етап безпосередньої взаємодії вчителя з хором.

Перший етап пов’язаний з вивченням хорового твору за інструментом або по слуху. На цьому етапі використовуються такі види діяльності, як: а) гра хорової партитури і супроводу твору на інструменті, спів хорових партій та хорової вертикалі, аналіз засобів музичної виразності; б) засвоєння історико-теоретичних відомостей про твір та його авторів; в) планування майбутньої роботи з хором.

Другий етап включає два взаємо проникаючі процеси: а) процес «настроювання виконавського інструменту», пов’язаний з формуванням вокально-хорових навичок в учнів; б) процес роботи над хоровим твором, який включає пошук і реалізацію вокально-хорових виконавських засобів для розкриття значення і змісту хорового твору.

Важливе значення у підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва до роботи в школі має практика. Вона націлена на формування готовності студента до самостійної хормейстерської діяльності і потребує вирішення низки важливих завдань у підготовці вчителя музичного мистецтва:

− поглиблення й закріплення отриманих на диригентсько-хорових і музично-теоретичних дисциплінах знань, умінь і навичок, їх реалізації на практиці;

− стимулювання інтересу до самостійного пошуку найефективніших методів і прийомів роботи над хоровим твором;

− розвиток загально педагогічних умінь – конструктивних, організаторських, комунікативних, дослідницьких тощо;

− розвиток і закріплення в студентів бажання працювати з хоровими колективами, прагнення вдосконалювати свої спеціальні знання, уміння і навички в галузі вокально-хорової роботи;

− формування необхідних для керівника хорового колективу особистих характеристик, зокрема: волі, ініціативи, тактовності, відчуття міри, швидоісті реакції в реагуванні на хорове звучання, дисциплінованості, витримки тощо;

− розширення репертуару для змішаного й різних однорідних хорових колективів.

Вирішення цих завдань можливо лише у тісному зв’язку з іншими дисциплінами музичного циклу, а саме:

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| **Диригування** |  |  |  | **Хоровий клас** |
|  |  |  |  |  |
| **Хорознавство, практика роботи з хором** |  | **Учитель****музичного мистецтва**  |  | **Вокальний клас** |
|  |  |  |  |  |
| **Музичний інструмент: фортепіано, баян, акордеон, гітара, скрипка** |  |  |  | **Сценічна** **майстерність** |
|  |  |  |  |  |
|  | **Музично-теоретичний цикл: теорія та методика музичного виховання, теорія музики,** **аналіз музичних форм,****сольфеджіо, гармонія, музична література** |  |

**1.2. Особистісні якості учителя музичного мистецтва**

Учитель музичного мистецтва має прагнути:

− грамотно ввести учнів у світ музичної культури;

− виявити і розвинути в учнів музичні здібності;

− виховати в учнях гармонійно розвинену особистість.

Учитель музичного мистецтва повинен уміти не лише зацікавити учнів, а й захопливо, кваліфіковано і зрозуміло пояснити навчальний матеріал. Для цього він має мати такі характеристики:

− досконале знання предмету;

− володіння музичним інструментом;

− емоційно виразний голос;

− чітка дикція;

− чистота та виразність музичного інтонування;

− вільне користування музичним центром, комп’ютером, інтерактивною дошкою;

− сучасність поглядів;

− креативність;

− доброзичливість;

− урівноваженість;

− тактовність;

− відповідальність;

− справедливість;

− демократичність;

− почуття гумору;

− акторський хист;

− витончений естетичний смак;

− охайність тощо.

Без комплексу всіх цих умінь та особистих якостей учитель музичного мистецтва не матиме змоги захопити учнів своїм предметом та виховати у них високу духовну культуру та любов до музики. Яскравим показником успішної діяльності вчителя музичного мистецтва є бажання учнів наслідувати свого педагога, виявляти щире захоплення його творчою діяльністю.

Звертаючи увагу на вищезазначене, фахову підготовку майбутніх вчителів музичного мистецтва слід вважати складовою їхньої професійної підготовки і розглядати як процес і результат оволодіння студентами цілісною системою професійних та спеціальних знань, умінь, елементів виконавської техніки, що сприяє засвоєнню змісту музично-педагогічної освіти, забезпечує високий рівень їх майбутньої діяльності.

Таким чином, осмислення сутності структурних компонентів діяльності, їхнього взаємозв’язку та взаємозалежності лежить в основі методичної оснащеності вчителя-професіонала, забезпечуючи усвідомлену реалізацію виконуваної діяльності.

**Розділ 2. ПОСТАНОВКА ДИРИГЕНТСЬКОГО АПАРАТУ**

Одним з основних завдань професійної підготовки студента у процесі вивчення диригентсько-хорових дисциплін є опанування техніки диригування – суми прийомів, що дозволяють диригентові передавати його наміри: необхідну «інформацію» про темп, ритм, метр, характер, динаміку, показ основних вступів хору або його групам, своє трактування твору. Заняття з диригування містять різноманітні види навчальної роботи: виконання партитури хорового твору на фортепіано, інтонаційне освоєння музики, аналіз і диригування хорових творів.

Навчання студента диригуванню містить багато специфічних складнощів, обумовлених, насамперед, неможливістю повсякденно спілкуватися зі своїм «інструментом» – хором. У розпорядженні студента є лише фортепіано, а хор замінюється піаністом-концертмейстером. Специфіка диригування полягає ще й у тому, що диригент безпосередньо відтворює виконувану музику за допомогою рухів рук, при цьому «мова жестів» повинна бути максимально простою і зрозумілою.

Кожне індивідуальне заняття відрізняється за змістом в залежності від того, які завдання ставить педагог перед студентом. З метою уникнення можливих помилок та враховуючи те, що на практиці педагоги часто стикаються з м’язовим затисненням рук студентів, вважаємо за необхідне запропонувати комплекс вправ з постановки диригентського апарату, з методичними роз'ясненнями та рекомендаціями щодо їх виконання. Наочні графічні схеми, практичні завдання для освоєння окремого диригентського прийому дозволяють використовувати матеріал у самостійній роботі студентів.

**2.1. Методичні настанови щодо виконання основної диригентської позиції**

У процесі формування навичок правильної диригентської позиції варто дотримуватись наступних вимог:

− студент має стояти прямо і вільно, з гарною опорою на ноги;

− не відчувати напруги в м’язах плечового поясу;

− мати свободу плечового суглобу;

− вміти контролювати напруження та розслаблення м’язів рук;

− мати розвинену рухливість окремих частин рук.

***Методичні настанови щодо виконання вправ***

***Вироблення основної диригентської позиції:***

1. Для вільного стану, усунення напруги в м'язах плечового поясу, корпусу потрібно підвести плечі, відвести їх назад і вільно опустити (повторити кілька разів).
2. Руки повільно підняти від плеча перед собою при вільно звисаючих кистях. Затримати їх у такому положенні і потім розслабити. Руки вільно падають уздовж корпусу. Робити кожною рукою по черзі, потім разом.
3. Встати прямо, руки опущені вздовж корпусу, ноги трохи розставити, забезпечуючи стійке положення. Зігнути руки в ліктях, трохи посунути вперед, кисть трохи підняти. Долоня звернена вниз, пальці «округлі», направлені вперед.

***Загальне звільнення, виховання відчуття цілісності рук і взаємозв'язку їх окремих частин (кисті, передпліччя, плеча), для вироблення м'язового напруження і розслаблення:***

1. Встати прямо. Підняти одну руку вгору (вдих), потім кинути її вниз, не згинаючи в ліктьовому суглобі (видих), вільно покачати внизу маятникоподібним рухом. Виконувати по черзі і обома руками. Головне завдання – відчуття важкості і вагомості всієї руки від плеча в падінні і розслабленні після нього. Варіант вправи: з падінням рук опускати голову для повного відчуття розслаблення.
2. Ускладнюємо попередню вправу. Після підняття руки вгору звільняти руку частинами: спочатку падає кисть, потім передпліччя і плече. При звільненні передпліччя може опуститися і плече. Слід приділити увагу в цю мить на активність ліктя, який утримує плече в потрібному положенні.
3. В останньому варіанті цієї вправи при падінні руки немає кидка, як у першому, і немає зупинок, як у другому. Всі частини рук звільнюються миттєво, з них як би «висмикується стрижень», і вони м'яко зісковзують уздовж тулубу. Тут дуже важливий контраст напруження витягнутої руки вгору і миттєвого її розслаблення.

***Досягнення свободи плечового суглоба:***

1. Початкове положення: студент стоїть прямо, руки вільно опущенні вздовж корпусу. Права рука повільно піднімається в ліву сторону, описуючи коло уздовж тулубу. Вправа проробляється кілька разів кожною рукою по черзі при регульованому диханні «вдих-видих».
2. Виконувати те ж, що і в попередній вправі, тільки рука рухається не в ліву, а праву сторону.
3. Ускладнений варіант цієї вправи виконується одночасно двома руками в різні боки, а потім в один у паралельному русі.

Надалі кругові рухи можна прискорити, але обов'язкова умова – відчуття повністю звільненої руки.

***Рухливість окремих частин рук, що необхідно для точності показів, уміння диригувати «великим» і «дрібним» жестом.***

Наступні вправи виконуються в перпендикулярній площині тулубу в напряму вперед та назад:

1. Починати слід з руху всією рукою від плеча в помірному темпі. Головне – не виконувати коло рівномірно, а стежити за природним прискоренням у падінні і уповільненням після нього. Рука не повинна згинатися в ліктьовому суглобі. Щоб круг не ламався, необхідно знайти зручний кут по відношенню до корпусу, не заводячи руку далеко назад. Слід виконувати цей рух по черзі в різних напрямках, а в подальшому і в різних темпах. Швидкий темп допоможе краще відчути свободу плечового суглобу, цілісність руки і позицію кола, а повільний – чергування уповільнення і прискорення.
2. Після виконання кіл всією рукою можна освоїти цей рух від ліктя. Вільно опущене плече лише підтримує руку, не беручи активну участь в русі. Передпліччя і кисть як би складають єдине ціле. Кисть звернена долонею вниз. У падінні вона відштовхується від уявної площини, у верхній частині кола рух сповільнюється.
3. Виконання кола пензлем дає можливість розвитку лучезап’ястного суглобу. При цьому найбільш правильну позицію рук забезпечить опора передпліччя не на лікоть, а на зап’ястя.

**2.2. Методичні настанови щодо вправ для розвитку кисті**

У процесі формування навичок рухів кисті, дотримуючись наступних вимог студент має:

− досягти легкості, плавності рухів кисті;

− стежити за звільненням м’яз від скутості і зажатості;

− володіти засобами активізації кисті;

− вміти контролювати рухливість зап’ясткового суглобу;

− чергувати дуги різної амплітуди;

− формувати різку віддачу кисті після удару.

1. Міцно тримати лівою рукою зап'ястя правої, обхопивши його і не дозволяючи йому можливості рухатися самостійно. Кисть незалежно від усієї руки піднімати вгору та вниз, відхиляти вправо та вліво. Після того як рухи будуть повністю освоєні, їх можна ускладнити, описуючи круги, квадрати, трикутники, «вісімки». Вправу слід проробляти по черзі кожною рукою.

2. Встати прямо. Кисть розташувати на рівні поясу. Долоні злегка розгорнути в бік, для цього з'єднати 1, 2-й пальці в «кільце» з відчуттям опори на них. Інші пальці заокруглені. Вести горизонтальну лінію в сторону від себе і назад аналогічно веденню смичка.

Вправу виконувати кожною рукою по черзі, потім одночасно.

***Вправи для розвитку рухливості зап’ясткового суглобу***

1. Виконувати хвилеподібні рухи вгору і вниз обома руками немов би «пірнаючи» і «виринаючи». Головне завдання – активізувати кисть. Наступні вправи виконуються на столі. Вони відрізняються тим, що студенту, маючи реальну опору на площині, легше контролювати їх виконання.

2. Основна позиція. Необхідно сісти перед столом на відстані злегка зігнутої в лікті руки. Спина має бути випрямленою і не торкатися спинки стільця, плечі вільно розгорнутими. Виконувати по черзі кожною рукою. З основного положення рука піднімається вгору до рівня підборіддя. Провідною є кисть, вона знаходиться приблизно на одному горизонтальному рівні з передпліччям. Пальці спрямовані вперед і трохи вгору, вони головні і тягнуть за собою всю руку, включаючи плече. У верхньому положенні рука розслабляється і вільно падає на стіл.

3. Виконання цієї вправи готує показ ауфтактів, формує майбутню сильну частку в схемах. Цей варіант більш складний. В його основі лежить перша вправа зі змінюванням руху руки по площині, але без зупинок. Відпрацьовується амплітудою замаху і падіння (від легкого кистьового руху до важкого, всією рукою від плеча), силою точки удару.

***Типові недоліки при виконанні вправ:***

1. Ведення руки зап'ястям вгору з опущеними пальцями; при цьому лікоть відстає між передпліччям і плечем – утворюється гострий кут. Можна порадити відштовхнувшись від столу, різко потягнутися напіввідкритою кистю вгору і вперед (до середини столу, а не вертикально);

2. Часто рух руки вгору пасивний, не відчувається вага. Можна створити цю напругу, поклавши вільну руку на середину передпліччя, піднімаючи руку і злегка натискаючи на неї. Відчувши реальний опір, м'язи мимоволі напружаться, і рух вгору буде більш вагомим.

3. Один з недоліків – невміння вчасно розслабити руку. Це необхідно проконтролювати у двох випадках: у верхній «точці» має бути миттєве розслаблення руки, у нижній «точці» – на столі, коли напружений лікоть або зап'ястя. Після цього активно видихнути, сказавши: «все!» і обов'язково покачати рукою, звільняючи її. Вправи постійно ускладнювати. В першому варіанті виконувати не в одній точці столу, а пересуваючи руку вправо і вліво. Обов'язковою є зупинка руки після падіння для перевірки її свободи.

***Вправи, що розраховані на формування різкої віддачі кисті після удару***

1. Покласти на стіл руку, включаючи передпліччя, лікоть трохи відсунути від краю столу, кисть направити вперед. Долоня плоска, 1-й і 5-й пальці трохи розсунуті в сторони, злегка підведені. Удар по столу виконується кінцями випрямлених пальців (2, 3, 4-го). Важливо стежити за миттєвої віддачею після удару. Найбільш типовою помилкою є затримка віддачі, оскільки відбувається як би «прилипання» кисті до площини. Можна провести аналогію з дотиком до розпеченої поверхні і миттєвим висмикуванням від неї або відтворити рух «поплескування». Виконувати цю вправу потрібно з різною інтенсивністю гостроти «точки».

2. В основі цієї вправи лежить дуга, кінці якої є «точками» дотику. Починати рекомендується рухами дуже маленької амплітуди плоскою долонею. Можна порівняти цей жест з поплескуваннями. Штрих стаккато дозволить зробити «точки» гострими, а віддачу миттєвою. Зап'ястя необхідно тримати нижче краю столу, ведучими є пальці, що відкривають та закривають долоню. Поступово сповільнюючи темп і збільшуючи дугу, можна перейти до плавного руху, що виконується всією рукою. При появі відчуття скутості в руці або неправильному виконанні руху, необхідно робити зупинку і погойдуванням руки звільняти її.

Ускладненим варіантом цієї вправи є чергування дуг різної амплітуди. При цьому необхідна вже більш швидка реакція на використання різних частин рук. Виконавши велику дугу в сторону від себе (бере участь уся рука від плеча), потім повернутися декількома маленькими дугами у вихідну позицію (кистьовим рухом) і навпаки.

**2.3. Методичні настанови щодо усунення скутості рук**

Дотримуючись виконання наступних вимог, студент має:

− стояти прямо і вільно;

− мати різні м'язові відчуття рук;

− не мати напруги в м’язах плечового поясу;

− вміти контролювати відчуття повної свободи рук;

− розвивати рухливість окремих частин рук;

− стежити за вільним падінням рук.

***Вправи, що дозволяють зменшити або зовсім усунути скутість рук***

1. Встати прямо, руки вільно опущені вздовж корпусу. Одна рука підтримує іншу у зап'ястя і повільно піднімає її до рівня грудей. Піднімається рука вільно, спрямована кистю до низу. Повинні з’явитися різні м'язові відчуття рук (підтримуючої і тієї, що підтримується). У верхній точці руки залишаються деякий час нерухомі, далі підтримуюча рука вимикає свою енергію і підтримуюча рука падає вниз під дією власної ваги («як батіг»). Вправа виконується до відчуття повної свободи. Далі функції рук змінюються.

2. Ліву руку підняти вперед від ліктя, при цьому кисть вільно звішується вниз. Затримати руку у верхньому положенні і потім відпустіть. Звернути увагу на вільне падіння руки. Вправу повторювати по черзі, потім обома руками разом.

**2.4****. Особливості методичної підготовки студента до виконання графічних схем**

У процесі виконання навчального завдання студент має ознайомитись з послідовністю підготовки до виконання графічних схем диригування, дотримуючись вимог:

− засвоїти рух у різних поєднаннях (вертикалі, горизонталі);

− мати відчуття цілісності рук;

− не мати напруги в м’язах плечового поясу;

− вміти виконувати вправу без зупинок єдиним рухом з відчуттям сильної частки;

− мати розвинену рухливість окремих частин рук;

− стежити за розташуванням «точки».

Вправи, що допомагають засвоїти рухи в різних поєднаннях (вертикалі, горизонталі), відчути їх цілісність, готують студента до виконання графічних схем простих розмірів.

***Вправи, що виконуються на вертикальній площині***

1. Встати біля стіни на відстані трохи зігнутої в лікті руки. Прикласти долоню до стіни на рівні грудей і з натиском провести лінію зверху вниз. В кінці руху розслабити руку, опустивши її.

Ускладнення вправи: повернення по цій же лінії вгору, але тильною стороною долоні. Щоб домогтися вільного руху руки вгору, ці лінії можна вести з зупинками (при цьому проводяться слідуючи порівняння «жирна» і «тонка» лінії). Далі вправа виконується без зупинок єдиним рухом з відчуттям сильної частки (студенту можна запропонувати підібране слово, яке складається з двох складів з наголосом на першому); тоді з вимовою його жести будуть більш виразні. Вправа доповнюється веденням горизонтальних ліній. При цьому лікоть вільно опущений. Звернути увагу на гнучкість променезап’ястного суглоба.

2. Ведення дугоподібної лінії по вертикальній площині спочатку почергово, потім обома руками в різні боки і по напряму до корпусу. Головне в цій вправі, щоб «точки» не міняли місця розташування і знаходилися на одному рівні. Дуга ведеться кистьовим рухом руки. Щоб уникнути помилки, лікоть слід звільнити, опустивши його.

3. У основі вправи − коло. Плоскою долонею натискаємо по вертикальній площині вниз і від себе, виконуючи нижню половину кола. Потім, розслабляючи зап’ястя кінчиками пальців м’яко домальовуємо верхню половину кола. Вниз – рух з прискоренням, вгору – з уповільненням.

4. Прикласти долоню до стіни на рівні грудей і з натиском провести зверху вниз по діагоналі, як би відштовхуючись. Потім полегшений, без натиску, рух вгору. Кінці пальців кисті, спрямованої униз, легко торкаються стіни. Відбувається чергування сильної частки вниз і слабкої вгору (майбутня 2-дольна схема.

***Завдання для закріплення навичок диригування:***

1. Назвати вправи для досягнення свободи плечового суглоба;

2. Продемонструвати вправи для розвитку кисті;

3. Продемонструвати вправи для усунення скутості рук;

4. Вказати можливі типові недоліки при виконанні вправ;

***Запитання до розділу:***

1. Якими навичками та вміннями має володіти майбутній вчитель музичного мистецтва?

2. Яке значення для підготовки майбутнього вчителя мистецтва має практика?

3.Які критерії професійної майстерності вчителя музичного мистецтва?

**РОЗДІЛ 3. МЕТОДИКА ОПАНУВАННЯ СХЕМАМИ ДИРИГУВАННЯ**

Найважливішим етапом оволодіння технікою диригування є опанування схемами тактування. Це пояснюється тим, що ясна, логічна схема є не тільки технічною основою диригування, але й забезпечує тісний зв'язок диригента з виконавцями. Однак необхідно, щоб студент уже на початковій стадії навчання усвідомив різницю між тактуванням і диригуванням. Якщо тактування – відлік метричних долей відповідно до тактових схем, то диригування – це музичне виконавство, цілісне сприйняття музичного твору та передача його змісту за допомогою специфічних диригентських засобів. У навчальному процесі відхилятися від схеми можливо тільки в рідкісних випадках, при виконанні особливо важливих художніх завдань.

Опанування основних диригентських схем передбачає:

– вивчення окремих часток простих схем (2/4, 3/4);

– показ фіксуючого штриха «точка» на першу частку зі затриманим ауфтактом;

– показ вступу, зняття;

– роботу над штрихом legato;

– роботу над ауфтактом у кожній частці;

– роботу над зняттям на кожну частку

Опанування простими схемами варто починати також на столі, оскільки на ньому можна легко вивчити окремі частки схеми і закріпити кожний жест, перевіряючи свободу руки в момент зупинки. Можна відпрацювати кожну частку, повторюючи її кілька разів, з'єднати з наступною або повернутися до попередньої. Залишається суперечливим питання про те, з якого розміру зручніше почати вивчення простих схем. Деякі педагоги-практики вважають, що зручніше починати вивчення схем з тридольної сітки (3/4). Ясний графічний малюнок, в основі якого є прямокутний трикутник; одна сильна частка і дві слабкі; вертикально спрямована перша частка, вже підготовлена вправами – все це робить цю схему більш доступною. Інші вважають, що доцільніше починати навчання диригуванню з чотирьохдольної схеми, адже основних диригентських рухів чотири, всі інші − їх повторення. До того ж чотирьохдольна схема найбільш зручна для постановки диригентського апарату, адже рухи в ній симетричні. Питання послідовності вивчення простих схем принципового значення не має і вирішується педагогом самостійно.

**3.1. Дводольна схема**

Дводольна схема (2/4) складається з сильної та слабкої частки. Її особливістю є напрям першої частки: злегка по діагоналі в бік від себе, виконується по дузі. І саме тут виявляється основна складність: фіксування «точки» в ковзному русі. Особлива увага звертається на гнучкість зап'ястя по вертикалі, яка забезпечить «точку» і завершення дуги під час віддачі. Якщо гнучкість зап’ястя достатня і діагональний рух першої частки виходить у студента добре, то цю схему можна вивчити раніше чотирьохдольної. При нерозвиненому зап’ясті можна рекомендувати вивчення дводольної схеми у штриху *non legato*, тут напрям першої частки і віддача будуть протилежними (по вертикалі), що забезпечить гарну «точку».

**Основні компоненти 2-дольної сітки (мал. 1, 2):**

 

 Мал.1 Мал. 2

Особливу увагу при вивченні вправ і схем потрібно приділити музичному супроводу. Наприклад, кругові рухи рукою зручно виконувати під вальс з його 3-дольним метром. Маршовий ритм змусить зробити гостру «точку» і миттєву віддачу. Плавна, м'яка, спокійна мелодія дозволить виконати рух рівномірно, без прискорення.

Ясність і виразність схеми тактування дуже важливі. При виконанні схеми важливо враховувати типові помилки:

1) недостатнє відчуття першої частки; звідси сильна частка не відповідає своїй значимості і диригування позбавлене основної опори – головної частки такту;

 2) скорочення останньої частки такту; зазвичай цей недолік зустрічається у студентів зі слабким почуттям ритму. Рука проходить відстань від останньої частки такту до першої в прискореному темпі, викликаному відчуттям необхідності підкреслення першої, самої сильної частки. Для подолання цього недоліку варто штучно затримувати рух руки до останньої частки (її підйом після удару на попередній частці);

3) занадто швидка віддача руки; рука після «точки» як би зависає у повітрі, втрачаючи свій поступовий рух і позбавляючи можливості орієнтуватися у швидкому темпі. При цьому важко визначити, коли буде наступна частка такту. Уникнути цієї помилки можна, змушуючи руку затримуватися на «точці» внизу і регулюючи її підйом, домагаючись поступового руху до верхньої «точки»;

4) затримане падіння руки; при цьому зазвичай відсутня «точка» удару і важко визначити момент появи звуку. Усунути цей недолік можна за допомогою вправ зі звільнення рук (Розділ 2.3).

***Приклади творів a capella:***

1. Обр. М. Леонтовича «Налетіли журавлі». Коломієць А. Г. Хрестоматія з диригування хором: вип. 1– Київ : Муз. Укр., 1971. 11с.: Ноти.
2. Обр. М. Леонтовича «Козака несуть». Коломієць А. Г. Хрестоматія з диригування хором: вип. 1– Київ : Муз. Укр., 1971. 27 с.: Ноти.
3. Обр. М. Леонтовича «Пряля». Хорові твори М. Леонтовича. – Київ : Муз. Укр., 1978.

***Приклади творів із супроводом:***

1. Муз. Л. Ревуцького «Засвистали козаченьки». Красотіна Є. А. Хрестоматія з диригування хором: вип. 1 / упор. Є. А. Красотіна, К. Р. Рюміна, Ю. Є. Левіт. – Київ : Муз. Укр., 2005. 112 с.: Ноти.

2. Муз. Ц. Кюи, сл. Ф. Тютчева «Весна». Коломієць А. Г. Хрестоматія з диригування хором: вип. 1– Київ : Муз. Укр., 1971. 122 с.: Ноти.

3. Муз. Т. Попатенко, сл. Ю. Островського «Гірський вітер». Хор з кантати «Гірський вітер». Красотіна Є. А. Хрестоматія з диригування хором: вип. 1 / упор. Є. А. Красотіна, К. Р. Рюміна, Ю. Є. Левіт. – Київ : Муз. Укр., 2005. 120 с.: Ноти.

**3.2. Тридольна схема**

Для виконання тридольної схеми потрібно сісти в основну позицію перед столом. Вправа друга з групи вправ на усунення скутості рук (Розділ 2.3.) допоможе відтворити сильну частку. Вона ведеться суворо по прямій вертикальній лінії зверху вниз. Рука не повинна бути млявою. Вправа друга з групи вправ, що виконуються на вертикальній площині (Розділ 2.4.) познайомить з другою часткою, «точки» які знаходяться приблизно на ширині ліктів. Повернувшись по дузі в «точку» першої частки, можна відпрацювати поєднання цих двох часток. Потім, згадавши вправу четверту (Розділ 2.4.) з круговим рухом до себе, треба засвоїти третю – затактову частку, з’єднавши її з першою.

**Основні компоненти тридольної сітки (Мал. 3, 4):**

 

 1 2 3

 Мал. 3 Мал. 4

На початковому етапі кожна частка усвідомлюється окремо, потім вони об'єднуються у такт. Музичний супровід буде сприяти виробленню безперервних пластичних рухів (музика з підкресленням сильної частки, рівномірним рухом тривалостей).

***Приклади творів a capella:***

1. Обр. М. Леонтовича «Ой з-за гори кам’яної». Хорові твори М. Леонтовича. – Київ : Муз. Укр., 1978.

2. Обр. К. Стеценка «Чуєш, брате мій». Коломієць А. Г. Хрестоматія з диригування хором: вип. 1. – К. Київ : Муз. Укр., 1971. 47 с.: Ноти.

3. Обр. М. Леонтовича «Щедрик». Хорові твори М. Леонтовича. – Київ : Муз. Укр., 1978.

***Приклади творів із супроводом:***

1. Муз. К. Раутіо «Земля карелов». Красотіна Є. А. Хрестоматія з диригування хором: вип. 1 / упор. Є. А. Красотіна, К. Р. Рюміна, Ю. Є. Левіт. – Київ : Муз. Укр., 2005. 112 с.: Ноти.

2. Муз. В. Мураделі, сл. С. Острового «Мы будем петь о мире». Коломієць А. Г. Хрестоматія з диригування хором: вип. 1– Київ : Муз. Укр., 1971. 122 с.: Ноти.

**3.3.Методика виконання складних розмірів**

Ознайомлення зі складними диригентськими схемами передбачає:

– вивчення окремих часток складних розмірів;

– показ вступу, зняття;

– робота над штрихом legato;

– робота над ауфтактом в кожній частці;

– робота над зняттям на кожну частку;

– відпрацювання дроблення основної метричної долі в розмірах 4/4, 3/4, 2/2;

До складних розмірів відносяться найбільш поширені: 4/4, 6/8, 6/4. У питанні, до якої схеми слід віднести чотирьохдольну сітку, простої або складної, існує дві думки. Одні педагоги вважають її простою, оскільки саме на її основі виникають багато складних схем. Інші розглядають чотирьохдольний розмір як складний за ознакою, що містить третю, відносно сильну частку.

При вивченні чотирьохдольної схеми (4/4) необхідно виходити з вже знайомих елементів тридольної. Перша, сильна частка, виконується так само, але її «точка» дещо віддалена від центру корпусу, відстань між кистями буде ширше, ніж в трьохдольній схемі (приблизно на ширині пліч). Це обумовлено появою нової, другої частки, що рухається по дузі до центру. Щоб попередити складання руки в ліктьовому суглобі при її виконанні, треба стежити за двома моментами: лікоть не повинен залишатися в колишній позиції, він бере участь у русі до корпусу; провідними є не пальці, загортаючи кисть всередину, а зап'ясті. Третя, відносно сильна частка, виконується вже знайомої дугою в сторону. Необхідно стежити за тим, щоб «точка» першої частки знаходилася між «точками» другої і третьої частки, в рівному віддаленні від них. В іншому випадку чотирьохдольна схема перетворюється на дві двохдольні. Четверта, затактова частка, диригується аналогічно третій в тридольній схемі. Потрібно особливо ретельно стежити за тим, щоб вона велась зап'ястям.

***Основні компоненти 4-дольной сітки (Мал. 5):***



 2 1 3 4

 Мал. 5

У повільних і дуже повільних темпах (Largo, Grave, Adagio, Andante molto тощо) кожна частка дублюється. При цьому сильна і відносно сильні частки диригувати з великим натиском, слабкі виконуються кистьовим рухом, будучи як би їх «відображенням».

У швидких і помірних темпах ці розміри диригувати без дублювання: шестидольний на «два», девятидольний на «три», дванадцятидольний «на 4». Тут відразу помітна різниця у внутрішній будові кожної частки, оскільки частка дробиться на три частини. Для засвоєння тріольного рефлексу рука має бути дуже гнучкою і в той же час «наповненою». Слід ясно відчувати биття пульсу всередині частки, рахуючи в уяві «раз, два, три – раз, два, три». «Раз» припадає на кінчики пальців, «два» – на зап’ясті, «три» – на лікоть. При цьому «раз» – це удар кисті в точку початку частки, «два» – початок руху ліктя вниз, «три» – початок руху зап’ястя, що захоплює за собою вниз і пальці, «підхоплюючого» тріолі.

Alla breve (італ. – у короткій манері, скорочено) – диригування музики, написаної в 4-четвертному розмірі – «на 2», 8-четвертному – «на 4». Зустрічається диригування «на 2» і у шестидольному розмірі.

***Приклади творів a capella:***

1. Обр. М. Леонтовича «Над річкою бережком». Коломієць А. Г. Хрестоматія з диригування хором: вип. 1– Київ : Муз. Укр., 1971. 85с.: Ноти.

2. Муз. А. Пашкевича, сл. І. Турківського «Материнський наказ». – Київ : Веселка, 1994.

***Приклади творів із супроводом:***

1. Муз. А. Пашкевича, Сл. М. Негоди, «Степом, степом». – Київ : Веселка, 1994.

2. Муз. А. Новікова, сл. А Рубльова «Ариозо матери» з кантати «Нам нужен мир»

***Завдання для самостійної роботи:***

1. Назвіть основні позиції, в яких здійснюються диригентські рухи.

2. Назвіть прості та складні розміри.

3. Назвіть мішані розміри та їх структуру.

***Запитання для самостійної роботи:***

1. Чому розмір 4/4 вважається складним?

2. За якою схемою тактується розмір 6/8?

3. Яка відносно-сильна частка у розмірі 6/4?

**РОЗДІЛ 4. ОСНОВНІ ПРИЙОМИ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ТЕХНІКИ**

Основні прийоми диригентської техніки складаються з ауфтакту (жест попереджання) та розмежування рук. Щоб опанувати ці прийоми студент має знати, що до складу диригентського апарату відносяться:

– постановка корпусу

– голова (обличчя, очі)

– руки

– ноги

При диригуванні треба уникати зігнутих плечей, загальної розслабленності, в’ялості, але не можна допускати скутості. Стояти треба твердо на обох ногах, не допускаючи розгойдування з боку в бік. Ноги не повинні згинатися у колінному суглобі. Заборонено відбивати такт ногою.

Положення голови диригента має бути таким, щоб всі виконавці бачили його обличчя. Голову тримати прямо, не опускаючи вниз. Обличчя відіграє важливу роль у керуванні виконанням музичних творів і має бути виразним. Міміка – важлива складова у створенні художнього образу.

Руки – це головний засіб спілкування з хором. У диригуванні задіяні усі частини руки: плече, передпліччя, кисть. Особливу увагу приділяємо кисті. Вона має бути еластичною та гнучкою.

**4.1. Загальні положення щодо поняття «ауфтакт»**

Ауфтакт (нім. auf – на і лат. tactus – удар, відлікова одиниця в музиці) – замах, попередній жест. Він передує диханню, вступу, зняттю. Вже при виконанні групи вправ для підготовки до диригування простих схем (Розділ 2.2.) слід ввести цей термін. Якщо кожну долю виконувати з ауфтактом, можна домогтися найбільшого результату: відпрацювати всі частки схеми окремо і технічно освоїти показ ауфтакту до кожної з них. Повний ауфтакт показує повні частки такту і дорівнює тривалості однієї лічильної частки. Ауфтакт береться на частку, попередню до вступу. Наприклад, якщо в розмірі 3/4 хор вступає на третю долю, ауфтакт береться на другу.

***Техніка виконання ауфтакту складається з наступних моментів:***

1) фіксується положення «увага»;

2) виконується замах (поштовх) від уявної площини;

3) рука прагне рухатися вниз (падіння), завершуючи рух «точкою».

Неповним ауфтактом показуються частки, що не містять повної тривалості або починаються з паузи. Акцентується та частка, після якої починається вступ.

Затриманий ауфтакт відрізняється від звичайного тим, що підйом руки відбувається значно швидше. У момент досягнення верхньої точки рука на деякий час затримується і передує прискоренню. Цим жестом диригент привертає особливу увагу виконавців до подальшого звучання.

Скорочений ауфтакт застосовується для показу sforzando, акцентів. Його відрізняє більш різка, енергійна віддача, що викликає активну атаку звуку. Сила акценту залежить від основного нюансу. Наприклад, sforzando в нюансі piano – легкий «укол», але вже в forte – удар великої сили.

Акценти можуть припадати як на рахункові частки, так і між ними. У першому випадку потрібно зробити енергійний ауфтакт, у другому – сильна віддача від попередньої частки. Акценту на частку, що рахується, так само як і синкопі на частку, передує чіткий ауфтакт, більш активне падіння руки і тверда, точна точка удару. Акцент між частками не вимагає ауфтакту, вирішальне значення тут має віддача. Помах дається на попередню акцентовану частку такту, подальша віддача визначає більш різкий удар, припадає на ноту з акцентом. Виконання синкопи між рахунковими частками більш складне. Точність синкопи тут обумовлюється як підкресленою точкою удару основної частки, так і чіткою віддачою, що передує виникненню звуку.

У творах, що вимагають співучості звуку, де частки схеми мають бути протяжними, велике значення має міждольний ауфтакт, віддача якого продовжує звучання частки і одночасно є ауфтактом до наступної. Зняттю також передує ауфтакт. Відпрацювати цей прийом рекомендується у вправах. Студентам, які не відчувають момент закінчення звучання, на початковому етапі викладач пропонує жест «зняття» виконувати на «площині». Надалі можна скласти комбінацію рухів: однією рукою тактувати всі частки, іншою виконувати жести «увага», «ауфтакт», «зняття» на різних частках такту. Зняття називається комбінованим, коли момент показу зняття звуку зливається з моментом взяття дихання до наступної долі такту. Тут точка зняття попередньої частки є ауфтактом до наступної.

Під час навчання дуже часто студент виробляє одну манеру виконання знять. Вже з перших занять важливо усвідомити залежність характеру знять від змісту виконуваної музики. Вочевидь, що ауфтакт є найважливішим елементом техніки диригування, яким диригент показує не тільки початок дихання і зняття, але й зміну динаміки, темпу, штрихів. Упродовж усього процесу навчання слід особливо уважно відноситися до ауфтактів і чіткого їх показу, що створить основу для успішної практичної роботи з хором.

***Вправи для показу вступів і знять***

1. 

2. 

3. 

 4. 

**4.2. Розмежування функцій рук**

У диригуванні потрібно прагнути бездоганного володіння обома руками, насамперед – повного виключення паралелізму в жестах, паралельного тактування лівою рукою. Якщо порівнювати жести диригента з розмовною мовою, можна навести умовне порівняння, де ясність схеми правої руки отожнюється з дикцією актора, лівої – з гучністю, характером і виразністю мови. Зазвичай права рука зайнята тактуючими жестами, ліва ж показує динаміку виконуваної музики, раптові і поступові її зміни, характер мелодії, фразування. Нею можуть бути показані і вступи окремим групам хору, сольні епізоди, поліфонічний рух окремих голосів. Але слід пам'ятати, що розмежування функцій рук вельми умовне. У студента-початківця зазвичай розвинений паралелізм рухів, тобто залежність однієї руки від іншої. Для усунення цього явища необхідно давати відповідні завдання. Корисно виконувати вправи для однієї правої руки і особливо для однієї лівої, так як ліва рука майже завжди менш розвинена у порівнянні з правою рукою.

***Вправи для розвитку самостійності рук***

1.

2. 

3. 

***Завдання до розділу:***

1. Назвіть переваги та недоліки вивчення твору по партіях.

2. Вкажіть на основні вимоги до співака хору.

3. Визначте правила формування голосних звуків.

***Запитання до розділу:***

1. Які особливості вивчення одноголосних та двоголосних творів?

2. Які особливості вивчення багатоголосної музики?

3. Яким чином слід здійснювати розвиток гармонічного відчуття в хорі?

**РОЗДІЛ 5. ОСНОВНІ ЗАСОБИ ВИРАЗНОСТІ** **У ДИРИГЕНТСЬКІЙ ПІДГОТОВЦІ**

До основних засобів виконання хорового твору відносяться:

– темп;

– динаміка;

– звуковедіння;

– фермати;

Студент має оволодіти базовою технікою виконання цих засобів для створення художнього образу.

**5.1. Динаміка**

Динаміка відноситься до важливих засобів виразності музики. Різниця динамічних відтінків виражається амплітудою жесту, рівнем площини диригування, внутрішньою насиченістю жесту. Однак слід уникати надто великої амплітуди рухів на forte і fortissimo та в’ялого, розслабленого жесту на piano і pianissimo. Важливо співвідносити показ гучної і тихої динаміки з просторовими рамками. «Рухливі» нюанси (crescendo, diminuendo) корисно спочатку засвоїти у вправах. Краще їх виконувати з музичним супроводом, тоді студент може оцінити відповідність свого жесту динамічному звучанню музики. Вправи слід відпрацьовувати двома руками, так як кожна з них виконує виключно свою функцію. Ліва рука змінює положення з високої площини у низьку і навпаки. Права рука при цьому також змінює свою динаміку, звужуючи чи розширюючи амплітуду, зменшуючи чи збільшуючи ступінь насиченості жесту.

***Вправи для поступової зміни динаміки***

1. 

 2. 

Показ контрастної динаміки визначається відстанню кисті від корпусу диригента: тиха звучність відповідає близькому до корпусу положенню руки, для виконання гучної динаміки руки треба вивести вперед.

Вправа 1. Виконується по черзі окремо кожною рукою, прораховується про себе.

Вправа 2. Виконується двома руками після засвоєння попередньої.

***Вправи для раптової зміни динаміки***

1. 

2. 

**5.2. Темп**

Гарне виконання завжди пов'язане з правильно обраним темпом. Не завжди упродовж одного твору темп залишається незмінним. Він може змінюватися поступово або раптово. У свою чергу, диригентський жест залежить від темпу твору.

При поступовому прискоренні (ассеlerando, stringendo тощо) зменшується амплітуда руху руки між частками за рахунок прискореної віддачі після точки, таким чином, рука рухається з прискоренням до подальшої долі. Поступове уповільнення (rallentando, ritenuto, ritardando і т.п.) досягається зворотним прийомом: рука затримується у точці удару, і ауфтакт до кожної наступної частки потребує більшого часу, тим самим викликаючи уповільнення темпу.

Особливо важливий чіткий, зрозумілий ауфтакт при раптовій зміні темпу. Під час переходу з повільного темпу до швидкого, важливо дослухати останню частку і потім виконати ауфтакт вже в новому темпі. Амплітуда рухів руки зменшується у порівнянні з попередньою, що відповідає більш повільному темпу.

Під час переходу зі швидкого до повільного темпу потрібно враховувати наступні моменти:

1) рука робить зупинку на першій частці нового темпу, а швидкість ауфтакту до наступної частки визначає новий темп;

2) слід точно потрапити в першу частку нового темпу, не викликаючи непотрібної паузи під час переходу.

Вправи для раптової зміни темпу виконуються кожною рукою окремо. Це допомагає студенту сконцентрувати свою увагу на темповій швидкості, чіткому й ясному показі ауфтакту, що визначає новий темп.

***Визначення характеру музичного твору за темпом звучання:***

1. Мінорне звучання і повільний темп передають емоції печалі. Охарактеризувати такий музичний твір можна як сумний, що передає скорботу і смуток, несе в собі жаль про світле минуле.
2. Мажорне звучання і повільний темп несуть в собі стан спокою, задоволеності. Характер музичного твору в цьому випадку містить в собі умиротворення, споглядальність і врівноваженість.
3. Мінорне звучання і швидкий темп викликають емоції гніву. Характер музики можна позначити пристрасним, схвильованим, напружено-драматичним.
4. Мажорне забарвлення і швидкий темп, безсумнівно, передають емоції радості, що позначаються оптимістичним і життєстверджуючим, веселим і радісним характером.

 **5.3. Фермата**

Одним із виразних засобів виконання у музиці є фермата (від італ. Fermata – зупинка), продовження звуку (акорду) або паузи. Слід розрізняти два основних види фермат: фермату на звучанні і фермату на паузі. Незйомна фермата, що перебуває всередині побудов (фрази, слова) підкреслює значущість певного звуку, акорду. Зйомна або заключна фермата у кінці музичної побудови створює враження більшої завершеності, затвердження. У техніці показу фермати на звуці обов'язкові два моменти:

1) постановка фермати (точка). Рука зупиняється в початковий момент звучання ноти, зазначеної ферматою, чому передує ауфтакт;

2) зняття – припинення звучання (для зйомної фермати) або перехід фермати в подальше звучання (для незйомної). Зняттю або продовженню звучання обов'язково передує ауфтакт. Фермата знімається на останній частці тривалості, над якою вона стоїть. Можуть зустрічатися фермати і не на основній частці такту, їх виконання залежить від темпу твору. У повільному темпі частку, на якій знаходиться фермата, краще роздрібнити, взявши саму фермату окремим жестом. У швидкому темпі можна обмежитися показом частки, що включає до себе фермату, не застосовуючи для самої фермати окремого жесту. Фермата на звучанні може супроводжуватися зміною його сили. При crescendo поступово підвищується рівень положення руки і ступінь насиченості жесту. Diminuendo виконується в протилежному напряму – вниз, супроводжуючись послабленням напруги в русі руки. Якщо фермата позначена на паузі або тактовій межі, перед нею слід зняти всі звучання, зупинити руки в положення «увага» до подальшого вступу. Зазвичай фермата збільшує тривалість звучання, паузи в півтора-два рази. Але в цілому її тривалість визначається характером твору, логікою музичного розвитку і художнім смаком диригента. Фермата витримується довше звичайної, якщо позначена lunga (довга). На ферматі тактування припиняється, але при цьому звучання хору регулюється диригентом і підпорядковується його волі.

**5.4. Звуковедіння**

Знайомство зі штрихами краще починати з опанування legato. В основі його виконання лежить рівномірний, плавний рух руки з точки однієї частки у точку наступної. Legato на «f» ведеться великим, «насиченим» жестом, усією рукою від плеча. На «p» амплітуда рухів зменшується, і відповідно жест «полегшується». Головне, на чому важливо акцентувати увагу студента при засвоєнні штриха – це те, що всі частини руки (кисть, предпліччя, плечі) повинні бути вільні, рухомі. У той же час вони складають одне ціле. Незважаючи на те, жест ведеться від плеча, ліктя або кисті, важливо відчувати пульсацію всієї руки.

На відміну від legato, non legato характеризується чітким розмежуванням частки схеми, підкресленням значущості «точки» і скороченням часткових рухів. Тут дуже важлива фіксація «точки», більша віддача, після якої рука короткочасно затримується у верхньому положенні і потім прагне до «точки» наступної частки.

Staccato завжди виконується кистьовим жестом. Рух завершується більш швидким, чітким «кидком», поштовхом однієї кисті. «Точка» нагадує «укол», що чиниться зверху вниз. Після кожного поштовху настає коротка, миттєва зупинка. Амплітуда жесту при виконанні штриха staccato завжди буде невелика, незалежно від динаміки.

Marcato також відноситься до роздільного штриху. Тут застосовується прийом «протягування точки», тобто після падіння рука не закінчує свій рух, а продовжує вести звук по горизонталі.

Для студента важливо оволодіння основними прийомами звуковедіння. Вже при виконанні вправ з постановки диригентського апарату можна виробити початкові навички щодо засвоєння штрихів. Так, вправи, що розраховані на формування різкої віддачі кисті після удару (Розділ 2.2.) допомагають відпрацювати пружну «точку», що необхідно в staccato. Вправа друга для розвитку кисті «смичок» (Розділ 2.2.) розвиває рухливість зап'ясткового суглобу, що сприяє виробленню співучого, плавного жесту, характерного для legato.

**5.5. Удосконалення техніки диригування**

Для подальшого вдосконалення мануальної техніки можна використовувати більш складні завдання. Вправи цієї групи освоюються кожною рукою окремо і лише потім – обома руками. Вони корисні тим, що дозволяють зосередити увагу на ритмічних і динамічних сторонах техніки диригування.

***Вправи для розвитку техніки:***

1. 

2. 

Вправи, спрямовані на вдосконалення мануальної техніки, можна урізноманітнити, ускладнити в залежності від поставлених завдань і рівня підготовки студента.

***Завдання до розділу:***

1. Назвіть основні засоби художньої виразності

2. Виконайте приклади звуковедіння

3. Покажіть жестом зміну динаміки (від  forte до piano або від piano до forte)

***Запитання до розділу:***

1. Що таке «ауфтакт»?

2. Як звуковедіння впливає на характер музичного твору?

2. Як темп впливає на характер музичного твору?

**РОЗДІЛ 6. РОБОТА НАД ХОРОВОЮ ПАРТИТУРОЮ**

Для розвитку навичок внутрішнього сприйняття хорового звучання дуже важливо розвивати музично-слухові уявлення студентів, тим більше, що майбутній вчитель музичного мистецтва повинен мати навички самостійної роботи з хоровою партитурою, у якій зустрічаються музичні терміни, умовні позначки, що стосуються характеру виконання і звуковедіння, темпу, динаміки. Необхідно уважно прочитати авторські вказівки, не допускаючи недбалості до тексту, неточної гри.

Як вже було сказано, від визначення правильного темпу, показу його змін багато в чому залежатиме, наскільки точно буде передано образ і зміст твору. На початку нотного тексту композитор зазвичай указує темпові позначення або показання метронома. У грі треба наближатися до цього темпового орієнтиру, щоб не спотворити задум композитора. Важливо дотримуватися принципу: визначення вірного темпу – основа виконання.

Особливу увагу слід звернути на передачу нюансів. Динамічні відтінки «f», «ff» не повинні звучати «кричущо»; «pp» - неясно, нерозбірливо. Головна вимога – підкреслити темброве забарвлення голосів, намагаючись грати не поверхнево, а глибше, прослуховуючи всі голоси. «Рухливі» нюанси виконувати складніше.

Зазвичай зустрічаються такі поширені недоліки:

– тривале crescendo або diminuendo викликає у студентів передчасну гучність звучання або навпаки передчасне затихання;

– crescendo або diminuendo виконуються нерівномірно;

– часто відбувається прискорення при посиленні динаміки і уповільнення при її ослабленні.

Співоче виконання – важлива ланка виховання хормейстера, адже при читанні хорових партитур велике значення має вокальне вивчення хорових партій через сольфеджування та проспівування з поетичним текстом. Можливі різні варіанти: співати один голос від початку до кінця, переходити з одного голосу на інший, співати один голос партитури з тимчасовим виконанням інших на фортепіано, інтонувати акорди по вертикалі. Дуже корисно співати голоси без підтримки інструменту, чергуючи виконання вголос і «про себе». У процесі такої роботи виявляється музичне фразування, визначається дихання, осмисленість виконаних пауз, цезур. Робота над інтонацією, вміння вірно виконати будь-який голос сприяють розвитку музичного та вокально-хорового слуху.

У творах із інструментальним супроводом фактура фортепіанного акомпанементу буває досить різноманітна. Це і гармонійна підтримка хору, дублююча його звучання, і ритмічний контраст хорової фактури або її доповнення; супровід може містити тематичний матеріал, а хор виконувати акомпануючу роль.

У творах із супроводом недостатньо грати хорову партитуру і фортепіанний супровід окремо. Більш повному та глибокому розумінню твору сприяє їх з'єднання. Завдання суміщення гри хорової партитури й акомпанементу завжди викликає у студентів ускладнення. Важливо зберігати бас акомпанементу як основу гармонії. Партія супроводу завжди виконується тихіше, ніж вокально-хорова. Її динаміка збільшується, як правило, при повторі теми або в момент інструментального соло. Певні складнощі може викликати виконання хорового твору з солістом. У першу чергу необхідно визначити співвідношення тематичного матеріалу між партіями хору і сольним голосом. Найчастіше основний матеріал викладається у соліста, в той час, коли хор виконує гармонічний супровід (спів із закритим ротом, повторення окремих слів тексту, тощо). Іноді зіставляється звучання хору і соліста, рідше – основна мелодійна лінія у хорі. Слід насамперед вивчити окремо хорову партитуру, потім ознайомитися з партією соліста і лише потім їх об'єднати. Спосіб гри залежить від типу хору і характеру голосу соліста.

Педагогічна спрямованість процесу хормейстерської роботи надзвичайно важлива для виховання та розвитку музичних здібностей учнів. До хормейстерської роботи відносяться такі уміння: проведення хорового заняття, опрацювання вокально-хорового шкільного репертуару, уміння працювати над звучанням дитячого хору, визначення причини інтонаційних недоліків і дефектів вокального звукоутворення, уміння будувати репетиційну роботу.

***Завдання для самостійної роботи:***

1. Розкрийте суть поняття «диригентський жест».

2. Розкажіть про будову диригентського жесту, окресливши основні його складові.

3. Охарактеризуйте процес формування тактового циклу.

***Запитання для самостійної роботи:***

1. Яке значення свободи рухів у керуванні колективом?

2. В чому полягає правило графічної чіткості та економії рухів диригента?

3. Яке значення має зв'язок техніки та художності для диригування?

4. Що таке «ауфтакт» та які його основні функції?

5. Які структурні закономірності диригентського жесту, з точки зору таких об’єктивних властивостей, як: тривалість, швидкість, сила, маса, амплітуда, напрямок та форма?

**РОЗДІЛ 7. ВОКАЛЬНО-ХОРОВА ПІДГОТОВКА**

Важливою формою класної та позакласної професійної діяльності вчителя музичного мистецтва у школі виступає вокально-хорова робота. Саме спів є головним засобом активного залучення дітей до світу музичного мистецтва та культури. Тому, одним із завдань якісної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва є вокально-хорова робота.

Узагальнюючи вищезазначене, зосередимо увагу на тому, що вокально-хорова робота безпосередньо впливає на формування естетичної культури учнів закладів загальної середньої освіти. Розспівування класу, а також запропоновані етапи роботи над шкільним пісенним репертуаром є умовними, їхнє запровадження залежить від професійної компетентності, досвіду та художньо-педагогічної майстерності вчителя.

Перед викладачами вокально-хорової дисципліни під час підготовки студентів до педагогічної практики стоять відповідальні завдання:

– сформувати інтерес до хорового співу та диригентської діяльності;

– виробити у студентів вокально-хорову техніку необхідну для співу в хорі;

– розвити слухові здібності, вокально-хорові навички, необхідні для роботи з хоровим колективом;

– виробити у студентів навички професійно-художнього виконання творів;

– вивчати твори різних стилів і жанрів хорової музики, знайомити з принципами підбору хорового репертуару;

– виховувати художній смак за допомогою вивчення та виконання високохудожніх зразків хорової літератури;

– забезпечити студентів хоровим репертуаром, який може бути необхідним у їх подальшій професійній діяльності.

Вокальну освіту студентів на заняттях потрібно розпочинати з формування вокально-хорових навичок (способів звуковедіння, співацького дихання, атаки звуку, дикції, артикуляції), музичної культури (інтелекту, смаку, творчої активності).

**7.1. Вокально-хорова компетенція майбутнього вчителя музичного мистецтва**

Вокально-хорова музика – найдавніша галузь української культури. Працюючи над співом дітей, необхідно пам'ятати, що «…музичне навчання і освіта цінні не самі по собі, а як найважливіший шлях музичного виховання, тобто виховання культурної людини з розвиненими музичними здібностями, високим смаком, любов'ю та інтересом до музики» [9].

Спеціально-предметна компетентність з вокальної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва потребує:

− формування вокально-технічної основи голосоутворення;

− формування художньо-виконавських навичок і вмінь;

− створення художнього образу вокального твору, відображення його емоційного змісту;

− вміння інтерпретувати вокальний твір;

− вміння добирати та працювати з дитячим репертуаром;

− здійснювати естетичне виховання школярів засобами вокального мистецтва.

Одним з найважливіших засобів художньої виразності в музичному виконавстві є якість звучання голосу. Тому роботу над звуком вважаємо першочерговим завданням будь-якого виконавця-вокаліста.

**7.2. Особливості методики виконання вокальних вправ**

У співаків-початківців необхідно формувати легкий, виразний, дзвінкий, з вираженим «вібрато», вокальний звук. Чільне місце на заняттях із постановки голосу належить вокальним вправам, які є необхідною умовою розвитку вокально-технічних навичок, адже без них неможливо досягти високого технічного рівня виконання вокальних творів.

1. Вправи за видами вокалізації – спів голосними звуками legato та staccato. Викладач ставить перед студентами завдання: під час співу звертати увагу на зв'язний спів (кантилена), всі звуки поєднувати між собою в один потік, попередній голосний приєднуючи до наступного, тощо.

2. Вправи з поступовим розташуванням звуків – найпростіші з'єднання, спів 2 - 5 ступенів мажорної гами. Опанувавши їх, переходити до співу всієї гами, як у висхідному, так і низхідному порядках. Викладач ставить завдання студентам: під час виконання гам особливу увагу приділяти нижньому звуку. Він береться у високій позиції. Гами є незмінним засобом для вироблення кантилени, дихання, згладжування регістрів.

3. Вправи на певні інтервали – співати з нижнього звуку до верхнього і навпаки. Спочатку працювати на інтервалах (терція, кварта, квінта), потім перейти на тризвуки, звертаючи при цьому увагу на інтонування інтервалів, особливо на звучання мажорної та мінорної терції.

4. Вправи на одній ноті – розвивають рівномірний, довгий, економний видих, відчуття опори, уміння утримувати звук однієї висоти. Вони є корисними для співаків-початківців.

5. Спів із закритим ротом на приголосний звук «м». Ці вправи є корисними лише тоді, коли під час співу виникають різні й правильні резонаторні відчуття, коли співак добре відчуває вібрацію, що значно підвищує тонус голосових м'язів.

Для того, щоб вправа мала бажаний результат, викладач має чітко пояснити студентові, як стежити за звуком, м'язовими відчуттями, як долати ті чи інші вокальні труднощі. Під час занять із дітьми молодшого шкільного віку рекомендуємо застосовувати поспівки, фрагменти різних вокальних творів, зазвичай народних і дитячих пісень. На поспівки перетворюємо звичайні вокальні вправи, додавши слова. Складні місця в пісні також використовуємо як поспівку. Вони повинні мати простий, мелодичний та ритмічний рисунок, легко і швидко запам'ятовуватись, бути доступними, цікавими за змістом. Готуючи студентів до пробних уроків музичного мистецтва у молодших класах, пропонуємо дібрати дві-три поспівки, при цьому вміти методично правильно пояснити завдання, спрямувати на розвиток тих чи інших вокальних навичок.

В процесі підготовки до педагогічної практики пропонуємо студентам тренувальні вправи для формування та розвитку тих чи інших вокальних навичок у дітей.

***Тренувальні вправи на формування протяжного співу:***

1. Вправа «Тоненька ниточка». Намагатися співати, протягувати довгий звук – ніби тягнути «ниточку».

2. Вправа «Ніби хобот у слона». Стулити губи і намагатися витягнути їх якомога більше вперед.

Рекомендації щодо виконання даних вправ: вправи слід повторювати декілька разів підряд. Дітей розсаджувати так, щоб під час виконання вправ вони мали можливість дивитися один на одного. Також пропонуємо школярам виконувати ці вправи перед люстерком.

***Тренувальні вправи на вироблення навичок правильного співацького дихання:***

1. Вправа «Не загаси свічечку». Зробити активний вдих, намагаючись набрати в легені повітря. Видихати, повільно, ніжно випускаючи повітря, через рот вузьким струменем.

Рекомендації: на вдих відчути, як розширюються ребра (ніби піднімаються груди). На видих – ребра стискаються (груди опускаються). Вправу повторюємо три-чотири рази.

2. Вправа «Улюблені мамині парфуми». Безшумно, ледь помітно, коротко вдихаємо через ніс. Затримуємо дихання і «про себе» лічимо до трьох. Ще раз вдихнути і затримати дихання. Видихаючи, плавно випускати повітря.

Рекомендації:працюючи над вправою, довести кількість видихань до трьох-чотирьох.

Робота над звуком – доволі копітка й наполеглива. Красивий вокальний звук має бути резонуючим, вібруючим. Резонанс – це результат вібрацій повітря в голосових порожнинах, тобто в носоглотці, гортані й грудній клітині. Для резонансу потрібне правильне дихання.

***Вправа на вироблення резонуючого звуку***

 Уявіть, що ваші голосові зв'язки – це струни музичного інструменту, а повітря у ваших грудях – це елемент, що забезпечує необхідний резонанс. При правильному вдиху ви даєте голосовим зв'язкам оптимальну кількість повітря. Спосіб перевірки наявності резонансу в грудях: притиснути кінчики пальців до грудей і голосно вимовити мумм-мумм-мумм. При цьому відчувати вібрацію.

Насиченість, повнота та пружність вокального звука в значній мірі залежить від вібрато – невеликих, більш чи менш частих періодичних змін звука за висотою, силою, тембром. Наявність у голосі вібрато надає звукові динамічності, емоційності й виразності. Однак тут також слід дотримуватись міри, бо окрім виникнення таких вад, як тремолювання та коливання голосу, надмірне використання вібрато викликає відчуття абстрактної краси, солодавості, ніяк не зумовлених стилем та змістом виконуваного твору, адже вібрато – це засіб вираження почуття, а не доказ його наявності.

Голос кожного співака має свій тембр. У вокально-виконавській практиці під тембром розуміємо певне забарвлення голосу, постійну якість звука, співацьку манеру. Звуками більш відкритими, яскравими і в співі, і в мовленні передають радість, захоплення, гордість; звуки приглушені відображають сором'язливість, утаємниченість; стримані почуття обов'язково вимагають прикритого звучання.

Правильне звукоутворення з однаковим ступенем округлення голосних у сольному співі є дуже складним завданням, оскільки різні голосні за своєю природою неоднорідні, строкаті. Так, при співі голосного «а» – рот відкривається широко; при співі голосних «о», «е», «у» рот звужений, на голосних «є», «і», «и» розширений, губи дещо розтягнуті. Найбільший об'єм порожнина рота має при звуці «а», менший – звуків «о», «е», «у»; найменший при звуці «і». А оскільки від зміни форми рота залежить переміщення точки упору звукових хвиль у тверде піднебіння (що є найважливішим чинником формування тембру), можна собі уявити, скільки сил та майстерності потрібно докласти співаку та вчителю, щоб досягти однакової забарвленості голосних.

 ***Тренувальні вправи на вироблення тембрового звучання:***

1.Утворіть вираз обличчя, як при сміхові: яким буде звук? (Веселим, світлим);

2. Опустіть кутики губ, надайте ротові плаксивого виразу: яким буде звук? (Плаксивим, жалісним);

3.Утворіть вираз обличчя, що демонструє гнів (насуплені брови, роздуті ніздрі, оскалені зуби) – яким буде звук? (Різким, злим).

Якщо співак здатний відчувати зміст твору, що виконується, голос сам набуває потрібних відтінків, а вираз обличчя виконавця, особливо форма рота, формують відповідний тембр.

Під час підготовки до педагогічної практики одним із ключових завдань є підготовка студентів до художньо-інтерпретаційної діяльності. Належний рівень їхньої обізнаності у сфері музичної освіти дає змогу краще розуміти вокальні твори, інтерпретувати їх, здійснювати художньо-творчу діяльність. Майбутні вчителі музичного мистецтва вчаться роз'яснювати, тлумачити літературний та музичний текст, конкретизувати його, моделювати можливі варіанти передачі змісту цього тексту, користуватися вокальною термінологією.

Отже, суть вокальної підготовки полягає не тільки в тому, щоб навчити майбутніх учителів правильного співу, озброїти практичними вміннями й навичками, теоретичними знаннями, а й сформувати систему цінностей особистості, яка б сприймала і розуміла навколишній світ, творила прекрасне й реалізовувала себе у цьому світі, була зразком фахової компетентності в мистецьких і загальнокультурних питаннях.

**7.3. Методика вокальної роботи у дитячому хорі**

Вокальна робота у дитячому хорі має свою специфіку в порівнянні з роботою в дорослому хорі. Ця специфіка обумовлена, насамперед, тим, що дитячий організм на відміну від дорослого знаходиться в постійному розвитку, а, отже, зміні. Багаторічною практикою доведено, що спів у дитячому віці є корисним. Мова йдеться про спів, правильний у вокальному відношенні, що можливо при дотриманні певних принципів. Правильно проведений спів зміцнює здоров'я дитини, сприяє розвитку голосових зв'язок, дихального й артикуляційного апаратів. Щоб розвиток учнів молодшого шкільного віку в хорі відбувався правильно, необхідно сформувати у нього основні вокально-хорові навички:

− інтонування,

− дихання,

− дикція,

Педагог має навчити дітей опановувати технікою дихання – безшумний короткий вдих, опора дихання і поступове його витрачання. На інших етапах навчання оволодівати технікою ланцюгового дихання. Дихання виховується поступово, тому на початковому етапі навчання у репертуар потрібно включати пісні з короткими фразами з останньою довгою нотою чи фразами, розділеними паузами. Далі вводяться пісні з більш тривалими фразами. Необхідно пояснювати учням, що характер дихання в піснях різного темпу і настрою не однаковий.

Репертуар повинен відповідати таким вимогам:

− носити виховний характер,

− бути високохудожнім,

− відповідати віку й розумінню дітей,

− відповідати можливостям даного виконавського колективу,

− бути різноманітним за характером, змістом, труднощам, тобто кожен твір має рухати хор вперед у придбання тих або інших навичок або закріплювати їх.

Виховні й організаційні можливості хорової музики величезні. Практичний досвід показує, що вивчаючи народний та сучасний фольклор, класичну музику, вихованці переймаються відчуттям відповідальності, цінності свого життя та життя оточуючих, навчаються високої моральності і відчувають красу людського спілкування, розвивають співочі навички, навчаються природно й правдиво передавати в звуці найтонші відтінки людського настрою, що є вищою трудністю й вищим ступенем вокальної майстерності.

Робота над вокальними вправами − універсальний засіб колективної художньо-естетичної діяльності, виявлення індивідуальних здібностей, естетичних потреб та інтересів учнів. У процесі хорового співу гармонізуються всі духовно-творчі здібності, відбувається розвиток художньої свідомості, світоглядних уявлень, емоційно-ціннісного ставлення до творів музичного мистецтва, здійснюється формування естетичної культури особистості. Доречно наголосити на тому, що центральне місце у вокально- хоровій роботі з дітьми належить програмовому шкільному пісенному репертуару. Це твори (дитячі, народні, авторські пісні), передбачені для виконання на заняттях та в позакласній роботі шкільними хоровими колективами, а також за участю солістів.

Навчальною програмою передбачено орієнтовний і варіативний матеріал для виконання, що враховує рівень вокально-хорової підготовки класу, виховні завдання. Учитель може замінити одну пісню іншою. Доречно враховувати наступні принципи, за якими здійснюється добір шкільного репертуару:

− художня цінність твору;

− відповідність віковим і вокальним можливостям;

− спрямованість на послідовне засвоєння вокально-хорових навичок;

− виховання морально-етичних якостей;

− формування художньо-естетичних і ціннісно-смислових якостей.

**7.4. Методика розучування пісні**

Робота над шкільним пісенним репертуаром передбачає вивчення пісень написаних для дітей та молоді, українських народних пісень та пісень інших народів. У методиці викладання музичного мистецтва існують різні підходи до розучування пісень шкільного репертуару. Вітчизняні та зарубіжні науковці й методисти пропонують поділяти роботу над піснею на декілька етапів. Такий підхід відповідає сталим традиціям хорового виконавства. Так у працях О. Єгорова, К. Пігрова, В. Соколова, П. Чеснокова ми спостерігаємо наступну послідовність у роботі над хоровою партитурою: показ і початкова робота, технічне освоєння й робота над засобами вокально-хорової виразності й заключний етап − художнє виконання. Методисти Л. Дмитрієва й Н. Черноіваненко пропонують наступну послідовність розучування пісні на шкільному занятті: вступне слово вчителя (бесіда); показ; розучування [3]. І. Гадалова поділяє процес розучування пісні на чотири етапи, а саме: «ознайомлення з піснею; засвоєння музичного і літературного тексту; робота над технікою художнього виконання; завершальна художня доробка» [1]. Е. Печерська дотримується такої думки, що робота над піснею повинна відбуватися в шість етапів, як-от: «підготовка до слухання твору; його сприймання; попередня бесіда про пісню; її розучування; аналіз; повторення» [5].

Узагальнюючи різні підходи до визначення етапів роботи над шкільним пісенним репертуаром, ми пропонуємо наступну послідовність:

* вступне слово вчителя;
* ілюстрація твору шкільного репертуару;
* бесіда стосовно поетичного й музичного тексту;
* розучування слів і мелодії;
* робота над виразністю виконання.

Робота над шкільною піснею ведеться упродовж декількох уроків, на наступних заняттях відбувається її повторення і закріплення. Вступне слово вчителя має бути лаконічним і нетривалим. Мета цього етапу роботи полягає у створенні необхідного емоційного настрою, що спонукає учнів до активної творчої діяльності. Учителю варто звернути увагу на прізвище композитора й автора літературного тексту, записати їх на дошці та в зошиті, розповісти історію створення цього твору. Якщо пісня народна, вважається доцільним ознайомити учнів із історією виникнення, з’ясувати до якого виду пісень вона належить. Окрім того, потрібно пояснити дітям значення незнайомих слів. Перед ілюстрацією доречно поставити класу запитання. Зміст його має бути зрозумілим і чітко сформульованим. Необхідною умовою вважається доповнити розповідь про пісню ілюстраціями образотворчого мистецтва, які розширюють і поглиблюють її сприймання та усвідомлення. Тому цілком імовірно стверджувати, що від вступного слова вчителя залежить успіх подальшої роботи над змістом і виразністю виконання. Тож у вступному слові доречно:

* ввести учнів у зміст пісні;
* зацікавити й викликати в них бажання працювати і вивчити цей твір;
* налаштувати на усвідомлене сприймання музики;
* емоційно вплинути на свідомість і створити атмосферу творчості;
* психологічно підготувати учнів до бесіди стосовно прослуханої пісні.

Ілюстрацію твору шкільного пісенного репертуару слід організувати наступним чином:

* перший варіант – пісню виконує вчитель;
* другий – учні прослуховують її в запису.

Для усвідомленого сприймання дітьми шкільної пісні вчителю варто зосереджувати увагу на наступному: виконання має бути високохудожнім, бездоганним, у відповідному характері; пісню необхідно презентувати повністю; під час ілюстрації доречно встановити й стимулювати емоційний контакт з класом. Безперечно, певні вимоги існують у тому разі, коли пісню виконує вчитель. До речі, серед учителів і методистів дискусійним є питання стосовно того, яким повинен бути супровід до пісні: написаний автором чи підібраний на слух виконавцем. Відповісти на ці питання неможливо однозначно. Усе залежить від умов, обставин, професійної підготовки вчителя та інших факторів. Презентацію двоголосних і триголосних пісень доцільно проводити за допомогою звуковідтворювальної апаратури (у запису). Загальновизнано, коли пісня дітям подобається, вони будуть працювати над нею з великим натхненням і бажанням швидко вивчити.

Бесіда стосовно поетичного й музичного тексту ставить за мету виявити засоби виразності, за допомогою яких розкривається художній зміст твору. Під час бесіди з’ясовується виховне значення змісту пісні та засоби музичної виразності, за допомогою яких композитор створив певний музичний образ. У процесі бесіди вчитель зосереджує увагу учнів на зв’язку музики з текстом. Бесіда займає порівняно мало часу, налаштовує учнів до усвідомленої роботи над відтворенням музичного образу, вона є засобом розвитку мисленнєвої культури та цілого ряду психічних процесів, як-от: відчуття, сприймання, пам’ять, уява, почуття, увага. Цілком зрозуміло, що вчитель має ретельно обміркувати зміст бесіди й характер запитань. Учнів необхідно підвести до того, щоб вони висловили своє ставлення до пісні, з’ясували її побудову, а саме: визначили вступ, заспів і приспів. За такої ситуації відповідно до навчально-виховних завдань і поставленої мети варто виховувати в учнів художньо-образне мислення, ціннісні орієнтації, естетичне сприйняття людини й світу. У процесі бесіди щодо змісту пісні доречно використовувати зразки візуального мистецтва, які уможливлюють усвідомлення ідеї твору. Розучування слів і мелодії є важливим компонентом роботи над шкільним репертуаром, який займає значну частину уроку. Ефективність цієї роботи залежить від педагогічної майстерності вчителя та володіння ним методикою вокально-хорового виховання.

Передусім слід наголосити, що для роботи над поетичним та музичним текстом пісні бажано використовувати підручники з музичного мистецтва або пісенники. Виходячи з того, що поетичний і музичний текст пісні є єдиним цілим, рекомендується розучувати слова й мелодію одночасно. Розучувати мелодію доречно за фразами, зосереджуючи увагу на засобах музичної виразності. За допомогою методу співу з голосу або зі слуху діти швидко опановують музичний текст. При відтворенні мелодії зосереджується увага на чистоті інтонування й точному відтворенні ритмічного рисунку, а коли пісня багатоголосна – на звучанні акордів. Проте не слід забувати й про правильне вимовляння слів, яке позитивно впливає на звукоутворення й дає змогу розкрити музично-художній образ. Наразі необхідно пам’ятати, що основним засобом звукоутворення в хорі є легато. Доречно частину пісні просольфеджувати, опрацювати з використанням методу абсолютної сольмізації. Для цього потрібно визначити тональність, розмір, темп, з’ясувати ритм, прочитати ноти з аркуша. При сольфеджуванні мелодії вчитель зобов’язаний допомагати учням опанувати нотний текст. За такої ситуації доцільно застосовувати метод ілюстрації. Ілюстрація повинна бути інтонаційно бездоганною, виразною, наближеною до звучання голосу дітей. У разі, коли трапляються інтонаційні або ритмічні труднощі, доречно окремо відпрацювати складні місця. Необхідно стежити за тим, щоб діти не форсували звук, а зосереджувати увагу на відпрацюванні кантилени звучання. Певну роль тут відіграє метод наслідування або копіювання. Так, учні сприймають фальцетний показ фрази вчителем і намагаються відтворити характер звука.

Варто наголосити на тому, що, працюючи над характером звука необхідно використовувати порівняння, застосовуючи синоніми й антоніми, як-от: ніжний-суворий, легкий-тяжкий, світлий-темний звук тощо. Це допоможе активізувати роботу учнів, уникнути байдужості виконання. Вітчизняні методисти для запам’ятовування мелодії рекомендують використовувати методичні прийоми, спрямовані на засвоєння мелодії: «проспіваємо разом з фортепіано», «а тепер самі», «прослухайте, як я співаю», «проспівайте тільки дівчатка», «а тепер тільки хлопчики», «проспіваємо всі разом». Використання зазначених прийомів допоможе уникнути багаторазового одноманітного повторення.

Особливу увагу необхідно зосередити на двоголосному та триголосному співі. Потрібна копітка попередня робота над двоголосними вправами та канонами. Складніше учні утримують партію другого голосу, тому вчитель повинен підтримати їх власним голосом або грою на музичному інструменті. Для закріплення навичок багатоголосного співу необхідна послідовна й систематична робота. Залежно від фактури викладу музичного твору (гармонічна, поліфонічна) використовуються різні методичні прийоми. Так, коли у творах гармонічного складу мелодія проходить у сопрановій партії, розучування слід починати з партії других сопрано або альтів. У багатоголосних народних піснях кожна партія розучується окремо, з програванням інших голосів. Коли мелодія міститься в партії сопрано, а партія альтів є підголоском, цей вид фактури називається підголосною поліфонією, і розучування необхідно починати з альтової партії, яка є складнішою для виконання. Багатоголосний спів розвиває гармонічний слух, почуття ансамблю, формує навички самоконтролю. У розвитку гармонічного слуху важливу роль відіграє спів без інструментального супроводу (a cappella). Акапельний спів допомагає зосередити слухову увагу дітей, досягти точного інтонування мелодії, виховує в учнів естетичні потреби, смаки й інтереси.

Важливу роль відіграє знання вчителем вікових особливостей дітей та особливостей розвитку дитячого голосу, а також диференційований підхід у процесі вокально-хорової роботи. Уважається недоречним витрачати час на записування слів тексту пісні або цілеспрямоване вивчення його на зaнятті. Це може бути складовою домашнього завдання.

Робота над виразністю виконання є заключним етапом роботи над шкільним репертуаром. Попередня фрагментарна робота об’єднується в єдине ціле, щоб довести виконання до найвищого ступеня художньо-технічних можливостей. Водночас, продовжується відпрацювання деталей, уточняються темпи, кульмінації, цезури, загальний динамічний план виконання. На цьому етапі увага вчителя зосереджується на поетичному тексті, який впливає на загальну інтерпретацію інтонаційно-образного змісту шкільної пісні. Незаперечним є факт, що якість звучання залежить від свободи виконання, яка обумовлена вживанням учнів у твір, а також вільним виконанням його в потрібному темпі з необхідними нюансами й агогічними утвореннями. Цілком зрозуміло, що вчитель може пропонувати різні варіанти інтерпретації шкільного репертуару. Наприклад, заспів виконує соліст, а приспів – усі разом. Коли це хороводна пісня, варто запропонувати дітям виконувати її з рухами. Можливий варіант виконання із супроводом ударних або шумових музичних інструментів. Цей супровід будуть здійснювати окремі учні класу. За такого підходу діти оволодівають навичками гри на музичних інструментах, у них розвивається метроритмічне відчуття.

Отже, під час роботи над шкільним пісенним репертуаром в учнів формуються вокально-хорові вміння і навички, за допомогою яких створюється музично-художній образ, розвиваються музично-творчі здібності, навички самоконтролю й відповідальності. Окрім того, молодь бере активну участь у процесі колективної виконавської діяльності, реалізує свій музично-слуховий досвід і творчий потенціал. Залучення учнів до активної вокально-хорової діяльності є важливою умовою формування їхньої естетичної культури та стимулом внутрішнього духовного розвитку.

Доречно наголосити, що робота над шкільним пісенним репертуаром сприяє набуття учнями художньо-естетичного досвіду, засвоєнню системи естетичних умінь і навичок, усвідомленню загальнолюдських естетичних цінностей, розвитку художньо-образного мислення, що відіграє помітну роль у формуванні естетичної культури особистості.

***Завдання до розділу:***

1. Вкажіть на основні вимоги до співака хору.

2. Визначте правила формування голосних звуків.

3. Назвіть переваги та недоліки вивчення твору по партіях.

***Запитання до розділу:***

1.Які особливості вивчення одноголосних та двоголосних творів?

2. Які особливості вивчення багатоголосної музики?

3. Які особливості розвитку ритмічного відчуття учасника хору?

4. Яким чином слід здійснювати розвиток гармонічного відчуття в хорі?

**ПІСЛЯМОВА**

Аналіз фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва показав, що педагогічні ситуації та завдання, що використовуються у процесі музично-виконавської підготовки студентів, є проміжною ланкою між педагогічною теорією і практикою, тобто пере­кладаються на мову практичних дій, практичної діяльності. Моделювання типових педагогічних ситуацій у процесі підготовки вчителя музичного мистецтва (аналіз цих ситуацій, про­ектування способів дії, розігрування дій в умовах запропонованих си­туацій) дає змогу заздалегідь, ще до безпосередньої практики у школі, перетворювати і синтезувати знання та уміння, набуті під час вивчення музично-виконавських дис­циплін, і плідно використовувати їх для досягнення належних результатів у фаховій діяльності.

Процес підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва сприяє появі стійкого професійного інтересу, сформованості ціннісного ставлення до майбутньої діяльності. Активна підготовка студентів до майбутньої роботи запорука докорінного поліпшення професійного спрямування навчально-виховного процесу в системі вузівського навчання. Удосконалення підготовки дозволить забезпечити високий рівень компетентності вчителя музичного мистецтва, мобільність та продуктивність його педагогічної діяльності, досягнення власних професійних вершин й високої конкурентоспроможності.

Музично-естетична компетенція майбутніх вчителів музичного мистецтва являє собою необхідний компонент їхньої фахової підготовки. Вирішення цих питань стимулює цілеспрямований розвиток пізнавальних і творчих можливостей студентів різними засобами їх професійного рівня.

Враховуючи поліфункціональну сутність діяльності вчителя музичного мистецтва, який виступає у різних професійних функціях, у структурі музично-педагогічної підготовки можна зазначити спрямованість на зростання професійної компетентності вчителя та до реалізації творчого самовираження, визначення специфіки власної індивідуальності.

Формуючи професійну компетентність майбутнього вчителя, потрiбно виходити із потреб шкільної практики. Для цього необхідно знайти оптимальний зміст навчання вчителів музичного мистецтва з урахуванням не тільки сьогодення закладу загальної середньої освіти, а й його перспективи, здійснювати випереджуючу підготовку з орієнтацією на майбутнє, з урахуванням тенденцій розвитку закладів освіти. Розвивати творчi здiбностi майбутнiх учителів, допомагати їм розкрити і реалізувати свій творчий потенціал у різних видах самостійної педагогічної діяльності.

Мета хорового співу на уроках музичного мистецтва в школі: сприяти творчій самореалізації школярів за допомогою хорового виконання. Перед учителем постають завдання постановки й розвитку голосу, формування вокально-хорових навичок, виховання вокального слуху як важливого чинника співу в єдиній співацькій манері, виховання організованості, уваги, відповідальності в момент колективного музичення учнів, бо хор – це «збір однодумців»; розвиток музичних здібностей дітей і потреби молодших школярів у хоровому співі як мотиваційного компонента готовності до подальшого саморозвитку.

Таким чином, робота вчителя музичного мистецтва з дітьми повинна будуватися з урахуванням принципу спадкоємності в організації вокально-хорового виховання. Хормейстерська практика на заняттях хорового класу є тією творчою лабораторією, де майбутній педагог має нагоду практично використовувати накопичений ним на заняттях з диригентсько-хорових дисциплін багаж теоретичних знань і практичних умінь та навичок для підготовки до вокально-хорової роботи в школі.

Фахова підготовка студентів у процесі інтеграції музично-виконавських дисциплін, яка охоплює анатомо-фізіологічний, психолого-рефлексивний, операційно-аналітичний, виконавсько-технологічний, художньо-педагогічний та узагальнено-методичний блоки, передбачає створення організаційно-методичної моделі, яку можна розглядати як теоретичну базу для формування фахової підготовленості майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі інтеграції музично-виконавських дисциплін.

Результатом підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до виховання учнів, готовність їх до такої діяльності, яку ми розглядаємо як стійке інтегративне особистісне утворення, що включає професійні мотиви, цілі, загальнонаукові та професійні знання та уміння, особистісні якості майбутнього вчителя, що забезпечують ефективне здійснення належного оволодіння майбутньою професією. І для цього вчитель музичного мистецтва має пам’ятати, що кожен учень – неповторна особистість і має свій індивідуальний темп розвитку, свій шлях до пізнання та засвоєння інформації й майстерності. Тому завдання вчителя музичного мистецтва – створити таку атмосферу та змістове наповнення уроку, аби учні не лише збагатилися цікавими знаннями, а й відчули психологічний комфорт. Саме за таких умов учні матимуть змогу поринути у світ музики, по-справжньому відкрити для себе незвідані простори й секрети музичного мистецтва, пізнати неймовірну духовну силу й красу музики, зробити музику невід’ємною частиною свого життя.

**ЛІТЕРАТУРА**

1. Андрущенко В.П. Любити дитину – плекати духовність / В.П. Андрущенко // Сучасні стратегії університетської освіти: якісний вимір : матер. Міжнар. наук. – практ. конф. – Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2012. – С. 27–35.
2. Барсукова Н.С. Шляхи стимулювання навчально-професійної мотивації майбутніх учителів музики до вдосконалення виконавської майстерності / Н.С. Барсукова // Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології: наук. журн. – Суми : СумДПУ імені А.С. Макаренка, 2013. – Вип.7. (33). – С. 194-203.
3. Будапештсько-Віденська Декларація про створення Європейськогопростору вищої освіти. [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://www.edupolicy.org.ua/files/Budapest-Vienna\_Declaration (2010).pdf
4. Гончаренко С.У. Український педагогічний словник / С.У. Гончаренко. – Київ : Либідь, 1997. – 376 с.
5. Горбенко С.С. Історія гуманізації музичної освіти: навч. посібник за модульно-рейтинговою системою навчання / С.С. Горбенко. – Кам’янець-Подільський: Видавець ПП Зволейко Д.Г., 2007. – 348 с.
6. Горбенко С.С. Навчально-наукова діяльність студентів з методики музичного виховання: навч.-метод. посібник / С.С. Горбенко. – Київ : Освіта України, 2010. – 180 с.
7. Гумінська О.О. Уроки музики в загальноосвітній школі: метод. посібник / О. Гумінська. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2007. – 102 с.
8. Дем’яненко Н.М. Педагогічна парадигма вищої школи України: ґенеза й еволюція / Н.М. Дем’яненко // Філософія освіти : Науковий часопис. – 07.2006. – № 2. – С. 256–266.
9. Жигінас Т.В. Методичні засади підготовки майбутніх учителів музики до концертно-освітньої діяльності серед дітей та юнацтва: автореф. дис. … канд. пед. наук : 13.00.02 / Т.В. Жигінас : НПУ ім. М.П. Драгоманова. – Київ, 2007. – 18 с.
10. Зязюн І.А. Краса педагогічної дії : навч. посібник / І.А. Зязюн, Г.М. Сагач. – Київ : Українсько-фінський інститут менеджменту і бізнесу. – 1997. – 302 с.
11. Кабриль К.В. Формування ціннісних компетентностей майбутнього вчителя музики у процесі диригентсько-хорової підготовки : автореф. дис. канд. пед. наук : 13.00.04 / К.В. Кабриль; НАПН України, Ін-т вищої освіти. – Киїі, 2013. – 20 c.
12. Коновець С.В. Теоретичні і методичні основи творчого розвитку майбутнього учителя образотворчого мистецтва у вищих навчальних закладах : дис. … д-ра пед. наук : 13.00.04 / Світлана Володимирівна Коновець. – Київ : 2012. – 471 с.
13. Орлов В.Ф. Професійне становлення майбутніх вчителів мистецьких дисциплін: теорія і технологія: монографія / за ред. І.Я. Зязюна – Київ : Наукова думка, 2003. – 262 с.
14. Козловська І. Теоретичні та методологічні основи інтеграції знань учнів професійно-технічної школи : автореф. дис. … док. пед. наук : 13.00.04  / І. Козловська. – Київ : 2001. – 44 с.
15. Козловська І. Теоретико-методологічні аспекти інтеграції знань учнів професійно-технічної школи (дидактичні основи) / І. Козловська. – Львів : Світ, 1999. – 301 с.
16. Колесса М. Основи техніки диригування. Друге видання / М. Колесса. – 2-ге вид. – Київ : Музична Україна, 1973. – 198 с.
17. Коломоєць О.М. Хорознавство: навч. посібник. – Київ : Либідь, 2001. – 168 с.
18. Кушка Я.С. Методика музичного виховання дітей : Навч. посібник для вищ. навч. закл. І-ІІ рівнів акредитації : у 2-х ч. / Я.С. Кушка. – Вінниця: Нова книга, 2007. – Ч. 1 – 216 с.
19. Луговий В.І. Формування ціннісної компетентності науково- педагогічних працівників – важлива умова їх успішної діяльності в  сучасній вищій школі // Проблеми освіти : наук. зб. / Ін-т іннов. технологій змісту освіти МОН України. – Київ, 2010. – Вип. 63, Ч. 1. – С. 3–9.
20. Масол Л. Загальна мистецька освіта: теорія і практика : [монографія] / Л. Масол. – Київ : Вид. «Промінь», 2006. – 432 с.
21. Олексюк О.М. Музична педагогіка : навч. посібник / О.М. Олексюк. – Київ : КНУКіМ, 2006. – 188 с.
22. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін) / Г.М. Падалка / – Київ : Освіта України, 2008. – 274 с.
23. Петрушенко П.Л. Філософія : навч. посіб. для студ. ВНЗ / В.Л. Петрушенко. – Львів : Новий Світ, 2011. – 503 с.
24. Печерська Е.П. Уроки музики у початкових класах: навч. посібник. / Е.П. Печерська. – Київ : Либідь,2001. – 272 с.
25. Пигров К.К. Хоровая культура и мое участие в ней / Редактор-состав.
26. А.П. Серебри. – Одесса : ОГМА, 2011. – 40 с.
27. Пляченко Т.М. Методика викладання вокалу : програма навч. курсу для студ. мистецького факультету, спец. "Музична педагогіка і вихов.", освітньо-кваліфікаційний рівень: спеціаліст / уклад. Т.М. Пляченко. – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2006. – 32 с.
28. Пляченко Т.М. Підготовка майбутнього вчителя музики до роботи з учнівськими оркестрами та інструментальними ансамблями : [монографія] / Т.М. Пляченко. – Кіровоград : «Імекс-ЛТД», 2010. – 428 с.
29. Прокулевич. О. Основи хорового диригування : навч. посібник / [уклад. Оксана Валеріївна Прокулевич]; – Умань : ФОП Жовтий О.О., 2016. – 140 с.
30. Ростовський О.Я. Актуальні проблеми музичної освіти // Наукові записки. – 2004. - №2. – С. 6 – 10.
31. Ростовський О.Я. Теорія і методика музичної освіти : навч.-метод. посібник. – Тернопіль: Навчальна книга, 2011. – 640 с.
32. Рудницька О.П. Педагогіка: загальна та мистецька: навч. посібник / О.П. Рудницька. – Київ, 2002. – 270 с.
33. Сисоєва С.О. Сфера освіти як об’єкт наукового дослідження / C.О. Сисоєва // Освітологія: витоки наукового напряму: монографія / за ред. В.О. Огнев’юка; авт. кол.: В.О. Огнев’юк, С.О. Сисоєва, Л.Л. Хоружа, І.В. Соколова та ін. – Київ : ВП "Едельвейс", 2012. – С. 139–155.
34. Смаглій Г.А., Маловик Л.В. Основи теорії музики. – Харків : Факт, 1998. – 384 с.
35. Смирнова Т.А. Вища диригентсько-хорова освіта в Україні: минуле і сучасність. – Харків : Константа, 2002. – 256 с.
36. Стефіна Н.В. Педагогічна скринька майбутнього вчителя: навч. посібник. – Суми : Сум ДПУ ім. А.С. Макаренка, 2006. – 328 с.
37. Сучасний словник-мінімум іншомовних слів / укл. О. І. Скопненко, Т.В. Цимбалюк. – Київ : Довіра, 2008. – 798 с.
38. Ткаченко Т.В. Теоретико-методичні основи формування вокально-звукової культури майбутнього вчителя музики у процесі професійної підготовки : автореф. дис. … д-ра пед. наук : 13.00.04 / Т.В. Ткаченко; Київський національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова. – Київ, 2010. – 43 с.
39. Юцевич Ю.Є. Музика. Словник-довідник / Ю.Є. Юцевич. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2009. – 352 с.

**ДОДАТОК 1.**

**ХОРОВИЙ ГЛОСАРІЙ**

**Агогіка** (грец. аgoge – рух) – один із засобів музичної виразності музичного виконання, що полягає в короткочасних відхиленнях від рівного темпу та суворого ритму, за умови їх збереження в цілому.

**A cappella** – хоровий (ансамблевий) спів без інструментального супроводу. Вищий вид хорового виконавства, в якому хор проявляє себе з повною самостійністю та завершеністю.

**Аколада** (франц. accolade – з’єднувати дужкою) – пряма або фігурна дужка, що з’єднує два, або більше нотоносців фортепіанних, органних п’єсах, хорових та інструментальних партитурах.

**Акомпанемент** (франц. аccompagnement – супровід). Хоровий спів нерідко практикується з супроводом будь-якого музичного інструменту (фортепіано, роялю, органу, баяна, тощо). Зустрічаються твори, написані для соліста (або солістів) з хоровим супроводом. Хоровий акомпанемент може виконуватися з текстом, а також на будь-який склад, голосний звук або закритим ротом.

**Акцент** (лат. аccentus – удар) – виділення, підкреслення звуку чи акорду: динамічне, ритмічне, темброве. У вокальній музиці, також, підкреслення найзначнішого, за сенсом, слова або складу, під час вимови тексту.

**Alla breve** (італ. – скорочено) – виконання музики (тактування, диригування), написаної в чотиридольному розмірі – «на два».

**Альт** (лат. аltus – високий) – партія в хорі чи ансамблі, до складу якої входять високі дитячі, або середні та низькі жіночі голоси (меццо-сопрано – перші альти, контральто – другі альти). Діапазон від f до f2.

**Аналіз хорової партитури** – один із компонентів її вивчення диригентом, необхідна умова для успішної репетиційної роботи. Завдання аналізу хорової партитури – відчути та усвідомити зміст твору та засоби, якими він виражений, виявити виконавські труднощі та знайти шляхи їх подолання. Зазвичай аналіз хорової партитури включає: а) загальні відомості про твір та його авторів; б) літературний текст та його використання композитором; в) засоби музичної виразності: форма, фактура, тематизм, мелодика, гармонія, метро-ритм, динаміка, агогіка, артикуляція тощо; г) вокально-хоровий аналіз: характеристика партій, їх використання; д) виконавський план: репетиційний процес, інтерпретація, особливості диригування.

**Анотація** – короткий виклад змісту твору, що включає в себе наступне: повна назва твору, короткі відомості про його авторів, інформацію про особливості твору (жанр, форма, фактура, тональний план, темп, метр, мелодика, гармонія, ритм, динаміка, звуковедення, склад хору, діапазон кожної партії та загальний, теситура, прийоми хорового викладу, тощо).

**Ансамбль** – (франц. ensemble – разом) – єдність, технічна та творча, при сумісному співі, один з елементів хорового звучання. Розрізняють ансамбль частковий – окремої хорової партії і загальний – узгодженість усіх партій. І той і інший – це сукупність окремих ансамблів: інтонаційного, ритмічного, динамічного, тембрового, дикційного, орфоепічного.

**Аранжування** (франц. arranger – приводити до ладу, влаштовувати) – перекладення музичного твору для іншого складу виконавців. Також, спрощений виклад хорової партитури, або навпаки – від простішого до творчо збагаченого. Нерідко супроводжується транспонуванням.

**Артикуляція** – робота органів мовлення, необхідна для вимови звуків. Артикуляційний апарат складається з активних (керованих) органів (язик, губи, м’яке піднебіння, нижня щелепа) та пасивних (зуби, тверде піднебіння, верхня щелепа).

**Атака** (італ. аttaccare – атакувати) – початок звуку. Розрізняють тверду (голосові зв’язки щільно змикаються до початку видиху), м’яка (зв’язки змикаються менш щільно, після початку видиху), придихова (зв’язки змикаються нещільно, після початку видиху). Залежно від тексту (звуку, яким розпочинається слово), від штриха, а також в цілях виразності користуються різними видами.

**Ауфтакт** (нім. auf – над та лат. tactus – дотик) – попередній змах диригента, жест-імпульс, специфічний диригентський жест, що попереджає та організовує виконання у відношенні характеру, темпу, ритму, динаміки, штриха, початку, закінчення, фермат. В співі, також, показ вдиху перед атакою звуку.

**Баритон** (грец. – важкозвучний) – середній за висотою чоловічий голос; діапазон від As до as**1**. Розрізняють ліричний баритон (по легкості звучання наближається до тенора) і драматичний (по широті та силі близький до басу). У хорі, баритони входять до партії перших басів.

**Бас** (італ. basso – низький) – найнижчий чоловічий голос, діапазон від F до f**1**. Розрізняють бас високий, центральний і профундо (глибокий) – низький. Басова партія – гармонічний фундамент хору, звідси необхідність її інтонаційної стійкості та звучності. В той же час вона має бути рухливою, гнучкою в динамічному відношенні, що сприяє чистому інтонуванню.

**Бельканто** (італ. – прекрасний спів) – стиль вокального виконавства, що виник у XVII ст. з розвитком італійської опери, характеризується наспівністю, повнотою (спів на опорі), благородністю звуку, рухливістю, здатністю до виконання віртуозних пасажів. Іноді термін використовується для визначення кантиленного, красивого, звучного співу.

**Вібрато, вібрація** (лат. – коливання) – періодична зміна звуку по висоті, силі, тембру. Неодмінна ознака гарного співочого голосу. Не слід плутати із тремоляцією, або «гойданням» звуку.

**Висота звуку** – властивість музичного звуку, що залежить від частоти коливань звучного тіла. В акустиці вимірюється герцами (число коливань на секунду). В музичному виконанні відрізняють висоту абсолютну (налаштування по камертону) та відносну, що визначається інтервальним співвідношенням музичних звуків.

**Gaudeamus (Гаудеамус)** – старовинна студентська пісня на латині («Gau de amus igitur» - «То ж, нумо радіти»).

**Генеральна репетиція** ( лат. generalis – загальний, головний) остання повна репетиція перед концертом, огляд готовності програми, що проводиться в умовах, максимально наближених до концертних: розміщення виконавців, порядок номерів, тощо.

**Гетерофонія** (грец. heteros – інший, phone – звук, голос)– сумісний, в основі одноголосний спів з епізодично виникаючими, завдяки імпровізації, співзвуччями (відхиленнями від унісону).

**Гігієна голосу** – дотримання співаком певних правил поведінки, співочого режиму. Заборонено перед співом вживати будь що, що подразнює горло: гостре, солоне, гаряче, холодне, зернята, горіхи. Шкідливо діють на голосовий апарат холод, спека, пил, а також шкідливі звички. Їжу слід приймати не пізніше, ніж за дві години до співу. В холодну пору року, прийшовши з вулиці, перед співом, необхідно зігрітися, а виходячи після співу – попередньо охолонути. Зранку корисно полоскати горло кімнатною водою. Надмірні розмови втомлюють голос, тому на хорових заняттях кожну вільну хвилину слід використовувати для відпочинку. Розхитують голос форсований (крикливий) спів та голосна розмова, зловживання (високою, низькою) незручною теситурою, виконання надмірно складного репертуару. Негативно впливають на голос – загальна перевтома та нервові потрясіння.

**Глісандо** (франц. glissant – ковзаючи) – особливий прийом виконання, що полягає в поступовому переміщенні звуку голосом вгору, або вниз без виділення окремих щаблів. В співі, також, називається портаменто та застосовується солістами досить часто, а в хорі – рідше, в специфічних виразних цілях.

**Голос** – кожна із мелодичних ліній в гармонічній, або поліфонічній музиці; окрема партія в хорі.

**Голос співочий** – сукупність співочих звуків, що видаються голосовим апаратом. Для співочого голосу характерні: визначеність висоти, чіткість голосних,більша чи менша протяжність. Співочим голосом, також, називають вміння співати. Задатками співочого голосу володіють більшість людей, проте, хороші голоси досить рідкісні. Одним із кращих засобів, що допомагають розвиткові голосу, є хоровий спів.

**Голосоведення** – рух кожного голосу в багатоголосному творі; співвідношення кількох голосів, що рухаються, звідси – різновиди голосоведення: пряме (рух в одному напрямку), паралельне (рух на однаковий, за назвою, інтервал), непряме (при якому один із голосів залишається на місті), протилежне. В поліфонічному викладі голосоведення більш самостійне та рівноправне, а в гомофонно-гармонічному – більше підкорюється головному голосу.

**Голосовий апарат** – орган функціонування голосу, складається з наступних частин: а) гортань з голосовими зв’язками (двома м’язовими складками) – місце збудження звуку; б) дихальний апарат – порожнини носа та рота, носоглотка, гортань, дихальне горло-трахея, легені; м’язи, що керують диханням (діафрагма, м’язи вдиху та видиху); в) резонатори, при взаємодії зв'язок та дихання, посилюють та забарвлюють співочий звук; г) артикуляційний апарат, що формує голосні та приголосні звуки: нижня щелепа, губи, язик, м’яке піднебіння. Під час співу, усі частини голосоведення, керовані мозком, діють одночасно та взаємопов’язано.

**Гомофонія** (грец. homos – загальний, взаємний і phone – звук, голос) – вид багатоголосся, при якому один з голосів (зазвичай верхній) – головний (мелодія), а інші – другорядні (акомпануючі). Під час виконання слід виділяти мелодію, посилюючи її звучання послаблюючи супроводжуючі голоси.

**Детонація, детонування** (франц. detonner – фальшиво співати) – неточне, за висотою, виконання, поза зоною звуку. Іноді, цим терміном позначають низьке інтонування, на відміну від дистонації, підвищення.

**Діапазон** – звуковий об’єм голосу від найнижчого до найвищого звуку. Діапазон голосу учасника хору, в середньому, півтори октави.

**Divisi** (італ. – поділ) – тимчасовий поділ хорової партії на 2, 3 і більше голосів. Застосування divisi гармонічно насичує хорову фактуру, в той же час послаблюючи силу звуку.

**Дикція** – чіткість, виразність вимови тексту. Хороша дикція – неодмінна умова хорового виконавства, залежить від якості вимови в кожного учасника, від однорідності та одночасності вимови усією хоровою партією. Особливо важлива чітка вимова приголосних. Для чіткості дикції досить важлива усвідомлена вимова, спів напам’ять. Також, дикція повинна відповідати характеру твору.

**Динаміка** (грец. dynamis – сила) – сукупність явищ, пов’язаних з гучністю – силою звуку.

**Диригент** (франц. diriger – керувати) – керівник колективного виконання музики. Він проводить підготовчу роботу з виконавцями, а під час концерту творчо організовує та надихає їх. Диригент об’єднує виконавців колективу з метою досягнення єдиного трактування й художньої досконалості та передає свої задуми за допомогою спеціальної системи прийомів.

**Диригентське мистецтво** – мистецтво диригування – одне з найскладніших видів муз. виконавства. Оскільки велика кількість виконавців повинна підпорядкувати індивід. розуміння твору спільній ідеї, реал. арт.-виконавцем стає диригент. Він здійснює керування колективом і забезпечує єдність виконання за допомогою відповід. системи жестів рук. Так, початку звучання муз. твору передує зосередження виконавців, яке здійснюють підняттям обох рук. Потім іде рух правої або обох рук догори, який називають замахом, або ауфтактом, у ньому зосереджена осн. енергетика майбутнього звучання: темп, динаміка, штрих і характер. Актив. рух руки вниз, миттєва зупинка, – т. зв. крапка – є початком звучання. Керування звучанням здійснюють за допомогою конкретних схем, кожна з яких відповідає тактовому розміру твору. Так, дводольний такт диригують схемою на 2 – перша сильна доля активним рухом руки вниз, друга слаба доля – рухом вгору. Тридольний такт диригують на 3, чотиридольний – на 4 тощо. Залежно від темпу, характеру твору, динаміки та штрихів ці схеми можуть бути більш заокругленими і мати різну амплітуду. Важливим жестом у диригуванні є закінчення звучання, т. зв. зняття звука, яке, як і початок звучання, готується затактом і «крапкою» в жесті припиняє звучання. Тех. частину диригування, або тактування, переважно виконує права рука, яка і тримає диригент. паличку, тоді як ліва рука займається фразуванням, зміною динаміки, акцентами та ін. виражал. засобами. Вона також показує вступ групам і окремим інструментам в оркестрі, а в опері – співакам. Іноді права та ліва руки можуть дублюватися і мінятися функціями.

**Диригування** – мистецтво керування колективним виконанням музики (ансамблем, хором, оркестром), у процесі розучування і публічного виконання музичного твору. Здійснюється спеціальною особою – диригентом.

**Дискант** – високий дитячий голос, що відповідає, по діапазону, партії сопрано.

**Дистонація** – термін, яким позначають фальшиве інтонування в бік підвищення. Причиною дистонації можуть бути: форсований спів, відкритий звук, спів без опори, неправильне формування голосних.

**Дихання** – найважливіший елемент співочого процесу, певною мірою підкорене волі співака. Вдих, при співі, відбувається дуже швидко, безшумно, носом, або ротом одночасно. Об’єм та характер вдиху залежать від довжини, динаміки, характеру музичної фрази, темпу. Видих від вдиху відокремлений паузою – затримкою, призначенням якої є – активізація та організація голосового апарату. Видих повинен бути економним.

**Жанр** (франц. genre – рід, тип, манера) – вид твору мистецтва, що відрізняється особливими, лише йому притаманними сюжетними, стильовими ознаками. Наприклад: хорова пісня, мініатюра, хор крупної форми, обробка, перекладення; кантатно-ораторіальні жанри: кантата, ораторія, меса, реквієм, магніфікат, тощо; хоровий концерт, поема, сюїта, хорова симфонія, хорова соната; оперна хорова сцена. У зв’язку з особливостями виконання розрізняють: хор a cappella, хор з супроводом; в залежності від побутування: гімн, марш, танець, баркарола, колискова; народна пісня: ліричні, трудова тощо. Також, зустрічаються й синтетичні жанри, наприклад: симфонія-кантата, кантата-поема, сценічна кантата, ораторія-поема, гімн-марш, тощо.

**Жіночий хор** – хор, до складу якого входять жіночі голоси: сопрано, меццо-сопрано, контральто. Загальний діапазон жіночого хору від f до c**3** (переважає від g до g-a**2**).

**Інтонація** – мелодичний зворот, найменша частина мелодія, що має виразне значення. Також, варіант виконання звуку, або інтервалу голосом, без фіксованої висоти звукоряду.

**Інтонування** – свідоме виконання голосом музичного звуку.

**Камертон** – джерело звуку, що слугує ідеалом налаштування висоти музичного інструменту і співу.

**Кантата** (італ. cantare – співати) – твір для співаків-солістів, хору та оркестрів урочистого, або лірико-епічного характеру. Кантати бувають: хоровими (без солістів), камерними (без хору), з супроводом та без нього; одночастинними, або складатися із певної кількості завершених номерів. Від ораторії кантата відрізняється, зазвичай, меншим розміром, однорідністю змісту, менше розвинутим сюжетом.

**Кантилена** (лат. cantilena – пісня) – наспівна мелодія, наспівність музичного виконання, співучість голосу.

**Колоратура** (лат. coloro – забарвлюю) – швидкі віртуозні пасажі (гами, арпеджіо), мелізми, що прикрашають вокальну партію. Здатність голосу до руху. Віртуозна рухливість будь-якого голосу,

допомагає досягненню легкості звучання, точності інтонування.

**Колядка** – стародавня різдвяно-новорічна обрядова пісня.

**Контральто** – низький жіночий голос. Діапазон від f до f**2**, в хорі – партія других альтів.

**Кульмінація** (лат. culmen – вершина) – найбільш напружений момент у розвитку музичної форми (фрази, речення, періоду, усього твору). Окремі часткові кульмінації підпорядковуються головній. Усвідомлення виконавцем кульмінацій та відповідне їх виділення – є важливим засобом виразності.

**Куплет** – розділ пісні, що складається із одного проведення усієї мелодії та однієї строфи поетичного тексту. Зазвичай будується у формі періоду, або в простій двочастинній формі, нерідко у вигляді заспіву та приспіву, іноді, з варіаціями. Куплетна форма характерна для народної пісні.

**Ладотональність** – лад, викладений в певній тональності (наприклад: До мажор, ля мінор тощо).

**Ланцюгове дихання** – специфічне хорове дихання, при якому співаки змінюють його не одночасно, а мов «ланцюжком», підтримуючи безперервність звучання. Один із засобів хорової виразності. Сприяє виконанню довгих музичних фраз, або цілого музичного твору.

**Мелодія** (грец. melodia – спів, пісня, наспів) – музична думка, виражена одноголосно. Основний засіб музичної виразності, в якому поєднуються всі елементи: висотні та ритмічні співвідношення звуків, динаміка, артикуляція.

**Меса** – багаточастинний твір для солістів. Хору, оркестру та хору a cappella латинською мовою католицької літургії.

**Метр** – послідовність чергування сильних та слабких долей у ритмічному русі. Сильна доля утворює метричний акцент, за допомогою якого твір поділяється на такти. Метри бувають прості (з однією сильною долею в такті), складні (складаються із кількох простих однорідних) та мішані (складаються із кількох простих неоднорідних). Відчуття та усвідомлення метру – необхідна умова музичного виконавства, а тим більше хорового.

**Меццо-сопрано** – середній жіночий голос. Діапазон від a до a2. Розрізняють високе (ліричне) меццо-сопрано, по характеру звуку наближене до сопрано, та низьке, наближене до контральто. В хорі входять до складу партії перших альтів.

**Мікст** (лат. mixtus – мішаний) – регістр співочого голосу, перехідний між грудним та головним (фальцет) регістрами, характеризується більшою м’якістю, легкістю порівняно з грудним регістром та насиченістю, звучністю від головного.

**Міміка** – рухи м’язами обличчя, як вираження психологічного стану. Міміка відіграє важливу роль у забарвленні співочого звуку. Природна міміка – це результат проникання виконавців у художній образ, слугує зоровим доповненням до слухових вражень аудиторії. Для диригента, міміка є найважливішим засобом впливу на виконавців.

**Мішаний хор** – колектив співаків, що складається із неоднорідних голосів: сопрано, альтів, тенорів, басів. Мішаний хор володіє найбільшими виразними можливостями. Проте, досягнути ансамблю та строю в такому хорі складніше, ніж в однорідних хорах.

**Неповний хор** – мішаний хор без однієї, або двох партій (неоднорідних).

**Нюанси** (франц. nuance – відтінок) – динамічні відтінки звуку, розрізняють рухомі (crescendo, diminuendo) та нерухомі (стійкі, незмінні). Нюансування є важливим засобом музичної виразності, що пов'язаний із музичною формою, фразуванням, стилем твору, індивідуальністю виконавця. При рухомих нюансах, необхідно дотримуватися їх поступовості та збереження ансамблю.

**Обертони** (нім. obertone – верхні тони) – гармонічні співзвуччя, часткові тони, призвуки, які входять до складу основного тону та виникають в результаті коливання частин звучного тіла. Обертони завжди вище основного тону та звучать значно слабше, але з різною гучністю, утворюючи той чи інший тембр голосу.

**Однорідний хор** – хор, що складається лише із чоловічих, лише із жіночих, або. лише із дитячих голосів.

**Партитура** – нотний запис ансамблевої музики, в якому зведені партії усіх голосів.

**Період** – найменша з композиційних форм, що виражає більш-менш закінчену музичну думку. Проста одночастинна форма, що поділяється на речення, фрази та мотиви. Речення – музична побудова обмежена кадансом, відрізняється від періоду меншим розміром, меншою складністю та завершеністю. Іноді набуває самостійного значення. Фраза обмежена цезурою, а мотив – найменший музичний смисловий елемент.

**Позиція** (лат. positio – положення) – термін, вживаний педагогами-вокалістами. У високій позиції, звук, внаслідок активізації верхніх резонаторів, набуває дзвінкості, польотності, інтонаційної точності. Низька, неправильна позиція пов’язана з глухим, важким та, часто, інтонаційно низьким звуком.

**Поліфонія** – вид багатоголосся, в якому одночасно поєднується кілька самостійних мелодій або голосів, об’єднаними характерними для кожного стилю нормами сумісного звучання. В залежності від інтонаційно-мелодичного співвідношення голосів розрізняють поліфонію імітаційну, підголоскову та засновану на поєднанні різних мелодії.

**Портаменто** – ковзання від одного звуку до іншого, застосовується в цілях виразності, проте, зловживання портаменто – ознака несмаку.

**Постановка голосу** – процес індивідуального навчання співу, який полягає у відпрацюванні рефлекторних рухів голосового апарату, які сприяють правильному звучанню. Поняття добре поставленого голосу означає рівність всього діапазону (злагодженість регістрів), звучність, нейтралізацію голосних звуків, красу тембру, гнучкість.

**Регістр** – частина діапазону голосу, об’єднана схожістю тембру на основі однорідності звуковидобування. У голосі розрізняють нижній, або грудний, верхній, або головний (фальцет), мішаний, або мікст.

**Резонатори** – частина голосового апарату, яка надає слабкому звукові, що виникає на голосових зв’язках, силу, звучність, характерний тембр. Поділяються на верхні (головні, розташовані над зв’язками – порожнина глотки, рота, носа та придаткові) і нижні (грудна клітина – трахеї, бронхи).

**Реквієм** – циклічний вокальний, або вокально-інструментальний твір, в характері жалоби, типу кантати, або ораторії. Заупокійна католицька меса.

 **Ритм** – організована послідовність музичних звуків у часі. Один із головних формотворних засобів музичної виразності. Поняття ритм охоплює організацію тривалості, акцентів, структури твору. Виразне значення ритму тісно пов’язане з темпом. Ритмічність, як правильне співвідношення тривалостей – необхідна умова музичного виконання, над якою слід працювати з перших кроків вивчення твору. Вихованню ритму допомагає прийом усного метричного дроблення.

**Синкопа** – невідповідність ритмічного, або динамічного акценту з метричним, що виникає через скорочення сильної долі, або паузи на ній, або подовження слабкої долі, а також, в результаті об’єднання сильної долі зі слабкою.

**Сітка диригентська** – цикл рухів рук диригента, що відображають метричну будову такту.

**Сольфеджування** – спів з назвою нот, широко застосовується в хорі. Вивчення хорових партій нерідко починають із сольфеджування.

**Сопрано** – найвищий жіночий голос. Діапазон від c1 до c3. Існує три основних різновиди сопрано: драматичне (характеризується повнотою та силою звучання), ліричне (більш м’яке) і колоратурне (вирізняється рухливістю, здатністю до високих нот, яскраво вираженим вібрато). В хорі не застосовується.

**Спів** – вокальне мистецтво, виконання музики голосом. Види співу: сольний, ансамблевий, хоровий. Спів закритим ротом – розповсюджений колористичний прийом в хоровому виконавстві. Часто використовується як акомпанемент сольному голосу, або в творах інструментального характеру. Корисний в педагогічних цілях у роботі над строєм, ансамблем, вокальними навичками.

**Стрій** – один із основних елементів хорового звучання. Система звуковисотних відношень – інтервалів. В музиці застосовується обмежена кількість типових інтервалів. Практично, стрій виражається правильним інтонуванням інтервалів, що призводить до правильного звучання акордів.

**Тактування** – показ темпу і метру музичного твору за допомогою диригентської сітки. У тактуванні, кожна доля такту відмічається в просторі ударом руки (кисті).

**Тембр** (франц. timbre – позначка, відмінний знак) – забарвлення звуку, залежить від розмаїття поєднань обертонів, виділення одних та маскування інших. Тембр голосу, значною мірою, якість вроджена, але під впливом навчання та практики може змінюватися. Гарний тембр – найцінніша якість голосу.

**Темп музичний** – швидкість виконання, що виражена в частоті чергування метричних долей. Темп визначає абсолютну швидкість виконання, на відміну від відносної швидкості, яку виражають ритмічні співвідношення.

**Тенор** – високий чоловічий співочий голос. Діапазон від c до c2. Основні різновиди: ліричний, драматичний і тенор-альтіно (дуже рідкісний голос, в якого розвинений високий регістр – вище c2).

**Теситура** – висотне положення звуків мелодії по відношенню до діапазону голосу. В залежності від переваги у використанні високих, чи низьких звуків, буває висока, середня і низька. Використання теситурних умов – один із засобів музичної виразності.

**Унісон** – одночасне звучання двох, або більше звуків однакової висоти. Унісонний стрій – це злиття співаків окремої партії в єдиний хоровий голос – складає основу строю та залежить від гостроти слуху співаків, їх тембрів, тощо.

**Фактура** – сукупність засобів музичного викладу, що утворює технічний склад твору, його музичну тканину. Елементами фактури є: мелодія, бас, акорди, фігурація, окремі голоси, орнаментика, витримані звуки, тощо. Фактура зумовлена змістом твору, композиційними принципами (наприклад: гомофонія, поліфонія), виразними та технічними можливостями голосів. Основа форми фактури – музичні склади: одноголосний, поліфонічний, підголосковий, акордовий і т.д. ЇЇ характеристика включає: а) загальний тип фактури (гармонічний, поліфонічний, тощо); б) склад хору (мішаний, однорідний, тощо); в) ансамбль, значення в ньому хорових партій, наявність солістів, супроводу; г) прийоми викладу – загальнохоровий або окремими групами, партіями, передача мелодії з однієї партії в іншу, співставлення хорових груп, дублювання, перехрещення, витримані звуки тощо.

**Фальцет** – один із регістрів чоловічого співочого голосу, в якому використовується лише головний резонатор, голосові зв’язки змикаються нещільно, коливаючись кінцівками, в результаті чого фальцет звучить слабко та безбарвно.

**Фермата** – продовження звуку, або паузи на невизначений час, що підказує музичне чуття виконавця. Один із засобів музичної виразності.

**Форма музична** – сукупність засобів музичної виразності, що втілюють ідейно-художній зміст твору. Єдність змісту та форми – найважливіша умова художності твору. До елементів форми належать: мелодія, гармонія, фактура, структурні співвідношення, динаміка, агогіка, елементи хорового звучання. Над ними слід працювати в бік розкриття змісту твору. Музична форма – це побудова твору. В хоровій музиці застосовуються різні музичні форми: період, двочастинна та тричастинна форма, куплетна, варіаційна, рондо, сонатна, строфічна, поліфонічна і циклічна. Невеликі хорові твори (хорові мініатюри) зазвичай пишуть в одночастинній, а також в простих двочастинних та тричастинних формах.

**Форсування звуку** – напружений, крикливий спів, що відбувається в результаті надмірного натиску повітря на голосові зв’язки, або в результаті високих звуків «без прикривання». В результаті форсування в голосі може з’явитися тремоляція, нестійкість інтонації і, навіть, «зрив голосу». Форсований спів в хорі руйнує ансамбль та стрій.

**Фразування** – виразне художньо-смислове виділення музичних фраз та інших побудов, під час виконання музичного твору. Фразування використовує розмежування за допомогою цезур, об’єднання за допомогою ліг, артикуляції, нюансування. Найважливіший засіб виразності. В хоровому співі, за допомогою ланцюгового дихання є можливість тривалих побудов.

**Хор** – це такий колектив, який достатньою мірою володіє технічними та художньо-виразними засобами хорового виконавства, необхідними для того, щоб передати ті думки та почуття, той ідейний зміст, який закладено композитором.

**Хормейстер** – керівник хору; помічник художнього керівника хорового колективу.

**Хорова партія** – група однорідних голосів в хорі, що виконує в унісон свою мелодію – частину хорового твору. Найменша кількість співаків партії – 3 людини.

**Цезура** – межа між частинами музичного твору; виконується у вигляді короткої, але помітної паузи, часто супроводжується зміною дихання.

**Читання партитур** – процес уявного сприйняття музики, записаної, у вигляді партитури, а також виконання партитури на фортепіано. Читання партитури – початок засвоєння диригентом музичного втору, для створення внутрішньої «моделі» виконання, що попереджує дії. Чоловічий хор – хор, який складається із чоловічих голосів: тенорів, баритонів та басів. Завдяки діапазону до трьох октав і більше, чоловічий хор володіє значними виконавськими можливостями.

**Штрих** – спосіб звуковедіння (legato, staccato та ін.).

**ДОДАТОК 2.**

**Таблиця темпів**

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **позначення** | **значення** | **метроном - чверток на хвилину**  |
| **Повільні темпи** |
| *grave* | важко, дуже повільно | 40-48 |
| *largo* | широко | 44-52 |
| *largamente* | протяжно | 46-54 |
| [*adagio*](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%B4%D0%B0%D0%B6%D1%96%D0%BE) | повільно, спокійно | 48-56 |
| *lento* | повільно, швидше ніж *largo* | 50-58 |
| *lentamente* | повільно, швидше ніж *lento* | 52-60 |
| *larghetto* | доволі широко | 54-63 |
| *andante assai* | дуже спокійним кроком | 56-66 |
| *adagietto* | доволі повільно | 58-72 |
| **Помірні темпи** |
| [*andante*](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B5) | ходою, в темпі повільного кроку | 58-72 |
| *andante maestoso* | урочистим кроком | 60-69 |
| *andante mosso* | жвавим кроком | 63-76 |
| *comodo* | не поспішаючи, невимушено | 63-80 |
| *andante non troppo* | не швидким кроком | 66-80 |
| *andante con moto* | зручно, не поспішаючи | 69-84 |
| [*andantino*](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D1%82%D1%96%D0%BD%D0%BE) | трохи швидше за *andante* | 72-88 |
| *moderato assai* | дуже помірно | 76-92 |
| *moderato* | помірно, стримано | 80-96 |
| *con moto* | з рухом | 84-100 |
| *allegretto moderato* | помірно жваво | 88-104 |
| [*allegretto*](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%B3%D1%80%D0%B5%D1%82%D1%82%D0%BE) | рухливо, трохи повільніше за *allegro* | 92-108 |
| *allegretto mosso* | швидше, ніж *allegretto* | 96-112 |
| *animato* | жваво | 100-116 |
| *animato assai* | дуже жваво | 104-120 |
| *allegro moderato* | помірно швидко | 108-126 |
| *tempo di marcia* | у темпі маршу | 112-126 |
| **Швидкі темпи** |
| [*allegro*](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%B3%D1%80%D0%BE) | рухливо, весело | 120-144 |
| *allegro molto* | цілком швидко | 138-160 |
| *allegro assai* | цілком швидко | 144-168 |
| *allegro agitato* | цілком швидко, схвильовано | 152-176 |
| *allegro vivace* | значно швидко | 160-184 |
| *vivo**vivace* | живо, швидко, швидше, ніж *allegro* | 168-192 |
| [*presto*](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%BE) | поспішаючи, дуже швидко | 184-200 |
| *prestissimo* | швидко в найвищій мірі, ще швидше за *presto* | 192-208 |