

Установа адукацыі
«Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў»

Факультэт музычнага мастацтва
Кафедра беларускай народна-песеннай творчасці

УЗГОДНЕНА

Загадчык кафедрай

_____ Л.Л. Ражкова

_____ 20__ г.

УЗГОДНЕНА

Дэкан факультэта

_____ І.М. Грамовіч

_____ 20__ г.

ВУЧЭБНА-МЕТАДЫЧНЫ КОМПЛЕКС
ПА ВУЧЭБНАЙ ДЫСЦЫПЛІНЕ

ХОРАЗНАЎСТВА

для спецыялізацыі 1-18 01 01 Народная творчасць (па напрамках)
напрамку спецыяльнасці 1-18 01 01-01
Народная творчасць (харавая музыка)
спецыялізацыі 1-18 01 01-01 02 Харавая музыка (народная)

Складальнік:

Раманенкава Вераніка Іванаўна

Разгледжана і зацверджана
на пасяджэнні Савета ўніверсітэта 24.04.2018
пратакол № 8

Складальнік:

РАМАНЕНКАВА В.І., кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт кафедры беларускай народна-песеннай творчасці ўстановы адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў»,

Рэцэнзенты:

Сідаровіч Л.М., доктар мастацтвазнаўства, дацэнт, загадчык кафедры міжкультурнай камунікацыі прыватнай ўстановы адукацыі «Інстытут сучасных ведаў імя А.М. Шырокава»

Гажэўская-Пешак Т.С., кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт кафедры харавога і вакальнага мастацтва ўстановы адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў»

Разгледжаны і рэкамендаваны да зацвярджэння:

Кафедрай беларускай народна-песеннай творчасці

(пратакол ад 27.03.2018 № 8);

ЗМЕСТ

1.	ТЛУМАЧАЛЬНАЯ ЗАПІСКА	4
2.	ТЭАРЭТЫЧНЫ РАЗДЗЕЛ	6
2.1	Канспект лекцый па вучэбнай дысцыпліне “Хоразнаўства”	6
3.	ПРАКТЫЧНЫ РАЗДЗЕЛ	83
3.1	Вучэбна-метадычная карта вучэбнай дысцыпліны “Хоразнаўства”..	83
3.2	Тэмы практычных і семінарскіх заняткаў.....	85
4.	РАЗДЗЕЛ КАНТРОЛЮ ВЕДАЎ	89
4.1	Агульныя патрабаванні	89
4.2	Пытанні да іспыту па вучэбнай дысцыпліне “Хоразнаўства”	90
4.3	Заданні для самастойнай працы студэнтаў.....	92
4.4	Крытэрыі ацэнкі вынікаў вучэбнай дзейнасці студэнтаў.....	93
5.	ДАПАМОЖНЫ РАЗДЗЕЛ	94
5.1	Вучэбная праграма	94
5.2	Метадычныя рэкамендацыі па арганізацыі самастойнай работы студэнтаў	106
5.3	Асноўная і дадатковая літаратура.....	107

1. ТЛУМАЧАЛЬНАЯ ЗАПІСКА

Вучэбна-метадычны комплекс па вучэбнай дысцыпліне «Хоразнаўства» з'яўляецца адным з профільных вучэбных дысцыплін спецыяльнасці «Народная творчасць (харавая музыка)». «Хоразнаўства» як вучэбная дысцыпліна мае тэарэтычны кірунак. Веды, атрыманыя ў перыяд навучання, фарміруюць тэарэтычную базу спецыяліста і ствараюць падмурак для прафесійнай харавой работы будучага хормайстра (кіраўніка народнага хора).

Дысцыпліна «Хоразнаўства» ўзаемадзеінічае з наступнымі вучэбнымі дысцыплінамі: «Беларуская народна-песенная творчасць», «Выканальніцкае майстэрства», «Гісторыя харавога мастацтва», «Гуртавыя спевы», «Дырыжыраванне», «Методыка работы з хорам», «Пастаноўка голасу», «Харавая аранжыроўка», «Харавы клас».

Дысцыпліна «Хоразнаўства» павінна забяспечыць фарміраванне пэўных кампетэнцый (АК-1, АК-2, АК-3, АК-4, АК-5, АК-6, АК-7, АК-8, АК-9, АК-10, АК-11, САК-2, САК-3, САК-4, САК-5, САК-6, САК-7, САК-8, САК-9, САК-10, САК-11, ПК-1, ПК-2, ПК-3, ПК-4, ПК-5, ПК-6, ПК-7, ПК-8, ПК-9, ПК-10, ПК-11, ПК-12, ПК-13, ПК-14, ПК-15, ПК-16, ПК-17, ПК-18, ПК-19, ПК-20, ПК-23, ПК-24, ПК-25, ПК-27, ПК-28, ПК-29) пры падрыхтоўцы спецыяліста – кіраўніка народнага харавога калектыва.

Мэта дысцыпліны – сфарміраваць у студэнтаў рознабаковыя веды тэарэтычных асноў харавога мастацтва (паняцце «хор», тып і від хора, склад харавых партый, элементы харавой гучнасці (ансамбль, строй, нюансы і г.д.), сродкі мастацкай выразнасці, арганізацыйныя асновы працы хора, формы дзейнасці хора).

Асноўныя задачы вучэбнай дысцыпліны:

- сфарміраваць неабходныя веды для працы з харавым калектывам у народнай манеры спеваў;
- набыць веды аб слыхавых і вакальна-харавых навыках (інтанацыі, рытме, пеўчым дыханні, дыкцыі, гукавядзенні і інш.)
- актывізаваць развіццё індывидуальнага эстэтычнага густу.

У выніку вывучэння вучэбнай дысцыпліны «Хоразнаўства» студэнт павінен *ведаць*:

- гісторыю і тэорыю развіцця харавога мастацтва;
- прынцыпы, напрамкі, формы дзейнасці харавога калектыву;
- будову і прынцыпы працы галасавога апарата;

- характарыстыку галасоў народнага хору;
- жанры і віды харавой музыкі, музычна-паэтычныя формы народных песен;

- элементы харавой гучнасці (ансамбль, строй, нюансы і т. д.);

умець:

- тэарэтычна граматычна прааналізаваць харавую партытуру, падрыхтаваць моўны каментарый да твораў, якія выконваюцца;

- эскізна развучыць з харавым калектывам твор, зпрагназаваць магчымыя складанасці пры засваенні спевакамі музычнага твора, выбраць метады іх пераадолення;

- аналізаваць практычную дзейнасць сучасных прафесійных хораў;

- падабраць рэпертуар для народнага хору і арганізаваць канцэртную дзейнасць калектыва;

валодаць:

- рознымі метадамі асваення вакальна-харавой тэхнікі;

- тэарэтычнымі спосабамі і тэхнічнымі прыёмамі ў працы над харавым творам;

- метадыкай працы над строем, ансамблем, дыкцыяй, элементамі вакальна-харавой тэхнікі і іншымі сродкамі харавога выканання.

Курс «Хоразнаўства» непасрэдна папярэднічае самастойнай харавой практыцы студэнтаў і з’яўляецца тэарэтычным падмуркам для практыкі (пры рабоце з аднародным і змешаным хорамі).

У адпаведнасці з вучэбным планам на вывучэнне вучэбнай дысцыпліны «Хоразнаўства» ўсяго адведзена 146 гадзін, з іх 70 гадзін аўдыторных (40 лекцыйных і 30 семінарскіх) заняткаў. Рэкамендаваная форма кантролю ведаў студэнтаў – экзамен.

2. ТЭАРЭТЫЧНЫ РАЗДЗЕЛ

2.1 Канспект лекцый па вучэбнай дысцыпліне «Хоразнаўства»

РАЗДЗЕЛ 1. НАРОДНА-ХАРАВОЕ ВЫКАНАЛЬНІЦТВА

Тэма 1. Уводзіны ў вучэбную дысцыпліну.

Развіццё харавога мастацтва Беларусі

Хоразнаўства – гэта дысцыпліна, якая сінтызуе ў сабе шэраг навук: тэорыя, практыка і гісторыя музычнага мастацтва, эстэтыка музыкі, псіхалагічныя і педагагічныя дысцыпліны.

Хоразнаўства вывучае: формы дзейнасці хора, методыку работы з ім, а таксама развіццё харавога выканальніцтва і адукацыі.

Хоразнаўства = *Modos cooperante chorum* = Choral Techniques and Methods = A Comprehensive Choral Method = *Methoden der Arbeit mit dem Chor* *Metodi di lavoro con il coro*.

Харавыя спевы – калектыўнае выканальніцтва вакальнай музыкі – з’яўляецца старажытнейшым відам музычнага мастацтва.

Хор (стар.-грэч. *Χορός* – натоўп) – харавы калектыў, пеўчы калектыў, музычны ансамбль, які складаецца са спевакоў (харыстаў, артыстаў хору); сумеснае гучанне чалавечых галасоў. Хор адрозніваецца ад вакальнага ансамбля (вакальнага трыо, квартэта, квінтэта і т. д.) наяўнасцю як мінімум двух або больш галасоў, якія выконваюць адну і тую ж партыю. Хорам кіруе дырыжор або хормайстар. Кіраўніка царкоўнага хору называюць рэгентам. Часцей за ўсё хор ўключае ў сябе чатыры харавыя партыі: сапрапа, альт, тэнор, бас. Хор можа спяваць у суправаджэнні інструментаў або без іх. Спевы без суправаджэння называюцца спевам а *cappella*. Інструментальнае суправаджэнне можа ўключаць у сябе практычна любы інструмент, адзін або некалькі, або цэлы аркестр.

З пункту гледжання манеры спеваў адрозніваюць:

акадэмічныя хоры – спяваюць у акадэмічнай манеры, заснаванай на ідэале еўрапейскага акадэмічнага (опера-канцэртнага) пеўчага тону;

народныя хоры – спяваюць у народнай манеры.

Займаючы адно са значных месцаў у жыцці чалавека з часоў глыбокай старажытнасці, вакальная музыка развівалася як вобласць народна-песеннай творчасці. Цягам усёй гісторыі, складзеныя народам песні, адлюстроўвалі жыццё і дзейнасць людзей ва ўсёй іх разнастайнасці.

З XII ст. вядомы “Словы” Кірылы Тураўскага, летапісы, хронікі ў якіх даюцца звесткі аб багатай музычнай творчасці беларусаў.

Першапачатковым “вітком” харавога мастацтва Беларусі з’яўляецца спеўная творчасць, якая прадстаўлена музычна-паэтычным фальклорам, у асноўным, каляндарна-земляробчага цыклу.

¹Сваю гісторыю беларускае харавое мастацтва пачынае з эпохі Сярэднявечча, што звязана, у першую чаргу, з ростам гарадоў. Як і ва ўсёй Еўропе, разгортванне ранніх форм беларускай музычна-прафесійнай культуры ў эпоху Сярэднявечча было знітавана з рознымі сферамі гарадскога быту: афіцыйнай і прыватнай, святочнай і штодзённай, рэлігійнай і свецкай.

Важнай вяхой на шляху фарміравання айчыннай музычнай культуры стала ўтварэнне ў XIII ст. Вялікага княства Літоўскага, у якім большую частку насельніцтва складалі беларусы, і дзе дзяржаўнай мовай доўгі час была беларуская. Старажытнабеларуская гімнаграфія, што развівалася на аснове знаменнага распеву, заставалася на ранніх этапах існавання ВКЛ асновай музычнай літургікі, якая мела стылістычнае адзінства не толькі з візантыйскімі першакрыніцамі, але і са старажытнарускімі (кіеўскім, наўгародскім) і балгарскім распевамі. У XV ст., калі пеўчая праваслаўная культура Беларусі дасягае высокага ўзроўню, пачынае фіксавацца аўтарства песнапенняў і складальнікаў нотных рукапісаў. Як адзначае даследчыца Л. Касцюкавец, у той час ствараюцца і першыя нотныя азбукі, развіваюцца разнастайныя напевы, паглыбляюцца іх мясцовыя адрозненні, пашыраецца гукарад, узбагачаецца музычная тэрміналогія, умацняецца сувязь беларускай пеўчай гімнаграфіі з народнапесеннай творчасцю, бытавой музыкай.

Некагорае ўяўленне пра старадаўнія распевы дае адзін з ранніх помнікаў айчыннага музычнага мастацтва – «Песнапенні аб Ефрасінні Полацкай», датаваны XII–XVII стст. Гэта збор харавых і сольных спеваў, прысвечаных св. Ефрасінні.

Яшчэ адным выдатным музычным помнікам эпохі Сярэднявекі з’яўляецца славуты царкоўны гімн «Багародзіца», які быў вядомы на

¹ Матэрыял падрыхтаваны паводле распрацовак В. Дадзіёмавай (Дадзіёмава, В. У. Гісторыя музычнай культуры Беларусі да XX стагоддзя / В. У. Дадзіёмава. – Мінск: Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2012. – 230 с.)

шырокім славянскім абшары і захаваўся ў розных музычных і славесных версіях.

У эпоху Рэнэсанса ў Беларусі, як і раней, суіснавалі розныя музычна-канфесіянальныя феры. Спрадвеку большасць беларускага насельніцтва вызнавала праваслаўную («грэчаскую») веру. Аднак паступова, з узмацненнем паланізацыйных уплываў у мясцовай культуры і асабліва пасля дынастычнай Крэўскай уніі 1385 г., праваслаўе пачынае суіснаваць з усё больш мацнеючым каталіцызмам, а ў XVI ст. – і з пратэстантызмам і ўніяцтвам.

Пры храмах і манастырах у той час працуюць вядомыя музыканты, сярод якіх вызначаецца Б. Анісімовіч з Пінска, складальнік поўнага збору праваслаўных песнапенняў (Супрасль, 1598 – 1601).

Звесткі аб помніках тагачаснай каталіцкай музыкі Беларусі абмяжоўваюцца асобнымі фрагментамі ці згадкамі пра некаторыя творы. Да іх належаць тры месы (чатырох-, шасці- і васьмігалосая) Вацлава з Шамоту; урывак з пяцігалосай шасцічасткавай месы Крыштафа Клабана і яго апрацоўка пяці-галоснай месы. Ёсць таксама звесткі пра шасцігалосны матэт Дыямедэ Като, пяцігалосы матэт Яна Бранта і яго ж дзевяць трох- і шасцігалосых апрацовак лацінскіх гімнаў. Гэтыя творы вызначаюцца высокім эстэтычным узроўнем і пераасэнсаваннем прынцыпаў еўрапейскай поліфанічнай школы: тэхнікі *cantus firmus*, імітацыйных прыёмаў, блізкіх да нідэрландскай школы, поліхаральнасці, спалучэння сярэдневяковай і рэнэсанснай поліфанічнай тэхнікі.

Яшчэ адной канфесіяй, якая аказала ўплыў на фарміраванне музычна-прафесійнага мастацтва Беларусі, была пратэстанцкая. Уплыў на музычна-прафесійнае мастацтва Беларусі наймацней выявіўся ў выдавецкай дзейнасці пратэстантаў. Менавіта з іх друкарні выйшла першае на Беларусі нотнае выданне – Берасцейскі канцыянал («Песні хвал Боскіх» Яна Зарэмбы).

Акрамя таго вядома, што адны і тыя ж кампазітары – Цыпрыян Базылік, Вацлаў з Шамотул, Крыштаф Клабан – працавалі як у культавых, так і ў свецкіх жанрах. Сярод іх твораў большасць напісана ў жанры песні – сольнай і харавой, акапэльнай і з суправаджэннем.

Выдатным помнікам славянскага музычнага Рэнэсанса з’яўляецца Псалтыр Мікалая Гамулкі (выданне 1580 г.), у якім пададзена музыка да 150 псалмоў Давіда ў перакладзе Яна Каханоўскага. Чатырохгалосыя псалмы Гамулкі, напісаныя ў лепшых традыцыях рэнэсанснага мастацтва, прызначаны для шырокіх колаў аматараў і знаўцаў музыкі.

Паступова пачынае рэалізавацца тэндэнцыя паліфанізацыі царкоўнага спеву, і паступова шматгалосная музыка займае належнае месца як у рэлігійнай музыцы, так і ў паза-храмавым асяроддзі. Вельмі адметна, што шматгалосны спеў у XVII ст. з Беларусі і Украіны рушыў у Расію, дзе пашырэнню харавой паліфаніі значна паспрыяла кампазітарская і тэарэтычна-педагагічная дзейнасць выхаванца Віленскай акадэміі, выдатнага кампазітара і тэарэтыка Мікалая Дылецкага.

Захаваліся звесткі і пра аўтара працы «Ключ разумення» (канец XVII ст.) Ц. Макар'еўскага, які быў родам з-пад Оршы. У 1664 г. Масква прымае і буйнейшага беларускага асветніка Сімяона Полацкага, які стаў заснавальнікам рускай драматургіі і класічнай літаратуры.

У эпоху барока асабліва інтэнсіўна разгортвалася заходнехрысціянская канфесіянальная сфера, якая ўзмацнялася намаганнямі розных каталіцкіх ордэнаў. Найбольш актыўным сярод іх быў ордэн езуітаў. Побач з езуітамі праваднікамі заходніх музычных плыняў былі і іншыя ордэны – францысканцы і дамініканцы, кармеліты і брыгіткі, піяры і картузіянцы, бенедыкцінкі і г. д.

Побач з узорами высокага барока ў айчыннай музыцы існавала і шырокае кола з'яў – рэпрэзэнтантаў барока «нізавога». Да іх адносяцца творы бытавых песенна-танцавальных жанраў, перш за ўсё масіў кантаў, вельмі розных па сваёй жанравай спецыфікацыі. Кант (ад cantus – спеў) – бытавая харавая акапэльная песня свецкага (уласна кант) і рэлігійнага (псальма) зместу. Для кантаў характэрны трохгалосы выклад (без суправаджэння) з паралельным рухам верхніх галасоў і басовым голасам, які выконвае функцыю гарманічнай асновы; перыядычнасць і сіметрычнасць структуры з дакладным афармленнем кадансаў; апора на мажора-мінорную сістэму і гарманічнае мысленне; наяўнасць формульных папевак і зваротаў, што пераходзяць з твора ў твор.

У эпоху класіцызму, росквіт якой у Беларусі, як і ва ўсёй Еўропе, прыйшоўся на другую палову XVIII ст., айчынная музычная культура таксама набывае многія новыя рысы. Найбольш яскравай і рэпрэзэнтатыўнай формай айчыннай музычнай культуры ў эпоху класіцызму становіцца прыватнаўласніцкі оперна-балетны тэатр. Было створана больш за 20 буйных і дробных музычна-тэатральных цэнтраў. Услед за Нясвіжскім і Слуцкім тэатрамі Радзівілаў, што пачалі функцыянаваць яшчэ ў сярэдзіне стагоддзя, на працягу 1770–80-х гг. адкрываюцца і разгортваюць сваю дзейнасць

Слоні́мскі тэатр М. Каз. Агінскага, Гродзенскі – А. Тызенгаўза, Ружанскі ды Дзярэчынскі – Сапегаў, Шклоўскі – С. Зорыча.

З кампазітараў-ураджэнцаў Беларусі вылучаецца Восіп Антонавіч Казлоўскі (1757–1831). Сярод выхадцаў з Германіі асабліва вылучаецца Ян Давід Голанд (1746–1827), прыдворны кампазітар і капельмайстар Радзівілаў, які ўнёс найбольш значны ўклад у музычнае мастацтва Беларусі. З усіх кампазіцый Голанда найбольшую цікаvasць для гісторыі музычнай культуры Беларусі ўяўляюць створаныя ў Нясвіжы. Асабліва вабіць у гэтым плане опера «Агатка, або Прыезд пана» – першая прафесійная опера, напісаная і пастаўленая ў Беларусі, і самы буйны музычны помнік айчынай музычнай культуры XVIII ст.

Пасля далучэння беларускіх зямель да Расіі нацыянальна-культурнае развіццё Беларусі пераходзіць у новыя умовы. Адначасова ў Беларусі праводзілася палітыка распаўсюджвання рускай культуры.

У вуснай народнай творчасці гэтага часу знайшлі адлюстраванне падзеі сацыяльнага і палітычнага жыцця: Я. Баршчэўскі, Я. Чачот, А. Рыпінскі і інш. Ян Чачот выдаў шэсць фальклорных зборнікаў «Сялянскія песні», Ян Баршчэўскі выдаў чатырохтомны зборнік «Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях» і д.т.п.

У культуры Беларусі першай паловы XIX стагоддзя значнае месца належала тэатру. Развівалася як аматарскае, так і прафесійнае тэатральнае мастацтва. Падзеяй у тэатральным жыцці Беларусі было ўзнікненне першай трупы беларускага нацыянальнага тэатра В. Дуніна-Марцінкевіча. 23 верасня 1841 года адбылася прэм'ера камічнай оперы «Рэкруцкі яўрэйскі набор». Музыку да яе напісалі С. Манюшка і К. Кжыжаноўскі, а лібрэта – В. Дунін-Марцінкевіч.

Адметнай рысай развіцця культуры Беларусі было ўзмацненне ў першай трэці XIX ст. яе паланізацыі.

Першая палова XIX стагоддзя з'явілася пачаткам збору і публікацый беларускай народнай песні, спробы яе кампазітарскай і канцэртнай апрацоўкі. Вялікую цікаvasць уяўляюць творы А. Абрамовіча, В. Стэфановіча, Ф. Міладоўскага. У маёнтку Залесе на Смаргоншчыне пісаў паланэзы Міхал Клеафас Агінскі. Глыбокі след у беларускай музычнай культуры пакінуў класік беларуска-польскай музыкі, ураджэнец Ігуменскага павета С. Манюшкі.

2-ая палова 19 ст. – на развіццё беларускай культуры вялікі ўплыў аказаў тэатральнае мастацтва рускага, украінскага і польскага народаў. У

гарадах Беларусі гастралювалі вядомыя майстры рускай сцэны М. Савіна, В. Давыдаў, А. Южын і інш., выканаўцы-спевакі Л. Сабінаў, Ф. Шаляпін, піяністы і кампазітары С. Рахманінаў, Л. Скрабін і інш. У 1890 г. у Мінску быў адкрыты пастаянны прафесійны тэатр, а таксама «Грамадства аматараў вытанчаных мастацтваў». Вялікае значэнне набыла дзейнасць музычных таварыстваў.

Цікавасць да беларускіх фальклорных крыніц адчуваюць і гожа выяўляюць у сваёй творчасці выдатныя айчынныя дзеячы, якія належаць да літаратурнай (у той час яшчэ польскамоўнай) супольнасці Беларусі – ад Адама Міцкевіча і Яна Чачота да Уладзіслава Сыракомлі і Яна Баршчэўскага.

Пачатак ХХ ст. адзначаны тым, што ствараецца значная колькасць музычна-адукацыйных цэнтраў пры якіх ствараліся харавыя калектывы, а таксама на новы узровень выступае дзейнасць самадзейных ансамбляў і хораў.

У перыяд акупацыі (2 сусветнай вайна) былі знішчаны многія музычныя ўстановы. Аднак пасля заканчэння вайны яны аднаўляюцца, а пазней ствараюцца новыя, такія, як Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору Акадэміі навук БССР, Дзяржаўная харавая капэла, Музычныя і музычна-педагагічныя вучылішча ў Гомелі, Маладзечна, Гродна, Наваполацку, музычна-педагагічныя факультэты ў Дзяржаўным педагагічным інстытуце імя М. Горкага і т. д.

Галоўнай тэмай творчасці кампазітараў у першыя пасляваенныя гады была тэма гераічнай гісторыі мінулага і падзеі мінулай вайны. У 1946 г. А. Багатыроў напісаў оперу “Надзея Дурава”, прысвечаную жанчыне-афіцэру, якая прымала ўдзел у Барадзінскай бітве 1812 г. Малады кампазітар Дзмітрый Лукас (1911–1973) напісаў оперу “Кастусь Каліноўскі” (1947), у якой выводзіць вобраз нацыянальнага героя, раней забаронены.

Рыгор Пукст (1900–1960) піша оперу «Машэка» аб нацыянальным асілка XIV ст. Партызанам Вялікай Айчыннай вайны прысвячае оперу «Андрэй Касценя» (1947) Н. Аладаў.

У 1955 г. з’яўляецца першая опера для дзяцей «Марынка» Г. Пукста.

У 50-я гг. у музыку прыходзяць новыя імёны: Уладзімір Алоўнікаў, Юрый Семяняка, Генрых Вагнер, Яўген Дзягцярык і інш. У 1952 г. быў створаны адзін з самых папулярных калектываў Дзяржаўны народны хор БССР пад кіраўніцтвам Генадзя Цітовіча (1910–1986).

У часы «хрушчоўскай адлігі» пачаліся гастрольныя паездкі беларускіх выканаўцаў па розных краінах. Спявачка Ларыса Александроўская з поспехам выступіла ў Францыі і ГДР, Дзяржаўны хор з поспехам выступаў

на V Сусветным фестывалі моладзі і студэнтаў у Варшаве (1955). У 1955 г. прайшлі дні беларускай культуры ў Польшчы, у якіх прымалі ўдзел пісьменнікі, музыканты і тэатр ім. Я. Купалы.

60-80-я гг. – час поспехаў беларускай музыкі. Былі напісаныя і пастаўленыя оперы «Калючая ружа» (1960), «Калі ападае лісце» (1968), «Зорка Венера» (1970), «Новая зямля» (1982) Юрыя Семянякі, «Сцежкаю жыцця» Г. Вагнера, «Сівая легенда» (1978) і «Францыск Скарына» (1980) Д. Смольскага, «Джардана Бруна» (1977) і «Мітухна Кураж» (1982) С. Картеса.

Беларускае вакальнае мастацтва валодае ўнікальнымі галасамі артыстаў І. Сарокіна, Н. Ткачэнка і тэнарам сусветнага ўзроўню Зіновія Бабія, які нягледзячы на складаную аперацыю на сэрцы працягваў да апошняга дня жыцця радаваць слухачоў дзівосным гучаннем свайго голасу.

Песні беларускіх кампазітараў гучалі па ўсім Савецкім Саюзе. Песенны жанр прадстаўлены выдатнымі кампазітарамі, такімі, як Ігар Лучанок, Эдуард Ханок, Уладзімір Буднік, Леанід Захлеўны, Валерый Іваноў.

У многіх краінах свету ведалі, а ў Савецкім Саюзе любілі і любяць вакальна-інструментальны ансамбль «Песняры», які быў створаны ў 1969 г. (з 1985 г. Дзяржаўны беларускі эстрадны ансамбль «Песняры»). Яго нязменным кіраўніком быў кампазітар Уладзімір Мулявін. Доўгажыхаром з'яўляецца ансамбль «Сябры», арганізаваны ў 1974 г. Яго кіраўніком і вядучым салістам з'яўляецца Анатоль Ярмоленка. У рэспубліцы нароўні з дзяржаўнымі дзейнічае мноства самадзейных калектываў вакальнага і танцавальнага творчасці. Заваяваў каханне глядачоў фальклорна-харэаграфічны ансамбль «Харошкі» пад кіраўніцтвам Валянціны Гаявой. Высокі ўзровень вакальнага і духоўнага мастацтва падае слухачам вакальны мужчынскі калектыв «Чысты голас». Неад'емнай часткай музычнага жыцця рэспублікі стаў фестываль-свята «Славянскі базар» у Віцебску.

Тэма 2. Станаўленне і развіццё народна-харавага выканальніцтва ў Беларусі. Народна-харавае творчасць беларускіх фалькларыстаў.

Мастацтва народных харавак спеваў звязана з народнай песняй. Песенная спадчына Беларусі адлюстроўвае гісторыю народа, яго быт, думы, настроі.

Палітыка беларусізацыі ў 20-х гг. XX ст. спрыяла росквіту асветы і культуры Беларусі. Так, у 1914 г. ў Мінску быў створаны аматарскі хор, кіраўніком якога быў У. Цераўскі – хормайстр, збіральнік і прапагандыст

нацыянальнага фальклора, займаўся апрацоўкай БНП. З 1917 г. хор быў рэарганізаваны ў прафесійны Беларускі Народны Хор, які пазней увайшоў у склад Беларускага Дзяржаўнага тэатра, дзе У. Цераўскі працягваў сваю творчую дзейнасць.

Вялае значэнне для беларускай народна-харавай творчасці мае дзейнасць Л. Рагаўскага (кіраўніка хора Ігната Буйніцкага). Л. Рагоўскі запісваў і апрацоўваў песні для тэатральнага хора. Творчае аб'яднанне І. Буйніцкага і Л. Раговіча спрыяла з'яўленню “Беларускага спеўніка з нотамі для народных і школьных хораў”.

Арганізаваным у 20-я гады Дзяржаўным хорам у Віцебскай губерні кіраваў вучань Н. Рымскага-Корсакава М. Анцаў (кампазітар, апрацоўшчык БНП).

У 20-я гг. XX ст. пачалі адкрывацца народныя кансерваторыі (культурна-асветніцкія арганізацыі, якія мелі характар агульнадаступных музычных устаноў адукацыі).

У 1932 г. была адкрыта Беларуская дзяржаўная кансерваторыя.

У 1933 г. на базе опернай студыі быў адкрыты Дзяржаўны тэатр опера і балета.

У 1937 г. была арганізавана Беларуская дзяржаўная філармонія.

У 1939 г. пачынае сваю творчую дзейнасць харавая капэла пад кіраўніцтвам Р. Шырмы.

Харавое выканальніцтва ў гады II Сусветнай вайны развівалася ў двух кірунках: вобласць партызанскай песні і прафесійнай кампазітарскай творчасці. Працавала вялікая колькасць самадзейных ансамбляў агітацыйных брыгад.

У апошняй трэці XX ст. – пачатку XXI ст. стваралася вялікая колькасць аматарскіх і прафесійных калектываў.

Сярод найбольш цікавых харавых калектываў пры сельскіх клубах і раённых дамах культуры вылучаюць:

– Тонэжскі народны хор сельскага Дома культуры Лельчыцкага раёна (1984);

– Ананьчыцкі народны фальклорна-этнаграфічны хор Салігорскага раёна (1985);

– Воранаўскі народны ансамбль народнай музыкі «Лявоны» (1985).

У другой палове XX ст. пачынаюць сваю дзейнасць прафесійныя фальклорныя калектывы, якія існуюць да сённяшняга часу. Іх рэпертуар складаюць беларускія народныя песні розных рэгіёнаў Беларусі і песні іншых народаў у апрацоўках кампазітараў, кіраўнікоў калектываў, а таксама

аўтарскія творы. Такія калектывы ўзнікаюць на базе філармоніі і знаходзяцца пад яе апекай, якая дае магчымасць мець упарадкаваны на год гастрольны графік па тэрыторыі Беларусі і за яе межамі. Сярод буйнейшых вылучаюць:

– Беларускі дзяржаўны харэаграфічны ансамбль «Харошкі» (створаны ў 1974 г.);

– Беларускі дзяржаўны ансамбль народнай музыкі «Свята» (заснаваны ў 1984 г.);

– Ансамбль народнай музыкі Нацыянальнай дзяржаўнай тэлерадыёкампаніі Беларусі «Бяседа» (заснаваны ў 1991 г.).

Гурт мужчынскага спеву “Кудмень” – адзін з гуртоў, які вылучыўся з моладзевай суполкі, якая ўзнікла ў канцы 90-х гадоў (будучага Студэнцкага этнаграфічнага таварыства).

У 1980-90-я гг. некаторыя аматарскія калектывы атрымоўваюць званне «народны», а з цягам часу дасягаюць найвышэйшага звання – «заслужаныя». Напрыклад:

– Міханавіцкі ўзорны дзіцячы фальклорны ансамбль «Калыханка» Дома фальклору Мінскага раёна (заснаваны ў 1989 г.);

– Іванаўскі заслужаны аматарскі ансамбль народнай музыкі і песні «Палешукі» (заснаваны ў 1986 г.);

– Мінскі фальклорны вакальна-харэаграфічны ансамбль «Валачобнікі» (заснаваны ў 1979 г.);

– Мінскі заслужаны аматарскі ансамбль беларускай песні «Церніца» (заснаваны ў 1978 г.);

– Мінскі аматарскі заслужаны фальклорна-этнаграфічны ансамбль «Неруш» (заснаваны ў 1980 г.);

– Магілёўскі заслужаны аматарскі ансамбль беларускай песні «Медуніца» (заснаваны ў 1989 г.);

– Крупіцкі заслужаны (народны з 1986 г.) аматарскі фальклорны ансамбль «Крупіцкія музыкі».

У канцы XX ст. кіраўнікі аўтэнтчных, прафесійных і аматарскіх калектываў з розных рэгіёнаў Беларусі, паддаючыся уплыву поп-культуры, пачалі рабіць больш простыя перапрацоўкі танцаў і песень, што прывяло да нівеліравання рэпертуару, да аднабаковай манеры спеваў. Калектывы сталі падобнымі адзін да аднаго канцэртнымі праграмамі, рэжысёрскімі пастаноўкамі, манерай выканання, інструментальнай апрацоўкай.

Харавыя калектывы пачалі страчваць сваю арыгінальнасць, і з 1990-х гадоў на сцэне з’яўляюцца меншыя па колькасці ўдзельнікаў гурты з аўтэнтчным гучаннем беларускіх песень. Разам з тым з канца XX ст.

узнікаюць стылізатарскія фальклорныя калектывы. Гэтаму садзейнічалі творчыя і аўтарскія пераапрацоўкі прафесійных кампазітараў і кампазітараў-аматараў.

Сярод найбольш знакамітых стылізатарскіх фальклорных калектываў вылучаюць:

- Тэатр фальклору «Дзіва» (заснаваны ў 1982 г.);
- Мінскі традыцыйны этна-фольк гурт «Гуда» (заснаваны ў 1994 г.);
- Ансамбль беларускай музыкі «Ветах» (заснаваны ў 1997 г.).

З канца ХХ стагоддзя пачалі ўзнікаць эксперыментальныя фальклорныя калектывы, якія:

- адраджаюць і асвойваюць жанры традыцыйнага фальклору;
- дзейнічаюць на сцэнічных пляцоўках розных фестываляў, канцэртаў;
- узнаўляюць сапраўдныя дыялектныя стылі фальклору;
- не капіруюць аўтэнтчны фальклор, а спасцігаюць і асэнсоўваюць мастацкі прататып сучасным метадам аналізу, пераапрацоўкі і інтэрпрэтацыі;
- эксперыментуюць у вобласці спалучэння народных традыцый з сучаснымі музычнымі і песеннымі накірункамі.

Удзельнікі эксперыментальных калектываў не з'яўляюцца носьбітамі пэўнай лакальнай традыцыі. Яны маюць разнастайную музычную адукацыю і засвойваюць рэпертуар у працэсе працы з традыцыйнымі творами мастацтва. У сваёй аснове такія калектывы – гарадскія гурты, якія прытрымліваюцца разнастайных стыляў аранжыраванага фальклору: фольк-рок, фольк-мадэрн, індзі-фольк, неафольк, фольк-прагрэсіў, фольк-метал, этна-фьюжан, этна-джаз і інш.

Першыя спробы падобнага сінтэзу фальклора былі зроблены вакальна-інструментальным ансамблем «Песняры» пад кіраўніцтвам У. Мулявіна (1969 г.). У сваіх апрацоўках ансамбль выкарыстоўваў шасці-васьмігалоссе, электроннае музычнае гучанне. Далейшым развіццём пераапрацоўкі і адаптацыі народных песень пачалі займацца:

- «Палац», стыль – фольк-рок, фольк-мадэрн, заснаваны ў 1992 г.;
- Этна-трыа «Троіца», стыль – world-music, 1995 г.;
- «Крыві», стыль – арт-мадэрн-фольк, 1997 г.;
- «Юр'я», стыль – этна-мадэрн, 1999 г.;
- «Бан-жвірба», стыль – фольк-рок, 1999 г.;
- «Osimira», стыль – world-music, этна-шоў, 2002 г.
- «Akana-NHS», стыль – этна-джаз, 2003 г.

Большасць фальклорных калектываў для фарміравання свайго музычнага і песеннага рэпертуару карыстаюцца:

- асабістымі запісамі, зробленымі падчас фальклорна-этнаграфічных экспедыцый;
- зборам тамоў серыі «Беларуская народная творчасць»;
- архіўнымі матэрыяламі фаналабараторыі Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору НАН РБ;
- архіўнымі запісамі клуба «Фальклор» Рэспубліканскага радыё (Т. Песнякевіч);
- фонаархівам этнамузыкі Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі (ФЭЭ БДАМ) і інш. Трэба адзначыць, што з 1980-х гадоў на тэлебачанні існавалі фальклорныя праграмы: «Запрашаем на вячоркі» (1987-2003 гады), «Спявай, душа», «Песні маёй краіны» (2009 год, 2012 год), «Наперад у мінулае» (з 2012 года).

З канца ХХ ст. па ўсёй тэрыторыі Беларусі пачалі праводзіцца разнастайныя фальклорныя фестывалі, грамадска-культурныя акцыі, скіраваныя на захаванне і прапаганду гісторыка-культурнай спадчыны, адраджэнне, актуалізацыю і падтрымку традыцыйных форм народнага мастацтва як асноўнай часткі нацыянальнай культуры.

Найбольш папулярныя:

- Усебеларускі фестываль народнага мастацтва «Беларусь – мая песня» (праводзіцца з 1997 г.);
- Рэспубліканскі фестываль фальклорнага мастацтва «Берагіня» (праводзіцца з 1998 г.);
- Рэспубліканскі фестываль сучаснага фальклору «Таўкачыкі» (праводзіцца з 2000 г.);
- Міжнародны беларускі музычны фестываль «Вольнае паветра» (праводзіцца з 2006 г.);
- Міжнародны беларускі фестываль фальклорнай музыкі «Камяніца» (праводзіцца з 2009 г.).

***Тэма 3. Народна-харавая творчасць Г.Р. Шырмы, Г.І. Цітовіча.
Нацыянальны акадэмічны народны хор Рэспублікі Беларусь імя Г. І.
Цітовіча².***

Рыгор Раманавіч Шырма ўвайшоў у гісторыю беларускай культуры як фалькларыст, музыкант, педагог, стваральнік і кіраўнік

² Лекцыя падрыхтавана па матэрыялах лекцый Гаўрынай Л.А. (Гаўрына, Л. М. Хоразнаўства : курс лекцый, – Мінск: 2014

Дзяржаўнай капэлы Беларусі, грамадскі дзеяч. За сваё жыццё Шырма сабраў да пяці тысяч узораў беларускіх народных песень, казак і прыказак, загадак і прымавак.

Нарадзіўся ён 21 студзеня 1892 г. у вёсцы Шакуны Пружанскага павета Гродзенскай губерні. У 1905 г. паступіў у Пружанскае гарадское вучылішча. У час вучобы займаўся вывучэннем літаратуры, замежных моў, захапляўся іграй на музычных інструментах, спевамі. У 1907 г. здзейсніў сваю першую фальклорную экспедыцыю ў мястэчка Белавеж. Закончыўшы вучылішча, у 1910 г. паступіў на двухгадовыя педагагічныя курсы пры гарадскім вучылішчы ў Свянцяхах, дзе працягвае музычную і літаратурную адукацыю, а таксама працягвае запісваць народныя песні. Там Р.Р. Шырма стварае хор. У 1918 г. скончыў Седлецкі настаўніцкі інстытут, які падчас Першай сусветнай вайны быў эвакуіраваны ў Яраслаўль з Польшчы. Там Шырма працаваў выхавацелем, займаўся арганізацыяй харавога таварыства імя І. Глазунова, арганізоўваў студэнцкія хары, канцэрты. Так пачалася дзейнасць Рыгора Раманавіча Шырмы як дырыжора хору.

У 1922 г. Р.Р. Шырма вярнуўся з сям'ёй у г. Пружаны, які ў той час уваходзіў у склад Польшчы. У канцы года Шырма пачаў працаваць кіраўніком хору сабора Аляксандра Неўскага ў Пружанах. Адначасова ён арганізаваў хор з пружанскай інтэлігенцыі.

Грамадская дзейнасць Р.Р. Шырмы звязана ў першую чаргу з Таварыствам беларускай школы (ТБШ), культурна-асветнай арганізацыяй, якая існавала ў Заходняй Беларусі ў 1921–1937 гг. і сакратаром якой з'яўляўся Р.Р. Шырма.

За час свайго існавання ТБШ арганізавала каля паўтары тысячы канцэртаў і спектакляў. Найлепшыя хары пры ТБШ былі ў Вілейцы, Навагрудку, вёсцы Заполле Навагрудскага павета, вёсках Ярэмчы і Новы Свержань Стаўбцоўскага павета, вёсцы Вялікія Грынкі Ваўкавыскага павета, Беластоку і мястэчку Гарадок Беластоцкі. У той час задачай кіраўнікоў хароў было ўзаемнае знаёмства, абмен думкамі праз часопіс «Беларускі летапіс», удасканалванне, абнаўленне свайго рэпертуару (новы рэпертуар друкаваўся ў кожным нумары часопіса) і падрыхтоўка на месцах да арганізацыі агульнага свята беларускай песні.

У 1929 г. Р.Р. Шырма стварыў хор у сценах беларускай гімназіі ў Вільні. А праз два гады, у 1931 г., пачаў жыццё яшчэ адзін калектыў, кіраўніком якога стаў Рыгор Раманавіч, – хор Беларускага саюза студэнтаў. Гэты цудоўны калектыў, у склад якога, акрамя студэнтаў, увайшла

рабочая і вучнёўская моладзь, існаваў да 1939 г. пры Віленскім універсітэце. Трэба адзначыць, што хор працаваў у цяжкіх умовах сацыяльнага і нацыянальнага ўціску з боку ўлад тагачаснай Польшчы, і яго дзейнасць па прапагандзе беларускіх народных песень мела вялікае культурнае і палітычнае значэнне ў той час.

Хор Беларускага саюза студэнтаў вёў насычанае канцэртамі жыццё. Выступленні хору часта суправаджаліся лекцыямі. На этнаграфічным канцэрте ў Віленскім універсітэце з лекцыяй «Аб беларускай народнай песні» выступіў Р. Р. Шырма.

Рэпертуар хору быў вельмі цікавым і разнастайным. Аснову яго складалі беларускія народныя песні ў апрацоўках рускіх і беларускіх кампазітараў: Л. Рагоўскага, К. Галкоўскага, А. Грачанінава, А. Нікольскага, М. Аладава і інш.

Народныя песні з рэпертуару хору Беларускага саюза студэнтаў перыядычна публікаваліся ў «Беларускім летапісе». 15 песень былі ўключаны ў зборнік «Наша песня», апублікаваны Р. Р. Шырмам у 1938 г. Хор не абмяжоўваўся выкананнем апрацовак народных песень. Пад кіраўніцтвам Р.Р. Шырмы калектыў выконваў складаныя творы рускіх кампазітараў (А. Архангельскага, В. Каліннікава, Ц. Кюі, П. Чайкоўскага, П. Часнакова і іншых), што сведчыла аб яго высокім прафесійным узроўні. Шырма добра разумеў, якое месца ў гісторыі народа займае мастацкая культура, у прыватнасці народная песня. Ён імкнуўся паказаць народную песню як форму праяўлення нацыянальнага характару.

Рыгор Раманавіч Шырма быў у ліку першых беларускіх дзеячаў, якія выступалі за адраджэнне народнай песні і мовы свайго народа. Свае намаганні ён накіроўваў на збіранне беларускіх народных песень і на стварэнне рэпертуару для аматарскіх і прафесійных харавых калектываў, а таксама на папулярызацыю беларускай народнай песні сродкамі харавога мастацтва.

З 1907 г. па 1937 г. Р.Р. Шырма сабраў і запісаў больш за 1000 народных песень. Да сваёй работы ён далучыў віленскіх педагогаў і кампазітараў К. Галкоўскага і Ф. Уладзімірскага. У 1932 г. Рыгор Раманавіч наладжвае творчыя сувязі з рускім кампазітарам А. Грачанінавым, а ў 1938 г. – з украінскімі кампазітарамі А. Кошыцам і М. Гайвароўскім.

Першы зборнік Р. Р. Шырмы «Беларускія народныя песні» выйшаў у 1929 г. у Вільні. У гэты зборнік увайшлі 34 апрацоўкі беларускіх песень, зробленыя К. Галкоўскім, А. Грачанінавым, М. Анцавым і Ф. Уладзімірскім.

У тым жа 1929 г. у «Беларускім календары» Р. Р. Шырма друкуе шэсць тэкстаў песень гадавога круга – сваю першую фальклорную падборку, і ў нарысе «Народная песня» заклікае збіраць народныя песні.

У 1938 г. выйшаў новы зборнік, падрыхтаваны Р.Р. Шырмам. Зборнік меў назву «Наша песня», у яго ўвайшлі 15 апрацовак з рэпертуару хору, якім кіраваў аўтар. У 1939 г. горад Вільня адыходзіць у склад Літвы. Цэнтрам Заходняй Беларусі становіцца Беласток, куды пераязджае і Шырма. У 1939 г. Р.Р. Шырму даручаюць стварыць першы ў яго жыцці прафесійны калектыў – Беларускі ансамбль песні і танца. Пры стварэнні гэтага калектыву Шырма выбраў адну з найскладанейшых формаў харавых спеваў – капэлу, паставіўшы перад сабой задачу дасягнуць сродкамі прафесійнага мастацтва тых жа вяршынь, да якіх узнялася беларуская народная песня ў мастацтве вуснай традыцыі. У час вайны Р. Р. Шырма са сваім калектывам даў больш за тысячу канцэртаў.

У 1944 г., пасля вызвалення Беларусі, ансамбль пачаў працаваць у Гродне. У 1949 г. калектыў пад кіраўніцтвам Р.Р. Шырмы быў прызнаны лепшым харавым калектывам у СССР. У 1950 г. ансамбль песні і танца рэарганізуецца, цяпер ён Дзяржаўны хор БССР і праз два гады пачаў працаваць у Мінску. У 1952 г. калектыў атрымлівае званне акадэмічнага.

У 1949 г. Р.Р. Шырму прысвойваюць ганаровае званне «Народны артыст БССР», а ў 1959 г. – «Народны артыст СССР».

Перыяд з 1950 г. па 1970 г. – самы яркі ў творчасці Шырмы. Капэла стала адным з вядучых харавых калектываў у СССР, майстэрства яе было надзвычай высокае, яна паступова становілася вядомай у свеце. За названы перыяд капэлай дадзена больш за пяць тысяч канцэртаў. У гэты перыяд запісана шмат песень на пласцінках, выдадзены фальклорныя зборнікі: «Беларускія народныя песні, загадкі і прымаўкі», «Двести белорусских народных песен», «Беларускія народныя песні» (у чатырох тамах); зборнікі апрацовак беларускіх народных песень: «Школьныя песні», «Беларускія народныя песні (для хору)» (у двух тамах). Зборнік «Беларускія народныя песні, загадкі і прымаўкі» з-за адсутнасці паліграфічнай базы, на жаль, быў выдадзены без нот. Ён уключае больш за 400 фальклорных запісаў тэкстаў, зробленых Шырмам. Зборнік цікавы і ў фальклорным, і ў лінгвістычным, і асабліва ў гістарычным плане з прычыны таго, што тут упершыню сабраны ўзоры народнай творчасці, у якіх адлюстроўваюцца розныя гістарычныя часы і падзеі з жыцця беларускага народа. Такіх зборнікаў да Р.Р. Шырмы ніхто не рабіў. Вось, напрыклад, у жніўнай песні «Зялёная дубравачка» адлюстравана эпоха

татарскага нашэсця, у сямейнай «Цёмна ночка нябачная» – турэцкая няволя, а вясельная песня «А хто ў нас на зайцаў...» адыходзіць каранямі ў далёкія часы, калі існавалі абрады заклінання агню, калі зброяй былі лук і стрэлы.

Гаворачы пра публікацыі Р.Р. Шырмы, пра вялікае практычнае значэнне падрыхтаваных ім выданняў, нельга не назваць кнігу «Беларускія песні»; яна выйшла ў 1955 г. і складзена з мэтай паказаць лепшыя песенныя тэксты, якія сталі асновай традыцыйных і сучасных народных песень, а таксама твораў беларускіх кампазітараў. Акрамя народных тэкстаў у гэты зборнік увайшлі лепшыя вершы беларускіх паэтаў, атрымаўшыя новае музычнае жыццё ў народнай і прафесійнай песеннай творчасці.

Нельга не сказаць і пра такую працу Р.Р. Шырмы, як зборнік «Школьныя песні». Аўтар уключыў у яго каля 100 адна-, двух- і трохгалосых песень для хору а капэла. Гэты зборнік стаў своеасаблівым падручнікам для заняткаў па спевах. Шырма лічыў, што эстэтычнае выхаванне школьнікаў з'яўляецца найважнейшым фактарам у развіцці агульнай нацыянальнай культуры народа. У прадмове да зборніка ён указвае на значэнне песні ў гісторыі чалавецтва. Падкрэсліваючы яе месца і ролю ў рэпертуары дзіцячых харавых калектываў, Р.Р. Шырма адзначае, што школьны хор не толькі выходзіць музычны густ і развівае музыкальныя здольнасці дзяцей, але з дапамогай песні прывівае любоў да свайго народа, яго нацыянальных каштоўнасцей.

У зборніку Шырма змясціў лепшыя ўзоры песень рускага, беларускага, грузінскага, славацкага і іншых народаў. Вялікае месца ў ім займаюць і аўтарскія творы для дзяцей. Гэта творы М. І. Глінкі, М. А. Рымскага-Корсакава, В. А. Моцарта, І. Брамса і іншых кампазітараў.

У канцы 50-х і ў 60-я гг. Р.Р. Шырма як складальнік і рэдактар выпусціў у свет яшчэ некалькі зборнікаў. Першы з іх – «Выбраныя песні з рэпертуару Дзяржаўнага хору БССР» – выйшаў у 1958 г. У яго ўвайшлі папулярныя творы беларускіх кампазітараў, апрацоўкі вядомых узораў беларускага фальклору, песні ўкраінскіх і польскіх аўтараў: «Отчизна моя дорогая» У. Алоўнікава, «Партизанские окопы» Р. Пукста, «Узник» А. Туранкова, «Вечерняя песня» К. Стэцэнкі, «Зорка Венера» ў апрацоўцы А. Копасава, «Кукушечка» Н. Зінчука і інш.

Другі зборнік – «Спявае Дзяржаўная акадэмічная харавая капэла БССР» – выйшаў у 1966 г. Ён уключае лепшыя творы з рэпертуару капэлы. Гэта «Пролетели ветры» А. Багатырова, «Тост» А. Ленскага, яскравыя

апрацоўкі беларускіх народных песень, зробленыя М. Гайвароўскім, А. Грачанінавым, А. Пашчанкам, К. Галкоўскім і інш.

У 1958 г. у выдавецтве «Савецкі кампазітар» выйшаў фальклорны зборнік «Дзвесце беларускіх народных песень». У гэтым зборніку Р.Р. Шырма імкнуўся шырока паказаць песенную культуру беларускага народа. Зборнік складаецца з 16 раздзелаў: вясеннія, валачобныя, купальскія, жніўныя, асеннія, калядныя, вясельныя, любоўныя, сіроцкія, баладныя, бытавыя, рэкруцкія, казацкія, салдацкія, жартоўныя песні, песні пра жаночую долю. У яго ўключаны ўсе асноўныя жанравыя разнавіднасці беларускай народнай песні з мелодыямі. Зборнік стаў адным з першых выданняў народных песень з мелодыямі, у ім утрымліваюцца найбольш дасканалыя запісы.

Зборнік «Беларускія народныя песні» (у чатырох тамах, 1959–1976) стаў вяршыняй фалькларыстычнай дзейнасці Р.Р. Шырмы. Сюды ўвайшлі 1205 тэкставых і 888 меладычных запісаў. Першыя тры тамы раскрываюць песенныя традыцыі Заходняй Беларусі, чацвёрты том уключае матэрыялы з Цэнтральнай Беларусі і Піншчыны.

Упершыню Р. Шырма паказаў поўнасцю народны абрад. Пасля яго змясціў песні, жарты, прыпеўкі і танцы, не звязаныя з абрадам. Яны напоўнены весялосцю і гумарам. Заканчвае іх бяседная песня «Чарачка».

Выдаўшы «Беларускія народныя песні», працу ў чатырох тамах, Р. Шырма даў лепшы ў беларускай фалькларыстыцы збор народных песень, таму зразумела, чаму ён прыцягнуў да сябе ўвагу як паэтаў, так і кампазітараў. Сваімі выданнямі Шырма стварыў анталогію беларускай народнай песні, паказаў гісторыю развіцця беларускай песеннай творчасці.

Рыгор Раманавіч Шырма з'яўляўся мастацкім інтэрпрэтатарам беларускіх народных песень. Вялікую ўвагу ён надаваў сцэнічнаму ўвасабленню народнай песні. Харавая дзейнасць з'яўлялася натуральным працягам і мастацкім абагульненнем яго фалькларыстычнай практыкі. Ён стварыў якасна новую мастацкую школу харавога выканання народнай песні. Р.Р. Шырма змог пранікнуць у сутнасць народнай песні, раскрыць яе своеасаблівасць, выканаць яе так, як падказвалі яму інтуіцыя і разуменне народнай песні. Праца з капэлай патрабавала новага ўзроўню мастацкай апрацоўкі беларускай народнай песні. З гэтай мэтай яе кіраўнік прыцягнуў да супрацоўніцтва многіх беларускіх, рускіх, украінскіх кампазітараў і кампазітараў іншых краін.

Лагічным завяршэннем працы стаў выдадзены ў 1971–1973 гг. унікальны двухтомны збор харавых апрацовак беларускіх народных

песень. У яго ўвайшлі 217 твораў, над якімі працавалі 44 кампазітары Беларусі, Расіі, Украіны, Польшчы і Літвы. У гэтых апрацоўках ён пастараўся захаваць не толькі прыгажосць і стыль беларускіх народных песень, прастату іх гучання, але і ўзняў беларускую народную песню на ўзровень высокай прафесійнай творчасці. Жанравая і музычная разнастайнасць уключаных у зборнік твораў зрабіла двухтомнік настольным дапаможнікам для музыкантаў.

Трыццаць гадоў Р. Р. Шырма быў кіраўніком Дзяржаўнай акадэмічнай капэлы БССР, пад яго кіраўніцтвам капэла стала нацыянальным гонарам беларускага народа.

Ён двойчы быў лаўрэатам Дзяржаўнай прэміі БССР (1964, 1974), а ў 1977 г. атрымаў званне Героя Сацыялістычнай Працы.

Генадзь Іванавіч Цітовіч нарадзіўся ў 1910 г. у с. Новы Пагост Дзісенскага павета Віленскай губерні ў сям’і вясковага настаўнікаў. У 1924 г. ён паступае ў праваслаўную духоўную семінарыю ў Вільні, дзе знаёміцца з Р. Шырмам і становіцца ўдзельнікам харавога калектыву Віленскай гімназіі, якім кіраваў Р.Р. Шырма. Апошні, убачыўшы цікавасць юнака да народнай музыкі, пачаў вучыць яго запісу фальклорных песень, музычна-харавым навыкам, знаёміў з творчасцю рускіх і замежных кампазітараў, з навінкамі беларускай літаратуры. Для Г. Цітовіча гэта была своеасаблівая школа, дзе вучылі любіць свой народ і яго мастацтва, таму нядзіўна, што Г.І. Цітовіч лічыў Р. Шырму сваім настаўнікам і неаднаразова паўтараў, што менавіта Р. Шырма ўказаў яму шлях да прафесійнай музыкі. Сяброўства паміж дзвюма выдатнымі асобамі працягвалася ўсё жыццё. Пасля заканчэння духоўнай семінарыі Г.І. Цітовіч не стаў прадаўжаць заняткі ў духоўнай акадэміі. Перспектыва стаць святаром не прыцягвала яго, і, нягледзячы на шматлікія цяжкасці, ён паступае ў 1931 г. на біялагічнае аддзяленне прыродазнаўча-матэматычнага факультэта Віленскага ўніверсітэта імя Стэфана Баторыя. Вучоба не адарвала Цітовіча ад заняткаў музыкай, яна давала магчымасць знаёмства з новымі людзьмі.

Разам з Г. Цітовічам ва ўніверсітэце вучыліся некаторыя яго семінарскія сябры. Разам яны вырашылі стварыць вакальны ансамбль і паспрабаваць выступаць на канцэртах. Паступова склаўся вакальны квартэт. Асновай яго рэпертуару сталі беларускія песні. Выконвалі студэнты і творы кампазітараў-класікаў. Ансамбль назваў «Баян» у гонар легендарнага паэта-спевака.

Пры ўніверсітэце існаваў студэнцкі хор, кіраваць якім запрасілі Г. Цітовіча. Хор прымаў удзел у канцэртах студэнцкага клуба, і там Г. Цітовіч пазнаёміўся з прафесарам кансерваторыі Т. Шалігоўскім. Ён чытаў у студэнцкім клубе лекцыі для аматараў музыкі, вёў заняткі па тэорыі музыкі і сальфеджыа. Гэтыя заняткі стаў наведваць Г. Цітовіч. Малады чалавек задумваецца аб прафесійнай музычнай адукацыі, але кідаць універсітэт не збіраецца.

У 1932 г. Генадзь Цітовіч з выдатным польскім знаўцам славянскай песні Казімірам Машыньскім і вядомым украінскім фалькларыстам Філарэтам Калэсам упершыню выехалі на Палессе. Яны трапілі ў чароўную краіну шматгалосся. Гэта паездка канчаткова вырашыла лёс Г.І. Цітовіча, звязала яго з песняй і з Палессем. Паралельна з навучаннем ва ўніверсітэце ў 1934 г. ён паступае ў кансерваторыю на гісторыка-тэарэтычны факультэт. Некаторыя з выкладчыкаў кансерваторыі выкладалі ва ўніверсітэце на кафедры этнаграфіі. Загадваў кафедрай прафесар К. Машыньскі. Гэта быў вялікі спецыяліст па этнаграфіі славян. Яго лекцыі заварожвалі Цітовіча. Акрамя лекцый К. Машыньскага, Цітовіча прыцягваў курс музычных формаў, які чытаўся ва ўніверсітэце на кафедры этнаграфіі ў значна большым аб'ёме, чым у кансерваторыі. Былі і іншыя дысцыпліны, якія выклікалі цікавасць у Г.І. Цітовіча. У 1936 г. ён, працягваючы займацца ў кансерваторыі, становіцца студэнтам гуманітарнага факультэта Віленскага ўніверсітэта. Сяброўскія адносіны з прафесарам Машыньскім, іх сумесны творчы пошук, заняткі на кафедры этнаграфіі канчаткова вызначылі напрамак працоўнай дзейнасці Г.І. Цітовіча – гэта запіс народных песень, іх вывучэнне і даследаванне.

У час вучобы ў кансерваторыі і ва ўніверсітэце Г.І. Цітовіч шмат часу і сіл аддае збіранню беларускага фальклору. За час вучобы ён аб'ездзіў усю Заходнюю Беларусь, Польшчу, наведваў самыя глухія вёскі і хутары, збіраючы і запісваючы народныя песні, у мелодыі якіх захаваліся лепшыя ўзоры песеннага фальклору. Першай песняй, якую ён запісаў, была «Ды што ў садзе лялейца». Гэту песню ён запісаў ад сваёй роднай бабулі, затым запісваў песні роднага краю ад сваіх землякоў.

Яшчэ да паступлення ў кансерваторыю Г.І. Цітовіч меў вялікую колькасць сабранага матэрыялу, сярод якога вялікае месца займалі беларускія народныя песні. Ён не толькі запісваў народныя песні, але і стараўся глыбока вывучыць прыёмы пабудовы той ці іншай песні, яе інтанацыйны і рытмічны склад, характэрныя асаблівасці.

Для аналізу нотных узораў ён распрацаваў спецыяльную схему з трынаццаці раздзелаў, адзінаццаць з якіх змяшчалі план структурнага аналізу мелодыі, яе інтэрвальны аналіз з указаннем напрамку меладычнага руху і метрычнага націску, колькасны аналіз інтэрвальнага складу мелодыі ва ўзыходных і сыходных рухах, лад, памер, колькасць тактаў, форму строф і перыядаў, складовую структуру вершаў, наяўнасць асаблівасцей у рытме, мелодыцы, характары меладычнага руху і інш.

Аналіз народных песень, зроблены па адзінай методыцы, даваў магчымасць выхаду на параўнальныя даследаванні, што было важна для выяўлення этнічнай спецыфікі беларускіх народных песень. Усё гэта дазволіла Г.І. Цітовічу ўжо на другім курсе кансерваторыі падрыхтаваць і апублікаваць даклад на тэму «Беларускія валачобныя песні», а ў 1936 г. у кракаўскім штотыднёвіку «Кур'ер літаратурна-навуковы» друкуецца яшчэ адзін яго даклад – «Беларуская народная музыка». Гэты даклад выклікаў вялікую цікавасць, таму што быў прысвечаны малавядомаму боку этнаграфіі і дэталёва знаёміў з архітэктонікай беларускіх народных жаночых і дажыначных песень. Г.І. Цітовіч працягваў даследаванні беларускай народнай песні, увесь час пашыраючы арэал пошуку. Багаж сабранага матэрыялу павялічваўся ад экспедыцыі да экспедыцыі.

У Вільні Г.І. Цітовіч выступае з навуковымі дакладамі «Значэнне мелаграфіі для дыялекталагічнага даследавання», «Песні Віленшчыны», «Беларускія вытокі «Літоўскай рапсодыі» Карповіча». У розных выданнях апублікаваны яго артыкулы «Валачобнікі на Браслаўшчыне», «Купала в Белоруссии», «Белорусская народная музыка». Вялікую ўвагу ён надае падрыхтоўцы раздзела аб славянскай народнай музыцы ў сумеснай фундаментальнай працы з прафесарам К. Машыньскім «Народная культура славян», якая была выдадзена ў Кракаве ў 1939 г. У сваёй этнаграфічнай дзейнасці Г. Цітовіч не абмяжоўваўся толькі збіраннем беларускіх народных песень. Яго заўсёды цікавілі праблемы ўзаемаўзбагачэння музычных культур розных народаў. У сваіх працах ён надаваў вялікую ўвагу ўзаемасувязі беларускіх, украінскіх, польскіх, літоўскіх, балгарскіх народных песень. Так, вывучаючы балгарскія народныя песні, ён прыйшоў да высновы, што ў іх пабудове ёсць шмат агульнага з беларускай народнай песняй. Не выклікалі ніякага сумнення і ўзаемасувязі беларускага фальклору з украінскім, рускім, польскім і літоўскім. Пазней свае назіранні і вынікі даследаванняў аб узаемаўздзеянні розных культур яе выклаў у артыкулах «Революционное народное творчество Западной Белоруссии», «К вопросу о взаимосвязях белорусов

и литовцев в области песенного фольклора», «Украинско-белорусские связи в народной музыке».

Акрамя непасрэдных запісаў беларускіх народных песень, Г.І. Цітовіч аналізуе і вывучае ўсе фальклорныя зборнікі беларускіх і польскіх этнографіаў: А. Грыневіча, А. Зязюлі, М. Гарэцкага, А. Ягорава, М. Грынבלата і інш. У той жа час ён сабраў старадаўнія песні адной з вёсак Браслаўшчыны. Гэта былі песні не проста старадаўнія, а такія, якія яшчэ ніхто не запісваў. Яны дазволілі яму вывучыць развіццё народнай песні ў жыцці некалькіх пакаленняў адной мясцовасці. З гэтай мэтай ён даследаваў запісы, зробленыя О. Кольбергам сто гадоў таму, і параўноўваў іх з сучаснымі запісамі. Параўнальны аналіз паказаў, што песні, якія запісаў О. Кольберг, маюць шмат новых узораў песеннай творчасці дадзенай мясцовасці. Ён высветліў, што ўзоры, запісаныя О. Кольбергам, сведчаць аб далейшым развіцці народнай песні, яе змяненнях як у напевах, так і ў тэкстах. Вынікам гэтага даследавання стаў зборнік «Польскія народныя песні».

Г.І. Цітовіч жыў і працаваў у цяжкі перыяд. Польскі ўрад забараняў размаўляць і пісаць на беларускай мове, забараняў выконваць беларускія песні. І тым не менш Г. Цітовіч з вялікім захапленнем збіраў і запісваў новыя рэвалюцыйныя песні і вершы, якія складаў народ Заходняй Беларусі. А такіх песень і вершаў было нямала. Ён старанна хаваў іх і чакаў таго часу, калі можна будзе надрукаваць. На жаль, гэтыя запісы зніклі ў 1939 г.

Адначасова з вялікай працай па збіранні і вывучэнні беларускага песеннага фальклору Г. Цітовіч пачынае займацца папулярна-зацікаўляючай беларускай народнай песні сродкамі харавога мастацтва.

У 1936 г. яго запрасілі ў вёску Вялікае Падлессе Ляхавіцкага раёна. Ён не разлічваў пачуць тут што-небудзь новае, з чым не сустракаўся б у іншых мясцінах Беларусі. Але калі пазнаёміўся з выканаўцамі, то зразумеў, што натрапіў на ўнікальнае месца. У гэтай вёсцы захавалася аўтэнтчная манера спеваў, захаваліся жанравыя і стылістычныя рысы старадаўняй народнай песні. Генадзь Іванавіч адразу ацаніў ступень мастацкага феномена дадзенай вёскі. Ён убачыў магчымасць злучэння сучаснага выканання з чысцінёй традыцыйнага песеннага арыгінала.

Працуючы з гуртам Вялікага Падлесся, Г.І. Цітовіч больш імкнуўся захаваць этнаграфічнасць гэтых калектываў, чым ствараць сучасныя калектывы мастацкай самадзейнасці. Тут Г. Цітовіч запісаў шмат беларускіх народных песень, якіх не чуў у іншых мясцінах.

У 1939 г. Г.І. Цітовіч скончыў кансерваторыю. У гэтым жа годзе адбываецца аб'яднанне Заходняй Беларусі з Усходняй. Пачынаецца новы этап у жыцці Г. Цітовіча. Да пераломнага моманту свайго жыцця ён падышоў сфарміраваным прафесіяналам, поўным творчай энергіі, планаў і задум. У 1939 г. яму прапанавалі пасаду адказнага рэдактара музычнага вярстання на радыё ў Баранавічах. Гэта пасада давала магчымасць Г. Цітовічу папулярываць беларускую народную песню. Ён арганізуе на радыё канцэрты беларускай музыкі, прыцягвае да ўдзелу ў іх лепшых артыстаў, рыхтуе радыёперадачы аб народнай музыцы, выступае ў ролі вядучага гэтых перадач. У эфіры пастаянна гучаць беларускія народныя песні ў выкананні сапраўдных яе знаўцаў. У гэты час Г. Цітовіч працуе са шматлікімі гурткамі народнай песні. Ён шчодро дзеліцца запісамі народных песень з кампазітарамі, музычнымі калектывамі, выканаўцамі. Песні, запісаныя Г. Цітовічам, сталі гучаць на канцэртных пляцоўках не толькі ў Мінску, не толькі ў Беларусі, але і ў іншых гарадах Савецкага Саюза.

Генадзь Іванавіч працягваў цікавіцца вёскай Вялікае Падлессе і стварыў там невялікі хор. У мясцовых спевакоў ён вучыўся палескай манеры спеваў, а іх вучыў тым песням, якія запісаў раней у іншых мясцінах. У гэтай вёсцы Г.І. Цітовіч знаёміцца з «падводкай» – славытым палескім шматгалоссем.

Аснову хору складаў сямейны ансамбль сясцёр і братаў Федчык, якія спявалі ў чыста народнай манеры. Г.І. Цітовіч зразумеў, што перад ім сапраўдная крыніца народнага мастацтва і што менавіта тут яго чакае найцікавейшая творчая праца. У 1940 г. хор з вёскі Вялікае Падлессе прымаў удзел у абласным аглядзе мастацкай самадзейнасці і заняў першае месца. Высокі мастацкі ўзровень выканання пацвердзіўся і на рэспубліканскім аглядзе. Хор атрымаў права ўдзельнічаць у Першай дэкадзе беларускага мастацтва ў Маскве, дзе выступіў з вялікім поспехам. Паездка ў Маскву прынесла Генадзю Іванавічу ўпэўненасць у тым, што ён знаходзіцца на правільным шляху, займаецца справай, якой не шкада прысвяціць усё жыццё. Але пачалася вайна. Яна спыніла творчую дзейнасць Г.І. Цітовіча, аднак адразу пасля вызвалення Беларусі ён з новай энергіяй вяртаецца да любімай справы.

У 1945 г. калектыв з вёскі Вялікае Падлессе прымае ўдзел у абласным і рэспубліканскім аглядах мастацкай самадзейнасці і атрымлівае права зноў дэманстраваць сваё мастацтва ў Маскве.

Таленавіты кіраўнік хору Г.І. Цітовіч паказаў, на які мастацкі ўзровень можна ўзняць калгасны хор». Песня «Ой, рэчанька, рэчанька» стала музычным сімвалам спачатку хору вёскі Вялікае Падлессе, а потым і Дзяржаўнага народнага хору.

Пасляваенныя гады самыя напружаныя і самыя прадуктыўныя ў творчасці Г.І. Цітовіча. У ёй ярка вылучаюцца тры напрамкі: папулярызацыя і распаўсюджанне народна-песеннай творчасці сродкамі харавога мастацтва, сродкамі друку і радыё (зборнікі, нотныя запісы, выступленні на радыё і інш.); даследаванне і збіранне ўзораў народнай творчасці розных рэгіёнаў Беларусі; навуковае асвятленне пытанняў развіцця народнай творчасці. Самыя плённыя вынікі дала праца Г. Цітовіча з народнымі харамі розных рэгіёнаў краіны. Ён супрацоўнічаў з кіраўнікамі народных хароў, стымуляваў іх пошукі, вывучаў манеру народнага выканання, дапамагаў у вырашэнні розных пытанняў. Трэба падкрэсліць, што ў той час, з аднаго боку, назіраліся пад'ём і развіццё фальклорнай творчасці, а з другога, народная творчасць абмяжоўвалася рамкамі пэўных забарон, што часам проста разбурала яе.

Ён выступае ў Прыбалтыцы і Украіне з дакладамі «З вопыту творчага вывучэння сучаснай народнай песні» і «Украінска-беларускія сувязі ў галіне народнай музыкі». Вялікую навуковую каштоўнасць маюць і яго публікацыі ў гэты час: «Рэвалюцыйная народная творчасць Заходняй Беларусі», «З вопыту творчага вывучэння сучаснай народнай песні» і «Народная песня ў сучасным быццё беларусаў». Апошняя публікацыя – гэта выклад даклада на гэтую тэму. Першая частка даклада была прысвечана старадаўняму фальклору, другая – сучаснаму песеннаму фальклору. Г.І. Цітовіч стараўся ў сваёй рабоце прааналізаваць тое, што было характэрна для даўнейшых пластоў народнай творчасці і для сучасных, вылучыць тое, што ўласціва ўсім відам фальклору, таксама ён разглядаў пытанне ўзнікнення шматгалосся ў беларускай народнай песні. У гэты ж час выдаюцца першыя зборнікі беларускіх народных песень, сабраных і запісаных Г. Цітовічам. Гэта зборнік «Беларускія народныя песні. Для двух галасоў» і зборнік «Песни счастья».

Народная песня паступова займае сваё месца на прафесійнай сцэне. Яна гучыць у операх, сімфоніях, вялікае месца займае ў рэпертуары хароў, ансамбляў, салістаў. У той час у Беларусі існавала нямала самадзейных калектываў, асновай рэпертуару якіх была народная музыка. Жыццё падказвала неабходнасць стварэння прафесійнага музычнага калектыву, які б быў выканаўцам і прапагандыстам беларускай народнай песні і танца.

У 1952 г. ствараецца Дзяржаўны народны хор БССР. Кіраўніком новага калектыву стаў Г. І. Цітовіч, які меў вялікі вопыт работы з народнымі гуртамі і харамі. Паралельна з працай у Дзяржаўным народным хоры Г. Цітовіч працуе старшым навуковым супрацоўнікам у Акадэміі навук, музычным рэдактарам шматтомнага выдання «Вусна-паэтычная творчасць беларускага народа». Ён працуе над стварэннем «Анталогіі беларускай народнай песні».

Задума стварэння анталогіі з'явілася ў Г. Цітовіча яшчэ ў 1948 г. пасля выхаду зборніка «Беларускія народныя песні. Для двух галасоў», асновай якога сталі песні Вялікага Падлесся. Першай спробай стварэння анталогіі стаў зборнік «Песні беларускага народа», які быў выдадзены ў 1959 г. Зборнік змяшчае 296 беларускіх народных песень, запісаных рознымі збіральнікамі, сярод якіх, акрамя беларускіх збіральнікаў, імёны вядомых кампазітараў, музычных дзеячаў, вучоных, такіх як М. Рымскі-Корсакаў, П. Сакальскі, Д. Агранёў-Славянскі і інш.

Пры падрыхтоўцы зборніка Г. Цітовіч вывучыў больш за 5200 песень, змешчаных у зборніках беларускіх народных песень. Шмат песень ён узяў з асабістых архіваў Р. Шырмы, У. Алоўнікава, І. Чуркіна, К. Паплаўскага, Л. Мухарынскай і іншых беларускіх кампазітараў і этнографіаў. Гэты музычны матэрыял рэальна адлюстроўваў музычна-паэтычную і жанравую разнастайнасць беларускіх народных песень. Асноўным крытэрыем пры выбары песень былі мастацкія якасці не толькі напева, але і паэтычнага тэксту. Г.І. Цітовіч імкнуўся як мага больш поўна раскрыць разнастайнасць музычнага фальклору Беларусі. У прадмове да зборніка даецца тэарэтычнае абгрунтаванне паслядоўнасці працэсаў развіцця народна-песеннай творчасці, раскрываецца паступовасць пераходу ад старой, традыцыйнай народнай песні да сучаснай, паказана яе меладычная і рытмічная эвалюцыя. Зборнік адлюстроўвае гістарычнае развіццё беларускай песеннай творчасці. Вялікае значэнне маюць каментарыі да гэтага зборніка. Аўтар не толькі класіфікуе матэрыял па раздзелах, дае звесткі, калі, дзе і ад каго запісана тая ці іншая песня, але і прыводзіць яе варыянты, называе зборнікі, дзе яна была надрукавана раней, якімі кампазітарамі і ў якіх творах выкарыстана. Г. Цітовіч тлумачыць этнаграфічнае паходжанне песень, дае параўнальны аналіз песенных тэкстаў, паказвае ўзаемасувязь беларускіх народных песень з рускімі, украінскімі, літоўскімі і песнямі іншых народаў, аналізуе апрацоўкі беларускіх народных песень.

Зборнік складаецца з двух раздзелаў: «Песні дасавецкага перыяду», «Песні савецкай эпохі». Першае выданне разышлося імгненна, што ўказвала на вялікую цікавасць да яго з боку кампазітараў, этнографістаў, кіраўнікоў харавых калектываў.

Г. Цітовіч пачаў працу па падрыхтоўцы другога выдання. Ён, захоўваючы структуру першага выдання, значна дапоўніў асобныя раздзелы. Так, больш чым у 20 песнях варыянты напеваў былі заменены на больш дасканалыя ў мастацкіх адносінах, некаторыя песні былі выключаны. Выданне дапоўнена звесткамі пра асоб, ад якіх запісана песня. У прадмове да зборніка Цітовіч даў характарыстыку беларускага музычнага фальклору ў яго гістарычным развіцці, раскрыў найбольш тыповыя жанры і стылі народных песень таго ці іншага перыяду. Дадзена характарыстыка народнага інструментарыя і народнай інструментальнай музыкі, змяшчаюцца звесткі аб выкананні той ці іншай песні.

Значным укладам у развіццё нацыянальнага мастацтва з'яўляецца кніга Г.І. Цітовіча «О белорусском песенном фольклоре». У кнізе пяць нарысаў, прысвечаных розным напрамкам у даследаванні фальклору.

Г.І. Цітовічу была прысуджана Дзяржаўная прэмія БССР. У 1968 г. Г.І. Цітовічу за высокае выканальніцкае майстэрства, а таксама актыўную музыказнаўчую і этнаграфічную дзейнасць было прысвоена высокае званне «Народны артыст Савецкага Саюза».

Апошняй работай Г. Цітовіча стаў зборнік беларускіх народных і аўтарскіх песень «Добры вечар», які быў выдадзены ў 1986 г., апошні год яго жыцця.

Жыццё Г.І. Цітовіча, яго ўклад у развіццё беларускай музычнай культуры, дзейнасць па адраджэнні нацыянальнай самабытнасці беларускага мастацтва вывучаюць і будуць вывучаць музыказнаўцы, фалькларысты, аматары народнай песні.

РАЗДЗЕЛ 2. ТЭОРЫЯ ХАРАЗНАЎСТВА

Тэма 4. Харавы калектывы.

Тып, від хору, яго камплектацыя. Харавая партытура.

Харавы калектывы – гэта складаны “музычны інструмент”, гэта група спевакоў, якія валодаюць вакальна-харавай тэхнікай і аб’яднаныя агульнымі задачамі мастацкага выканання харавых твораў.

Хор (стар.-грэч. Χορός – натоўп) – харавы калектыў, пеўчы калектыў, музычны ансамбль, які складаецца са спевакоў (харыстаў, артыстаў хору); сумеснае гучанне чалавечых галасоў. Хор адрозніваецца ад вакальнага ансамбля (вакальнага трыо, квартэта, квінтэта і т. д.) наяўнасцю як мінімум двух або больш чалавек, якія выконваюць адну і тую ж партыю.

Па спосабу харавога выканальніцтва хоры можна адрозніваць па тыпах, відах, класіфікацыі, катэгорыі.

Класіфікацыя хораў па манеры выканання:

- Акадэмічныя
- Народныя

Харавыя катэгорыі:

- Харавыя капэлы³
- Камерныя⁴ хоры
- Ансамблі песні і танцы
- Оперныя хоры
- Вучэбныя хоры
- Хоры народнай песні

Тып хору – гэта характарыстыка харавога калектыву або харавога твору па тыпу складаючых яго галасоў.

Вядома, што пеўчыя галасы падзяляюцца на: *жаночыя, дзіцячыя, мужчынскія, змешаныя.*

Хоры, якія складаюцца з галасоў аднаго тыпу называюцца аднароднымі (жаночыя, мужчынскія, дзіцячыя)

Хоры, якія складаюцца з жаночых (ці дзіцячых) і мужчынскіх галасоў ці пеўчых галасоў ўсіх груп, называецца змешанымі.

Існуе таксама няпоўны тып хору (аб'яднанне аднароднага хору з асобнай партыяй іншага тыпу галасоў, напрыклад жаночы хор + тэнаравая партыя мужчы). Трэба ведаць, што на практыцы няпоўныя хоры не ствараюцца. Харавыя партытуры, напісаныя кампазітарамі для няпоўнага хору, з'яўляюцца сродкам іх мастацкага адчування музыкі. Выконваюцца такія партытуры поўнымі хорамі з выключэннем тых партый, якія адсутнічаюць у партытуры.

³ Капэла (позднелат. Cappella, іт. Cappella) – невялікі музычны ансамбль, першапачаткова толькі вакальны, цяпер – таксама інструментальны.

⁴ Камерны хор – вакальны калектыў параўнальна невялікага складу (не больш за 30-40 чалавек), які валодае камернымі якасцямі: «асаблівай тонкасцю, дэталізацыяй выканання, дынамічнай і рытмічнай гнуткасцю». Удзельнікі камерных хораў, як правіла, маюць або атрымліваюць музычную адукацыю. У камерных хорах часта ўжываецца змяшаная (паквартэтная) растаноўка, якая дае выканаўцам большую свабоду і якая адкрывае месца для іх творчай актыўнасці. Камерныя хоры атрымалі шырокае распаўсюджванне ў другой палове XX стагоддзя.

Змешаны хор (найбольш распаўсюджаны тып хору) – складаецца з жаночых і мужчынскіх галасоў. Жаночыя галасы складаюць партыі сапрана і альтоў, мужчынскія галасы складаюць партыі тэнараў і басоў. Унутры кожнай партыі звычайна адбываецца раздзяленне на першыя (больш высокія) і другія (больш нізкія) галасы: сапрана I і II, альты I і II, тэнары I і II, басы I і II;

Хор хлопчыкаў і юнакоў – складаецца з тых жа чатырох асноўных партый, што і змешаны, але партыю сапрана выконваюць хлопчыкі, менавіта дысканты, партыю альтоў – нізкія хлапчуковую галасы; партыі тэнараў і басоў ў такім хоры выконваюцца мужчынамі;

Мужчынскі хор – складаецца з тэнараў і басоў, з раздзяленнем кожнай партыі на два галасы: першыя (высокія) – тэнары і другія (нізкія) – басы. Партыя першых тэнараў можа быць пашырана за кошт спевакоў-контратэнароў, якія спяваюць (фальцэтам) яшчэ больш высокую партыю, па тесітуры, якая знаходзіцца па-за межамі звычайнага мужчынскага галасавога дыяпазону;

Жаночы хор – складаецца з сапранавай і альтовай партый, з падраздзяленнем кожнай партыі на два галасы: першыя і другія сапрана і першыя і другія альты;

Дзіцячы хор – складаецца з двух партый: сапрана (дысканты) і альты, часам з трох – сапрана (дысканты) I і II, і альты; магчымыя і іншыя варыянты.

Мінімальная колькасць спевакоў у адной харавой партыі – 3 чалавекі.

Від хору – характарыстыка выканальніцкага калектыву або твора па колькасці самастойных харавых галасоў.

Хоры і харавыя творы бываюць аднагалосныя, двухгалосныя, трохгалосныя, чатырохгалосныя і шматгалосныя, як аднародныя, так і змешаныя.

Харавыя партыі.

Аснову калектыва складаюць харавыя партыі, кожная з якіх характарызуецца толькі ёй уласцівымі тэмбравымі асаблівасцямі, вызначаным дыяпазнам, мастацка-выканальніцкімі магчымасцямі.

Харавыя партыі дзіцячага хору.

Дзіцячыя галасы малодшых і сярэдніх узроставак груп (7-10 гадоў), як правіла, не падзяляюцца на харавыя партыі па якіх-небудзь тэмбравых або дыяпазнавых асаблівасцях. У большасці выпадкаў хор проста дзеляць на дзве прыкладна роўныя паловы, дзе першая група спявае верхні голас, а

другая – ніжні. Асноўныя ўласцівасці галасоў дзяцей гэтага ўзросту – звонкасць, роўнасць, палётнасць – фарміруюцца пры ўмове правільнага яго выхавання.

Харавыя партыі старэйшага дзіцячага ўзросту (11-14 гадоў). Старэйшы дзіцячы хор часцей складаецца з двух харавых партый – сапрана і альт. Працоўны дыяпазон сапрана $do_1, re_1 - mi_2, соль_2$. Голас у дзяўчынак адрозніваецца лёгкасцю, рухомасцю. У партыю сапрана залічваюцца і хлопчыкі, якія могуць лёгка браць высокія гукі названага дыяпазону. У партыю альту накіроўваюцца спевакі, у якіх больш насычана гучыць ніжні рэгістр. Іх дыяпазон: ля малой актавы – re_2 . Пры камплектаванні той ці іншай партыі ў старэйшым хоры неабходна старанна правяраць кожнага ўдзельніка, выяўляць яго дыяпазон, характар гукаўтварэння, тэмбравую афарбоўку, характар дыхання.

***Тэма 5. Харавыя партыі і характарыстыка складаючых іх галасоў.
Склад хору і яго растаноўка падчас рэпетыцый
і канцэртных выступленняў.***

Харавыя партыі дарослага хору

Партыя сапрана. Працоўны дыяпазон $b, h - c_2, e_2$ (народныя хоры); $es_1 - a_2$ (акадэмічныя хоры). Партыі сапрана ў хоры часцей за іншых даводзіцца выконваць асноўны меладыйны голас. Верхні рэгістр ў сапрана гучыць ярка, сакавіта, выразна. У сярэднім рэгістры голас сапрана адрозніваецца лёгкасцю і рухомасцю, ніжні рэгістр больш прыглушаны. Партыя сапрана можа дзяліцца на дзве групы (сапрана першае, сапрана другое).

Партыя альту часцей выконвае гарманічную функцыю. Працоўны дыяпазон $g, a - b_1, h_1$ (народныя хоры); $f, g - c_2, d_2$ (акадэмічныя хоры). Камплектацыя альтовой харавой партыі вельмі складаная задача, бо сапраўдныя нізкія жаночыя галасы сустракаюцца рэдка. У альтовую партыю залічваюцца спевакі, якія без напружання могуць выконваць ніжнія гукі альтовага дыяпазону.

Партыя тэнараў. Працоўны дыяпазон $c, d - d_1, f_1$ (народныя хоры); $c, e - g_1, a_1$ (акадэмічныя хоры). Крайнія гукі тэнаравага дыяпазону выкарыстоўваюцца ў харавой літаратуры рэдка. Верхні рэгістр ў тэнаровай партыі гучыць ярка, выразна, з вялікай сілай. Асаблівасцю, якая пашырае дыяпазон партыі, з'яўляецца наяўнасць у тэнараў фальцэту, які дазваляе выконваць лёгкім гукам верхнія гукі дыяпазону і гукі сярэдняга рэгістра, афарбоўваючы іх асаблівым тэмбрам. Тэнаровай партыі часта даручаецца

асноўная тэма твора, нярэдка тэнары дублююць партыю сапрана; шмат прыкладаў калі тэнары выконваюць гукі гарманічнага суправаджэння.

Тэнаровая партыя звычайна запісваецца ў скрыпічным ключы, а гучыць – на актаву ніжэй. Часам яна натуецца ў басавым ключы і ў гэтым выпадку гучыць так, як напісана.

Партыя басоў. Складае аснову харавой гучнасці, яе «падмурак». Працоўны дыяпазон А, Н – с1, d1 (народныя хоры); F, E. – с1, d1 (акадэмічныя хоры). Найбольш выразна гучыць партыя басоў у сярэднім і высокім рэгістрах.

Партыю басоў дзеляць на дзве групы: барытоны і басы. Асаблівую рэдкасць і каштоўнасць для хору ўяўляюць спевакі трэцяй групы нізкіх харавых мужчынскіх галасоў – актавістаў. Наяўнасць у калектыве аднаго, двух актавістаў значна пашырае выканальніцкія магчымасці хору.

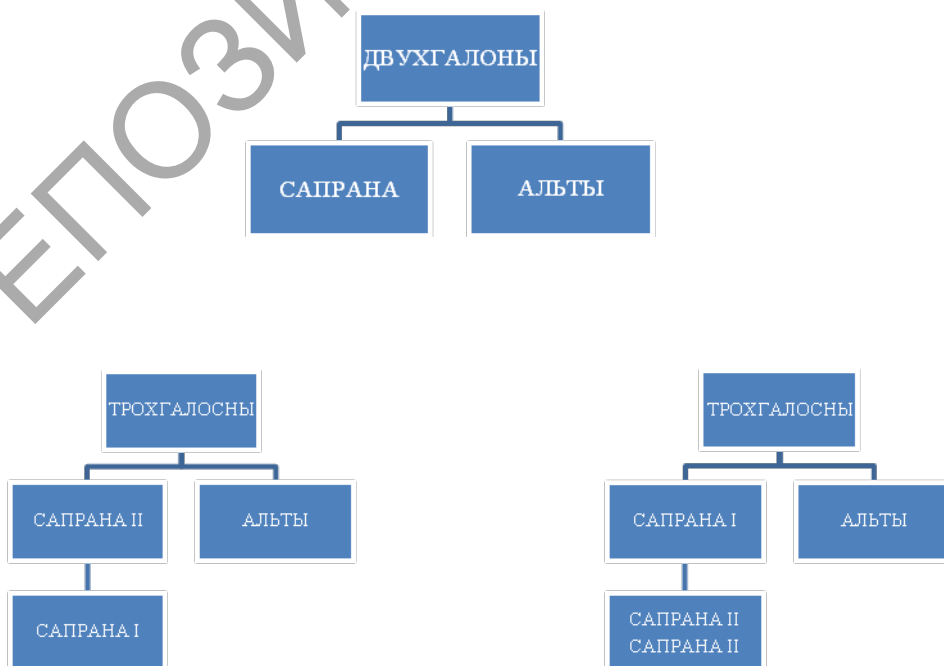
Растаноўка хору.

Хор падзяляецца на чатыры групы роднасных галасоў.

Хоры на сцэне і на рэпетыцыі размяшчаюцца па харавым партыям. Роднасныя партыі ў змешаным хоры аб'ядноўваюцца: высокія жаночыя і высокія мужчынскія галасы – сапрана і тэнары, нізкія жаночыя і нізкія мужчынскія галасы – альты, барытоны, басы.

Схемы некалькіх традыцыйных спосабаў размяшчэння хораў розных тыпаў.

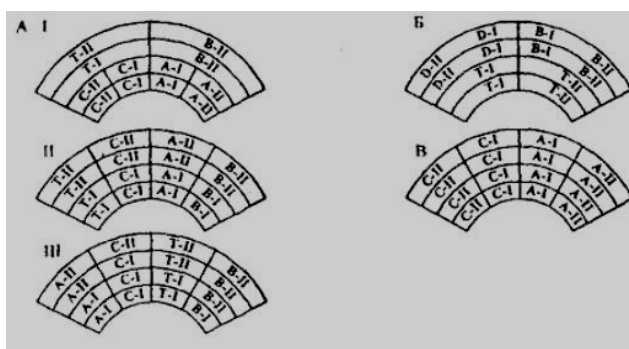
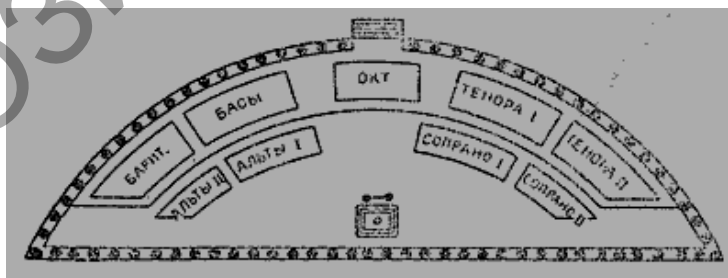
Дзіцячы або жаночы хор:



Чатырохгалосныя:	сапрана II	альты II	
	сапрана I	альты I	
Мужчынскі хор:			
двухгалосы:	тэнара	басы	
трохгалосны:	тэнара	барытоны	басы
чатырох-пяцігалосны:	тэнара II	барытоны	
	тэнара I	басы	актавісты
змешаны хор:	тэнара	басы	
	сапрана	альты	

Паставім партыі першай групы ў процілеглых канцах сцэны. Ці зручна ім будзе спяваць? Вядома, не: яны маюць аднастайныя дыяпазоны і рэгістры і спяваюць падваенні ў актаву, заўсёды імкнуцца быць бліжэй адна да другой. Паспрабуйце актавістаў адставіць ад басоў, і вы пачуеце нараканні: «Нязручна, не чуваць басоў, няма на каго абAPERціся». Таму роднасныя партыі павінны стаяць у адной групе. Пры гэтым партыі, якія складаюць пласт верхніх галасоў і якія прымаюць на сябе вялікую частку меладычнага матэрыялу, павінны стаяць з правага боку ад дырыжора. Партыі сярэдняга пласта, якія запаўняюць гарманічным матэрыялам прастору паміж верхнім і ніжнім пластамі, размяшчаюцца па ўсім хоры. Нарэшце, партыі ніжняга пласта, як фундаментальныя партыі, як аснова, на якой спачывае ўвесь цяжар харавога акорда, павінны імкнуцца да цэнтра.

Прапанаваная расстаноўка хору правярана вопытам і назіраннямі. Але гэта не ёсць што-небудзь безумоўна абавязковае; часам памяшканне і акустычныя ўмовы могуць запатрабаваць некаторых змяненняў у расстаноўцы хору



Колькасны склад харавых калектываў.

Па колькасці спевакоў, якія ўдзельнічаюць у хоры, калектывы бываюць Малыя, Сярэднія і Вялікія. Найменшы склад для кожнай харавой партыі – тры чалавекі. Змешаны хор, у кожнай партыі якога найменшая колькасць спевакоў (тры – сапрана, тры – альты, тры – тэнары, тры – басы), будзе складацца з 12 чалавек. Такі калектыў, па Часнакову П.Г. лічыцца малым па сваім складзе і можа выконваць творы строгага чатырохголоснага складу.

Па колькасці ўдзельнікаў адрозніваюць:

- вакальна-харавы ансамбль – ад 12 да 20 удзельнікаў;
- камерныя хоры – ад 20 да 30-50 удзельнікаў;
- сярэднія хоры – ад 40 да 60-70 удзельнікаў;
- вялікія хоры – ад 70 да 120 удзельнікаў;
- зводныя хоры – да 1000 удзельнікаў, збіраюцца на некаторы час з розных калектываў. Такія склады маюць статус «heppining-performance⁵» і не адносяцца непасрэдна да выканальніцкага мастацтва, бо ўяўляюць сабой хутчэй прапагандна-асветніцкі кірунак.

Харавая партытура

Партытура (іт. Partitura – размеркаванне, падзел) – нотны запіс шматгалоснага музычнага твора, у якім зведзены партыі ўсіх галасоў (інструментаў). Існуе асаблівы парадак размяшчэння галасоў (партый). У харавой партытуры галасы размяшчаюцца зверху ўніз па аднастайных групам:

- сапрана
- альт
- тэнар
- барытон
- бас.

Характэрнымі рысамі партытуры народнага хору з'яўляюцца: цеснае размяшчэнне галасоў; партытура запісваецца часцей за ўсё на двух радках, але сустракаюцца трох- і чатырохрадковыя запісы; пачатак і заканчэнне партытур часцей за ўсё ва унісон; маецца частае дубліраванне галасоў і іх тэрцавае злучэнне; гамафонна-гарманічны склад пісьма спалучаецца з імітацыйна-падгалосачным шматгалоссем.

⁵ Ствараць уражанне

Партытура народнага хору можа быць як не вельмі вялікая па памеры, так і вялікая, калі гэта харавая кампазіцыя ці блок народных песень аднаго жанру як акапэла, так і з суправаджэннем.

У сучаснай партытуры сучаснага хору можна бачыць ускладненне фактуры, гарманічнай мовы, ужыванне разнастайных сродкаў музычнай выразнасці.

Тэма 6. Жанры і віды харавой музыкі. Харавая фактура. Музычна-паэтычныя формы народных песен.

Па агульнай жанравай класіфікацыі ўся музыка падзяляецца на вакальную і інструментальную. Вакальная музыка можа быць сольнай, ансамблевай, харавой. Харавое мастацтва, у сваю чаргу, мае разнавіднасці, якія называюцца харавымі жанрамі.

Да харавых жанраў адносяцца:

- 1) харавая песня;
- 2) харавая мініяцюра;
- 3) хор буйной формы;
- 4) аратарыяльна-кантатны жанр;
- 5) оперна-харавы жанр, звязаны са сцэнічным дзеяннем;
- 6) харавая апрацоўка;
- 7) харавое пералажэнне.

1. Харавая песня (народныя песні, песні для канцэртнага выканання, харавыя масавыя песні) – найбольш дэмакратычны жанр, адрозніваецца нескладанай формай, пераважна, куплетнай, прастатой музычна-выразных сродкаў.

2. Харавая мініяцюра – найбольш распаўсюджаны жанр, для якога характэрна багацце і разнастайнасць форм і сродкаў музычнай выразнасці. Асноўны змест такіх твораў – лірыка, перадача пачуццяў і настрою, пейзажныя замалёўкі.

3. Хор буйной формы. Для твораў гэтага жанру характэрна выкарыстанне складаных форм (санатнай, поліфаніі, трохпяцічасткавых ронда). Асноўны змест – драматычныя калізіі, філасофскія разважанні, лірыка-эпічныя апавяданні.

4. Аратарыяльна-кантатны жанр – гэта аратарыя, кантата, сюіта, паэма, рэквіем, меса і інш.

5. Оперна-харавы жанр – хоры з розных опер, самастойныя харавыя нумары ці харавыя сцэны.

6. Харавая апрацоўка – гэта апрацоўка народнай песні для харавога канцэртнага выканання. Існуе некалькі тыпаў апрацоўкі:

а) куплетна-варыяцыйны тып – найпрасцейшы тып апрацоўкі песні для хору з захаваннем мелодыі і жанру песні;

б) разгорнуты тып апрацоўкі дазваляе пры нязменнай мелодыі ярка выяўляць аўтарскі стыль;

в) свабодны тып апрацоўкі прадугледжвае змяненне жанру, мелодыі.

7. Харавое пералажэнне ўключае:

а) пералажэнне з аднаго складу хору на іншы (са змешанага хору на жаночы або мужчынскі і г. д.);

б) пералажэнне сольнай песні для хору з салістам;

в) пералажэнне інструментальнага твора для хора.

Работа ў хоры патрабуе разумення паняцця харавой фактуры – спосаба выкладу харавой музыкі. У харавой музыцы прынята вылучаць наступныя тыпы фактуры: манадыйны (меладычны), падгалосачны, поліфанічны, гарманічны, гамафонна-гарманічны, змешаны.

Паняцце «харавая фактура» адлюстроўвае спецыфіку харавога выкладу, асаблівасці якога выяўляюцца:

– у складзе хору і выканальніцкіх магчымасцях харавых партый;

– у вакальна-харавой тэхніцы, звязанай як са спецыфічнымі элементамі харавой гучнасці (ансамблем, ладам, дыкцыяй), так і з агульнымі выканальніцкімі сродкамі (агогікай, дынамікай, артыкуляцыяй);

– у прыёмах і стылі харавога выкладу.

У залежнасці ад функцыянальнага значэння прыёмы харавога выкладу падзяляюцца на тры групы. Да першай групы адносяцца прыёмы, звязаныя з выкарыстаннем асноўных тэмбравых сродкаў хору.

Агульнахаравы выклад (*tutti*) – гучанне ўсяго хору, для якога напісаны дадзены твор (С+А+Т+Б). Звычайна *tutti* выкарыстоўваецца ў творы разам з іншымі прыёмамі. Часам сустракаюцца творы, у якіх гэты прыём з’яўляецца адзіным ад пачатку да канца (так званая харальная фактура).

Выклад для няпоўнага складу: С+А+Т; С+А+Б; С+Т+Б; А+Т+Б. Часцей выкарыстоўваецца спалучэнне суседніх партый (С+А+Т), якое дае “лягчэйшую” гучнасць. Спалучэнне А+Т+Б нараджае больш масіўнае, шчыльнае гучанне.

Выклад харавымі групамі: жаночай (С+А) і мужчынскай (Т+Б). У гэтым выпадку неабходна адрозніваць аднародны хор у творах, напісаных для гэтага складу, і адпаведны прыём выкладу ў змешаным хоры.

Выклад пры асаблівым спалучэнні харавых партый: С+Т, С+Б, А+Т, А+Б. Пры гэтым пажадана выкарыстоўваць тэсітурна роднасныя С+Т, А+Б або суседнія А+Т.

Выклад асобнымі харавымі партыямі («чыстыя тэмбры»): С, А, Т, Б.

Падзел партый (divisi) у асобных варыянтах: падзелы пастаянныя і часовыя; падзелы на два, тры і нават большую колькасць галасоў; падзелы, якія ўзнікаюць адначасова ва ўсіх партыях або толькі ў некаторых з іх. Гэты прыём звязаны са свабодным характарам выкладу, дазваляе больш поўна выкарыстоўваць выразныя магчымасці харавога складу. Да другой групы адносяцца прыёмы, якія вызначаюцца суадносінамі харавых партый або харавых груп.

Выклад мелодыі рознымі партыямі хору. Магчымы выклад мелодыі ў верхнім голасе (С), у адным з сярэдніх галасоў (А, Т) і ў ніжнім голасе (Б). Нярэдка выкарыстоўваецца перадача мелодыі з адной партыі ў іншую, што абумоўлена тэсітурна-тэмбравымі асаблівасцямі. Пры гэтым найбольш характэрным з'яўляецца ўзаемадзеянне суседніх партый: С-А, А-Т, Т-Б.

Паступовае ўключэнне ў выклад харавых груп ці партый. Гэта шырока распаўсюджаны прыём, які мае мноства варыянтаў. Ён асабліва характэрны для поліфанічнай фактуры, часта з'яўляецца варыянтам паступовага накладання размешчаных побач харавых галасоў.

Паступовае выключэнне харавых груп або партый выкарыстоўваецца радзей.

Адасабленне харавых партый або груп праводзіцца ў залежнасці ад іх функцыянальнага значэння (выкананне мелодыі, акампаненту, вытрыманых гукаў і г. д.). Разнавіднасцю гэтага прыёму з'яўляецца супастаўленне, г. зн. розначасовае гучанне харавых груп або партый, нярэдка з элементамі дынамічнага, меладычнага кантрасту.

Дубліраванне ўжываецца ў выглядзе падваення $C+A=T+B$.

Накладанне ўяўляе сабой асаблівы выпадак дубліравання пры наяўнасці іншых, недубліраваных галасоў $(C=A)+T+B$; $C+(A=T)$ і г. д.

Харавая педаль (арганны пункт) – працяглыя вытрыманыя гукі, часцей за ўсё ў партыі басоў (магчымыя і ў іншых галасах), а таксама разнастайныя іх спалучэнні.

Перакрыжоўванне – прыём, які характэрны для поліфанічнай фактуры. Часцей за ўсё ўзнікае паміж суседнімі партыямі $C*A$; $T*B$), асабліва ў сярэдніх галасах $(A*T)$, магчымы і іншыя варыянты.

Акружэнне – гэта рэдкі выпадак перакрыжоўвання, калі адна партыя як бы ўкліняецца ў гучанне іншай: $C1+A+C2$.

Да трэцяй групы адносяцца каларыстычныя прыёмы.

Спяванне басоў-актавістаў (актаўнае падваенне).

Спяванне з закрытым ротам. Выкарыстоўваецца як у самастойным выкладзе, так і ў якасці харавога акампаненту саліруючым галасам, а таксама ў спалучэнні са словамі ў іншых галасах.

Спяванне на галосны гук «а», «о», «у» і інш. – асаблівы від вакалізацыі. Дазваляецца адначасовае спалучэнне розных галосных у разнастайных партыях хору.

Спяванне на шматразова паўторны склад ці злучэнне складоў, якое не мае пэўнага сэнсу («ля», «тра-ля-ля» і інш.). Гэты прыём дазваляе паказаць нацыянальныя асаблівасці песеннага матэрыялу.

Спяванне на пэўнае шматразова паўторнае словазлучэнне ці нават фразу, што стварае своеасаблівае «тэкставае асціната», нярэдка ў спалучэнні з музычным. Да гэтага прыёму можна аднесці і выкарыстанне выклічнікаў і воклічаў, у тым ліку смех і г. д.

Гукаперайманне – вобласць харавой каларыстыкі, звязаная з выкарыстаннем у спевах спецыяльна адабраных літарных і складовых спалучэнняў, якія імітуюць характэрнае гучанне (тэмбр) музычных інструментаў, звонаў, гукаў прыроды (спяванне птушак), руху (тупату, ходу, бегу), шумоў (груку, ходу гадзінніка і інш.).

Фальцэт прымяняецца ў мужчынскім хоры, часцей за ўсё ў партыі тэнараў.

Глісанда – гэта рух уверх і ўніз адной партыяй, групай, усім хорам.

Фаршлаг і іншыя віды мелізмаў.

«Рэха» – своеасаблівы тып канона выяўленчага, нярэдка жартаўлівага характару.

Запаўненне (кластэр) – адначасовае гучанне ўсіх гукаў пэўнага адрэзка гукарада, звычайна шляхам яго паступовага запаўнення (сустракаецца ў сучаснай музыцы).

Алеаторыка – свабодны меладычны рух у межах пэўнага адрэзка гукарада.

Меладэкламацыя – выкананне гукаў маўленнем, шэптам, крыкам і г. д. на пэўнай інтанацыйнай вышыні, без інтанавання.

Выкарыстанне шумавых эфектаў: воплескаў, тупаў і інш.

Многія каларыстычныя прыёмы адносяцца да вобласці харавой санарыстыкі, якая атрымала распаўсюджанне ў сучаснай харавой музыцы. Названыя прыёмы выкладу ўласцівыя любому віду харавой творчасці – як а капэла, так і з суправаджэннем.

У гістарычным аспекце можна казаць аб двух асноўных кірунках у харавым мастацтве, якія звязаныя з рознымі тыпамі харавога выкладу. Тыпы выкладу, у сваю чаргу, адрозніваюцца па характары гукавядзення, структуры харавога шматгалосся. Існуюць два тыпы харавога напісання: класічны і свабодны.

Класічны тып харавога напісання – выклад са строгай нарматыўнай структурай харавога шматгалосся. Асноўнымі прыкметамі такога выкладу з’яўляюцца:

- склад хору (лік харавых партый) вызначаецца з самага пачатку твора. Кожнаму голасу адводзіцца асобны радок партытуры;
- павелічэнне і памяншэнне ліку галасоў, якія гучаць, ажыццяўляецца толькі за кошт іх уключэння і выключэння;
- агульнахаравы выклад (*tutti*) па сваім складзе (колькасці галасоў) супадае з агульнай колькасцю харавых партый;
- перавага вакальна-меладычнага пачатку.

Найбольш ярка прыкметы класічнага тыпу напісання выяўляюцца ў паліфанічных партытурах. Класічны тып харавога напісання сустракаецца пры любым складзе шматгалосся. Асабліва паказальная ў гэтым сэнсе творчасць майстроў эпохі Адраджэння. У класічным тыпе напісана значная частка харавой музыкі.

Акордава-гарманічны склад, які таксама адносіцца да класічнага тыпу выкладу, часцей за ўсё сустракаецца ў чатырохгалосным харавым складзе, асабліва ў творчасці прадстаўнікоў рамантызму.

Свабодны тып харавога напісання. Да яго адносіцца выклад з пераменным, ненарматыўным характарам харавога шматгалосся. Свабодны тып харавой фактуры – заваёва рамантызму.

РАЗДЗЕЛ 3. ВАКАЛЬНА-ХАРАВАЯ ТЭХНІКА

Тэма 7. Паняцці “голос”, “зук”.

Будова галасавога апарату. Гігіена голасу.

Галасавы апарат – сукупнасць органаў, якія ўдзельнічаюць у голасаўтварэнні. Складаецца з трох асноўных частак: лёгкіх з сістэмай удыхальных і выдыхальных цягліц (мышцаў), гартані з галасавымі звязкамі і сістэмы паветраных паласцей, якія выконваюць ролю рэзанатараў і выпраменьвальнікаў гуку.

У склад галасавога апарата чалавека уваходзяць:

1. ротава і носавая поласці з прыдаточнымі паласцямі
2. глотка
3. гартань з галасавымі звязкамі
4. трахея
5. бронхі
6. лёгкія
7. грудная клетка з дыхальнымі цягліцамі і дыяфрагмай
8. мышцы брушной поласці
9. нервовая сістэма: адпаведныя нервовыя цэнтры галаўнога мозгу з рухальнымі і адчувальнымі нервамі, якія злучаюць гэтыя цэнтры з усімі названымі органамі (Працу органаў голасаўтварэння нельга разглядаць па-за сувязі з цэнтральнай нервовай сістэмай, якая арганізуе іх функцыі ў адзіны, цэласны пеўчы працэс, які з'яўляецца найскладанейшым псіхафізічным актам)

Асноўнымі рэзанатарамі⁶ ў голасе чалавека з'яўляюцца глотка, ротава і носавая поласці і трахея.

Голас і слых.

У спевах, як і пры звычайнай размове, неабходным з'яўляецца наяўнасць апарата які стварае, і, які ўспрымае гукі. Агульнавядома, што дзіця, цалкам страціўшы слых ў раннім дзяцінстве (да года) у выніку захворванняў органаў слыху, становіцца не толькі глухім, але і нямым. Успрыманыя здаровымі органамі слыху, слыхавыя раздражненні з навакольнага асяроддзя аказваюцца ў сваю чаргу раздражняльнікамі для нервовых клетак, якія адказваюць за працу органаў галасавога апарата. У глухога дзіцяці слыхавых успрыманняў і, як следства іх, раздражненняў размоварухальных цэнтраў няма, і таму галасавы апарат не функцыянуе.

Сувязь паміж слыхам і голасам двухбаковая: не толькі голас не можа фарміравацца без удзелу слыху, але і слых таксама не можа развівацца без

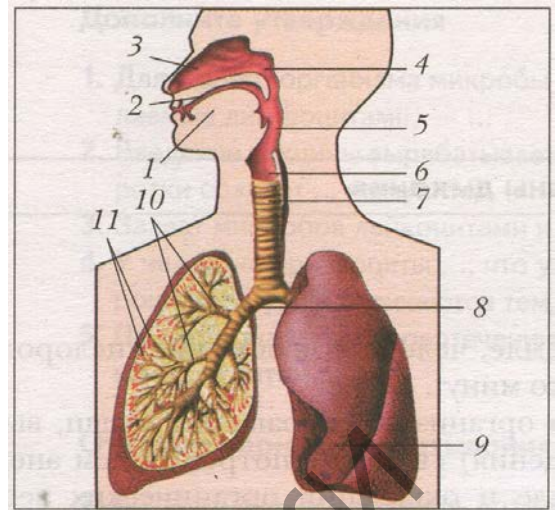


Рис. 52. Система органов дыхания:
1 – язык; 2 – ротовая полость;
3 – носовая полость; 4 – носоглотка;
5 – ротоглотка; 6 – гортань; 7 – трахея;
8 – главные бронхи; 9 – легкое
(с легочной плеврой на поверхности);
10 – бронхиальное дерево; 11 – легочные пузырьки (альвеолы)

⁶ **Рэзанатар** – вагальная сістэма, у якой адбываецца назапашванне энергіі ваганняў за кошт рэзанансу з сілай, якая ўзбуджае гэты рэзананс. Узнікшы ў галіне галасавых звязак, гук пачынае рэзаніраваць ў падзвязачнай галіне (грудзі) і ў галіне надзвязачнай (галава). Гэтыя два рэзанатары – грудны і галаўны – і надаюць гучнасць пеўчаму голасу.

удзелу галасавых органаў. Слыхавыя ўспрымання ажыццяўляюцца праз дзейнасць галасавых органаў, слухаючы размову, музыку або спевы, мы “пра сябе”, а часам і ўслых, паўтараем іх, і толькі пасля гэтага ўспрымаем. Пры фарміраванні і развіцці вакальных навыкаў ўвесь час адбываецца карэкцыя працы органаў, якія ў гэтым працэсе ўдзельнічаюць: адкідаюцца лішнія, замацоўваюцца і ўдасканальваюцца патрэбныя рухі. Увесь гэты працэс немагчымы без кантролю адчуванняў слыхавых, мышачных, рэзанатарных.

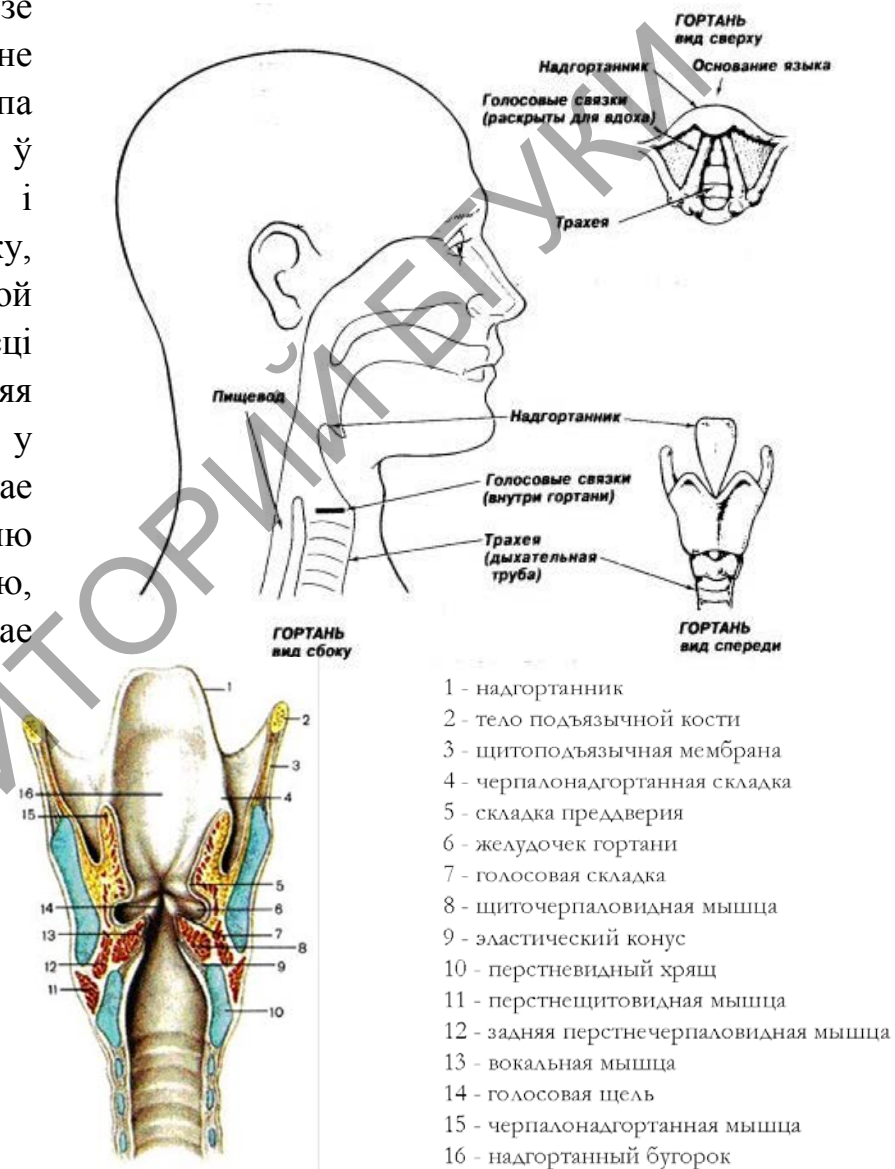
Органы галасавога апарата.

Гартань – орган, дзе адбываецца зараджэнне галасу. Яна размешчана па сярэдняй лініі шыі ў прыкладным яе адзеле і ўяўляе сабой трубку, верхняя адтуліна якой адкрываецца ў поласці глоткі, а ніжняя непасрэдна пераходзіць у трахею. Гартань выконвае патройную функцыю (дыхальную, ахоўную, галасавую) і мае складаную будову. Яе будова складаецца з храсткаў, злучаных паміж сабой рухома пры дапамозе суставаў, звязак, якія пераплеценныя звонку і знутры мышцамі.

Унутраная паверхня гартані, як і ўсіх паласных органаў нашага цела, выслана слізістай абалонкай.

Самы вялікі храсток гартані – шчытавідны – вызначае велічыню гартані.

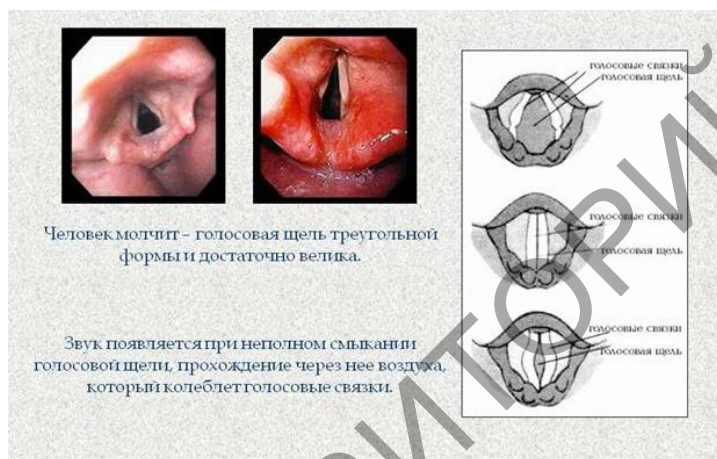
Верхняя адтуліна гартані, яе называюць уваходам у гартань, мае авальную форму, утвараецца спераду рухомым гартанным храстком – надгартаннікам. Пры дыханні ўваход у гартань адкрыты. Пры ўдыху



свабодны край надгартанніка нахіляецца назад, зачыняючы яго адтуліну. Падчас спеваў уваход у гартань звужаецца і прыкрываецца надгартаннікам. Гэта з'ява мае вялікае значэнне для ўтварэння па-мастацку каштоўных якасцяў пеўчага гуку, для пеўчай апоры.

Калі глядзець у гартань зверху, то з двух бакоў сіметрычна, бачныя па два выступы слізистой абалонкі, якія знаходзяцца адзін над адным. Паміж імі маюцца невялікія сіметрычныя паглыбленні – марганіевыя жалудачкі. Верхнія выступы называюцца ілжывымі (жалудачкавымі) складкамі, а ніжнія – галасавымі звязкамі.

Ілжывыя складкі такога ж колеру, як і ўся слізистая абалонка гартані. Яны складаюцца з рыхлай злучальнай ткані, залоз, слаба развітых мышцаў, якія збліжаюць гэтыя складкі. Залозы, закладзеныя ў ілжывых звязках і ў сценках саміх жалудачкаў, увільгатняюць галасавыя звязкі, у якіх залоз няма. Гэтая функцыя асабліва важная пры спеўным гукаўтварэнні.



Галасавыя звязкі пры дыханні ўтвараюць шчыліну трохкутнай формы, якая называецца галасавой шчылінай.

Пры голасаўтварэнні галасавыя звязкі збліжаюцца ці сутыкаюцца, галасавая шчыліна закрываецца.

Паверхня галасавых звязак пакрыта шчыльнай эластычнай

тканінай перламутравай афарбоўкі. Унутры іх знаходзяцца знешнія і ўнутраныя шчытачарпальныя мышцы. Унутраныя, называюцца вакальнымі мышцамі. Мышачныя валокны размяшчаюцца паралельна ўнутранаму краю звязак і ў касым напрамку. Дзякуючы такой будове галасавая звязкі могуць па-рознаму змяняць не толькі сваю даўжыню, але і вагацца па частках: ва ўсю шырыню і даўжыню або часткамі, што абумоўлівае багацце фарбаў пеўчага гуку.

Галасавыя звязкі дзеляць гартань на дзве прасторы: надскладачны і падскладачны аддзелы. Усе мышцы гартані дзеляцца на вонкавыя і ўнутраныя. Унутраныя мышцы змыкаюць галасавую шчыліну і ажыццяўляюць голасаўтварэнне (з'яўляюцца фанатарнымі мышцамі). Вонкавыя мышцы гартані злучаюць яе з вышэйляжачымі мышцамі, пад ніжняй сківіцай, пад'язычнай косткай, а ўнізе з грудной косткай. Гэтыя

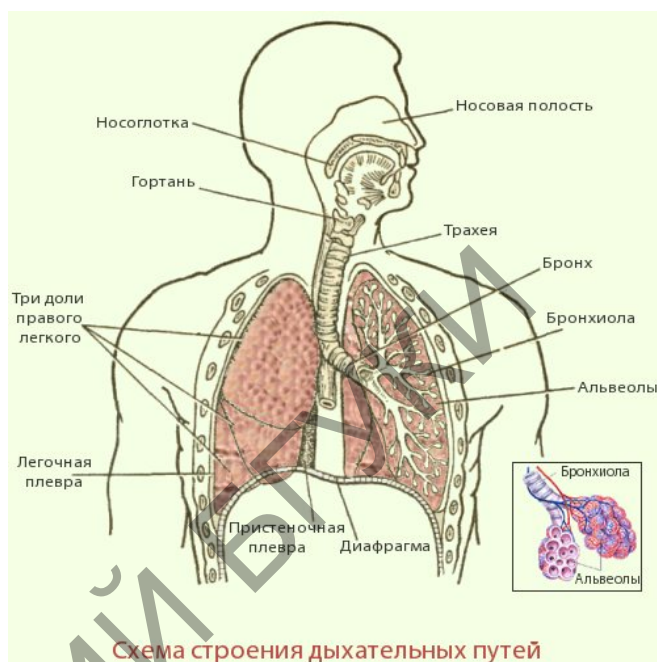
мышцы опускают и поднимают всю гортань, а таксама фіксуюць яе на пэўнай вышыні, усталяваюць у становішча, неабходнае для голасаўтварэння. Унізе гортань непасрэдна пераходзіць у дыхальнае горла або трахею.

Трахея ўяўляе сабой трубку, якая складаецца з храстковых, незамкнёных ззаду кольцаў. Гэтыя храстковыя пласцінкі паміж сабой злучаныя звязкамі і пераплецены цыркулярнымі і падоўжанымі мышцамі. Цыркулярныя мышцы, скарачаючыся, звужаюць прасвет трахеі, падоўжаныя пры скарачэнні кароцяць.

Трахея падзяляецца на два буйных бронхі, якія дрэвападобна распаўзаючыся, ператвараюцца ва ўсё больш дробныя. Самыя дробныя бронхі – бранхіёлы, заканчваюцца пузыркамі, у якіх адбываецца газаабмен. Усё бранхіальнае дрэва пабудавана па тыпу трахеі, толькі з замкнёнымі храстковымі кольцамі. Мышцы трахеі і бронх адносяцца да тыпу гладкай мускулатуры, непасрэдна нашай свядомасці не падначалены, працуюць аўтаматычна. Па меры памяншэння калібра бронха, храстковай тканіны ў ім становіцца менш, яна выцясняецца мышачнай. Дробныя бронхі амаль цалкам складаюцца з мышачнай тканіны. Такая будова дазваляе дробным бранхіолам выконваць ролю клапанаў, якія рэгулююць падачу паветра з лёгачнай ткані падчас голасаўтварэння.

Усе бронхі разам з лёгачнымі пузыркамі ўтвараюць два лёгкія – правае і левае, якія змяшчаюцца ў герметычна ізаляванай ад навакольнага паветра грудной поласці, якая знаходзіцца ў грудной клетцы. Грудная клетка мае форму ўсечанага конуса. Наперадзе яна ўтвараецца грудной косткай, ззаду – грудным аддзел пазваночніка. Пазваночны слуп злучаны з грудной косткай дугападобнымі рэбрамі.

Рэбры грудной клеткі аплятаюцца мышцамі, якія прымаюць удзел у дыханні. Адны ўдзельнічаюць ва ўдыху – ўдыхальнымі (падймаюць і рассяваюць, пашыраюць поласць грудной клеткі). Іншыя грудныя мышцы опускаюць рэбры, ажыццяўляюць выхад і адпаведна называюцца выдыхальнымі.



Аснова грудной клеткі – дыяфрагма, або грудабрушная перагародка. Гэта магутны мышачны орган, які аддзяляе грудную поласць ад брушной. Дыяфрагма прымацоўваецца да ніжніх рэбраў і хрыбетніка, мае два купалы – правы і левы. Падчас удыху мышцы дыяфрагмы скарачаюцца, абодва яе купалы апускаюцца, павялічваючы аб’ём грудной клеткі. Дыяфрагма складаецца з папярэчна-паласатых мышцаў. Яе рух цалкам непадпарадкаваны нашай свядомасці. Мы можам свядома зрабіць і затрымаць ўдых і выдых, але складаныя рухі дыяфрагмы пры голасаўтварэнні адбываюцца падсвядома. Дыяфрагма рэгулюе хуткасць заканчэння паветра і падскладачны ціск пры ўтварэнні гукаў і змене іх сілы.

Поласці, якія знаходзяцца над галасавымі звязкамі: носавая, ротаваая, глотачная і верхні адзел гартані – называюцца надстаўнай трубой.

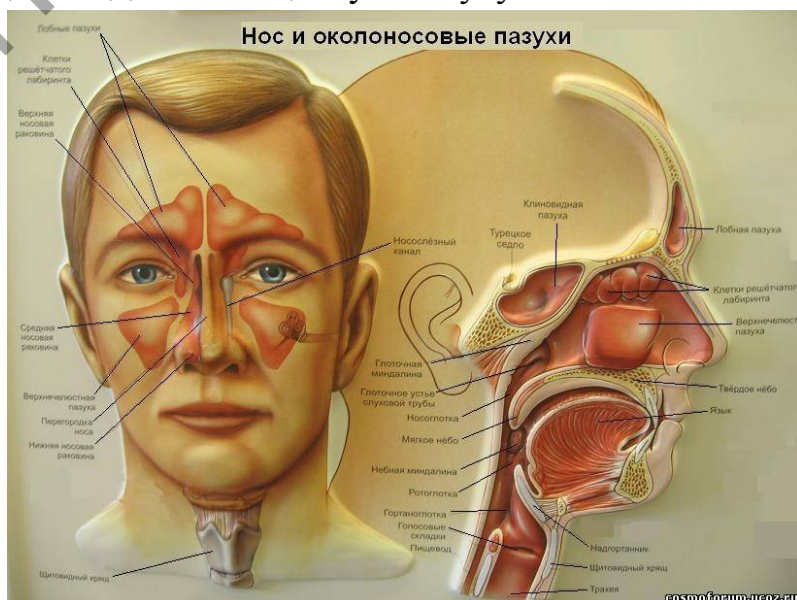
Верхняя частка гэтай трубы – носавая поласць. Яна складзена з мяккіх тканін носа і тварных костак чэрапа. Па сярэдняй лініі яна падзелена вертыкальнай носавай перагародкай на левую і правую паловы, адкрытыя спереду і ззаду. Заднімі адтулінамі, хоанамі, носавая поласць злучаецца з глоткай (з носоглоткай).

У сценах носавой поласці маюцца дробныя адтуліны каналаў, праз якія яна злучаецца з паветраноснымі поласцямі, якія знаходзяцца ў тварных косных частках чэрапа. Гэтыя поласці называюцца даданымі або пазухамі носа. Яны, таксама як і поласці носа высланыя слізістай абалонкай. Пры яе захворванні гэтыя поласці могуць запаўняцца гноем або паліпознымі ўтварэннямі, што адмоўна адбіваецца на якасці пеўчага гуку.

Слізістая абалонка носа багатая крывяноснымі сасудамі і залозамі, а таксама варсінкамі, дзякуючы чаму ўдыхальнае паветра, праходзячы праз нос, саграваецца, увільгатняецца і чысціцца.

Пад носавай поласцю размяшчаецца ротаваая поласць. Яе бакавымі сценамі з’яўляюцца

шчокі, дно рота запаўняе язык, пярэдняю сценку ўтвараюць вусны.



У тоўшчы вуснаў знаходзяцца мышцы, якія злучаюць іх, утвараючы ротавую адтуліна і змяняючы яе форму.

Верхнюю сценку ротавай поласці складае косная пласцінка, якая аддзяляе ротавую поласць ад носавай. Яна называецца цвёрдым нёбам, якое ззаду пераходзіць у мяккае нёба, якое называецца паднябеннай занавескай.

Задні, свабодна звисаючы ў поласці глоткі край мяккага нёба, пасярэдзіне мае выступ – маленькі язычок (ён ёсць толькі ў чалавека). Мяккае нёба працягваецца ў дзве разбегныя ўніз пад вуглом сіметрычных складкі слізистой абалонкі. Гэтыя складкі называюцца дужкамі: пярэднімі і заднімі. У тоўшчы дужак праходзяць мышцы, якія злучаюць мяккае нёба з языком і з горлам.

Мяккае нёба добра інэрванае адчувальным нервам. Мышцы, якія знаходзяцца ў тоўшчы нёба пры скарачэнні падымаюцца, нацягваючы яго. Цвёрдае і мяккае нёба разам з пярэднімі зубамі складаюць паднябенны звод. Будова яго частак ўплывае на якасць пеўчага голасу.

Ззаду ротавая поласць шырокай адтулінай – зевам – адкрываецца ў глотку (у яе сярэдні аддзел). Зверху зеў абмежаваны мяккім нёбам, з бакоў – паднябеннымі дужкамі і знізу – спінкай языка. Зеў можа звужацца і пашырацца. Звужаецца ён за кошт скарачэння мышцаў, закладзеных у дужках мяккага нёба.

Пры спевах зеў пашыраецца, гэта адбываецца пры ўзняцці мяккага нёба і апусканні языка, што назіраецца пры спеўным пазяханні. Глотка ўяўляе сабой мышачную трубу, якая верхнім пашыраным аддзелам заканчваецца непасрэдна пад зводам чэрапа. Данізу звужаючыся, глотка пераходзіць спераду ў гартань, а ззаду – у стрававод. На яе пярэдняй паверхні, як ужо было адзначана, маюцца адтуліны: хоаны і зеў. Глотка ўмоўна падзяляецца на тры часткі: верхнюю – носоглотку, сярэдняю – ротаглотку і ніжнюю – гартаноглотку. У глотцы маюцца асобныя накіпленні жалезістай, так званай лімфатычнай тканіны, якая ўтварае міндаліны. Найбольш значныя з іх: глотачная міндаліна (ляжаць на верхняй сценцы глоткі, на яе зеве) і міндаліны, якія знаходзяцца паміж пярэднімі і заднімі паднябеннымі дужкамі.

Міндаліны выконваюць ахоўную функцыю: у іх затрымліваюцца мікробы, якія трапілі ў горла. Вострае запаленне міндалін называецца



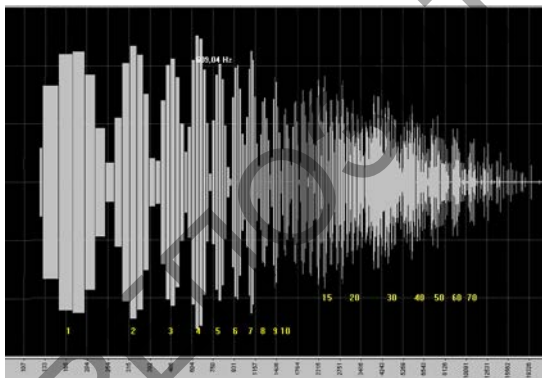
вострым танзілітам або ангінай. Значнае павелічэнне міндалін памяншае поласць глоткі, адмоўна адбіваецца на ўтварэнні пеўчага голасу. Сценкі глоткі ўтвораныя моцнымі мышцамі, што ідуць у падоўжаным і цыркулярным кірунку. Дзякуючы ім глотка можа павялічвацца і памяншацца, звужаючыся ў розных аддзелах (ніжнім, сярэднім, верхнім) і тым самым разнастайным чынам змяняць сваю форму і аб'ём, рэзанатарныя ўласцівасці.

Мышцы глоткі цалкам падпарадкаваныя нашай свядомасці.

Тэмы 8-10. Гук і яго характарыстыка: вышыня, моц (сіла), працягласць і тэмбр. Голас і яго састаўныя элементы: дыяпазон, тэсітура, рэзанатары, рэгістры і інш. Фонагукавое ўтварэнне, механізмы спеву, пеўчая устаноўка.

Галасавы апарат чалавека, таксама як і галасавы апарат птушак, належыць да тыпу духавых інструментаў, так як гук у ім утвараецца за кошт руху паветра, выдыхаемага з лёгкіх. Бруя паветра вагае галасавыя складкі, якія і нараджаюць гукавую хвалю. Вышыня голаса павялічваецца прапарцыянальна нацяжэнню мышц галасавых звязкаў. Сіла голасу вызначаецца шчыльнасцю змыкання галасавых звязак і паветраным ціскам у лёгкіх.

Давайце спачатку разгледзім больш падрабязна, што адбываецца падчас спеваў з акустычнага пункту гледжання.



Першапачатковы гук гартані ўяўляе сабой ваганні паветра складанай формы, які змяшчае ў сабе шэраг паслядоўна змяншаючыхся ў амплітудзе (гучнасці) абертанаў⁷.

Лік абертанаў пачатковага гуку, у залежнасці ад вышыні асноўнага тону і яго гучнасці, можа ўтрымліваць вельмі вялікі лік абертанаў – да 120-ці. Каб прадстаўляць гук больш дакладна, варта «ўбачыць», што такое гукавыя хвалі. Калі мы нерухомя ў прасторы, то гук для нас – гэта зменлівая па сіле і перыядычнасці хуткія штуршкі паветра, якія ўздзейнічаюць на наш орган слыху. Гэта значыць – паветра то

⁷ **Абертон** (ням. Oberton – «верхні тон») у акустыцы – прыжукі, якія ўваходзяць у спектр музычнага гуку; вышыня абертанаў вышэй асноўнага тону (адсюль назва). Наяўнасць абертанаў абумоўлена складанай карцінай ваганняў цела якое гучыць (струны, слуп паветра, мембраны, галасавых звязкаў і т. д.): Частоты абертанаў адпавядаюць частотам ваганняў яго частак.

ўшчыльняецца і цісне на перапонкі, то паглынаецца. Калі перамяшчацца разам з гукам, то ўяўленне пра яго будзе залежыць ад фазы хвалі, побач з якой мы “ляцім”. Па ўсё даўжыні хвалі ціск паветра размеркаваны па рознаму – ёсць кропкі, дзе ціск максімальны, недзе яно роўнае нулю, а недзе паветра разрадзана. І яшчэ варта адзначыць, што ў гукавой хвалі ёсць кропкі, дзе перапад ціскаў максімальны (гэта – пучнасці, а ў іншых – яго няма наогул (вузлы). Калі па ліку ваганняў у секунду інтэрвалы паміж суседнімі абертанамі з павышэннем іх нумароў застаюцца нязменнымі, то ў нотным гукарадзе яны памяншаюцца. Гэта значыць – інтэрвал паміж першым і другім абертанамі – роўны актаве, паміж другім і трэцім – квінце затым ідуць кварта, вялікая тэрцыя, малая тэрцыя, вялікая секунда, малая секунда, а затым менш малой секунды і ўсё памяншаюцца, гэта значыць – яны дысанансы.

Паводле законаў акустыкі гукі вызначанай частаты маюць строга вызначаную даўжыню хвалі. У кнізе Рауля Юссона «Пеўчы голас» прыводзіцца апісанне працы рупара. Калі гук розных частот пасылаць у рупар, то свабодна наружу з рупара вылятаюць толькі тыя гукі, даўжыня хвалі якіх перавышае даўжыню рупара (ротаглотачны рупар мае даўжыню гукавога канала – ад звязак да плоскасці, якая ўтвараецца ротавай адтулінай). Так і ў нашым голасе – гартань выдае гук, які змяшчае мноства абертанаў, але ў прастору вылятаюць толькі тыя, даўжыня хвалі якіх перавышае даўжыню нашага “рупара”. Астатнія абертаны цалкам глушацца – у навакольную прастору яны не выходзяць. У нармальным голасе змяшчаецца ад 12 (нізкія гукі) да 4-6 (высокія гукі) абертанаў. І гэтага больш чым дастаткова (каб гук быў прыгожы), бо чым больш абертанаў “выходзіла б наружу” тым больш дысануючым бы быў чалавечы голас. Сярэдні памер даўжыні чалавечага гукавога канала ад звязак да рота абраны выключна мудра – ён адфільтроўвае “неблагодзвучыя” непатрэбныя высокія абертанаў пасля васьмага.

Пры размове, часцей, мы выкарыстоўваем ніжнюю зону нашага прыроднага дыяпазона. Гук утвараецца на галосных літарах, зычныя – гэта толькі шумы, якія суправаджаюць гук.

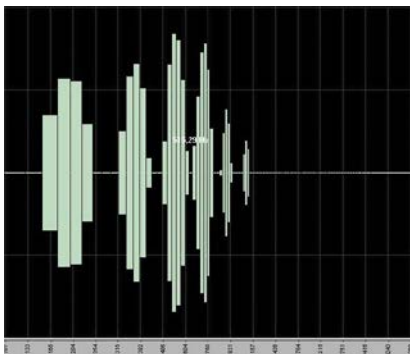
Такім чынам, ніжнія абертаны ў голасе маюць усе. Яны адыгрываюць галоўную ролю ў фарміраванні галосных, ды і тэмбру гуку. Галосныя адрозніваюцца памі па адрозненням у амплітудах абертанаў. Змяняючы форму “рупара”, мы мяняем амплітуды, а то і зусім глушым абертаны.

Так званую «нізкую пеўчую Фарманту» складуць 2-гі, 3-ці ці 4-ты абертаны, амплітуда якога павялічваецца ў выніку рэзанансу ў

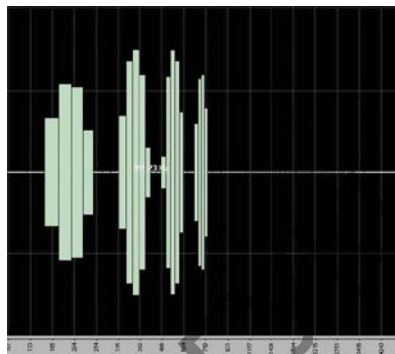
ротаглотачным рупары пры супадзенні даўжыні рупара з даўжынёй паўхвалі гэтага абертана.

Напрыклад (мужчынскі голас – фа малой актавы):

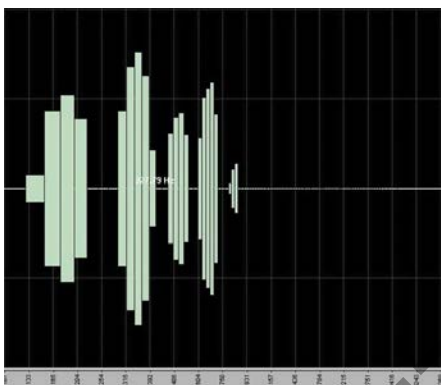
«А» – рот раскрыты цалкам,
мінімум перашкод гуку.



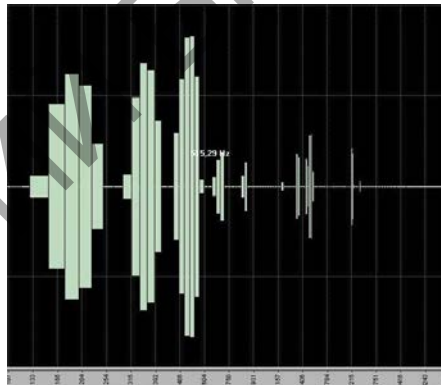
«О» – ротаваа адтуліна трохі звужаецца



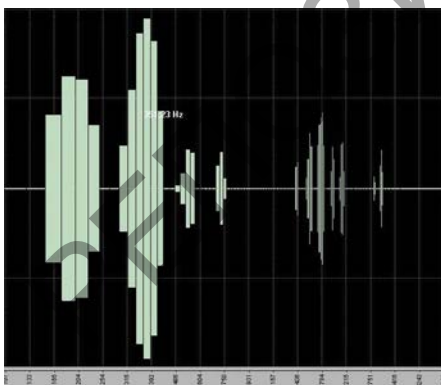
«У» – рот яшчэ больш звужаны і акруглены



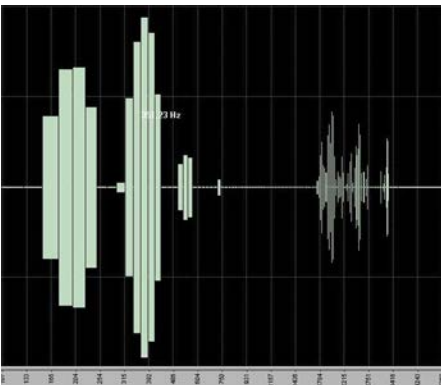
«Э» – звужэнне ў вобласці кораня языка



«Ы» – звужэнне і падаўжэнне рота
звужэнне адтуліны



«І» – максімальнае звужэнне рота
мінімальная адтуліна



Малюнак спектру галосных будзе розным на рознай вышыні гуку і ў розных людзей. Але найбольш характэрныя асаблівасці суадносін амплітуд абертанаў захоўваюцца і вызначаюць адрозненні ў тэмбры гука, які мы чуем толькі на галосных літарых.

Спеы голасам, якія не маюць высокай пеўчай Фарманты, абмяжоўвае дыяпазон (асабліва уверсе) і дынамічныя магчымасці (максімальная дапушчальную гучнасць). Такі голас мае так званыя “рэгістры” – адрэзкі дыяпазону з характэрным гучаннем. Гэта значыць – дыяпазон тэмбральна ня выраўнаваны і розны ў кожным рэгістры.

У наш арганізм “убудаваны” дзіўны механізм, здольны зрабіць голас моцным і прыгожым. Гэта механізм, які ўключае рэзананс⁸ на частотах, найбольш чутных нашаму вуху і вельмі прыемных па афарбоўцы. Высокая пеўчая фарманта⁹ – гэта зона частот высокіх абертонаў, амплітуда якіх вырастае пры пэўных умовах.

Высокая пеўчая Фарманта (ВПФ) можа з’явіцца ў гуку чалавечага голасу толькі ў выніку рэзанансу. Іншай магчымасці не існуе. Толькі рэзананс можа павялічыць амплітуду некаторых абертонаў. Спрэчкі аб гэтым рэзанансе не спыняюцца да гэтага часу, але куды больш разумна і мудра будзе прызнаць, што частоты ВПФ трапляюць у рэзананс з аб’ёмам носавой поласці.

Пры стварэнні неабходных для рэзанансу ўмоў аб’ём носавой поласці (верхняга рэзанатара) беспамылкова сам вызначыць і дасць ведаць нам пра тое, што гэтыя ўмовы выкананыя. Адзначым яшчэ такі факт: носавая поласць уяўляе сабой фактычна два рэзанатары, так як яна падзелена носавой перагародкай. Аб’ёмы гэтых паловаў могуць быць ідэнтычныя, але часцей адрозніваюцца. У гэтых выпадках у чалавека можа быць дзве блізкія зоны ВПФ. Тэмбр голасу ў гэтых выпадках можа мець цікавыя і незвычайныя фарбы.

Калі б рэзанатар быў настроены на частату ўдвая меншую, чым ён настроены, то даўжыня хвалі пры становішчы гартані ў стане супакою не выразалась бы рупарам і рэзананс ВПФ працаваў бы ўвесь час. Відавочна, што ў гэтым няма неабходнасці, інакш мы маглі б хутка зарабіць страсенне мозгу ад вібрацый. Такім чынам, у механізме трэба было прадугледзець ўмовы, пры якіх у звычайным стане верхні рэзанатар маўчаў бы, але ўключаўся пры змене даўжыні нашай трубы.

⁸ Рэзананс (фр. Resonance, ад лац. Resono «адгукаюся») – з’ява рэзкага ўзрастання амплітуды вымушаных ваганняў, якое надыходзіць пры супадзенні частаты вонкавага ўздзеяння з некаторымі значэннямі (рэзананснымі частатамі), што вызначаюцца ўласцівасцямі сістэмы.

⁹ Фарманта – тэрмін фанетыкі, які абазначае акустычную характарыстыку гукаў мовы (перш за ўсё галосных), звязаную з узроўнем частаты галасавога тону і ўтварае тэмбр гуку. Асобныя моцна выбітныя пікі, якія складаюцца з групы абертонаў і якія ўплываюць на распазнаванне маўленчых гукаў, былі названыя Фармантамі. Фарманта шмат у чым вызначае сакрэт індывідуальнага гучання тэмбру. Даследаванні паказалі, што ў кожнай галоснай утрымліваюцца тры, чатыры і нават пяць фармантаў. Кожная з іх ўплывае на распазнавальнасць гукаў, але найважнейшымі аказваюцца першыя дзве-тры.

Тады застаецца адзіны варыянт – каб частата ВПФ была такой, каб даўжыня хвалі паглыналася “рупарам”, а дзве хвалі крыху перавышалі яго па даўжыні. У гэтым выпадку пры апусканні гартані і адпаведным падаўжэнні рупара любы чалавек можа наладзіць свой апарат на пеўчы механізм. Усё што трэба – толькі здолець пераадолець гартанню некалькі сантыметраў для таго, каб хваля патрэбнай рэзананснай частаты “стала” (палажэнне стоячы) ў “рупары”.

Што з’яўляецца рэзанатарам ў фізічным сэнсе? Некаторы аб’ём паветра (іншыя выпадкі не разглядаем за непатрэбнасцю), абмежаваны цвёрдымі плоскасцямі. Цалкам відавочна, і даказана навукай, што існуе строгая залежнасць паміж аб’ёмам паветра, заключанай ў некаторай поласці і частатой гуку, якая ўздзейнічае на гэта паветра. Рэзананснае ўзаемадзеянне адбываецца як праз паветра, так і праз непасрэдны цвёрды судотык цел, якія гучаць. Так перадаюць свае вібрацыі адны струны іншым праз раму або корпус у музычных інструментах. Такім чынам, для атрымання рэзанансу трэба, каб абертаны з частотамі зоны ВПФ перасталі заглушацца рупарам. Што для гэтага патрабуецца? Толькі адно: як і ў духавых інструментах, у ротаглотачным “рупары” павінна паўстаць сталая хваля на патрэбных частотах. А для гэтага неабходна, каб даўжыня рупара супала кратна з частотамі ВПФ. А гэта магчыма толькі ў тым выпадку, калі гартань зойме становішча, пры якім менавіта патрэбная хваля кратна змесціцца ў нашай ротаглотачнай трубе.

Рэзананс здольны без дадатковых выдаткаў энергіі звонку павялічыць амплітуду ў дзесяткі разоў. Гэта значыць – як толькі даўжыня нашага ротаглотачнага “рупара” супадзе з двайной даўжынёй хвалі патрэбнай частаты, так частата гэтага абертана пачне рэзаніраваць з паветрам ў насавай поласці. Рэзананс перадасца праз нёбную косць. Вось і ўзнікае ў гуку ВПФ з усімі вынікаючымі наступствамі – вібрацыйнымі адчуваннямі, адчуваннем апоры, актывізацыя дыхальных мышц, брушнога прэса і г.д. Пучнасць хвалі, якая ўзнікла каля верхніх зубоў, пачне ўзбуджаць інтэнсіўныя вібрацыйныя адчуванні ў так званай кропцы Марана – ля каранёў верхніх зубоў. Гэта адчуванне – адно з найважнейшых у кантролі за голасаўтварэннем.

Уласцівасці пеўчага голасу

Асноўнымі ўласцівасцямі голасу з’яўляюцца:

- 1) тонавы дыяпазон;
- 2) рэгістры, тэссітура;
- 3) сіла;
- 4) афарбоўка і тэмбр;

5) вібрата, палётнасць.

ВЫШЫНЯ ГУКУ залежыць ад колькасці ваганняў галасавых складак у 1 секунду, велічыня гэтая вымяраецца ў герцах (1 герц – гэта адно ваганне ў секунду). Галасавыя складкі здольныя прыходзіць у вагальны стан не толькі цалкам, усёй сваёй масай, але і асобнымі ўчасткамі. Гэта тлумачыць тое, што адны і тыя ж галасавыя звязкі могуць вагацца з рознай частатой: прыкладна ад 80 да 10 000 ваганняў у секунду і нават больш.

Тонавы дыяпазон чалавечага голасу прадстаўлены паслядоўнасцю тонаў, якія могуць быць ўтвораныя галасавым апаратам ў межах паміж самым нізкім і самым высокім гукамі. Чалавечы голас звычайна ўключае ў сябе тоны ад 64 да 1300 герц.

Дыяпазон у музыцы – гукавы аб'ём голасу, харавой партыі, хору або інструмена ад самага нізкага да самага высокага гуку.

Мужчынскія пеўчыя галасы дасягаюць тонаў дыяпазону парадку 2,5 актавы, а жаночыя нярэдка перавышаюць 3. Найбольшы тонавы дыяпазон для мужчынскіх галасоў – 35 паўтонаў, для жаночых – 38. Калі ўлічваць таксама і вельмі нізкія тоны басовых галасоў (43,2 Герца) і высокія свісцячыя тоны дзіцячых галасоў (4000 герц), то атрымаецца, што чалавечы голас ахоплівае 6 актаў.

Некаторыя нізкія галасы маюць крайнія тоны з частатой 50 ... 60 герц. Самы нізкі тон, які можа быць узяты чалавечым голасам, – гэта «фа» контрактавы з частатой 43,2 Герц. У оперных творах і прамоўцы басы выкарыстоўваюць звычайна нізкі гук «рэ» вялікай актавы – 72,6 Герц. Так званыя актавісты дасягаюць вельмі нізкіх гукаў. Гэтыя спевакі прадуюць надзвычай нізкія тоны па механізме страваводнага голасу. Вядома, што самым высокім тонам каларатурнага сапрана з'яўляецца «фа» трэцяй актавы (1354 Герца) са знакамітай арыі «Царыцы ночы» ў «Чароўнай флейце» Моцарта пры выкананні «стаката».

Некаторыя сусветна вядомыя спявачкі, такія, як Лукрэцыя Агуяры, Джэні Лінд, Іма Сумак, Жазэ Дарла і іншыя, перасягнулі за звычайныя межы вышыні жаночага голасу і дасягнулі тонаў «a3», «c4» (2069 герц), а Эрна Зак і Мадо Рабэн – «d4» (2300 герц), пры гэтым выкананне іх адказвала ўсім патрабаванням, што прад'яўляюцца да опернага голаса.

“Умоўна сярэдні” дыяпазон галасоў спевакоў народнай песні:

Бас – ад *ля*, *сі бемоль* вялікай актавы да *до*, *рэ* першай актавы;

Тэнор – ад *до*, *рэ* малой актавы да *рэ*, *мі*, першай актавы;

Альт – ад *соль*, *ля* малой актавы да *ля*, *сі* першай актавы;

Сапрана – ад *сі бемоль*, *сі* малой актавы да *до дыез*, *рэ* другой актавы.

Дыяпазон спевака залежыць ад валодання спеваком галаўным рэгістрам, правільным пеўчым дыханнем, уменнем спяваць у высокай пеўчай пазіцыі (высокая пеўчая фарманта).

ТЭСІТУРА – частка дыяпазону, вышыннае становішча гукаў мелодыі, харавой партыі, хору, інструмента адносна дыяпазону гэтага голасу. Можна ўвесці яшчэ адно, быць можа, больш бытавое вызначэнне паняцця тэсітуры – як «цэнтра цяжару» вакальнай партыі. Пры дакладна падабранай тэсітуры голас правільна развіваецца, прыгожа гучыць і не адчувае нязручнасці і хуткай стомленасці.

Адрозніваюць тэсітуру высокую, сярэдняю, нізкую.

Паняцці тэсітура і дыяпазон непазбежна ўжываюцца і ў курсе хоразнаўства, напрыклад, для азначэння тэсітуры сапрама як высокай, тэсітуры альты як сярэдняй і г.д.

Калі гукі мелодыі размяшчаюцца пасярэдзіне дыяпазону вызначанага віда голаса, то такая тэсітура называецца сярэдняй (зручнай). Голас у сярэдняй тэсітуры гучыць свабодна і натуральна, без напружання. Ён у поўнай меры можа праявіць усе свае магчымасці.

Калі гукі мелодыі размяшчаюцца ў верхняй частцы дыяпазону дадзенага голасу, то такая тэсітура называецца высокай (нязручнай). Голас гучыць напружана. Лягчэй у ёй спяваць на фортэ.

Калі гукі мелодыі размяшчаюцца ў ніжняй частцы дыяпазону голасу, то такая тэсітура называецца нізкай (нязручнай). Голас у нізкай тэсітуры гучыць, нярка, мае меншую рухомасць. У ёй цяжкам, а часам, нават немагчыма спяваць на фортэ.

Працяглыя і частыя спевы ў нязручнай тэсітуры могуць прывесці да хуткага зносу голасу, да яго зрыву. Таму у часе працы з творами можна звяртацца да транспанавання танальнасці.

РЭГІСТР – цэлы шэраг гукаў, якія той ці іншы чалавек можна выконваць адным і тым жа спосабам, з аднолькавым тэмбрам.

Спецыялісты адрозніваюць два асноўных і два дадатковых рэгістра.

1. Ніжні танальны або, як яго часта называюць, грудны рэгістр.

Спевы ў грудным рэгістры аксамітныя, з адчувальным вібрата ў грудзях. Трэба сказаць, што ён – самы звыклы для чалавечага голасу. Мала хто ведае, але ўсе мы размаўляем менавіта так. Нельга не адзначыць, што большасць непрафесійных вакалістаў выкарыстоўваюць яго, як адзіна магчымы для сябе.

2. Верхні рэгістр, называецца танальным, фальцетным або галаўным.

Вібрацыі пры выкананні песень адчуваюцца ў галаве (нос, твар). Як правіла, шырокае кола людзей ведае гэты рэгістр дзякуючы спевакам, выконваючым свае песні фальцэтам. Дарэчы, «фальцэт» перакладаецца як «ілжывы голас», і гэта шматлікае тлумачыць. Гукі прыкметна адрозніваюцца тым, што яны высокія і часта пазбаўлены прыгукаў, што робіць іх менш аб'ёмнымі, чым гукі ў ніжнім рэгістры. Префесійныя спевакі ў большасці сваёй ўмеюць згладжваць розніцу паміж гукамі ніжняга і верхняга рэгістраў, але гэта, вядома ж, патрабуе доўгіх гадоў практыкі.

3. Нетональны, або штро-бас, або шумны рэгістр.

Часцей за ўсё пра гэта рэгістры кажуць штро-бас, і ў даслоўным перакладзе з нямецкай мовы слова перакладаецца як «саламяны бас». Штро-бас дазваляе браць вельмі нізкія ноты, якія знаходзяцца значна ніжэй нашага груднога дыяпазону і могуць дасягаць контр актавы ў мужчын. Гэтыя ноты ня прапяваюцца, а як бы “праскрыпваюцца”, і выкарыстоўваюцца ў асноўным як прыём “пад’езд да ноты”, напрыклад: Britney Spears, Whitney Houston, Enrique Iglesias, Уладзімір Высоцкі, Грыгорый Лепс, Аляксандр Маршал. Шляхам доўгіх трэніровак штро-бас можна развіць і атрымліваць цалкам магутны гук. Усё залежыць ад мастацкіх мэтаў, якія ставіць перад сабой вакаліст – проста так, для спартовай цікавасці, гэтым займацца не варта.

4. Світковы рэгістр, які яшчэ называюць флейтавым.

Выкарыстоўваецца ў спевах вельмі рэдка, аднак у складаных вакальных кампазіцыях ён выкарыстоўваецца ў поўным аб'ёме. Гэты рэгістр развіты часцей за ўсё ў жанчын. Вельмі яркі прыклад таму – Mariah Carey, якая шмат выкарыстоўвае світковы рэгістр ў сваіх ранніх запісах. У мужчын такая здольнасць сустракаецца вельмі рэдка, што відавочна звязана з будовай звязак і тыпам змыкання. Але і мужчыны часам паказваюць дзіўную здольнасць спяваць у такім рэгістры. Прыклад (Адам Лопес).

Існуе такое паняцце як мікставы рэгістр. Мікст, ці як яго яшчэ называюць “змешаны рэгістр” – гэта спосаб гуказдабывання, у якім задзейнічаны абодва механізмы – і грудны і галаўны. Голас пры гэтым не мае пераходнай адрэзку дыяпазона. У многіх людзей мікставы гукаўтварэння ад прыроды.

СІЛА ГУКУ вызначаецца інтэнсіўнасцю напружвання галасавых звязак і велічынёй ціску паветра ў падзвязкавай прасторы. І той, і іншы працэс рэгулююцца цэнтральнай нервовай сістэмай. Суадносіны паміж рознымі ўзроўнямі гучнасці называецца дынамікай. Кантроль ажыццяўляецца з дапамогай слыху. Калі ж узаемаадносіны паміж гэтымі працэсамі парушаюцца, напрыклад, пры крыку, то прэваліраваньне ціску ўнутры трахеі

выклікае гук, які характарызуецца адсутнасцю чыстай танальнасці. Сіла гуку вызначаецца ў дэцыбелах. У спевакоў сіла голасу дасягае значных велічынь, ўзрастаючы ад 30 да 110 і нават 130 дэцыбел на адлегласці метра ад спевака.

Сіла голасу ўтвараецца ў гартані на ўзроўні галасавых складак і расце з павелічэннем сілы падскладачнага ціску. Велічыня падскладачнага ціску рэфлекторна ўплывае на ступень змыкання галасавых складак. Чым больш яго велічыня, тым шчыльней яны змыкаюцца, імкнучыся супрацьстаяць гэтаму ціску. Чым большы напор прарыва праз галасавую шчыліну порцыі паветра, тым вышэй энергія, якую ён нясе, гэта значыць, павялічваецца амплітуда ваганняў часціц паветра і адпаведна мацнее іх ціск на барабанную перапонку нашага вуха. Такім чынам, сіла пеўчага голасу вызначаецца велічынёй падскладачнага ціску.

З пункту гледжання фізіялогіі гукаўтварэння падскладачны ціск рэгулюецца міжвольна, за кошт рэфлекторных перасоўванняў дыяфрагмы і пастаянна змяняючыхся аб'ёмаў паветраносных шляхоў у адпаведнасці з размяшчэннем артыкуляцыйных органаў пры вымаўленні розных фанем.

З пункту гледжання псіхалогіі яно можа мяняцца адвольна, у залежнасці ад намеру спевака выдаваць гучны або ціхі гук, ад валявога пасылу гукавой энергіі ў адпаведнасці з выканальніцкімі задачамі.

Для характарыстыкі розных дынамічных градацый музычных, у тым ліку і пеўчых гукаў у музыкантаў прынятыя такія абазначэння, як: *f*, *mf*, *p*, *mp*, *ff* і іншыя адценні.

Наша вуха валодае рознай адчувальнасцю да ўспрымання сілы гуку ў залежнасці ад вышыні тону. Гукі, якія маюць аднолькавую сілу, але розныя па вышыні нам здаюцца рознымі па гучнасці. Высокія гукі ўспрымаюцца нашым слыхам як больш гучныя, чым нізкія, хоць па абсалютнай сіле гукавога ціску на самай справе яны могуць быць аднолькавымі. Такім чынам, сіла і гучнасць гукаў з пункту гледжання акустыкі не з'яўляюцца сінонімамі.

Сіла голасу змяняецца ад цэлага шэрагу фактараў: вышыні тону, тыпу галоснага, спосабу артыкуляцыі, фізічнага (работы эндакрыннай сістэмы) і эмацыйнага стану спевака, ступені агучвання рэзанатараў, вакальнай тэхнікі і інш.

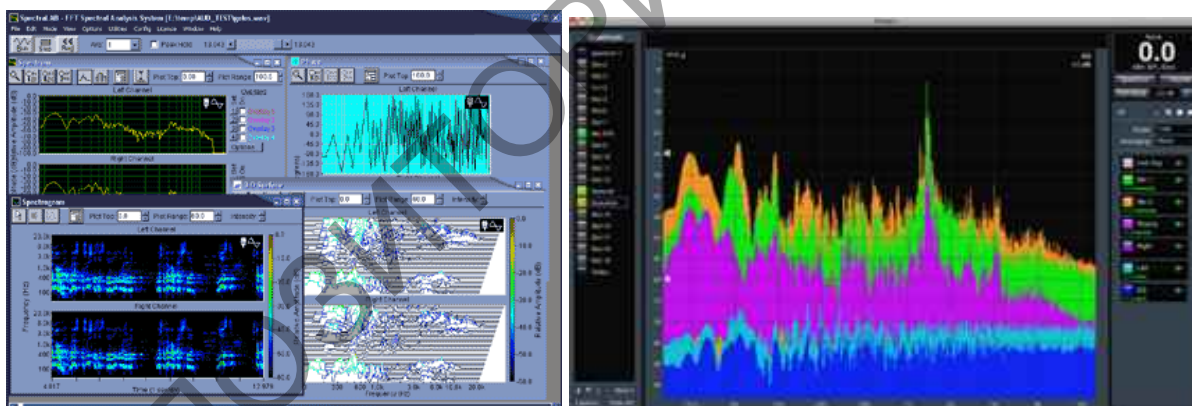
Размову і спеы розных людзей адрозніваюць на слых. Аб пачутым голасе можна сказаць так: «Гаворыць светла, як быццам усміхаецца», або «Які змрочны, цёмны голас! Гудзе, як у трубе», або «Колькі званочкаў гучыць у гэтым голасе, які серабрысты!», Або «Колькі аксаміту ў гэтым голасе, якое прыгожае грудное гучанне!». У вакальнай педагогіцы ёсць

тэрмін, які звязаны з афарбоўкай голасу – ТЭМБР. У перакладзе з грэцкага тымпане азначае афарбоўку і характар гуку.

Тэмбравая афарбоўка залежыць ад:

- будовы галасавога апарата,
- даўжыні і таўшчыні галасавых звязак,
- формы і размяшчэння рэзанатарнай поласці,
- нёба,
- стан слізістай абалонкі гартані можа змяняць тэмбр, асабліва гэты эффект прыкметны пры рэспіраторных захворваннях і пры змене стану задняй сценкі гартані, напрыклад, пры фарынгіце.

Для даследавання тэмбру голасу ўжываецца складаная, дакладная і аб'ектыўная апаратура – гукавы спектрометр. Падобна таму, як сонечны прамень, праходзячы праз прызму, раскладаецца на складнікі яго колеру вясёлкі, гук голасу, прайшоўшы праз спектрометр, расчляняецца на асобныя складнікі – яго абертаны. У выніку шэрагу электраакустычных пераўтварэнняў на экране прыбора з'яўляецца серыя светавых слупкоў, кожны з якіх адпавядае пэўнай частцы абертана, а вышыня слупка – яго інтэнсіўнасці.



Прыгажосць тэмбру голасу залежыць ад высокай пеўчай фарманты і нізкай пеўчай фарманты.

Аб'ём голасу залежыць ад сілы асноўнага тону. Ён павялічваецца адпаведна памеру глотачнай варонкі (у асноўным у даўжыню).

Тэмбр істотна змяняецца, калі разам з гарманічнымі абертанамі ў голасе з'яўляюцца рознага роду шумавыя прыгукі. Часцей за ўсё назіраюцца ахрыпласць і асіпласць, якія ўзнікаюць у выніку незкаардынаванай працы дыхання і гартані, а таксама арганічных паражэнняў галасавых складак і іншых участкаў маўленчага апарата. Акрамя таго, ахрыпласць і асіпласць

могуць быць следствам парушэнняў функцыянавання нервовай і эндакрыннай сістэм.

ПАЛЁТНАСЦЬ

Ад наяўнасці высокіх пеўчых фармант залежыць здольнасць голасу прабіваць залу, пералятаць праз аркестр – ствараць палётнасць голасу. Калі з дапамогай прыбораў выказаць з голасу гэтую высокачастотную вобласць, то голас губляе бляск, становіцца глухім, далёкім, прыкметна памяншаецца па сіле.

Вельмі важна адзначыць, што палётнасць не залежыць ад сілы голасу спевака. Голас можа быць моцным але не палётным. Такі спявак уразіць вас магутнасцю свайго голасу ў невялікім памяшканні і здзівіць слабой сілай гуку на сцэне. Падобныя галасы італьянскія майстры называюць «метал-фальзо» (Ілжывы метал).

Існуе яшчэ адна якасць пеўчага голасу – «ВІБРАТА». Вібрата стварае ў слухача прыемнае ўражанне багацця гучання, эмацыйнасці і гучнасці. Вібрата з'яўляецца вынікам перыядычных змяненняў вышыні і сілы голасу. Прыслухайцеся да голасу добрага спевака – вы пачуеце, што ён злёгка вагаецца з частатой прыкладна 5-7 пульсацый у секунду. Гэта і ёсць вібрата. Дадзеная частата вібрата здаецца для нашага гуку найбольш мілагучнай: больш рэдкія ваганні ўспрымаюцца як пампаванне гуку, а больш частыя – як дрыгаценне («баранчык» у голасе). Пульсацый вібрата робяць голас жывым і адухоўленым. Калі вібрата няма, голас здаецца знежывелым і невыразным, па вобразнаму выразу вакалістаў «прамым, як палка».

Вібрата праяўляецца ў асноўным пры падтрыманні тонаў на «фортэ» і амаль адсутнічае пры спевах на «піяна». Па сваім характары вібрата розных спевакоў адрозніваецца каласальнай разнастайнасцю, яно характарызуе індывідуальную асаблівасць кожнага спевака ў асноўным з моцнымі галасамі, што, аднак, можа ў пэўнай ступені вар'іравацца за кошт вакальнага навучання. Дзіцячыя галасы, за выключэннем галасоў у спецыяльна навучаных выканаўцаў, не валодаюць вібрата.

Вібрата голасу надаюць ледзь прыкметныя ваганні гартані і форма рэзанатараў, якія ўтвараюцца ў спевакоў у такт вібрата.

Чалавечае цела ўяўляе сабой дзве рэзанатарныя вобласці, злучаныя (або не злучаныя) паміж сабой звязкамі. Першая – гэта ўсё цела ніжэй звязак – гартань ніжэй звязак, трахеі, лёгкія, дыяфрагма, бёдры, ногі; другая – гартань вышэй звязак, надгартанная прастора, язык разам з корнем, рот і верхняе рухомае нёба, носавыя пазухі і увесь чэрап цалкам.

РЭЗАНАТАРЫ

Гукі, якія ўтвараюцца на ўзроўні галасавых складак ад іх узаемадзеяння з дыханнем, распаўсюджваюцца па паветраносным поласцям і тканінам, якія ляжаць як над галасавымі складкамі, так і пад імі.

Прыблізна да 80% энергіі пеўчага гуку гасіцца пры праходжанні праз навакольныя тканіны, выдаткоўваецца на іх скальнянне (вібрацыю). У паветраносных поласцях (у надскладачнай і падскладачнай прасторы) гукі перажываюць акустычныя змены, узмацняюцца. Таму гэтыя поласці называюцца рэзанатарамі.

Адрозніваюць верхнія і грудныя рэзанатары. Верхнія рэзанатары – усе поласці, якія ляжаць вышэй галасавых складак: верхні адзел гартані, глотка, ротавае і носовае поласці і дадатчныя пазухі (галаўныя рэзанатары).

Глотка і ротавае поласць фармуюць гукі мовы, павышаюць сілу галаса, уплываюць на яго тэмбр. У выніку галаўнога рэзаніравання голас набывае “палётнасць”, сабранасць, “метал”. Гэтыя рэзанатары з’яўляюцца індыкатарамі (паказальнікамі) правільнага гукаўтварэння.

Грудное рэзаніраванне паведамляе гуку паўнату і аб’ёмнасць гучання. Злоўжыванне грудным рэзаніраваннем абцяжвае гучанне і можа прывесці да “ваганьня” гуку і паніжэння інтанацыі.

Тэма 11. Працэс гукаўтварэння: дыханне, яго віды і метадыкі працы з дыханнем, апора гуку, атака гуку, гукавядзенне.

Гукаўтварэнне – гэта працэс утварэння пеўчага голасу, гэта значыць гуку пэўнай вышыні, сілы і тэмбру. Гукаўтварэнне звязана з працай дыхальнага і галасавога апаратаў, якія знаходзяцца ва ўзаемадзеянні, дзеяннімі якіх кіруе цэнтральная нервовая сістэма. Вялікае значэнне ў правільным гукаўтварэнні мае слых. Спявак павінен умець адрозніваць якасць гуку. Такую здольнасць называюць вакальным слыхам.

Спевак звязана з уменнем кіраваць рэфлекторнымі працэсамі мышачных рухаў, працай псіхікі і мадэляваннем пеўчага гуку.

Да пастаўленага і тэхнічна падрыхтаванага прафесійнага голасу прад’яўляюцца сур’ёзныя патрабаванні:

уменне спяваць фортэ, піяна;

валоданне рознымі тэмбральнымі афарбоўкамі голасу;

уменне правільна спяваць храматычныя і дыятанічныя гамы і інтэрвалы;

валоданне рухомасцю гуку;

уменне выконваць “слізганні”, мардэнты, фаршлагі і іншыя тэхнічныя прыёмы;

уменне працаваць з рытмам і тэмпам рознай складанасці.

ПРАЦА ГАРТАНІ

Гартань з’яўляецца месцам, дзе ўтвараецца гук пеўчага голасу, які мае пэўную вышыню, сілу і тэмбр. Яна вельмі рухомая, можа падымацца і апускацца. Становішча гартані ва ўсіх спевакоў рознае, і звязана з прыроднай будовай вакальнага апарата: формай гартані, даўжынёй звязак, вышынёй надстаўнай трубы. На змяненне становішча гартані ўплываюць і памеры ротаглотачнага канала.

Стан гартані звязаны з якасцю голасу, ступенню свабоды і натуральнасцю гучання. Калі гартань не знайшла свайго зручнага становішча, то дыханне слабее, гук «садзіцца на звязкі», у горле з’яўляецца напружанне, адбываецца няправільнае гукаўтварэнне. Свабоднаму становішчу гартані дапамагае вызваленне ніжняй сківіцы, пэўнае раскрыццё рота і глоткі, характар удыху.

Гартань складаецца з трох храсткоў і з трынаццаці парных цягліц, з якіх дзевяць пар падымаюць гартань, і чатыры пары апускаюць яе. Мышцы, якія адказваюць за падняцце гартані, значна большыя і мацнейшыя, чым тыя, каторыя апускаюць яе, паколькі яны забяспечваюць жыццёва важны механізм абароны органаў дыхання ад траплення іншародных цел пры дыханні і прыёме ежы.

Уздым і апусканне гартані непасрэдна звязаныя з формай глоткі, якая можа пашырацца і паглыбляцца, што непасрэдна ўплывае на фарміраванне гуку рознага тэмбру: светлага або цёмнага.

Пры нізкім становішчы гартані павялічваецца поласць глоткі і, адпаведна, сіла і аб’ём голасу. Неабходна вызначыць яе становішча на зручных і прыгожых нотах (для кожнага асабіста) і затым старацца прытрымлівацца гэтага. Гвалтоўнае ўтрыманне гартані ў ненатуральным становішчы шкодна і вядзе да псавання голасу. Натуральнаму апусканню гартані спрыяе вызваленне глоткі, адчуванне з’яўкі і захаванне памяці ўдыху пры спевах. Важна таксама звярнуць увагу на свабоду і натуральнасць сківічных і жавальных мышцаў. Язык, глотка, як і ўсё цела, павінны быць вольныя і не заціснутыя, так як пры спевах ўсе сістэмы мышцаў узаемазвязаны.

Галасавыя звязкі – складаныя па будове мышачныя ўтварэнні, якія ўяўляюць сабой перламутрава-белыя складкі на ўнутранай паверхні бакавых сценак гартані. Звязка прымацоўваюцца да сярэдняй лініі шчытападобнай

храстка і да галасавога адростка чарпалавіднага храстка. Такім чынам, звязкі расцягнутыя паміж двума згаданымі храсткамі. Скарачэннем мускулаў звязкі могуць ушчыльную злучацца адзін з адным да поўнага змыкання або разыходзіцца сваімі канцамі ў розныя бакі, утвараючы шырокі прасвет галасавой шчыліны.

Вышэй сапраўдных галасавых звязкаў размешчаныя ілжывыя звязкі – дзве складкі слізистой абалонкі. Пры захворванні сапраўдных галасавых звязкаў гук утвараюць ілжывыя звязкі, але пры гэтым голас становіцца бяжым і сіплым.

Галасавыя звязкі ўдзельнічаюць у дыхальнай і галасавой функцыі.

Падчас фанатыі звязкі змыкаюцца, а выдыхаемае пад ціскам паветра прыводзіць іх у вагальны стан, утвараючы гук. Перыядычнасць змыкання і размыкання звязкаў напрамую залежыць ад раўнамерных прарываў паветра, якое выходзіць з трахеі праз звужаную галасавую шчыліну. Вышыня гуку звязана са ступенню нацяжэння звязкаў: гук голасу тым вышэй, чым больш нацянутыя звязкі.

Тэмбр голасу, акрамя ўсяго іншага, залежыць ад даўжыні, таўшчыні і пругкасці галасавых звязкаў, гэта значыць ад іх здольнасці змяняць сваю форму і напружанне. Магчымасць надаваць голасу розныя гукавыя адценні таксама звязана з разнастайнасцю функцыянавання звязкаў пад паветраным ціскам. Звязкі могуць змяняць форму, даўжыню і пругкасць. Гэтым тлумачыцца ўзнікненне асноўных уласцівасцяў голасу, якія тычацца тэмбру, вышыні і сілы. Аднак, гук утвараецца не столькі ваганнямі звязкаў, колькі паветраным слупом, які ўтвараецца вышэй галасавых звязкаў. Гук, які ўтвараецца ў гартані, мае слабы, бяэтэмбравы характар. Толькі дзякуючы «надстаўнай трубцы» – ротаглотачнаму каналу, ён набывае сілу, прыгажосць і гнуткасць.

Для правільнай працы галасавых звязкаў вялікае значэнне мае становішча галавы, бо пры нізка апушчанай або высока паднятай галаве змяняецца памер галасавых звязкаў, а, значыць, і гучанне голасу.

АПОРА ГУКУ

Актыўная фіксацыя гартані пры дапамозе шчыта-грудзіннай мускулатуры ў нізкім стане, у якое яна прыйшла пасіўна з прычыны апускання пад'язычнай косткі, і ёсць тое, што называецца апорай гуку.

Практычны прыём для ажыццяўлення апоры гуку заключаецца ў наступным.

Апусціўшы вядомым ўжо спосабам (і без найменшага ўдзелу ніжняй сківіцы) пад'язычную косць, і, даўшы гэтым магчымасць гартані пасіўна

апусціцца, трэба неадкладна ўслед за гэтым зрабіць новы, лёгкі замацавальны рух гартані ўніз. Сагнуты ўказальны палец, які прыкладаецца вонкавай паверхняй да гартані ў галіне перстнявіднага храстка ў надключычнай ямцы шыі, адчуе пры гэтым другім руху гартані ўніз лёгкі націск, услед за якім без усякага прамаруджвання трэба пачаць гук, імкнучыся адчуваць на працягу ўсёй яго працягласці націск гартані на палец. Гэта і будзе гук, які спяваецца на апоры.

АПОРА ДЫХАННЯ

Пад гэтым тэрмінам варта разумець падтрымліванне сціснутага стану паветра ў лёгкіх (нягледзячы на яго выцяканне падчас фанатыі), што дасягаецца шляхам бесперапыннага ўзыходзячага брушнага ціску прэса, які рэгулюецца паступовым расслабленнем дыяфрагмы.

У выпрацоўцы прамой прапарцыянальнасці паміж пад'ёмнай працай брушнага прэса і ступенню падатлівасці дыяфрагмы і заключаецца сакрэт бесперапыннага захавання апоры дыхання, дакладней – выхаду, гэта і ёсць вышэйшае мастацтва пеўчага дыхання.

Неабходна памятаць, што паміж апорай дыхання і апорай гуку існуе ўзаемная залежнасць, якая выяўляецца ў тым, што чым больш вытрыманая апора дыхання, тым лягчэйшая і лепшая атрымліваецца апора гуку, і чым дасканалей апошня, тым лягчэй захаваць апору дыхання.

АТАКА ГУКУ

Аткай называецца спосаб пачатку ўтварэння гуку, дакладней – момант, характар і ступень збліжэння галасавых звязак у пачатку танацыі.

Атака гуку – тэрмін, які адносіцца да лагапедыі, вакала, музыкі, аратарскага майстэрства. У вакале ён абазначае спосаб, якім карыстаецца спявак, каб прывесці ў дзеянне, уключыць у працу галасавыя звязкі, гэта значыць іх пераход ад стану дыхання да гукаўтварэння. Атака гуку вызначаецца ступенню напружання, збліжэння, ваганняў галасавых звязак і рознымі варыянтамі іх узаемадзеяння з дыханнем.

Існуюць тры спосабы атакі гуку:

Цвёрдая атака – ўтвараецца пры шчыльна самкнутых, перад пачаткам гукаўтварэння, галасавых звязках і моцным іх супраціве паветры пры здабыванні гуку. Павебра як быццам б'е па звязках, прымушаючы працаваць. Пры гэтым амаль няма ўцечкі дыхання, яго хапае на больш доўгія фразы. Такая атака забяспечвае пры выкананні гучнасць голасу, яркасць, цвёрдасць, энергічнасць і рэзкасць. Карыстацца такой атакай гуку працяглы час немэтазгодна, бо гэта адбіваецца на працы гартані і можа выклікаць перанапружанне звязак.

Прыдыхальная атака – ўзнікае, калі да моманту ўтварэння гуку выдых ўжо часткова ажыццяўляецца, гэта значыць звязкі змыкаюцца на выдыху. Пры такім відзе атакі гуку мы чуем спачатку выдых а потым толькі гук. Такую атаку суправаджаюць сільныя прыгукі, бо адбываецца ўцечка паветра – прыдыханне. Прыдыхальная атака ўжываецца пры выразе асцярожнасці, бяссілля, знямогі.

Мяккая атака – ажыццяўляецца пры адначасовым уключэнні ў працу галасавых звязкаў і дыхання. Змыканне галасавых звязкаў фактычна супадае з пачаткам выдыху. Пры мяккай атацы ўтвараецца больш прыгожы тэмбр, інтанацыйна чыстае, дакладнае і спакойнае гучанне, таму мяккая атака найбольш часта ўжываецца ў спевах.

Спевы – гэта вызначанае сэнсам музычнага твора, бесперапыннае і лагічнае гукавядзенне. Кожны гук з’яўляецца падрыхтоўчым да наступнага за ім. Атака гуку акрамя ўсяго іншага з’яўляецца сродкам выразнасці ў спевах. Варыяцый спеўных атак дазваляюць перадаваць розныя настроі.

Асновай мастацкай каштоўнасці спеваў з’яўляецца ўменне захоўваць бесперапыннасць і роўнасць прыгожага гучання голасу на ўсім дыяпазоне. Гэтай мэты можна дасягнуць з дапамогай свядомай каардынацыі дыхання і атакі гуку, выкарыстоўваючы дыханне, як педаль, якая звязвае гукі разам. Від атакі гуку, які выкарыстоўваецца спеваком, цесна звязаны з сілай голасу ў момант яго ўзнікнення і з выкарыстаннем рэгістраў.

ПРЫЁМЫ ГУКАВЯДЗЕННЯ

Гукавядзенне – спосаб сувязі гукаў у працэсе фанатыі. Гукавядзенне абумоўлена прынцыпам працы дыхання, фанетычнай структурай вербальнага тэксту.

Асноўныя віды гукавядзення: звязнае (*legato*) і дыскрэтнае (*staccato, non legato*).

Легата (*legato*, італ. – звязана) – бесперапынная, звязаная, плаўная спевы без штуршкоў, без перапынення дыхання на галосных, з перанясеннем зычных, якія заканчваюць склад, да наступнага склада, а таксама “прапяванне” зычных, якія гучаць (л, м, н, р). Пры легата ўсе зычныя павінны быць шчыльна “счэпленыя” паміж сабой. Вымаўленне зычных адбываецца хутка, без парушэння адзінага патоку гуку. Пры добрым легата адзін гук, роўна вытрыманы на працягу ўсёй сваёй працягласці, непасрэдна “пераліваецца” ў іншы, без якога-небудзь перапынку або штуршку. Прыём гукавядзення легата з’яўляецца адным з найважнейшых сродкаў выразнага выканання мелодыі, бо ён адлюстроўвае галоўнае ў працэсе спеваў: плаўнасць, напеўнасць.

Нон легата (non legato) – прыём гукавядзення, які прадугледжвае падзел гукаў, якія не злучаюцца паміж сабой, і некаторае падкрэсліванне кожнага гуку мелодыі, але з захаваннем яе бесперапыннасці. Падзел гукаў утвараецца кароткачасовай затрымкай (без аднаўлення) дыхання перад новым гукам. Падкрэсліванне гукаў не павінна пераходзіць у знарочыстыя акцэнты і тым больш – у цэзуры або паўзы. У той жа час пераменшвання падкрэслення не павінна прывесці да сцірання выразных граняў кожнага гуку, які ўзнікае або акорда і тым самым звесці мелодыю да невыразнага прыёму, сярэдняга паміж легата і нон легата.

Стаката (staccato, іт. – адарваны, адзелены) – прыём гукавядзення, пры якім гукі выконваюцца адрывіста, кароткімі працягласцямі, лёгкімі штуршкамі, адлучаючы адзін гук ад другога.

ДЫХАННЕ

Падмуркам, асновай гукаўтварэння з’яўляецца дыханне. Лічыцца, што добрыя спеваы – гэта “майстэрства выдыху”, але каб “па-майстэрску выдыхаць”, трэба навучыцца “ўдыхаць”.

Віды дыхання

Грудное дыханне. Пры ім найбольш актыўна працуюць мышцы грудной клеткі. Знешнія дыхальныя рухі зводзяцца да актыўных рухаў сценак грудной клеткі. Дыяфрагма маларухомая. Жывот пры ўдыху ўцягнуты.

Разнавіднасцю груднога дыхання з’яўляецца ключычнае, або верхнегрудное дыханне, пры якім вельмі энергічна ўдзельнічаюць мышцы верхняга аддзела грудной клеткі, плечавага пояса і шыі. Гэта дыханне павярхоўнае, мышцы шыі напружаныя, абмежаваныя рухі гартані і таму абцяжаранае гукаўтварэнне.

Змяшанае, грудабрушное дыханне. Актыўныя мышцы грудной і брушной поласці, а таксама дыяфрагма.

Брушное або дыяфрагмальнае дыханне. Пры гэтым тыпе дыхання актыўна скарачаюцца дыяфрагма і мышцы брушной поласці, у прыватнасці бачныя намі мышцы брушной сценак, пры адносным спакоі сценак грудной клеткі.

ПЕЎЧАЯ УСТАНОЎКА

Пеўчая устаноўка – тэрмін, які акрэслівае становішча, якое павінен прыняць спявак перад пачаткам спеваў: нязмушанае, але падцягнутае становішча корпуса з распраўленымі спіной і плячыма, прамое свабоднае становішча галавы, устойлівая апора на абедзве нагі, свабодныя рукі.

«Постаць павінна быць важная ..!»

«Пружыністымі» ногі, а не «драўляныя і нясхільныя»

Мяккі погляд !!!! Бровы спакойныя (не падымаюцца)!

Паслабіць мышцы шыі, падбародка, ніжняй сківіцы, твару, плячэй !!!

Шчокі мяккія !!!

Падбародак нерухомы па магчымасці (не павінен выдавацца), мяккі як падушка, а не як цэгла.

Моцна сківіцу не апускаць, асабліва пры высокіх гуках!

Язык паслаблены, крыху ўвагнуты пасярэдзіне!

Вусны складаюцца ва ўсмешку, верхнія зубы злёгка бачныя!

Шчочкамі трымаем цяжар ледзь апушчанай ніжняй сківіцы!

Не апускаць і не падымаць галаву падчас спеваў!

«Паўзьявок» (перад тым як выдаць гук, адчуць паўзьявок!)

Перад удыхам адкрыць горла !!!! (Пашырыць) – апусціць дыяфрагму.

Паміж фразамі не зачыняць горла, і да канца фразы таксама!

Горла заўсёды адчувае зручнасць і свабоду!

Рот пры спевах павінен раскрывацца напалову (як падчас смеху)!

ГІГІЕНА ГОЛАСУ

«Правілы бяспекі» для вакаліста

1. занятакі вакалам не павінны доўжыцца больш за 45 хвілін без перапынку.

А яшчэ лепш, калі праз кожныя 15 хвілін вакальных практыкаванняў, вы будзеце рабіць перапынкі ў 5 хвілін. Асабліва гэта важна памятаць пачаткоўцам у спевах: калі галасавы апарат вакаліста яшчэ не прывык да вялікіх нагрузак і голас яшчэ не пастаўлены!

Вось што сапраўды важна ў спевах – дык гэта рэгулярнасць заняткаў. І калі вы хочаце навучыцца прыгожа і правільна спяваць – займацца вам трэба як мінімум тры разы на тыдзень па 45 хвілін. Пачаткоўцам я настойліва рэкамендую не займацца даўжэй 45 хвілін у дзень. Калі вы ўжо маеце пэўны вакальны вопыт, можаце займацца ў суме і больш 45 хвілін, да прыкладу, 2-3 гадзіны ў дзень, але ў любым выпадку, разбівайце свой занятак так, каб адна яго частка не перавышала 45 хвілін.

2. Скажыце «не» некаторым прадуктам да пачатку заняткаў спевамі ці перад выступам, раздражняльныя горла і звязкі прадукты: семечкі, арэшкі, чыпсы, печыва, халоднае марозіва. Варта пазбягаць вельмі халодных і вельмі гарачых, а таксама моцна вострых і моцна салёных прадуктаў.

Не рэкамендуецца піць: каву і чорны чай – яны сушаць звязка, і ні ў якім разе нельга піць газаваную ваду – яна раздражняе сліззістыя абалонкі рота; і ў самы непатрэбны момант гэтыя газы могуць пачаць выходзіць. Калі

ўсё ж вы вырашылі выпіць чаю: піць яго можна толькі без цукру, салодкі чай можа выклікаць несмыканне звязкаў!

3. Пазбаўляемся ад шкодных звычак.

4. Важнае перасцярога дзяўчатам і жанчынам: не рэкамендуецца займацца спевамі ў першыя тры дні менструацыі. Уся справа ў тым, што падчас менструацыі мышцы, якія забяспечваюць падтрымку дыяфрагмы знізу «занятыя» адрыньваннем пласта эндаметрыя ад слізистой абалонкі маткі. І як бы дзяўчыны і жанчыны ні стараліся, у першыя тры дні менструацыі ад гэтых цягліц немагчыма дамагчыся паўнаватаснай працы. Падчас менструацыі, а ў некаторых і ў прад менструальны перыяд, да большасці слізистых паверхняў у арганізме жанчыны павялічваецца прыток крыві, і звязкі – не выключэнне. Яны павялічваюцца ў памерах, становяцца больш непаваротлівымі і, што самае галоўнае – значна горш змыкаюцца.

Парады па рэжыму для вакаліста:

- Старайцеся добра высыпацца. Адпачнуўшы вакаліст лепш спраўляецца з тэхнічна складанымі вакальнымі прыёмамі, у яго вышэй канцэнтрацыя і больш сіл для асваення новых вакальных практыкаванняў і музычных кампазіцый. Даросламу чалавеку, як вядома, неабходна спаць 7-8 гадзін у суткі.
- Есці варта за 2-3 гадзіны да заняткаў вакалам.
- Падчас заняткаў вакалам неабходна ўвільгатняць звязкі і яшчэ лепш – памяшканне. Для ўвільгатнення звязкаў падчас заняткаў вакалам лепш за ўсё піць прастую негазаваную ваду. Залішняя сухасць паветра можа пашкодзіць голасу. У такіх выпадках варта забяспечыць увільгатненне паветра адмысловымі ўвільгатняльнікамі або ставіць на радыятары ацяплення посуд з вадой. Карысна сістэматычна прапалоскваць шчолачнымі водамі тыпу «Баржомі» рот, горла, насаглотку. Шчолачная вада добра выдаляе слізь і спрыяе нармальнай функцыі слізистых абалонак.

Тэма 12. Вытокі народнага гукаўтварэння – спосабы гукаўтварэння, фармаванне галосных.

Пад народным гукам разумеюць той гук, якім спяваюць сяляне ў полі, гараджане ў час сямейнага свята, маці ля калыскі дзіцяці, салдаты ў страі і інш. Іх спевы адрозніваюцца, але адначасова яны маюць і шмат агульнага, што дыктуецца ўласцівацямі неапрацаванага голасу. Галасавыя магчымасці выкарыстоўваюцца народам найбольш даступным

спосабам (у плане прымянення рэгістраў, дыяпазону, тэмбру). Як вядома, народнае гукаўтварэнне прымяняецца народнымі спевакамі ў розных варыянтах, але мае і агульныя ўласцівасці: моўнае, не вельмі акругленае фарміраванне гуку; звонкае, блізкае гучанне; густое гучанне ў грудным рэгістры, выключэнне – фальцэт у мужчын, а ў жанчын – «тонкія» галасы; адрозненне рэгістраў па тэмбры, меншы дыяпазон аднатэмбраванага гучання; адсутнасць выражанага прыкрыцця верхніх гукаў у мужчын.

Блізкасць да моўнай фанетыкі – найбольш характэрная ўласцівасць народнага гукаўтварэння. Пры гэтым трэба мець на ўвазе падабенства, але не тоеснасць моўнага і пеўчага гучання. Існуе розніца ў працягласці галосных, у ступені іх роўнасці. Вядома, што характар і тэмбр кожнай галоснай звязаны з наяўнасцю ў спектры яе гучання асаблівых абертанаў, так званых фармантаў галосных. Такім чынам, чысціня і выразнасць галосных, якія выяўляюцца ў іх тэмбры, адбываюцца на вакальнай мове. У пеўчым гучанні больш зычнасці, палётнасці. Спевы будуецца на іншым вышынным узроўні гартані ў параўнанні з бытавой мовай.

У людзей розных нацыянальнасцей, якія маюць роднасныя мовы, назіраецца і падабенства пеўчай манеры. Агульнасць пеўчай манеры існуе ў беларусаў, украінцаў, рускіх, балгар, палякаў і інш.

Народнае гукаўтварэнне абумоўліваецца прыродай неапрацаваных галасоў. У гукаўтварэнні беларускага і іншых народаў пры ўсёй разнастайнасці ёсць агульнае, гэта ўспрымаецца на слых. Агульнае дыктуецца рэгістравай прыродай голасу, агульнафізіялагічнымі ўласцівасцямі галасавога апарату. Адрозненне ж тлумачыцца ўплывам фанетычных асаблівасцей мовы, выканаўчымі традыцыямі, характэрнай тэсітурай і меладычнымі асаблівасцямі народных песень. Колькі дыялектаў у мове, столькі і мясцовых асаблівасцей народнага пеўчага гукаўтварэння.

Манера народных спеваў нарадзілася з жывой народнай мовы. Моўная інтанацыя абумоўлівае характэрныя выканальніцкія прыёмы: слізгаценне, спады, прыгукі, народныя фаршлагі, маляўнічую гульню са словам (расцягванне слоў на дадатковыя галосныя, паўтарэнне складоў, разрыў слоў, устаўныя выклічнікі і інш.).

Народная манера спеваў, у першую чаргу, звязана з выканальніцкімі традыцыямі, з музычнай мовай. У розных рэгіёнах ёсць свае традыцыі фарміравання пеўчага гуку, але няма адрозненняў у будове галасавога апарату. У будове галасавога апарату могуць быць перадумовы, якія садзейнічаюць авалоданню той ці іншай манерай спеваў. Калі верхні рэгістр голасу ад прыроды мае цяжкасці, то выканаўца

вымушаны спяваць толькі ў аб'ёме груднога рэгістра, падобна спевакам народнага плана. У асноўным прыстасоўванне спевакоў да народнага гукафарміравання адбываецца ў залежнасці ад слыхавай і вакальнай звычкі. Калі спевакі слухаюць пераважна народных выканаўцаў, якіх стараюцца імітаваць (часцей гэта адбываецца ў сельскай мясцовасці), то яны адпаведна фарміруюць і гук. Зразумець прыроду народнага гукаўтварэння вельмі важна.

Асаблівасці народнага фарміравання гуку выкарыстоўваюць у сваёй практыцы многія самадзейныя калектывы і спевакі. У размоўнай мове, як і ў вакальнай, можна распазнаць тэмбр, павышэнне і паніжэнне інтанацыі, рэгістр і дыяпазон голасу, таму гэтыя паняцці характэрныя як для размоўнай мовы, так і для спеваў.

Беларускае народна-харавое выканальніцтва сфарміравалася ў выніку працяглай і сістэматычнай пеўчай практыкі. Асновай гукаўтварэння народнага голасу з'яўляецца размоўны пасыл гуку, карыстанне гукамі груднога рэгістра.

Для народнага спеву характэрным з'яўляецца:

- натуральны, блізкі гук з нязначнай вібрацыяй або без яе;
- выкарыстанне аднаго рэгістра (часцей за ўсё груднога), некаторая абмежаванасць дыяпазону;
- наяўнасць “ўпрыгожванняў” гуку ў народная манеры спеваў. Такіх як фаршлагі, “слізганні”, “скаты”, “узлёты”, “кіксы” і інш.;
- пры выкананні народных песен спевакі могуць разрываць словы дыханнем, паўтараць склады слова, трансфармаваць словы, “агаласоўваць” зычныя літары.

Акрамя непасрэдна вакальных характарыстык народнага спеву існуюць і іншыя фактары вызначэння народнага выканальніцтва:

- Апора на мясцовую пеўчую традыцыю – двухрэгістравае гучанне, актаўныя падваенні асноўнай мелодыі.
- Імпровізацыя выканання – спевакі дапускаюць падчас спеваў меладычныя падгалосак, імпровіруюць.
- Натуральная манера гукаўтварэння – гук адкрыты светлы, жаночая група галасоў спявае ў нізкім рэгістры, а мужчынская наадварот.
- Выкарыстанне прымарнага (натуральнага) рэгістра галасоў – колькасная перавага жаночых галасоў над мужчынскімі, выкананне імі асноўнай вакальнай нагрукі, спевы без дырыжора.

- Рэпертуар – народныя, абрадавыя песні, прыпеўкі, творы самадзейных кампазітараў, творы прафесійных кампазітараў стылізаваных пад народныя.

Характэрнымі рысамі беларускай народнай песеннай традыцыі з’яўляюцца:

- лініарнасць, як аснова музычнага стылю мыслення ў фальклоры беларусаў;
- прынцыповая манодыя раннетрадыцыйнай класікі беларускіх песень;
- разгорнутая мелізматыка, “гнуткасць” голасавядзення мелодый народных песень;
- пачатковыя элементы паліфаніі ў спеўных стылях: гетэрафонія, бурдон, падводка;
- маўленне як крыніца этнічных спеваў;
- арфаэпіка мовы, яе ўплыў на асаблівасці этнічных спеваў;
- натуральнасць і глыбіня розных дыялектаў беларускай мовы;
- гуказдабыванне ў высокім рэгістры (ротаглотачнае рэзаніраванне) і ў сярэднім рэгістры (грудное рэзаніраванне);
- розныя прыёмы агаласоўкі ў спевах.

Непасрэдна сама народна-песенная традыцыя Беларусі яскрава праяўляецца ў выканальніцкай манеры шасці этнаграфічных рэгіёнаў Беларусі: Паазер’е, Падняпроўе, Панямонне, Усходняе Палессе, Заходняе Палессе, Цэнтральная Беларусь.

Аўтэнтчны фальклор з’яўляецца культурай вуснага тыпу са спецыфічнымі формамі бытавання і пераемнасці. Асноўным прынцыпам яго натуральнага бытавання з’яўляецца вуснае перайманне. Засваенне ведаў і ўменняў у межах традыцыі ажыццяўлялася шляхам назірання, капіравання, сумеснай дзейнасці майстра і вучня. Міжпакаленняя трансмісія праз вусны спосаб навучання ў этнапедагогіцы носіць назву дэманстрацыйнай антрапатэхнікі.

Тэма 13. Строй і інтанаванне ў народным хоры.

Паняцце «строй» у музыцы мае некалькі значэнняў:

- частата настройкі эталона вышыні (камертона);

– настройка гукарада па тым ці іншым прынцеце дакладных суадносін па вышыні;

– чысціня інтанавання.

Сёння эталонам вышыні для першай актавы прынята лічыць 440 ваганняў у секунду (440 герц). За шматвяковую гісторыю музычнага выканання норма вышыні паступова змянялася ў бок яе павышэння. За апошнія два-тры стагоддзі яна павялічылася больш чым на цэлы тон. Такім чынам, старажытная музыка сёння агучваецца ў больш высокай танальнасці. Эталонная перыядычнасць вагання ля першай актавы вызначаецца камертонам. Яго вынайшоў у 1711 г. Д. Шор (Англія). Існуюць камертоны ў выглядзе металічнага відэльца, трубачкі і інш., яны выкарыстоўваюцца для настройкі хору.

У гісторыі выканання было мноства музычных сістэм. Вялікае значэнне ў еўрапейскай музыцы меў піфагораўскі строй, гукарад якога быў пабудаваны па квінтах. У XVI ст. уведзіцца тэмпераваны строй, а ў XVIII ст. замацоўваецца раўнамерна тэмпераваны строй, гукарад якога пабудаваны з 12 ступеняў з роўна паўтонавай адлегласцю паміж гукамі.

У песні і ігры на інструментах з нефіксаванай вышынёй гуку выканаўцы карыстаюцца зонавым ладам. Яны індывідуалізуюць інтэрвалы, адыходзячы ад іх тэмперыраванай вышыні і падкрэсліваючы выразнасць музычных інтанацый. Інтэрвал у зоне $7/3$ паўтона ў абодва бакі ад тэмперыраванага захоўвае сваю якасную адпаведнасць. Яго змяненні ў межах гэтай зоны дэманструюць шматлікія інтанацыйныя адценні, якія з'яўляюцца выразнымі сродкамі. У аснове адхіленняў ад тэмперыраванага строю ляжаць, перш за ўсё, заканамернасці гэтага ладу. Абвастрэнне ўнутрыладавых прыцягненняў надае строю асаблівую выразнасць.

Упершыню ў хоразнаўстве вопыт работы над строем а капэла абагуліў П. Р. Часнакоў. Да харавога ладу П. Р. Часнакоў адносіў правільнае інтанаванне інтэрвалаў (гарызантальны строй) і правільнае гучанне акорда (вертыкальны строй). Наступныя хормайстры (К.К. Пігроў, В.І. Краснашчокаў) захоўвалі азначэнне строю як правільнага інтанавання гукаў, як чысціню інтанавання ў спевах.

Выкарыстоўваючы папярэдні вопыт, сучаснае хоразнаўства вызначае строй як працэс інтанавання ў харавых спевах, звязаны з адсутнасцю тэмперацыі. Строй з'яўляецца адным з асноўных элементаў харавой гучнасці. Без чысціні інтанавання складана ўявіць харавое гучанне, асабліва ў харах а капэла. У харах а капэла, калі хор гучыць як

самастойны музычны інструмент, важнае значэнне маюць настройка хору ў цэлым, і ўменне кожнага спевака трымаць і карэктываваць строй у розных тэмпах, рытмах, дынаміцы і фактуры. Строй – адна з галоўных умоў харавога гучання. Па тым, наколькі стройна (чыста) спявае хор, можна меркаваць аб узроўні валодання вакальна-харавой тэхнікай.

Паняцце «харавы калектыў» пачынаецца са стройнага гучання хору, стройных спеваў яго ўдзельнікаў. Харавы строй – гэта чысціня спеваў, інтанацыйна дакладнае выкананне гукаў кожным спеваком паасобку і харавымі партыямі разам, чысціня гучання ўсяго хору. Паняцце «строй» у харавым выкананні мае два значэнні: меладычны і гарманічны.

Меладычны, або гарызантальны строй характарызуецца чысцінёй інтанавання кожнай харавой партыі паасобку або ўсім хорам, калі ён спявае ва ўнісон. Унісон – аснова харавога гучання. Работа над навыкам строю пачынаецца з выпрацоўкі дасканальнага ўнісону ў кожнай партыі і ва ўсім хоры.

Інтанаванне ў харах народнай песні асноўваецца на ладавых сувязях. Таму вельмі важна навучыць спевакоў запамінаць меладычную лінію сваёй партыі як самастойную мелодыю, адчуваць яе ладавую напраўленасць і інтанацыйную перспектыву. Але нельга недацэньваць і ўменне чыста спяваць інтэрвалы. У сучасных партытурах народнага хору сустракаецца ўскладненне ладавай асновы, што патрабуе ад спевакоў умення інтанаваць, абапіраючыся на інтэрваліку.

Меладычны строй з'яўляецца важным састаўным элементам мастацкага выканання твора. Ад яго залежыць якасць харавога гучання, гарманічнага строю.

Гарманічны, або вертыкальны строй – гэта правільнае інтанаванне сугучаў акордаў у іх паслядоўным руху, якое ўтвараецца ў гучанні ўсяго хору або яго галасавых груп. Практыка паказала, што прымяняць правілы меладычнага строю ў адносінах да гарманічнага не заўсёды магчыма: гэта можа прывесці да парушэння харавога строю (з'ява дуалізму інтэрвалаў). Хормайстры звярнулі ўвагу на тое, што наяўнасць добрага меладычнага ладу яшчэ не забяспечвае гарманічны лад, таму пры спалучэнні харавых галасы павінны акустычна падладжвацца. Пры пабудове гарманічных інтэрвалаў трэба імкнуцца дасягнуць максімальнага зліцця чыстых інтэрвалаў як найбольш адчувальных да дакладнасці настройкі. Гарманічныя інтэрвалы па дакладнасці інтанавання падзяляюцца на стабільныя (чыстыя кварты, квінты, актавы), якія патрабуюць значнай дакладнасці інтанацыі і маюць вузкую зону

інтанавання, і варыяцыйныя (секунды, тэрцыі, сэксты, сэптымы), якія дапускаюць большую свабоду інтанавання, магчымасць вар'іравання ў мэтах выразнасці выканання. А ў рабоце над меладычным ладам на першы план выходзіць інтанацыйнае развіццё мелодыі. Мелодыя будуюцца на аснове ладавых узаемасувязей гукаў, таму што гукі інтануюцца не адначасова.

Гарманічны інтэрвал хоць і дазваляе пэўную гібкасць, але ўсё ж у параўнанні з меладычным інтануюцца больш жорстка, стабільна, падпарадкоўваецца прынцыпу кансаніравання (максімальнага зліцця). Падчас выканання мелодыі назіраецца агульная тэндэнцыя да індывідуалізацыі інтэрвалаў шляхам пашырэння большых інтэрвалаў і звужэння малых. У гарманічных спалучэннях гэта тэндэнцыя часцей стрымліваецца прынцыпам кансаніравання.

Прынцып кансаніравання абмяжоўвае магчымасць пашырэння або звужэння інтэрвалаў, якія ў яго ўваходзяць. Менавіта ў гарманічных інтэрвалах адчуваецца нястройнасць. Пры перадачы гарызантальны строй павінен карэкціравацца вертыкальным строем. Пры пабудове сугуччаў хормайстар павінен зразумець іх ролю і значэнне ў гарманічным руху. У залежнасці ад ладавага значэння акорды могуць мець статычны, нерухомы характар (танічнае трохгучча) або дынамічны характар (стан працягу руху, як у дамінантных сугуччах). Статычны акорд звычайна патрабуе спакойнай, устойлівай інтанацыі, а дынамічны акорд (звычайна функцыянальна неўстойлівы, як II7, VII7) патрабуе больш вострай інтанацыі, якая вымагае далейшага вырашэння.

Пры пабудове гарманічных акордаў хормайстр павінен ведаць асноўныя правілы:

1. Танічнае мажорнае трохгучча будуюцца з арыентацыяй на ўстойлівае інтанаванне I і V ступеней з павышэннем III ступені, якая надае трохгуччу мажорнае гучанне.

2. Танічнае мінорнае трохгучча будуюцца з тэндэнцыяй да некаторага павышэння I і V ступеняў, а тэрцыевы тон – з аднабаковым звужэннем з мэтай надання мінорнай афарбоўкі.

3. D7 (дамінантсептакорд) інтануюцца па правіле мажорнага трохгучча, а септыма спяваецца з некаторай тэндэнцыяй да паніжэння.

4. II7 (септакорд) інтануюцца па правіле мінорнага трохгучча, дзе асноўны і квінтавы тоны спяваюцца з тэндэнцыяй да павышэння, а тэрцыевы і септыма – да паніжэння.

5. У паменшаным трохгуччы VII ступені (VII7) асноўны тон інтануецца з тэндэнцыяй да павышэння, а тэрцыевы і квінтавы – з тэндэнцыяй да паніжэння.

Гарманічны, або вертыкальны строй – гэта строй, звязаны з чыстым гучаннем акордаў, якія ўтвараюцца ад сумесных спеваў усіх харавых партый разам. Гарманічны строй – акордавы строй, строй усяго хору, ён называецца яшчэ агульным строем.

Натуральна, што гарманічны строй знаходзіцца ў цеснай сувязі з меладычным строем і цалкам залежыць ад яго. Калі меладычны строй грунтуецца ў асноўным на інтанацыйна-ладавых сувязях з апорай на ўстойлівыя ступені, то гарманічны строй уключае як ладавую, так і акустычную арганізацыю акорда. Усе галасы гучаць разам, спалучаюцца ў акорды, і ад таго, наколькі гэтыя акорды гучаць чыста, без фальшу, залежыць не толькі прыгажосць гучання хору, але і высокамастацкае ўспрыманне твора, які выконваецца.

Тэма 14. Ансамбль хора і яго віды

Ансамбль з'яўляецца адным з асноўных элементаў харавога гучання, гэта адна з самых цікавых і складаных катэгорый харавога выканальніцкага мастацтва.

Ансамбль у харавым мастацтве азначае ўраўнаважанае гучанне ўсяго хору, харавых партый і галасоў асобных спевакоў, поўны тэхнічны і творчы кантакт і адзінства паміж ідэйна-мастацкім зместам партытуры і дырыжорска-творчай выканальніцкай экспазіцыяй.

Ансамбль (літаральна «разам») азначае ўзаемную ўзгодненасць, стройнае цэлае, адзінства. У харазнаўстве ансамбль часта вызначаецца як мастацкае адзінства, якое ўтвараецца ў працэсе выканання партытуры калектывам спевакоў.

Першабытным элементам харавога ансамбля з'яўляецца так званы ансамблевая гук. Гэта гук вызначанай вышыні, які выконваецца некалькімі спевакамі. Ён можа быць двух родаў: ўнісонны і гарманічны. Унісонны ансамбль мы маем у адзінагалосным хоры або ў гучанні асобных партый хору.

Гарманічны ансамбль – гэта выкананне акорда некалькімі спевакамі, або харавымі партыямі.

У харавой практыцы існуе паняцце прыватнага і агульнага ансамбля.

Прыватны ансамбль – гэта ансамбль асобнай харавой партыі. Агульны ансамбль – гэта ансамбль усяго хору.

Натуральны ансамбль – гэта дынамічны ансамбль хору пры спевах у аднолькавай тэсітуры з ураўнаважанай дынамікай.

Штучны ансамбль – гэта дынамічны ансамбль, пры якім адбываецца рэгуляванне дынамікі спеваў нейкай партыі (або некалькіх партый) у бок дынамічнай раўнавагі гучання ўсяго хору.

Штучны ансамбль утвараецца:

- пры нераўнамернай укамплектаванасці харавых партый;
- пры спевах харавых партый у розных тэсітурных умовах;
- пры *divisi* ў адной з харавых партый;
- пры падваенні асобных галасоў.

Дыферэнцыраваны (змешаны) ансамбль – гэта дынамічны ансамбль з адрознай сілай гучання нейкай харавой партыі ў залежнасці ад якіх-небудзь індывідуальных умоў харавой партыіуры. Гэта ансамбль, пры якім адбываецца рэгуляванне гуку ў бок вылучэння нейкай харавой партыі з агульнага гучання ўсяго хору

Разнавіднасці ансамбля:

- вышынна-інтанацыйны;
- метрарытмічны;
- тэмпарытмічны;
- тэмбравы (аднатэмбравы і шматтэмбравы);
- дынамічны;
- артыкуляцыйны;
- агагічны;
- штрыхавы;
- гамафонна-гарманічны;
- паліфанічны;
- фактурны;
- ансамбль хору з салістам, хору з суправаджэннем.

Тэма 15. Дыкцыя і арфаэпія ў народным хоры.

Тэкст і яго роля ў хоры.

У харавым мастацтве, якое з'яўляецца сінтэзам музыкі і слова, адбываецца ўзаемнае ўзбагачэнне: калі слова канкрэтызуе думкі, то музыка, эмацыйна афарбоўваючы словы, можа ўмацоўваць, пашыраць і паглыбляць думкі, зняволеныя ў іх. Паэтычнае слова ў вакальнай музыцы спрыяе

лепшаму выяўленню мастацкай годнасці творы. Таму праца над дыкцыяй з'яўляецца адной з найважнейшых частак у вакальна-харавым выхаванні спевакоў.

“Вакальна-харавая дыкцыя мае на ўвазе дакладнае, з захаваннем арфаэпічных нормаў вымаўленне зычных і галосных, культуру мовы і выкананне законаў і правілаў логікі мовы”. Якасная вакальная дыкцыя з дакладным вымаўленнем слоў тэксту дапамагае слухачу зразумець задумку кампазітара, робіць выкананне выразным. Прынята адрозніваць тры віды вымаўлення: бытавое, сцэнічная гаворка і пеўчае вымаўленне. Пеўчае вымаўленне бліжэй да сцэнічнай прамовы аднак паміж імі ёсць істотнае адрозненне. Вакальна-харавая дыкцыя адрозніваецца ад бытавой і сцэнічнай тым, што словы пры спевах маюць рытмічную арганізацыю, тэмп, вышыню гуку (інтанацыю), галосныя спяваюцца, а зычныя вымаўляюцца коратка.

Вакальная дыкцыя залежыць ад характару творы, зместу творы яго вобразнасці. Можна казаць пра “буйную” дыкцыю (пры вельмі павольных, павольных тэмпях або актыўным характары твора) і “дробную” (пры вельмі хуткіх, хуткіх тэмпях або мяккім, лірычным характары музыкі), якая знаходзіцца як бы на “кончыку языка”.

Трэба адзначыць таксама, што ад характару твора залежыць цвёрдасць і мяккасць вымаўлення слоў. Як у музыцы могуць спалучацца розныя тэмпы, характары, настроі, так і характар дыкцыі павінен змяняцца адносна іх. Спецыфічным законам песеннай дыкцыі з'яўляецца наступнае правіла: калі слова ўнутры музычнай фразы або складу, напрыклад: дарма – да-рма, аб'екты – а-бе-кты і г. д.

Да цяжкасцяў дыкцыі ставяцца:

1. “Цяжкія” словы з некалькімі зычнымі разам: дзёрзкасць, прадсмяротны, адбітак, спаборніцтва і г. д.
2. “Цяжкія” словазлучэнні, калі два ці больш слоў заканчваюцца і пачынаюцца з зычнай літары: пярэдадзень святочных канікул; пясняр беларускіх лясоў і г. д.
3. Трэба падзяляць паміж сабой цэзуры словы з пачаткам і заканчэннем на галосныя літары а, і, й, о, напрыклад: ехала Алёна, імгненні і інш.

Асаблівасцю вакальнай дыкцыі на беларускай мове з'яўляецца тое, што яна цесна звязаная з правіламі правапісу. Асноўнае правіла правапісу ў беларускай мове – “як чуеш, так і пішаш” – можна працягнуць правілам беларускамоўнай вакальнай дыкцыі – “як пішаш, так і спяваеш”.

Сучасны беларускі алфавіт мае 32 літары: 10 галосных – а, о, у, ы, і, е, е, ю, я; 21 зычную – б, д, г, д, ж, з, і, да, л, м, н, п, р, с, т, у, ф, х, ц, ч, ш; мяккі знак – в, апостраф літарай не з’яўляецца.

У беларускай мове сустракаюцца злучаныя зычныя дж, дз (дажджы, дзякуй) і падоўжаныя зычныя, якія на пісьме абазначаюцца двума аднолькавымі літарамі (лаmachча, зелле, узвышша) або пры дапамозе трох літар – дд (стагоддзе, мелкаводдзе).

Правіла арфаэпіі (літаратурна правільнае вымаўленне слоў, адзінае вымаўленне гукаў) патрабуюць наступнае:

- гук р, а таксама шыпячыя гукі вымаўляюцца цвёрда;
- гук дж вымаўляецца як адзін непадзельны гук і цвёрды (гляджу, джала);
- гук дз вымаўляюцца як адзін непадзельны гук і мякка (дзьвень, дзьверы);
- свісцячыя гукі перад шыпячымі вымаўляюцца як шыпячыя (разносчык – разношчык, мужчына – мушчына) і наадварот (на вечкі – на красцы, карыстаешся – карыстаецца);
- спалучэнне зычных дс, тс, чс вымаўляюцца як гук ц (завадскі – завацкі, брацкі – брацкі);
- спалучэнні дч, тч вымаўляюцца як падоўжаны гук ч (разведчык – развеччык, лётчык – лёччык);
- спалучэнні дц, тц, чц – як падоўжаны ц (лодцы – лоццы, на печцы – на пеццы);
- свісцячы з, с перад мяккімі зычнымі мякчэюць (зьвер, сьніць, сьвет);
- Д і Т перад мяккімі губнымі в і м мякчэюць (Дзвіна – Дзвіна);
- мякка вымаўляюцца падоўжаныя зычныя з, н, л, с, ц, дз (калоссе – калоссе).

Гаворачы аб асаблівасці харавой дыкцыі, неабходна ведаць, што яна патрабуе ад харыстаў аднолькаваасці артыкуляцыі і вымаўлення слоў, каб пазбегнуць стракатасці гуку.

Як ужо гаварылася раней, дыкцыя ў хоры звязана са спевамі, а гэта значыць – з мелодыяй, якая мае і рытмічную, і інтанацыйную, і тэмпавую арганізацыю. Гэта яе асаблівасць ўплывае на якасць вымаўлення тэксту.

Недахопы ў працы над дыкцыяй:

- незразумелае вымаўленне слоў;
- млявая праца артыкуляцыйнай апарата;
- разрыў словаў дыханнем;

- няправільнае вымаўленне слоў з-за няведання правілаў арфаэпіі;
- спевы безсэнсавыя, ад гэтага малавыразныя;
- млявае, незразумелае вымаўленне канчаткаў на зычных гуках;
- “агаласоўка” зычных гукаў (пад’езд – падыезд; сват – сыват).

Каб іх пераадолець, кіраўнік можа выбіраць прыдатныя для кожнага выпадку практыкаванні; прамаўляць тэкст у розных тэмпях з захоўваннем неабходных арфаэпічных правілаў; тэкст у павольным або хуткім рытме без інтанацыйнай дакладнасці; спяваць тэкс з інтанацыяй, але без рытмічнай арганізацыі і інш. Працуючы над дыкцыяй, хормайстар павінен патрабаваць ад спевакоў дакладнага і кароткага вымаўлення зычных; не дазваляць браць дыханне там, дзе не патрэбна, пасярод слова; працаваць над усвядомленым, выразным выкананнем літаратурнага тэксту; патрабаваць сумеснага вымаўлення зычных гукаў у канчатках слоў; не дапускаць “агаласоўкі”; зычных (акрамя выпадкаў, калі яна ўжываецца аўтарам партытуры); дамагацца аднолькавай артыкуляцыі; выконваць правілы арфаэпіі.

Пеўчая артыкуляцыя

У аснове спеваў ляжыць слова, тэкст. Спевы, у якім нельга разабраць слоў, губляе сэнс. Спявак укладвае ўсю выразнасць свайго голасу, перш за ўсё, у словы, якія ён прамаўляе. Чым лепшая ў спевака дыкцыя, тым цікавей яго слухаць, а самому яму добрая дыкцыя значна палягчае спевы. Выразнасць вымаўлення слоў падчас спеваў залежыць ад гнуткасці, пругкасці, рухомасці і вялікай трэніраванасці так званых “органаў артыкуляцыі”, гэта значыць той часткі галасавога апарата, якая фармуе галосныя і зычныя гукі. Праца артыкуляцыйных органаў, накіраваная на ўтварэнне гукаў вымаўлення, называецца артыкуляцыяй.

Да органаў артыкуляцыі адносяцца: 1) ніжняя сківіца, 2) язык, 3) нёба, 4) вусны, 5) гартань, 6) задняя сценка глоткі (зеў), 7) галасавыя звязкі. Галоўная ўмова для добрай працы органаў артыкуляцыі – ненапружанае, свабоднае становішча гартані і ўсёй навакольнай мускулатуры. Роўным чынам адмоўна дзейнічаюць на дыкцыю ўсякія грымасы і скажэнне асабовых мускулаў.

Як вядома, пеўчы гук фарміруецца на галосных, у іх выяўляюцца ўсе якасці галасу. Галосныя павінны гучаць аднолькава вакальна, захоўваць тэмбральнае сваяцтва. Змена галосных адбываецца плаўна, пры спакойным, устойлівым стане гартані. У сучаснай вакальнай педагогіцы пад прыкрытым гукам маецца на ўвазе некаторы зацяжненне тэмбру шляхам перабудовы верхніх рэзанатараў. Калі акругленне гуку ажыццяўляецца за кошт

купалападобнай формы мяккага нёба, то прыкрыццё адбываецца праз пашырэнне ніжняй часткі глоткі. З праблемай акруглення і прыкрыцця гуку звязаны момант выраўноўвання, згладжвання рэгістраў, так як пры змешванні галаўнога і груднога гучання голас набывае роўнасць на ўсім дыяпазоне. Артыкуляцыя галосных не павінна ўплываць на ўстойлівае становішча гартані падчас спеваў. Словы неабходна прамаўляць свабодна, але не млява. Асаблівая ўвага звяртаецца на акругленне гукаў, прылеглых да межаў рэгістра. Пераходныя гукі варта прыкрываць. Пры змене галосных змяняецца форма ніжняй часткі глоткі.

РАЗДЗЕЛ 4. ВАКАЛЬНА-ХАРАВАЯ РАБОТА

Тэма 17. Этапы работы над харавым творам і праграмай калектыву.

Высокае выканальніцкае майстэрства калектыву пачынаецца з вакальна-харавой работы, а работа кіраўніка з хорам – з вывучэння партытуры. Каб зразумець харавую песню, разабрацца ў яе асаблівасцях, хормайстру патрэбна:

- выразна сыграць партытуру;
- праспяваць і прааналізаваць асаблівасці і цяжкасці ўсіх галасоў;
- разабрацца ў асаблівасцях і цяжкасцях гарманічнай мовы, метрарытмічнай структуры;
- зразумець змест і характар паэтычнага тэксту, вызначыць яго дыкцыйна-арфаэпічныя асаблівасці, расставіць дыханне, цэзуры ў залежнасці ад літаратурна-музычных фраз;
- вызначыць нюансіроўку, фразіроўку, кульмінацыі ў залежнасці ад літаратурна-музычнага тэксту і характару музыкі;
- прадумаць выканальніцкі план твора.

Рыхтуючыся да рэпетыцыйнай работы, хормайстар павінен знайсці прыёмы пераадолення тых ці іншых цяжкасцей партытуры. Гэтыя прыёмы павінны быць эфектыўнымі і адпавядаць вакальна-тэхнічным магчымасцям дадзенага калектыву.

Рэпетыцыйная работа ў аматарскім хоры ажыццяўляецца ў залежнасці ад таго, на якой стадыі развучвання знаходзіцца партытура, і ад асаблівасцей і магчымасцей хору. Пачынаецца рэпетыцыя з распявання. Пры першапачатковай рабоце над партытурай вельмі карысным з'яўляецца якасны яе паказ. Гэта дае ўдзельнікам магчымасць атрымаць цэласнае

ўяўленне аб творы, абуджае цікавасць да яго. Непасрэдна развучванне – працэс, які залежыць і ад узроўню вакальна-тэхнічнай падрыхтоўкі калектыву, і ад цяжкасцей твора. Немагчыма прывесці ўсе прыёмы, якія выкарыстоўваюць хормайстры пры развучванні твора.

Вось прыкладны план, якім можна карыстацца пры рабоце з пачатковым хорам (двухгалосны варыянт):

1. Паказ твора.

2. Развучванне першай музычнай фразы па партыях. Кіраўнік яе спявае, прайграе, вывучае спачатку з адной партыяй, потым з іншай. Вывучаць партыі трэба трывала.

3. Аб'яднанне двух галасоў у першай музычнай фразе. Неабходна дабівацца, каб удзельнікі хору спявалі без памылак, упэўнена.

4. Развучванне другой музычнай фразы (на прыкладзе развучвання першай).

5. Аб'яднанне дзвюх музычных фраз.

Такім чынам вывучаецца ўся партытура. Кіраўнік павінен не прапусіць ніводнай памылкі, дабівацца трывалага засваення музычнага тэксту. Вопытны хормайстар адначасова спалучае развучванне з работай над адзінай манерай спеваў, дыханнем, гукам, дыкцыяй, строем, ансамблем, выразнасцю спеваў.

Калі партытура спяваецца ўпэўнена, надыходзіць час работы над выразнасцю яе выканання. Гэтая эмацыянальна-творчая частка работы абавязкова грунтуецца на выразнасці спеваў кожнага спевака паасобку і ўсяго хору; на добра прадуманым, цікавым выканальніцкім плане партытуры. Хормайстар павінен ўлічваць асаблівасці партытуры: жанр, характар музыкі і змест паэтычнага тэксту; асаблівасці музычнай мовы і г.д., падпарадкоўваць гэтым асаблівасцям партытуры сродкі музычнай выразнасці і складаць выканальніцкі план. Зразумела, што такі план не з'яўляецца ўласна выкананнем. Увасобіць яго ў жыццё – вельмі галоўная і цяжкая задача як для кіраўніка, так і для калектыву. Добра і правільна падбраны рэпертуар мае вялікае значэнне з пункту гледжання вакальна-харавога, мастацкага, эстэтычнага выхавання ўдзельнікаў харавога калектыву.

У праграму хору пажадана ўключыць партытуры, якія маюць высокамастацкую каштоўнасць і адпавядаюць магчымым дадзенага калектыву. Зніжанае складанасць праграмы можа прывесці да таго, што хор згубіць цікавасць да спеваў. Занадта складаная праграма (а гэта значыць, цяжкая пры развучванні) не дасць псіхалагічнага задавальнення ад спеваў, можа вызваць пачуццё незадаволенасці і раздражнёнасці. Падбіраючы

матэрыял, кіраўнік павінен імкнуцца да яго рознахарактарнасці, улічваць перспектыву развіцця вакальна-харавых навыкаў хору.

Крыніцай рэпертуару аматарскага хору народнай песні з'яўляюцца лепшыя творы кампазітараў, цікавыя апрацоўкі народных песень, лепшыя ўзоры старажытнай і сучаснай народнай песні як а капэла, так і з суправаджэннем.

Канцэртная дзейнасць аматарскага хору народнай песні з'яўляецца як сродкам мастацкага выхавання слухачоў, так і сродкам развіцця, удасканалення выканальніцкага майстэрства калектыву, стымулам у рабоце. Нічога так не дысцыплінуе калектыву, як канцэрт, які хутка адбудзецца. Пачынаць канцэртную дзейнасць трэба тады, калі калектыву дастаткова падрыхтаваны да харавога выканання, мае рэпертуар, якім добра валодае. Колькасць канцэртаў павінна адпавядаць падрыхтоўцы і магчымасцям калектыву. Дрэнна, калі калектыву вельмі рэдка або залішне часта выступае.

Праграма канцэрта складаецца з рознахарактарных твораў. Будаваць яе лепш па прынцыпе “нарастання”. Трэба памятаць пра пачатак выступлення (так званую “шапку”) і заканчэнне, якое можа выклікаць “бісоўку”. Артыстызм і культура паводзін удзельнікаў на сцэне з'яўляюцца абавязковай умовай выступлення.

Каб арганізаваць канцэртнае выступленне, трэба:

- загадзя спланаваць выступленне;
- аб'явіць удзельнікам аб будучым канцэрце;
- падрыхтаваць канцэртныя касцюмы (або, калі іх няма, вырашыць, як будуць апрануты ўдзельнікі);
- скласці праграму канцэрта з гатовых, добра падрыхтаваных твораў з улікам характару або тэматыкі канцэрта.

Каб правесці канцэрт, хору трэба:

- правесці генеральную рэпетыцыю («прагон» праграмы);
- праверыць, апрабаваць акустыку памяшкання да пачатку выступлення (калі гэта магчыма);
- правесці распяванне калектыву;
- адрэпеціраваць уваход і выхад калектыву або расставіць хор на сцэне (адпаведна яе ўмовам);
- стварыць творчую атмасферу ў спалучэнні з высокай сцэнічнай дысцыплінай і ўпэўненасцю ў сабе.

Пасля выступлення вельмі карысна наладзіць яго абмеркаванне з аб'ектыўнай ацэнкай як творчых поспехаў, так і няўдач.

Тэма 18. Сінтэз вакальнага, пластычнага, інструментальнага і драматычнага мастацтва ў народным хоры. Сцэнічнае ўвасабленне народнай песні. Арганізацыйна-выхаваўчая работа ў хоры.

Сучасная музыка народнага харавога калектыву стварае разгалінаваную сістэму мастацкіх сродкаў, аб'яднаных у адно цэлае – сцэнічную прастору, якая прадстаўляе сабой сінтэз відаў і жанраў мастацтва, сярод якіх цэнтральнае месца займае музыка. Мастацкі сінтэз у харавой творчасці – гэта арганічнае злучэнне розных мастацтваў або відаў мастацтва ў коле агульнага дзеяння (падзеі), якое эстэтычна арганізуе матэрыяльнае і духоўнае асяроддзе быцця чалавека. Сінтэз мастацкіх сродкаў у сукупнасці з харавымі кампанентамі, у выніку свайго ўзаемадзеяння, не стварае новага твора мастацтва, а ўдасканальвае, развівае, дапамагае чалавеку зразумець сутнасць сэнсу закладзенага ў канкрэтным музычным творы.

Мастацкі сінтэз:

- Агульная ідэя і светапогляд
- Вобразнае і кампазіцыйнае адзінства
- Агульнасць удзелу ў мастацкай арганізацыі прасторы і часу
- Узгодненасць маштабаў, прапорцый, рытму ў шматгранным комплексе харавой кампазіцыі.

Сінтэз мастацтваў у народным хоры:

- Вакальна-музычнае мастацтва
- Музыка-інструментальнае мастацтва
- Літаратурнае мастацтва
- Харэаграфічнае мастацтва
- Драматычнае мастацтва
- Дыкаратыўна-прыкладнае мастацтва
- Дызайнерскае мастацтва

Харавыя спеы, як і ўсе іншыя віды музычнага мастацтва – мастацтва выканальніцкае і сцэнічнае. Кожны дырыжор імкнецца да артыстызму сваёй працы, сумеснай са спевакамі творчасці.

Для дасканалага сінтэзу мастацтваў у харавым калектыве патрэбна поўная эмацыйная згода дырыжора і выканаўцаў. Кожны павінен быць зацікаўленым у творчым працэсе і актыўна ў ім удзельнічаць. Але галоўную долю адказнасці пакідае за сабой дырыжор і кіраўнік хору.

Распяванне хору – вакальна-слыхавая настройка хору, своеасаблівая вакальная гімнастыка, разаграванне і настройка галасавога апарату спевакоў хору на пэўных практыкаваннях. Задача хормайстра пры распяванні хору

складаецца ў тым, каб выпрацаваць адзіную вакальную лінію, ансамбль, строй, чысціню інтанацыі, дыханне, высокую пазіцыю гуку.

У распяванні можна вылучыць тры групы практыкаванняў:

Першая група. Гэта практыкаванні, якія паўтараюцца пастаянна, з урока ва ўрок. Іх задача – настроіць галасавы і дыхальны апарат на пеўчы рэжым. Паўсядзённыя практыкаванні неабходныя для таго, каб увага спяваючых была засяроджана на правільнасці і прыгажосці выканання. Першыя практыкаванні складаюцца з кароткіх фраз, якія не патрабуюць ланцужнога дыхання. Складанасць практыкаванняў і іх дыяпазон ўзрастаюць паступова.

Другая група практыкаванняў накіравана на развіццё розных вакальна-харавых уменняў і навыкаў. Гэта рытмічныя і артыкуляцыйныя практыкаванні, а таксама практыкаванні, накіраваныя на развіццё ланцужковага дыхання, шматгалосныя спеваў і спеваў а cappella.

Трэцяя група практыкаванняў ствараецца кіраўніком для вырашэння праблем, якія ўзнікаюць пры развучванні таго ці іншага твора. Гэта інтанацыйныя, тесітурныя, рытмічныя цяжкасці.

Распяванне хору пераследуе, як правіла, некалькі мэтаў. Галоўныя з іх:

- Прывіццё хору пэўных якасцяў гуку, якія адказваюць вакальнаму прадстаўленню хормайстра. Сюды варта аднесці такія праблемы вакальнай працы, як дасягненне адзінай манеры гукаўтварэння, дыхання, вакальна-слыхавога ансамбля, манеры спеваў. Пашырэнне дыяпазону хору.
- Падрыхтоўка хору да актыўнай рэпетыцыі і, асабліва, да канцэрту – значная актывізацыя дыхання, артыкуляцыйнага апарата, дасягненне неабходнай свабоды арганізма.
- Вакальная і псіхалагічная настройка хору, дасягненне псіхафізіялагічнай гатоўнасці да вакальна-творчага працэсу.
- Распяванне можа ўключаць некаторыя практыкаванні, якія маюць мэту засваення элементарных навыкаў інтанавання.

Рэкамендуецца пачынаць распяванне з прымарных гукаў сярэдняга рэгістра, якія патрабуюць мінімуму выдаткаў мышачнай энергіі галасавога апарата.

Дасведчаныя педагогі добра ведаюць, якая пагібельная ўплыў аказвае празмерна гучныя або, як кажуць, фарсіраваныя спевы. Таму з самага пачатку заняткаў выкладчык абавязаны сачыць за тым, каб харысты не спявалі крыкліва, і ўвесь час паўтараць ім, што такія спевы не толькі не прыгожыя, але і шкодна для голасу.

Аднак педагог не павінен упадаць і ў іншую скрайнасць, прымушаць харыстаў спяваць заўсёды ціха. Захапленне ціхім спевам як пастаянным прыёмам прыводзіць да пасіўнасці галасавых звязкаў і да млявасці гучання.

Актыўныя спевы засцерагаюць галасавыя звязкі як ад млявасці, так і ад перанпружання, а разам з тым дапамагаюць хутчэй замацаваць правільныя пеўчыя навыкі і вызваліцца ад шкодных для голасу звычак.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

3. ПРАКТЫЧНЫ РАЗДЗЕЛ

3.1 Вучэбна-метадычная карта вучэбнай дысцыпліны “Хоразнаўства”

Нумар раздзела, тэмы	Назва раздзела, тэмы	Колькасць аўдыторных гадзін		Форма контролю ведаў
		Лекцыі	Семінарскія заняткі	
1	2	3	4	5
РАЗДЗЕЛ 1. НАРОДНА-ХАРАВОЕ ВЫКАНАЛЬНІЦТВА				
1	<i>Тэма 1.</i> Уводзіны ў дысцыпліну. Развіццё харавога мастацтва: агульнаеўрапейскі кантэкст. Станаўленне беларускай харавой культуры.	2		
2	<i>Тэма 2.</i> Станаўленне і развіццё народна-харавога выканальніцтва ў Беларусі. Народна-харавая творчасць беларускіх фалькларыстаў.	2	2	
3	<i>Тэма 3.</i> Народна-харавая творчасць Г.Р. Шырмы, Г.І. Цітовіча. Нацыянальны акадэмічны народны хор Рэспублікі Беларусь імя Г.І. Цітовіча.		2	Тэст
РАЗДЗЕЛ 2. ТЭОРЫЯ ХОРАЗНАЎСТВА				
4	<i>Тэма 4.</i> Харавы калектыў. Тып, від хору, яго камплектацыя. Харавая партытура.	2		
5	<i>Тэма 5.</i> Харавыя партыі і характарыстыка складаючых іх галасоў. Склад хора і яго растаноўка падчас рэпетыцый і канцэртных выступленняў.	2		
6	<i>Тэма 6.</i> Жанры і віды харавой музыкі. Харавая фактура. Музычна-паэтычныя формы народных песен.	2	4	
РАЗДЗЕЛ 3. ВАКАЛЬНА-ХАРАВАЯ ТЭХНІКА				
7	<i>Тэма 7.</i> Паняцці “голос”, “гук”. Будова галасавога апарата. Гігіена голасу.	2		
8	<i>Тэма 8.</i> Гук і яго характарыстыка: вышыня, моц (сіла), тэмбр.	2		
9	<i>Тэма 9.</i> Голас і яго састаўныя элементы: дыяпазон, тэсітура, рэзанатары, рэгістры і інш.	2	2	
10	<i>Тэма 10.</i> Фонагукавое ўтварэнне, механізмы спеву, пеўчая устаноўка.	2	2	
11	<i>Тэма 11.</i> Працэс гукаўтварэння: дыханне, яго віды і методыкі працы з дыханнем, апора гуку, атака гуку, гукавядзенне.	2	2	
12	<i>Тэма 12.</i> Вытокі народнага гукаўтварэння – спосабы гукаўтварэння, фармаванне галосных.		2	
13	<i>Тэма 13.</i> Строй і інтанаванне ў народным хоры.	2	2	

14	<i>Тэма 14.</i> Ансамбль хора і яго віды	2	2	
15	<i>Тэма 15.</i> Дыкцыя і арфаэпія ў народным хоры. Тэкст і яго роля ў хоры.	2	2	Тэст Напісанне анатацыі
РАЗДЗЕЛ 4. ВАКАЛЬНА-ХАРАВАЯ РАБОТА				
16	<i>Тэма 16.</i> Распяванне ў хоры, яго функцыі і асноўныя практыкаванні. Настройка хора.	2	2	
17	<i>Тэма 17.</i> Этапы работы над харавым творам і праграмай калектыву.	2		
18	<i>Тэма 18.</i> Сінтэз вакальнага, пластычнага, інструментальнага і драматычнага відаў мастацтваў у народным хоры. Сцэнічнае ўвасабленне народнай песні. Арганізацыйна-выхаваўчая работа ў хоры.	2		Тэст Экзамен
Усяго:		32	24	

3.2 Тэмы практычных і семінарскіх заняткаў

Семінар № 1

Народна-харавое выканальніцтва

1. Гісторыя харавой музыкі Беларусі ў савецкі перыяд.
2. Сучасная беларуская харавая музыка.
3. Гісторыя харавой музыкі Расіі XIX-XX ст.
4. Народна-харавая творчасць Г.Р. Шырмы
5. Народна-харавая творчасць Г.І. Цітовіча
6. Нацыянальны акадэмічны хор Рэспублікі Беларусь ім. Г. І. Цітовіча

Семінар № 2

Народна-харавая творчасць кампазітараў і фалькларыстаў Беларусі.

1. Прапаганда беларускай народнай песні ў творчасці Л. Рагоўскага.
2. Жыццё і дзейнасць беларускага фалькларыста і кампазітара М. Равенскага.
3. Беларускі фальклор у творах прафесійных кампазітараў XX ст.
4. Творчасць У. Тэраўскага.
5. П.В. Шэйн – фалькларыст.

Семінар № 3

Вакальныя методыкі спеваў

- Дайце агульную характарыстыку прапанаванай методыкі.
- Вылучыце станоўчыя і адмоўныя фактары прапанаванай методыкі.
- Пакажыце некаторыя практыкаванні прапанаванай методыкі.

1. Спеўная методыка Аарона Анастасі (Aaron Anastasi. Singing Method)
2. Урокі вакальнага майстэрства ў відэафармаце – Акадэмія вакалу Васіля Кашаварава
3. Навучаньне вакалу методыкай Сэта Рыгса.
4. Распяванне, як складовая частка методыкі навучаньня народным спевам. Укладальнік Антонава Г.П.
5. Фальклорная азбука “Па навучаньню дзяцей народным спевам. Г.М. Навуменка”
6. Ніна Мешко – мастацтва народных спеваў
7. У.П. Марозаў “Мастацтва рэзанансных спеваў. Асновы рэзананснай тэорыі і тэхнікі”
8. Л.Дзмітрыеў “Асновы вакальнай методыкі”

9. Фонапедычная методыка В. Емяльянава

Семінар №4

Харавы калектыў.

Практычныя заняткі:

- распяванне спевака (практыкаванні, методыкі)
- распяванне хора (практыкаванні, методыкі)
- настройка хора пры дапамозе камертона

1. Конкурсы і фестывалі фальклорнай музыкі ў Беларусі
<http://www.belarus.by/ru/about-belarus/culture/festivals-in-belarus>
2. Конкурсы і фестывалі фальклорнай музыкі ў Расіі
<http://www.folklore.ru/festival.html>
http://saluttalantov.ru/folklornyye_festivali
3. Конкурсы і фестывалі фальклорнай музыкі на Украіне
<http://www.art-center.ru/events/Ukraine/>
4. Конкурсы і фестывалі фальклорнай музыкі ў Еўропе
<http://eaff.eu/ru/festivals/upcoming>

Семінар № 5

Тэма: “Дыкцыя і арфаэпія”

Пытанні:

1. Даць характарыстыку класіфікацыі літаратурна-тэкставага матэрыяла, які выкарыстоўваецца ў харавой музыцы (сілаба-танічная сістэма вершаскладання, асноўныя памеры; танічнае вершаскладанне, проза).
2. Апісаць працу над тэхнікай правільнага і выразнага вымаўлення літаратурнага тэксту.
3. Раскрыць сутнасць паняцця “арфаэпія” і заканамернасці ўстанаўлення логікі паэтычнай фразы і асобнага слова (вызначэнне канкрэтных фраз, слоў, складоў).

Семінар № 6

Тэма: “Строй і інтанаванне ў народным хоры”

1. Даць азначэнне тэрміну “Строй”. Сістэма строя (піфагарыйскі, тэмперыраваны, чысты, зонны, ладава-меладычны: трыхорд, тэтрахорд, пентатоніка, гексахорд, лады народнай музыкі).
2. Віды строя. Асаблівасці працы з меладычным і гарманічным строем.
3. Залежнасць строю ад тэсітурных умоў, дынамікі і тэмпу выканання.

Семинар № 7

Метады работа з народным хорам. Работа над партытурай

1. Напісаць водгук аб конкурсе “Жывая крыніца” або “Как на речке было на Фонтанке” (водгук павін займаць не менш старонкі. Трэба ахарактарызаваць выканаўцаў, рэпертуар і арганізацыйны бок конкурсу).
2. Падабраць рэпертуар для народнага хору самадзейнага або прафесійнага. З абаснаваннем чаму менавіта такі рэпертуар. Абавязкова трэба прадаставіць ноты.
3. Ансамбль хора.
4. Ахарактарызуйце віды ансамбля.

Спіс твораў для анатацый:

1. Я. Паплаўскі “На Нараджэнне Хрыстова і Каляды” Частка 3 “А ўчора з вячора”
2. А. Мдзівані “А хто там ідзе”
3. Беларуская народная песня ў апрацоўцы К. Ігнацьевай “Ой, на моры, моры”
4. Беларуская народная песня ў апрацоўцы У. Зяневіча “Не ходзі, казачэ”
5. Музыка М. Аладава, словы А. Дзеружынскага “Дуб”
6. Беларуская народная песня ў апрацоўцы К. Паплаўскага “Закаці, закаці, яснае сонца”
7. Музыка В. Малых, словы народныя “У калодзізі ў халодненькім”
8. Беларуская народная песня ў апрацоўцы М. Сіраты “Закукуй, зязюлька”
9. Беларуская народная песня ў апрацоўцы Д. Простава “Там каля млына”
10. Беларуская народная песня ў апрацоўцы У. Зяневіча “Ой, загулі сівы галубочки”

Спіс прац для дакладаў:

1. Самарин В.А. Хороведение и хоровая аранжировка: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. – М.: Издательский центр “Академия”, 2002. – 352 с.

2. Чесноков П. Г. Хор и управление им. Пособие для хоровых дирижёров. Изд. 3-е. – М., 1961
Агульны агляд кнігі. Падрабярны аналіз другой часткі «Хоракіраванне» ст. 138–173
3. Дмитриев Л. Основы вокальной методики, 2007
Агульны агляд кнігі. Падрабярны аналіз першай главы: «Сведения из акустики, физиологии и психологии» ст. 6–139.
4. Дмитриев Л. Основы вокальной методики, 2007
Агульны агляд кнігі. Падрабярны аналіз другой главы: «Работа голосового аппарата в пении» ст. 140–299.
5. Хоразнаўства і методыка работы з народным хорам [Ноты] : Вучэб. дапам. для навучэнцаў сярэд. спец. навуч. устаноў мастацтваў па спец. "Нар.-харавыя спевы" / Г.А.Мілешка. – Мн. : Аракул, 2000. – 72 с.
Поўны аналіз усёй кнігі
6. Живов, В. Л. Хоровое исполнительство : Теория. Методика. Практика : учеб. пособие для вузов. – М. : Владос, 2003. – 272 с.
Агульны агляд кнігі. Падрабярны аналіз часткі «Специфика хорового исполнительства»
7. Кузнецов, Ю. М. Экспериментальные исследования эмоциональной выразительности хора / Ю. М. Кузнецов. – М.: 2007. – 198 с.
Поўны аналіз усёй кнігі
8. Гаўрына, Л. М. Хоразнаўства : курс лекцый 2014
Поўны аналіз усёй кнігі
9. Кузнецов, Ю. М. Практическое хороведение. Учебный курс хороведения / Ю. М. Кузнецов. – М.: 2009. – 158 с.
Поўны аналіз усёй кнігі
10. Coward Henry Choral Technique and Interpretation, 1914
http://www.hartenshield.com/choral_technique_01.html
Поўны аналіз усёй інфармацыі

4. РАЗДЗЕЛ КАНТРОЛЮ ВЕДАЎ

4.1 Агульныя патрабаванні

Допуск студэнта да іспыта адбываецца па выніках працы студэнта напрацягу двух семестраў, на падставе высокіх паказчыкаў працы студэнта адпаведна рэйтынгавай сістэме па вучэбнай дысцыпліне (вынікі самастойных і кантрольных работ, бягучых атэстацый, удзел у творчай дзейнасці кафедры і ўніверсітэта па спецыялізацыі).

Крытэрыі допуску да іспыту па дысцыпліне “Хоразнаўства”:

- Бальна-рэйтынговая сістэма, якая выкарыстоўваецца для ацэньвання ведаў студэнтаў па дысцыпліне.
- Напісанне чатырох абавязковых тэстаў па тэмах дысцыпліны.
- Напісанне анатацыі на харавы твор.
- Падрыхтоўка даклада па тэме “Дасягненні навукоўцаў у галіне дысцыпліны “Хоразнаўства”.

Іспыт праводзіцца ў практычна-творчай і вуснай формах па меркаванні выкладчыка ў адпаведнасці з зацверджанай праграмай дысцыпліны.

Агульныя патрабаванні:

1. Тэарэтычныя веды (вусны адказ на два пытанні: адно пытанне па гісторыі харавога выканальніцтва, другое пытанне па тэорыі хоразнаўства і методыцы працы з вакальным калектывам).
2. Методыка работы з народна-харавым калектывам: аналіз харавой партытуры і вызначэнне спосабаў працы над ёй:
 - a. ахарактарызаваць асаблівасці харавой фактуры і асаблівасці дырыжыравання творам;
 - b. пазнаёміць з яго музыкай (аўдыёвізуальна або пры дапамозе праігравання на музычным інструменце);
 - c. вызначыць танальнасць твора і ўмець настроіць хор;
 - d. вызначыць асаблівасці харавой фактуры (тып фактуры, склад хору, ролю асобных партый, асаблівасці іх дыяпазону і тесітуры, асаблівасці ансамбля, строю, дыкцыі, прыёмы харавога выкладу);
 - e. вызначыць асаблівасці дырыжыравання і выканання твора, якія звязаны з агогікай, дынамікай, артыкуляцыяй.
3. Практычныя веды: настройка хора пры дапамозе камертона, прыёмы распявання.

4.2 Пытанні да іспыту па вучэбнай дысцыпліне “Хоразнаўства”

1. “Хоразнаўства” як навука; яе спецыфіка. Асноўныя задачы хоразнаўства і іх функцыі.
2. Дасягненні навукоўцаў у галіне дысцыпліны “Хоразнаўства” на прыкладзе базавай літаратуры.
3. Развіццё харавога мастацтва: агульнаеўрапейскі кантэкст.
4. Станаўленне беларускай харавой культуры.
5. Станаўленне і развіццё народна-харавога выканальніцтва ў Беларусі.
6. Сучаснае беларускае народна-харавое выканальніцтва.
7. Народна-харавая творчасць беларускіх фалькларыстаў.
8. Народна-харавая творчасць Г.Р. Шырмы.
9. Народна-харавая творчасць Г.Р. Цітовіча.
10. Вытокі народнага гукаўтварэння – спосабы гукаўтварэння, фармаванне галосных.
11. Фонагукавое ўтварэнне, механізмы спеву, пеўчая ўстаноўка.
12. Голас і яго састаўныя элементы. Будова галасавога апарата.
13. Голас і яго састаўныя элементы: рэзанатары, дыяпазон, тэсітура, рэгістры.
14. Працэс гукаўтварэння.
15. Дыханне; яго віды і метадыкі працы з дыханнем.
16. Паняцце “апоры” гука.
17. Паняцце вакальна-харавой “атакі” гука.
18. Прыёмы, спосабы і сутнасць вакальна-харавога гукавядзенне.
19. Дайце агульную характарыстыку вядомых вам спеўных метадык (напрыклад, Aaron Anastasi: Singing Method, Антонова Г.П.: Распяванне, як складовая частка метадыкі навучання народным спевам, Мяшко Н.: Мастацтва народнага спеву, Натарава Н.: фонапедычная метадыка авалодання тэхнікай вакальнага дыхання і спева).
20. Жанры і віды харавой музыкі.
21. Музычна-паэтычныя формы народных песен.
22. Харавая фактура. Харавая партытура.
23. Харавы калектыў. Тып, від хору, яго камплектацыя.
24. Характарыстыка спеўных галасоў.
25. Харавая партыя. Растаноўка ў хоры.

26. Сінтэз вакальнага, пластычнага, інструментальнага і драматычнага мастацтваў у народным хоры.
27. Распяванне ў хоры; функцыі распявання.
28. Вакальна-харавая работа ў хоры.
29. Тэкст і яго роля ў хоры.
30. Дыкцыя і арфаэпія ў народным хоры.
31. Строй і інтанаванне ў народным хоры.
32. Ансамбль хора і яго віды.
33. Сродкі музычнай выразнасці ў хоры.
34. Этапы работы над харавым творам і праграмай калектыву.
35. Сцэнічнае ўвасабленне народнай песні.
36. Арганізацыйна-выхаваўчая работа ў хоры.
37. Будова галасавога апарата. Гігіена голаса.
38. Пяць тыпаў фальклорных калектываў канца XX – пачатку XXI стст.; характарыстыка; прыклады.
39. Папулярызацыя народна-харавога выканальніцтва: захаванне аўтэнтычнага фальклору, стылізацыя фальклору, канцэртная здейнасць, конкурсна-фэстывальная практыка.
40. Формы харавой арганізацыі. Напрамкі ў сучасным народна-харавым спеве.

4.3 Заданні для самастойнай працы студэнтаў

Заданні для кантрольных работ:

Дайце разгорнуты адказ на пытанні (пісьмова):

1. Якія асаблівасці харавога спеву робяць яго дзейным сродкам эстэтычнага выхавання падрастаючага пакалення?
2. Якія жанры харавой музыкі вы ведаеце?
3. Якія мэты і задачы курса «Хоразнаўства»?
4. Што такое хор, чым харавое выканальніцтва адрозніваецца ад іншых відаў выканальніцтва?
5. У чым спецыфіка хору як музычнага інструмента?
6. Патлумачце механізм працы галасавога апарата.
7. Станаўленне беларускай харавой культуры.
8. Народна-харавая творчасць беларускіх фалькларыстаў.
9. Голас і яго састаўныя элементы.
10. Жанры і віды харавой музыкі.
11. Ансамбль хора і яго віды.

Выканайце практычныя заданні:

1. Падбярыце рэпертуару для народнага хору.
2. Прадэманструйце працэс развучвання фрагмента твора з групай студэнтаў.
3. Прааналізуйце відэа:).
https://www.youtube.com/watch?v=kd_s3pLNwqg
R.U.T.A. “Я скакала плясала”
<https://www.youtube.com/watch?v=TbWXsLD-FiU>
“Добры вечэр, добрым людям”
<https://www.youtube.com/watch?v=c5T-fWoKNLk>
“Сон трава”

Кантроль за самастойнай працай студэнтаў праводзіцца ў форме вуснага апытання або разгорнутага пісьмовага адказу.

4.4 Крытэрыі ацэнкі вынікаў вучэбнай дзейнасці студэнтаў

10 балаў – свабоднае апераванне ведамі ў галіне гісторыі харавой творчасці і тэорыі хоразнаўства, надзвычай дакладнае выкананне практычных практыкаванняў па розных формах вакальна-харавой працы. Адказы на пытанні вызначаюцца лагічнасцю і паслядоўнасцю. Выказванне асабістага погляду на харавы матэрыял ў новых умовах кампаратыўнага аналізу.

9 балаў – вольнае валоданне матэрыялам у галіне харавой культуры, разнастайнасць музычных прыкладаў. Дакладнае валоданне спецыяльнай тэрміналогіяй, імёнамі, датамі, назвамі твораў.

8 балаў – дакладнае па змесце, але небездакорная па форме дэманстрацыя тэарэтычных ведаў, амаль беспамылковае выкананне практычных заданняў. Добрае валоданне спецыяльнай тэрміналогіяй, імёнамі, датамі, назвамі твораў.

7 балаў – правільны, але не разгорнуты адказ на тэарэтычныя пытанні. Выкарыстанне дастатковай колькасці музычных прыкладаў і спецыяльнай тэрміналогіі.

6 балаў – адказ на тэарэтычныя пытанні няпоўны, але без істотных недакладнасцей і памылак. Наяўнасць шэрагу памылак пры выкананні практычных практыкаванняў па розных формах вакальна-харавой працы. Выкарыстанне дастатковай колькасці музычных прыкладаў і спецыяльнай тэрміналогіі.

5 балаў – веданне тэарэтычнага матэрыялу, але з сур'ёзнымі памылкамі ў паслядоўнасці выказвання. Недастатковае валоданне музычнымі прыкладамі і спецыяльнай тэрміналогіяй.

4 балы – няпоўнае валоданне тэарэтычным матэрыялам і яго разуменне, недастатковае выкарыстанне музычных прыкладаў і спецыяльнай тэрміналогіі. Адсутнасць ведаў па пытаннях вакальна-харавых тэхнік.

3 балы – недастаткова абгрунтаваны адказ, інфармацыя агульнага зместу, недастатковае выкарыстанне музычных прыкладаў і спецыяльнай тэрміналогіі. Адказы на пытанні сведчаць аб павярхоўным характары ведаў.

1-2 балы – адсутнасць ведаў значнай часткі тэарэтычнага матэрыялу, вельмі дрэнная арыентаванасць ў пытаннях хоразнаўства, фрагментарныя тэарэтычныя веды. Значныя памылкі ў выкарыстанні музычных прыкладаў і спецыяльнай тэрміналогіі. Адсутнасць навыкаў вакальна-харавой работы.

5. ДАПАМОЖНЫ РАЗДЗЕЛ

5.1 Вучэбная праграма

ТЛУМАЧАЛЬНАЯ ЗАПІСКА

Вучэбная дысцыпліна “Хоразнаўства” ўваходзіць у склад профільных вучэбных дысцыплін напрамку спецыяльнасці “Народная творчасць (харавая музыка)”. Вывучэнне вучэбнай дысцыпліны “Хоразнаўства” павінна даць тэарэтычныя веды ў галіне харавой работы будучага хормайстра (кіраўніка народнага хора).

Вучэбная дысцыпліна “Хоразнаўства” абагульняе ўсе бакі харавой працы, таму, выкарыстоўваючы дасягненні харавой педагогікі, яна заклікана на глыбокай навуковай і практычнай аснове даць студэнтам шырокае ўяўленне аб харавым мастацтве ва ўсіх яго праявах у плане гістарычным, тэарэтычным і метадычным, што назіраецца праз існаванне міжпрадметных сувязяў вучэбнай дысцыпліны “Хоразнаўства” з усёй сістэмай спецыялізаванай вузаўскай падрыхтоўкі, заснаванай на ўзаемасувязі з такімі вучэбнымі дысцыплінамі як: “Харавы клас”, “Выканальніцкае майстэрства”, “Пастаноўка голасу”, “Дырыжыраванне”, “Харавая аранжыроўка”, “Методыка работы з хорам” і інш. Акрамя таго вучэбная дысцыпліна “Хоразнаўства” знаходзіцца ў цеснай сувязі з такімі гуманітарнымі вучэбнымі дысцыплінамі, як “Гісторыя”, “Філасофія”, “Культуралогія” і г.д.

Вучэбная дысцыпліна “Хоразнаўства” павінна забяспечыць фарміраванне наступных груп кампетэнцый:

ПК-1. Ствараць творчыя калектывы.

ПК-2. Ажыццяўляць неабходныя маркетынжавыя дзеянні для складання прагнозу эфектыўнасці калектыву, знаходзіць неабходныя фінансавыя сродкі для яго рэалізацыі.

ПК-3. Забяспечваць шматбаковыя сувязі з грамадкасцю ў працэсе работы, удзельнічаць у распрацоўцы рэкламнай і друкаванай прадукцыі.

ПК-4. Рыхтаваць даклады, паведамленні і іншую дакументацыю ў галіне народнай творчасці і ўдзельнічаць у іх рэпрэзентацыі.

ПК-5. Карыстацца інфармацыйнымі рэсурсамі для шматбаковага забеспячэння арганізацыйна-кіраўніцкай дзейнасці ў галіне народнай творчасці.

ПК-6. Выкарыстоўваць нарматыўна-прававую базу галіны культуры.

ПК-7. Планаваць працэс навучання і выхавання ў адпаведнасці з распрацаванымі нарматыўнымі і дыдактычнымі дакументамі.

ПК-8. Выкладаць спецыяльныя дысцыпліны, вывучаць перадавы педагагічны і творчы вопыт, творча карыстацца ім у сваёй педагагічнай дзейнасці.

ПК-9. Працаваць з вучэбнымі планамі і праграмамі, метадычнымі рэкамендацыямі па арганізацыі адукацыйнага працэсу і выхавання сродкамі народнай творчасці.

ПК-10. Карыстацца інфармацыйнымі рэсурсамі для азнаямлення з нарматыўнай базай адукацыі і інавацыямі ў дыдактыцы навучання.

ПК-11. Удасканальваць сваё педагагічнае майстэрства.

ПК-12. Улічваць псіхалагічныя асаблівасці навучэнцаў і практыкаваць індывідуальны падыход да вырашэння мэт і задач навучання і выхавання.

ПК-13. Выкарыстоўваць сучасныя метадыкі і тэхнічныя сродкі навучання.

ПК-14. Аналізаваць перспектывы і напрамкі захавання і развіцця народнай творчасці.

ПК-15. Планаваць асноўныя этапы навуковых даследаванняў народнай творчасці.

ПК-16. Арганізоўваць работу па падрыхтоўцы навуковых артыкулаў, паведамленняў, рэфератаў і заявак на фінансаванне навуковых і адукацыйных праектаў па народнай творчасці і асабіста ўдзельнічаць у ёй.

ПК-17. На навуковай аснове арганізоўваць сваю творчую прафесійную дзейнасць, валодаць найноўшымі навуковымі распрацоўкамі, а таксама сучаснай інфармацыяй у сферы мастацкай культуры.

ПК-18. Ажыццяўляць нагляд за бытаваннем розных відаў і жанраў народнай творчасці ў мэтах іх аховы і пераемнасці.

ПК-19. Ведаць прынцыпы і прыёмы збірання, сістэматызацыі, абагульнення і выкарыстання інфармацыі для правядзення навуковых даследаванняў у галіне народнай творчасці.

ПК-20. Ужываць новыя інавацыйныя тэхналогіі навучання, мультымедычныя тэхналогіі, электронныя падручнікі, фоназапісы.

ПК-23. Планаваць рэпертуар уласных мастацкіх (музычных) твораў.

ПК-24. Працаваць з крыніцамі рэпертуару, літаратурай па народнай творчасці.

ПК-25. Арганізоўваць этапы працэсу выканання мастацкіх (музычных) твораў для эстэтычнага выхавання і фарміравання высокамастацкіх густаў насельніцтва.

ПК-27. Рабіць уласныя аранжыроўкі, інструментоўкі, апрацоўкі і пераклады для харавых калектываў, аркестраў, ансамблей.

ПК-28. Самастойна падбіраць рэпертуар, фарміраваць канцэртную праграму.

ПК-29. Рыхтаваць творчыя выступленні харавых (інструментальных) калектываў і весці канцэртную работу ў рэгіёне і па-за яго межамі.

Мэта вучэбнай дысцыпліны “Хоразнаўства” заключаецца ў тым, каб студэнты засвоілі веды тэарэтычных асноў харавога мастацтва і навыкі, неабходныя для ажыццяўлення самастойнай хармейсцёрскай дзейнасці.

Асноўныя задачы вучэбнай дысцыпліны:

- сфарміраваць неабходныя веды для працы з харавым калектывам у народнай манеры спеваў;
- набыць веды аб слыхавых і вакальна-харавых навыках (інтанацыі, рытме, пеўчым дыханні, дыкцыі, гукавядзенні і інш.)
- актывізаваць развіццё індыўдуальнага эстэтычнага густу.

У выніку вывучэння вучэбнай дысцыпліны “Хоразнаўства” студэнт павінен *ведаць*:

- гісторыю і тэорыю развіцця харавога мастацтва;
- прынцыпы, напямкі, формы дзейнасці харавога калектыву;
- будову і прынцыпы працы галасавога апарата;
- характарыстыку галасоў народнага хору;
- жанры і віды харавой музыкі, музычна-паэтычныя формы народных песен;
- элементы харавой гучнасці (ансамбль, строй, нюансы і т. д.);

умець:

- тэарэтычна граматычна прааналізаваць харавую партытуру, падрыхтаваць моўны каментарый да твораў, якія выконваюцца;
- эскізна развучыць з харавым калектывам твор, зпрагназаваць магчымыя складанасці пры засваенні спевакамі музычнага твора, выбраць метады іх пераадолення;
- аналізаваць практычную дзейнасць сучасных прафесійных хораў;
- падабраць рэпертуар для народнага хору і арганізаваць канцэртную дзейнасць калектыва;

валодаць:

- рознымі метадамі асваення вакальна-харавой тэхнікі;
- тэарэтычнымі спосабамі і тэхнічнымі прыёмамі ў працы над харавым творам;
- методикой працы над строем, ансамблем, дыкцыяй, элементамі вакальна-харавой тэхнікі і іншымі сродкамі харавога выканання.

Вучэбная дысцыпліна “Хоразнаўства” непасрэдна папярэднічае самастойнай харавой практыцы студэнтаў і з’яўляецца тэарэтычным падмуркам для практыкі (пры рабоце з аднародным і змешаным харамі).

У адпаведнасці з вучэбным планам на вывучэнне вучэбнай дысцыпліны “Хоразнаўства” ўсяго адведзена 146 гадзін, з іх 70 гадзін аўдыторных (40 лекцыйных і 30 семінарскіх) заняткаў. Рэкамендаваная форма кантролю ведаў студэнтаў – экзамен.

ЗМЕСТ ВУЧЭБНАГА МАТЭРЫЯЛУ

РАЗДЗЕЛ 1. НАРОДНА-ХАРАВОЕ ВЫКАНАЛЬНІЦТВА

Тэма 1. Развіццё харавога мастацтва Беларусі

Зараджэнне харавога спеву на тэрыторыі тагачасных беларускіх зямель пачалося ў эпоху Сярэднявеча. Старажытна-беларуская гімнаграфія. У эпоху Асветніцтва развіццё харавога мастацтва засяроджана вакол храма. Дзейнасць выбітных славянскіх кампазітараў Вацлава з Шаматул, Крыштафа Клабана, Дыямеда Като, Яна Бранта, Цыпрыяна Базыліка, Мікалая Гамулка, Андрэя з Рагачова, Войцеха Длугарая. Тэндэнцыі паліфанізацыі царкоўнага спеву ў эпоху Барока. Партэсныя спевы. Дзейнасць М. Дылецкага. Музыкальная культура магнацкіх дамоў у эпоху Класіцызма. Першая палова XIX ст. стала пачаткам збору і публікацый беларускай народнай песні, спробы яе кампазітарскай і канцэртнай апрацоўкі.

Тэма 2. Станаўленне і развіццё народна-харавога выканальніцтва ў Беларусі. Народна-харавая творчасць беларускіх фалькларыстаў

Гісторыя станаўлення і развіцця народных хароў і фальклорных ансамбляў у Беларусі. Збіральніцкая і даследчая дзейнасці першых фалькларыстаў (М. Янчука, М. Федароўскага, Е. Карловіча, О. Кольберга, Л. Куба і інш.). Тэатр Ігната Буйніцкага. Узнікненне першай трупы беларускага нацыянальнага тэатра В. Дуніна-Марцінкевіча. Дзейнасць музычна-драматычных калектываў і іншых мастацкіх аб'яднанняў у працэсе станаўлення харавой культуры.

Тэма 3. Народна-харавая творчасць Г.Р. Шырмы, Г.І. Цітовіча. Нацыянальны акадэмічны народны хор Рэспублікі Беларусь імя Г. І. Цітовіча

Творчы шлях Г.Р. Шырмы і яго роля ў даследаванні беларускай народнай песні. Першыя фальклорныя зборнікі Г.Р. Шырмы, іх асаблівасці. Харавая творчасць Г.Р. Шырмы.

Асноўныя этапы творчасці Г.І. Цітовіча. Сістэма запісу фальклору, якую выкарыстоўваў Г.І. Цітовіча. Публікацыі Г.І. Цітовіча і іх значэнне ў даследаванні беларускай народнай песні. Харавая творчасць Г.І. Цітовіча.

Г.І. Цітовіча – першы кіраўнік Нацыянальнага акадэмічнага народнага хору Рэспублікі Беларусь. Стваральнікі першага прафесійнага народнага хору. Уплыў Нацыянальнага акадэмічнага народнага хору Рэспублікі Беларусь імя Г.І. Цітовіча на развіццё народна-харавога выканальніцтва Беларусі. Вядучыя аматарскія і прафесійныя народна-харавыя калектывы Рэспублікі Беларусь.

РАЗДЗЕЛ 2. ТЭОРЫЯ ХАРАЗНАЎСТВА

Тэма 4. Харавы калектывы. Тып, від хору, яго камплектацыя. Харавая партытура

Паняцце аб хоры. Жанравыя асаблівасці і выканальніцкія формы сучаснага народнага хору. Народна-выканальніцкая манера як комплекс мастацка-выразных сродкаў і прыёмаў харавога выканання. Тыпы і віды народных хораў. Вакальна-харавая структура народных харавых калектываў. Залежнасць складу калектыву ад мастацка-творчага напрамку, а таксама ад мясцовых традыцый народных спеваў. Фальклорныя ансамблі і іх разнавіднасці. Харавая партытура народнага хору.

Тэма 5. Харавыя партыі і характарыстыка складаючых іх галасоў. Склад хора і яго растаноўка падчас рэпетыцый і канцэртных выступленняў

Харавыя партыі іх дыяпазоны і вакальна-тэхнічныя магчымасці. Спосабы растаноўкі выканаўцаў у народных харах. Асаблівая ўвага да ўзаемасувязі вакальна-харавой структуры фальклорнага калектыву з абласнымі традыцыямі народных ансамблевых спеваў, з асаблівасцямі мясцовага музычнага стылю народных песень, яе залежнасць ад традыцыйнай партытуры, ад размеркавання галасоў па групам, вядучым асноўную мелодыю песні ці падгалосак. Акрамя гэтага, варта адзначыць агульныя рысы ў вакальна-харавой арганізацыі самадзейных і прафесійных народных хораў, таксама ўплыў партытуры сучаснай народнай песні і

аўтарскіх твораў для народных хораў на вакальна-харавую структуру самадзейнага народнага хору.

Тэма 6. Жанры і віды харавой музыкі.

Харавая фактура. Музычна-паэтычныя формы народных песен

Песня і яе асаблівасці. Харавая мініяцюра – форма і сродкі музыкальнай выразнасці, асноўны змест. Хор буйной формы – форма і стыль выкладу, асноўны змест. Харавая апрацоўка (напроста, разгорнуты, свабодны тып апрацоўкі). Харавое пералажэнне і яго прыёмы. Прыёмы харавога выкладу.

Гістарычным эпохам і песенным стылям (вясковому і гарадскому) характэрныя свае, асаблівыя песенныя структуры. Дзве групы сістэм вершаскладання: музыкальна-маўленчае і моўнае акцэнтнае, іх характарыстыка. Тыпы вершаскладання: сілабічны, танічны, сілаба-танічны, іх сувязь з народнай песняй. Вызначэнне характару тэксту: распеў, дэкламацыя, вакалізацыя. Развіццё песенна-паэтычных формаў. У аснове народна-песеннага формаўтварэння ляжаць наступныя песенныя структуры: нестрафічная, страфічная і куплетная формы, кожная з якіх мае свае разнавіднасці.

РАЗДЗЕЛ 3. ВАКАЛЬНА-ХАРАВАЯ ТЭХНІКА

Тэма 7. Паняцці “зук”, “голос”. Будова галасавога апарата. Гігіена голасу

Якасці гуку пры ўмове правільнага спеву. Паняцце “пеўчы голас”. Кароткія звесткі аб будове галасавога апарата, функцыі яго складовых частак, іх узаемадзеянне. Паняцці аб міаэластычнай і нейроматорнай тэорыях функцыянавання галасавога апарата. Культура спеваў і гігіена галасавога апарата. Асноўныя прычыны, якія выклікаюць захворванне галасавога апарата. Засваенне законаў, правілаў, нормаў прафесійных галасавых паводзінаў і рэжыму, захавання якіх забяспечвае чалавеку здаровы пеўчы апарат.

***Тэма 8. Гук і яго характарыстыка:
вышыня, моц (сіла), працягласць і тэмбр***

Фізіялагічныя і фізічныя характарыстыкі гуку. Залежнасць вышыні і сілы пеўчага гуку ад характару работы галасавых звязак. Суб'ектыўнае ўспрыняцце гукавага ціску, якое залежыць ад размаху вагальных рухаў крыніцы гуку. Суадносіны паміж рознымі ўзроўнямі гучнасці называецца дынамікай. Асаблівасці ўспрымання сілы голасу на слых. Узаемасувязь гучнасці і вышыні гучання голасу. Вышыня вакальнага гуку вызначаецца лікам ваганняў, якія здзяйсняюць галасавыя звязкі на працягу адной секунды. Індывідуальны тэмбр голасу абумоўлены анатамічнымі асаблівасцямі галасавога апарата, але залежыць таксама ад зладжанай працы галасавых звязак і дыхання.

***Тэма 9. Голас і яго састаўныя элементы:
дыяпазон, тэсітура, рэзанатары, рэгістры і інш.***

Паняцце “пеўчы голас”. Характарыстыка пеўчых галасоў – дзіцячых, жаночых і мужчынскіх, іх дыяпазоны, рэгістрава-каларыстычныя ўласцівасці, вакальна-тэхнічныя магчымасці ў акадэмічных і народных хорах. Паняцце аб тэсітуры (высокая, сярэдняя, нізкая, а таксама зручная або нязручная). Рэгістры. Роля нізкага груднога і высокага галаўнога рэгістраў пеўчага голаса ў народны-харавым выканальніцтва. Асаблівай якасцю пеўчага голаса з'яўляецца вібрата. Паняцце рэзанатах і працэсе рэзанансу.

***Тэма 10. Фонагукавое ўтварэнне,
механізмы спеву, пеўчая устаноўка***

Спевы з акустычнага пункту гледжання. Асновы правільнага фонагукавага ўтварэнне: пазіцыя фарміраванне літар. Паняцце абертана і яго ўздзеянне на фарміраванне спеўнага гуку. “Ротаглотачны рупар”. Утварэнне рэзанансу. Паняцце “высокая пеўчая фарманта”. Правільная пеўчая ўстаноўка (пры спевах седзячы і стоячы). Асноўныя памылкі пры пеўчай устаноўцы і іх адмоўны вынік, які адлюстроўваецца на якасці гучання голаса спевака.

Тэма 11. Працэс гукаўтварэння: дыханне, яго віды і методыкі працы з дыханнем, апора гуку, атака гуку, гукавядзенне

Асноўныя пеўчыя навыкі. Пеўчая ўстаноўка, яе значэнне. Дыханне і яго роля ў гукаўтварэння. Асаблівасці пеўчага дыхання. Тыпы дыхання. Дыханне пры розных тэмпах і нюансах. Дыханне і гукавядзенне. Віды дыхання (адначасовае, ланцужковае). Дыханне як сродак выразнасці.

Апора гуку. Атака гуку, яе тыпы. Уплыў атакі гуку на працэс гукаўтварэння. Паняцце «вакальная пазіцыя». Высокая пазіцыя. Адзіная манера фарміравання галосных. Яе значэнне для выпрацоўкі вакальнай гучнасці. Значэнне афарбоўкі голасу і характару гуку для дасягнення мастацкай выразнасці. Гукавядзенне, асноўныя вакальныя рысы. Вакальны слых. Вакальна-харавыя практыкаванні для развіцця розных навыкаў гукаўтварэння і гукавядзення. Прымарная зона.

Тэма 12. Вытокі народнага гукаўтварэння – спосабы гукаўтварэння, фармаванне галосных.

Паняцце народнай манеры спеваў як комплекс сродкаў і прыёмаў мастацкай выразнасці, у аснове якога ляжыць блізкі, натуральна-маўленчай пасыл гуку, імкненне да распеўнасці, яркая тэмбравая афарбоўка, выкананне спеваў, пераважна, пры дапамозе груднога рэзаніравання, выкарыстанне каларыстычных прыёмаў – гукапераймання, фальцэта, глісанда, фаршлага, запаўнення (кластара), меладэкламацыі, рэха, алеаторыкі. Характэрныя афарбоўкі тэксту – агаласоўкі і рэдуцыраванне. Фармаванне галосных пад час спеваў народных песен.

Тэма 13. Строй і інтанаванне ў народным хоры

Паняцце аб харавым строі і інтанацыі як элементах харавой гучнасці. Строй меладычны (строй харавой партыі) і гарманічны (агульнахаравы строй). Паняцце аб унісоне як аднавысотным інтанаванні гукаў партыі, якія складаюць яго меладычную лінію. Залежнасць строю ад ладатанальнай структуры харавога твора. Асаблівасці строя ў мажоры і міноры. Інтанаванне гукаў розных прыступак мажорнага і мінорнага гукарадаў у адпаведнасці з іх функцыянальным значэннем у ладзе. Інтанаванне інтэрвалаў у мажорным і

мінорным ладах. Інтанаванне трохгуччаў і іх зваротаў ад розных прыступак мажорнага і мінорнага ладоў. Інтанаванне найбольш ужывальных сэптакордаў і іх зваротаў у мажоры і міноры. Строй у творах для хору без суправаджэння і з суправаджэннем. Уплыў тэсітурных умоў і голасавядзення на строй у хоры. Сувязь строю з метрарытмічнай структурай твора, яго дынамікай і тэмпам. Залежнасць строю ад асаблівасцяў выкарыстання рэгістраў, фактуры выконваемага твора. Асноўныя паказчыкі развітых музычна-слыхавых і вакальна-тэхнічных навыкаў выканаўцаў. Найбольш спрыяльныя ўмовы стройнага харавога спеву.

Тэма 14. Ансамбль хора і яго віды

Паняцце пра ансамбль як аб адным з асноўных уласцівасцяў харавой гучнасці. Прыватны і агульнахаравы ансамбль. Адзінства рэгістравага гучання – аснова прыватнага ансамбля ў народным хоры. Роля запявалы як вядучага голасу ў ансамблі харавой партыі і цэлага хору. Умова дасягнення агульнага ансамбля ў народных хорах. Уплыў манеры гукаўтварэння і эмацыйных адчуванняў на дасягненне ансамбля ў народным хоры. “Натуральны”, “штучны”, “дыферэнцыраваны” ансамбль. Ансамбль рытмічна, дыкцыйны, дынамічны, фактурны і інш.

Тэма 15. Дыкцыя і арфаэпія ў народным хоры.

Тэкст і яго роля ў хоры

Спецыфіка пеўчай дыкцыі. Артыкуляцыя ў народным хоры. Прыёмы вымаўлення ў спевах галосных і хычных гукаў. Адзіная манера фарміравання галосных як неабходная ўмова добрай вакальнай гучнасці і яснай дыкцыі. Прыёмы вымаўлення зычных гукаў. Асноўныя правілы дыкцыі пры спевах. Сувязь дыкцыі з фактурай харавога твора. Асноўныя правілы арфаэпіі. Уплыў дыялектаў на выкананне народнай песні. Вымаўленне галосных і зычных у складаных словах і словах іншамоўнага паходжання. Уплыў лагічных націскаў на вымаўленне тэксту. Спецыфічныя цяжкасці рытмічнага выканання тэксту і інш. Спецыфічныя прыёмы народных спеваў (“слізганні”, “агаласоўкі”, “пад’езды” і інш.). інтэрпрэтацыя тэксту ў хоры і правілы растаўлення лагічных націскаў у музычных фразях.

РАЗДЗЕЛ 4. ВАКАЛЬНА-ХАРАВАЯ РАБОТА

Тэма 16. Распяванне ў хоры, яго функцыі і асноўныя практыкаванні. Настройка хора

Распяванне хору – вакальна-слыхавая настройка хору, своеасаблівая вакальная гімнастыка, загаграванне і настройка галасавога апарату спевакоў хору на пэўных практыкаваннях. Асноўная задача пры распяванні хору складаецца ў тым, каб выпрацаваць адзіную вакальную лінію, ансамбль, строй, чысціню інтанацыі, дыханне, высокую пазіцыю гуку.

У распяванні можна вылучыць тры групы практыкаванняў: практыкаванні для настройкі галасавога і дыхальнага апаратаў на пэўчы рэжым; практыкаванні накіраваныя на развіццё розных вакальна-харавых уменняў і навыкаў; практыкаванні, якія ствараюцца кіраўніком для вырашэння праблем, якія ўзнікаюць пры развучванні таго ці іншага твора.

Тэма 17. Этапы работы над харавым творам і праграмай калектыву

Асноўныя кірункі працы над харавым творам заключаюцца ў вывучэнні метадыкі цэласнага выканальніцкага аналізу харавога твора (аналізу музыкі, ролі і значэння знакаў прыпынку, лагічных і псіхалагічных паўзаў, тыпы ўзаемасувязі музычных сродкаў выразнасці і г.д.). Этапы работы над партытурай: паказ твора, развучванне першай музычнай фразы па партыях, аб'яднанне двух галасоў у першай музычнай фразе, праца над строем, дыкцыяй, ансамблем, сродкамі музычнай выразнасці інш.

Падбор вучэбнага і канцэртнага рэпертуару для рознага харавога складу. Праграма хору павінна адпавядаць магчымасцям дадзенага калектыву. Крыніцай рэпертуару хору народнай песні з'яўляюцца лепшыя творы кампазітараў, цікавыя апрацоўкі народных песень, лепшыя ўзоры старажытнай і сучаснай народнай песні як а капэла, так і з суправаджэннем.

***Тэма 18. Сінтэз вакальнага, пластычнага,
інструментальнага і драматычнага мастацтва ў
народным хоры. Сцэнічнае ўвасабленне народнай песні.
Арганізацыйна-выхаваўчая работа ў хоры***

Інтэграцыя відаў мастацтва ў народным хоры. Эксплікацыя відаў мастацтва ў дачыненні да народнай манеры выканальніцтва. Узаемадзеянне дырыжора і харавога калектыва адносна музычнага твора. Вакальная работа ў хоры над сінтэзам мастацкіх прыёмаў. Сінтэз мастацтваў у народным хоры: музычнае мастацтва (вакальна-харавое і інструментальнае), літаратура, харэаграфія, тэатральнае мастацтва, дэкаратыўна-прыкладное мастацтва, дызайн.

Інтэрпрэтацыя народных песен на сцэне. Рэжысёрская распрацоўка песні. Тэатралізацыя песні, стварэнне яскравых музычна-драматычных карцін з выкарыстаннем розных сродкаў выразнасці. Этапы работы над канцэртнымі выступленнямі.

5.2 Метадычныя рэкамендацыі па арганізацыі самастойнай работы студэнтаў

У працэсе засваення курса студэнты павінны быць мэтанакіраваныя на актыўнае засваенне матэрыялаў, прачытаных выкладчыкам на лекцыях, а таксама дапаўняць гэтыя матэрыялы самастойнай працай па вывучэнні рэкамендаванай літаратуры, праслухоўвання аўдыё запісаў, прагляду відэаматэрыялаў.

Неабходна весці канспекты лекцый, паколькі некаторыя тэмы могуць быць няпоўна ці недастаткова аб'ёмна раскрыты ў існуючых навучальных дапаможніках. Пры канспектаванні варта запісваць усе падзеі, імёны, факты, названыя выкладчыкам, выразна пазначаючы ступень іх важнасці ў рэчышчы разглядаемай праблемы.

Пры падрыхтоўцы дакладаў і рэфератаў, прапанаваных выкладчыкам, неабходна карыстацца рэкамендаванымі крыніцамі (спісамі асноўнай і дадатковай літаратуры па тэмах). Пры складанні дакладу або рэферата студэнт павінен папярэдне азнаёміцца з рэкамендаванай літаратурай, скласці структуру-план (які складаецца з ўступнага раздзела, у якім абгрунтоўваецца важнасць і актуальнасць абранай тэмы, асноўнага раздзелу, які раскрывае тэму дакладу, заключнага раздзелу).

Пры вусным выступленні важна сачыць за свабодай прамовы, пісьменнасцю пабудовы прапановы, тэкстам, пазбягаць выкарыстоўвання ўступных слоў, слоў-«паразітаў», бытавізмаў. Пры падрыхтоўцы да заліку або іспыту таксама варта ўлічваць неабходнасць вуснага выкладання матэрыялу, для чаго рэкамендуецца таксама пісьмова складаць план адказу ў выглядзе пунктаў або тэзісаў.

5.3 Асноўная і дадатковая літаратура

Асноўная

1. *Антаневіч, В.* Шляхі выкарыстання фальклору ў сучаснай беларускай музыцы (60–70-я гг.) / В.Антаневіч // Беларуская музыка: зб. – Мінск, 1978. – Вып. 3. – С. 62–71.
2. *Асафьев, Б.В.* О народной музыке / Б.В.Асафьев. – Л.: Музыка, 1987. – 225 с.
3. *Барышев, Г.И.* Театральная культура Белоруссии XVIII века / Г.И.Барышев. – Минск: Наука и техника, 1993. – 293 с.
4. *Виноградов, К.П.* Работа над дикцией в хоре / К.П.Виноградов. – М.: Музыка, 1967. – 147 с.
5. Гісторыя беларускай савецкай музыкі / Г.С.Глушчанка [і інш.] – Мінск, 1971. – 467 с.
6. *Дмитриевский, Г.А.* Хороведение и управление хором / Г.А.Дмитриевский. – М.: Музгиз, 1957. – 143 с.
7. *Доўнар-Запольскі, М.В.* Гісторыя Беларусі / М.В.Доўнар-Запольскі. – Мінск, 1994. – 245 с.
8. *Елатов, В.И.* Ладовые основы белорусской народной песни / В.И.Елатов. – Минск: Наука и техника, 1964. – 154 с.
9. *Елатов, В.И.* Мелодические основы белорусской народной музыки / В.И.Елатов. – Минск: Наука и техника, 1970. – 137 с.
10. *Жураўлёў, Д.* Генадзь Цітовіч / Д.Жураўлёў. – Мінск, 1984. – 54 с.
11. *Земцовский, И.И.* О природе фольклора в свете исполнительского общения / И.И.Земцовский // Искусство и общение: сб. – М., 1984. – С. 18–29.
12. *Калугина, Н.В.* Беседы о хоре русской народной песни / Н.В.Калугина. – М.: Музгиз, 1957. – 39 с.
13. *Калугина, Н.В.* Из опыта работы русского народного хора / Н.В.Калугина // Поет самодеятельный хор: сб. – М.: Музыка, 1965. – 87 с.
14. *Калугина, Н.В.* Певческое воспитание народного хора / Н.В.Калугина // Клуб и художественная самодеятельность. – 1967. – № 21. – С. 17–24.
15. *Калугина, Н.В.* Некоторые вопросы работы самодеятельного народного хора / Н.В.Калугина // Работа с хором: сб. – М.: Музыка, 1972. – 147 с.
16. *Калугина, Н.В.* Методика работы с русским народным хором / Н.В.Калугина. – М.: Музыка, 1977. – 256 с.

17. *Калугина, Н.В.* Вопросы формирования репертуара самодеятельного народного хора / Н.В.Калугина. – М.: Музыка, 1980. – 130 с.
18. *Краснощеков, В.И.* Вопросы хороведения / В.И.Краснощеков. – М.: Музыка, 1969. – 195 с.
19. *Левандо, П.П.* Анализ хоровой партитуры / П.П.Левандо. – Л.: Музыка, 1965. – 55 с.
20. *Левандо, П.П.* Хороведение: основы вузовского курса / П.П.Левандо. – Л.: Музыка, 1971. – 280 с.
21. *Мешко, Н.К.* Чтобы учить, нужно учиться / Н.К.Мешко // Клуб и художественная самодеятельность. – 1964. – № 20. – С. 15–19.
22. *Мешко, Н.К.* Еще раз о народных хорах / Н.К.Мешко // Советская музыка. – 1974. – № 1. – С. 22–23.
23. *Мешко, Н.К.* Вокальная работа с исполнителями русских народных песен / Н.К.Мешко // Клубные вечера: сб. – М., 1976. – С. 95–103.
24. *Мухаринская, Л.С.* Белорусский государственный народный ансамбль песни и танца / Л.С.Мухаринская. – Минск, 1959. – 110 с.
25. *Мухаринская, Л.С.* Белорусская народная песня: историческое развитие / Л.С.Мухаринская. – Минск: Наука и техника, 1977. – 216 с.
26. *Мухаринская, Л.С.* Композитор, этнограф, хоровой дирижер / Л.С.Мухаринская // Советская музыка. – 1980. – № 12. – С. 17
27. *Мухаринская, Л.С.* Беларуская народная музычная творчасць / Л.С.Мухаринская, Т.С.Якіменка. – Мінск: Вышэйш. шк., 1993. – 110 с.
28. *Нисневич, Н.Г.* Г.Р.Ширма: очерк жизни и творчества / Н.Г.Нисневич. – Л.: Музыка, 1971. – 80 с.
29. Основы хороведения: учебное пособие для высших учебных заведений по специальностям “Музыкальное искусство. Дополнительная специальность”, “Музыкальное искусство. Ритмика. Хореография”, “Музыкальное искусство. Специальные музыкальные дисциплины” / Т. С. Богданова. – Минск: БГПУ, 2013. – 137 с.
30. *Попов, В.С.* Русская народная песня в самодеятельном хоре / В.С.Попов // Работа с хором: сб. – М.: Музыка, 1972. – 147 с.
31. *Руднева, А.В.* Русский народный хор и работа с ним / А.В.Руднева. – М.: Музыка, 1960. – 120 с.
32. *Смагін, А.І.* Беларуская харавая літаратура / А.І.Смагін. – Мінск: Вышэйш. шк., 1998. – 232 с.
33. Хоразнаўства і методыка работы з народным хорам [Ноты] : Вучэб. дапам. для навучэнцаў сярэд. спец. навуч. устаноў мастацтваў па спец. “Нар.-харавыя спевы” / Г.А. Мілешка. – Мн. : Аракул, 2000. – 72 с.

34. Хороведение: Учеб. пособие / О.П. Кузьмина, Е.Б. Сивицкая, И.М. Симановская. - Мн.: БГПУ, 2000. - 103 с.
35. Хороведение: Учеб. пособие для музык. отд-ний и фак. сред. пед. учеб. заведений / В.А. Самарин. - М.: Изд. центр "Academia", 2000. - 197, [2] с. – (Педагогическое образование).
36. *Цітовіч, Г.І.* ва ўспамінах сучаснікаў: зб. – Мінск: Выд-ва Муз. т-ва БССР, 1990. – 63 с.
37. *Цитович, Г.И.* О белорусском песенном фольклоре / Г.И.Цитович. – Минск, 1976. – 127с.
38. *Чесноков, П.Г.* Хор и управление им / П.Г.Чесноков. – М: Музгиз, 1961. – 240 с.
39. *Шамина, Л.В.* Исполнительская интерпретация в народном хоре // Работа дирижера над хоровой партитурой / Л.В.Шамина. – М.: Музыка, 1985. – 175 с.
40. *Широков, А.С.* Работа над песней в народном хоре / А.С.Широков // Художественная самодеятельность. – 1959. – № 7. – С. 17–28.
41. *Шырма, Р.Р.* Песня – душа народа / Р.Р.Шырма. – Мінск, 1993. – 110 с.

Дадатковая

1. *Алексеев, Э.* Музыкальный фольклор и музыкальная самодеятельность / Э.Алексеев // Народное творчество в культуре развитого социалистического общества / Э.Алексеев. – М.: Музыка, 1984. – С. 28–40.
2. *Антипова, Л.* Русский народный детский хор / Л.Антипова // Клуб и художественная самодеятельность. – 1971. – № 13. – С. 46–61.
3. *Баранов, В.* Русский народный хор. Сценическое воплощение песни / В.Баранов // Клуб и художественная самодеятельность. – 1971. – № 13. – С. 15–37.
4. *Беляев, А.* О музыкальном фольклоре и древней письменности / А.Беляев. – М.: Музыка, 1971. – 155 с.
5. *Грибанова, В.* Русский народный хор. Вокальная работа в народном хоре / В.Грибанова // Клуб и художественная самодеятельность. – 1971. – № 17. – С. 17–39.
6. *Дмитриев, Л.* Основы вокальной методики / Л.Дмитриев. – М.: Музыка, 1968. – 120 с.
7. *Дорофеев, А.* Организация и работа фольклорного коллектива / А.Дорофеев. – М.: Музыка, 1980. – 85 с.

8. *Зацарный, Ю.* Русский народный хор. Музыкальное сопровождение / Ю.Зацарный // Клуб и художественная самодеятельность. – 1971. – № 19.
9. *Засимова, Е.* Русский народный хор. Особенности работы руководителя / Е.Засимова // Клуб и художественная самодеятельность. – 1971. – № 19.
10. *Красовская, Ю.* Концертная жизнь народной песни / Ю.Красовская // Советская музыка. – 1971. – № 4. – С. 12–15.
11. *Кабанов, А.* Молодежное фольклорное движение в городах / А.Кабанов // Молодежь и культура. Проблемы досуга, художественного творчества, становления личности: сб. науч. тр. – М.: НИИ культуры, 1985. – № 137. – С. 137–155.
12. *Кабанов, А.* Воспитательное воздействие музыкального фольклора на участников художественной самодеятельности / А.Кабанов // Художественная самодеятельность. Традиции, мастерство, воспитание: сб. науч. тр. – М.: НИИ культуры, 1985. – № 141. – С. 111–137.
13. *Кондратьев, С.* Художественная самодеятельность и фольклор (к проблеме народного хора) / С.Кондратьев // Народное творчество. Вопросы музыкальной самодеятельности и фольклора: сб. науч. тр. – М.: НИИ культуры, 1974. – Вып. 20. – С. 24–32.
14. *Ливанов, В.* Русская музыкальная культура XVIII века и ее связи с литературой, театром / В.Ливанов. – М.: Музыка, 1983.
15. *Ломанова, Н.* Русский народный хор. Вокально-хоровая структура / Н.Ломанова // Клуб и художественная самодеятельность. – 1971. – № 7. – С. 7–12.
16. *Лукьянова, Т.* Внимание исполнителю в фольклоре / Т.Лукьянова // Советская музыка. – 1973. – № 13. – С. 15–23.
17. *Рубцов, Ф.* Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов / Ф.Рубцов. – Л.: Музыка, 1962. – 120 с.
18. *Рубцов, Ф.* Хоровые коллективы русской народной песни / Ф.Рубцов // Проблемы музыкальной самодеятельности: сб. – М., 1965. – С. 17–32.
19. *Рубцов, Ф.* Современное народное песнетворчество / Ф.Рубцов // Вопросы теории и эстетики музыки. – М.: Музыка, 1965. – № 4; 1967. – № 5. – С. 41–56.
20. *Рубцов, Ф.* Русские народные хоры и псевдонародные песни / Ф.Рубцов // Статьи по музыкальному фольклору: сб. – Л.: Музыка, 1973. – № 6. – С. 14–27.
21. *Христиансен, Л.* Псевдоревнители культуры звука в народном хоре / Л.Христиансен // Клуб и художественная самодеятельность. – 1964. – № 22. – С. 13–24.

22. *Христиансен, Л.* Работа с народными певцами / Л.Христиансен // Вопросы вокальной педагогики: сб. – М., 1976. – № 5. – С. 11–19.
23. *Христиансен, Л.* Ладовая интонационность русской народной песни / Л.Христиансен. – М.: Сов. композитор, 1976. – 390 с.
24. *Чишко, О.* Певческий голос и его свойства / О.Чишко. – М.; Л.: Музыка, 1966. – 48 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ