

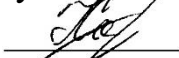
УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«ВИТЕБСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ П.М. МАШЕРОВА»

Факультет педагогический

Кафедра музыки

СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой

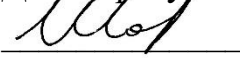


С.А. Карташев

18.03.2021

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета



И.А. Шарапова

18.03.2021

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

**ОСНОВЫ ХОРОВЕДЕНИЯ
И МЕТОДИКА РАБОТЫ С ДЕТСКИМ ХОРОМ**

для специальности I ступени высшего образования

1-03 01 07 Музыкальное искусство, ритмика и хореография

Составители: Т.В. Оруп, А.Н. Симакова, Н.Г. Щербина

Рассмотрено и утверждено

на заседании научно-методического совета 22.04.2021, протокол № 6

УДК 784.673(075.8)
ББК 85.314.1я73+85.318.841я73
О-75

Печатается по решению научно-методического совета учреждения образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова». Протокол № 3 от 23.12.2020.

Составители: старший преподаватель кафедры музыки ВГУ имени П.М. Машерова, исследователь в области педагогических наук **Т.В. Оруп**; старший преподаватель кафедры музыки ВГУ имени П.М. Машерова, магистр педагогических наук **А.Н. Симакова**; старший преподаватель кафедры музыки, исследователь в области педагогических наук **Н.Г. Щербина**

Р е ц е н з е н т ы :

заведующий кафедрой коррекционной работы ВГУ имени П.М. Машерова, кандидат педагогических наук, доцент *Н.И. Бумаженко*;
художественный руководитель ГКУ «Витебская областная филармония», кандидат искусствоведения *В.А. Бабарико*

Основы хороведения и методика работы с детским хором
О-75 для специальности I ступени высшего образования 1-03 01 07
Музыкальное искусство, ритмика и хореография : учебно-методический комплекс по учебной дисциплине / сост.: Т.В. Оруп, А.Н. Симакова, Н.Г. Щербина. – Витебск : ВГУ имени П.М. Машерова, 2021. – 94 с.

ISBN 978-985-517-846-1.

Учебное издание содержит материалы для изучения дисциплины «Основы хороведения и методика работы с детским хором». В рамках учебно-методического комплекса предлагаются материалы лекций, тематика, документы и материалы для проведения практических занятий; тестовые задания; контрольные вопросы, вопросы к экзамену; карта учебной дисциплины.

Предназначено для преподавателей и студентов педагогического факультета ВГУ имени П.М. Машерова дневной и заочной форм обучения.

УДК 784.673(075.8)
ББК 85.314.1я73+85.318.841я73

ISBN 978-985-517-846-1

© ВГУ имени П.М. Машерова, 2021

СОДЕРЖАНИЕ

Пояснительная записка	5
РАЗДЕЛ 1. История развития хорового исполнительства	9
Содержание лекционного материала	9
История развития зарубежного хорового искусства	9
История развития хорового искусства в России	15
История развития хорового искусства в Беларуси	24
РАЗДЕЛ 2. Теоретические основы развития хорового искусства	32
Содержание практических занятий	32
Жанры хорового исполнительства	32
Хор как вокальная организация. Определение понятия «хоровой коллектив»	34
Формирование и комплектование хоровых партий смешанного хора	36
Строение голосового аппарата певца и принципы его работы	37
Формирование вокально-хоровых навыков: правильная певческая установка, дыхание, атака звука, основные типы звуковедения, дикция	39
Характеристика элементов вокально-хоровой звучности: хоровой строй и хоровой ансамбль. Методы работы над ними. Хоровой ансамбль	41
Хоровой строй	42
Характеристика средств музыкальной выразительности: мелодии, гармонии, темпа, ритма, динамики, фактуры хорового произведения и их зависимость от идейно-тематического содержания хорового произведения	45
РАЗДЕЛ 3. Методика и практика работы с хором	50
Самостоятельный хоровой коллектив как вид музыкального творчества. Принципы его организации и работы. Роль и значение личности руководителя самодеятельного хора	50
Основные направления работы хорового коллектива по формированию вокально-хоровой и общемузыкальной культуры его участников	52
Методика организации репетиционной работы хора. Роль и значение концертной деятельности в повышении художественно-исполнительского уровня его участников	54
Работа дирижера по самостоятельному изучению хоровой партитуры. Основные положения методики самостоятельной подготовки дирижера к работе с хором	57
Подготовка письменного анализа хоровой партитуры	59
РАЗДЕЛ 4. Технологические приемы организации вокального обучения в детском хоре	61
Детское хоровое исполнительство и хоровая самостоятельность – важнейшие формы эстетического воспитания	61

Физиология детского голосового аппарата. Проблема охраны детского голоса в методике вокально-хорового обучения детей	62
Виды школьных хоров. Организация работы школьного хорового коллектива	63
Принципы отбора учебно-педагогического репертуара и составления концертных программ	64
Психолого-педагогическая подготовка учителя к проведению вокально-хоровой работы с учащимися на уроке музыки	65
Определение типичных недостатков хорового звучания и пути их исправления в условиях работы с классным хором	65
Вокально-хоровые упражнения и распевания. Типы и виды упражнений для развития вокально-хоровой техники в детском хоре	66
Методика работы над школьной песней	67
Формирование навыков многоголосного пения в детском хоре	68
Методика работы с самодеятельным детским хором младшего возраста	69
Методика работы с самодеятельным хором среднего и старшего возраста	70
Выдающиеся хормейстеры – руководители детских хоровых коллективов. Обобщение и анализ передового опыта работы	72
Детская тема в хоровом творчестве композиторов-классиков прошлого и настоящего	73
Вспомогательный раздел	75
Литература	75
Приложения	76
Приложение 1 Вопросы для самоконтроля	76
Приложение 2 План анализа хоровой партитуры	78
Приложение 3 Задания для самостоятельной работы	81
Приложение 4 Примерные вопросы к экзамену	86
Приложение 5 Словарь терминов (глоссарий)	88

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Главная особенность курса заключается в широком охвате всех основных сторон хоровой работы. Поэтому весь цикл специальных дисциплин в той или иной степени находит здесь свое отражение. Обобщая различные аспекты хоровой теории и практики, используя достижения хоровой педагогики, курс «Основы хороведения и методика работы с детским хором» даёт студентам широкое представление о хоровом искусстве во всех его проявлениях.

Курс «Основы хороведения и методика работы с детским хором» открывает цикл дирижерско-хоровых дисциплин и изучается студентами в 1 семестре I курса.

Цель преподавания дисциплины – овладение студентами технологией вокально-хоровой работы с детьми на уроках музыки и внеклассных музыкальных занятиях по средствам изучения теоретических основ хорового искусства, психофизиологического механизма развития певческого голоса, анализа истории развития хорового искусства, проявления его форм и жанрово-стилевых направлений.

Задачи изучения дисциплины:

– сформировать у студентов систему знаний об истории национального и зарубежного хорового искусства;

– способствовать усвоению понятий о физиологии голосового аппарата певца хора, гигиене и охране голоса, основных элементах хоровой звучности: строе и ансамбле; степени обученности вокально-хоровым навыкам;

– познакомить с основами вокально-хоровой технологии, специфики ее использования при работе с детьми разного школьного возраста;

– изучить опыт работы ведущих хормейстеров – руководителей школьных хоровых коллективов с последующим анализом его результатов; и формами его использования на уроках музыки и хоровых занятиях.

В результате изучения дисциплины выпускник должен

знать:

– основные исторические направления развития национального и зарубежного хорового искусства;

– принципы организации и управления работы самодеятельных и школьных хоров;

– технологические приемы организации и проведения репетиционной и концертной деятельности хора;

уметь:

– организовать репетиционную и концертную деятельность хорового коллектива;

– использовать теоретические основы хороведения в практической работе с хором;

– самостоятельно освоить приемы изучения хоровой партитуры голосом и на фортепиано; проиллюстрировать на музыкальном инструменте и разучить школьную песню и хоровую партитуру с детьми; подготовить письменный анализ хорового произведения.

Место учебной дисциплины в системе подготовки специалиста с высшим образованием соответствующего профиля, связи с другими учебными дисциплинами

Учебная дисциплина «Основы хороведения и методика работы с детским хором» является дисциплиной цикла специальных дисциплин *компонентом учреждения высшего образования* учебного плана специальности 1-03 01 07 «Музыкальное искусство, ритмика и хореография».

Теоретические знания, полученные в процессе изучения данной учебной дисциплины реализуются в последствии на практических занятиях по дирижированию, хоровому классу, хоровой педагогической практике.

Требования к освоению учебной дисциплины в соответствии с образовательным стандартом

В результате изучения учебной дисциплины «*Основы хороведения и методика работы с детским хором*» студент должен:

знать:

– основные исторические направления развития национального и зарубежного хорового искусства;

– принципы организации и управления работы самодеятельных и школьных хоров;

– технологические приемы организации и проведения репетиционной и концертной деятельности хора;

уметь:

– организовать репетиционную и концертную деятельность хорового коллектива;

– использовать теоретические основы хороведения в практической работе с хором;

владеть:

– приемами изучения хоровой партитуры голосом и на фортепиано; иллюстрировать на музыкальном инструменте и разучивать школьную песню и хоровую партитуру с детьми;

Требования к академическим компетенциям специалиста

Специалист должен:

– уметь применять базовые научно-теоретические знания для решения теоретических и практических задач;

– владеть методами научно-педагогического мышления;

– владеть исследовательскими навыками;

– уметь работать самостоятельно;

– быть способным порождать новые идеи (обладать креативностью);

– владеть междисциплинарным подходом при решении проблем;

- иметь навыки, связанные с использованием технических устройств, управлением информацией и работой с компьютером;
- обладать навыками устной и письменной коммуникации;
- уметь учиться, повышать свою квалификацию в течение всей жизни;

– уметь регулировать взаимодействия в образовательном процессе.

Требования к социально-личностным компетенциям специалиста:

Специалист должен:

- обладать качествами гражданственности;
- быть способным к социальному взаимодействию;
- обладать способностью к межличностным коммуникациям;
- владеть навыками здоровьесбережения;
- быть способным к критике и самокритике;
- уметь работать в команде;
- быть способным осуществлять самообразование и совершенствовать профессиональную деятельность.

Требования к профессиональным компетенциям специалиста:

Специалист должен:

Обучающая деятельность

- управлять учебно-познавательной и учебно-исследовательской деятельностью;
- использовать оптимальные методы, формы и средства обучения;
- организовывать и проводить учебные занятия различных видов и форм;
- организовывать самостоятельную работу обучающихся.

Воспитательная деятельность

- использовать оптимальные методы, формы и средства воспитания;
- осуществлять оптимальный отбор и эффективно реализовывать технологии воспитания;
- организовывать и проводить воспитательные мероприятия
- формировать базовые компоненты культуры личности обучающегося;
- эффективно реализовывать технологию деятельности классного руководителя

- осуществлять практику девиантного поведения обучающихся.

Развивающая деятельность

- развивать учебные возможности и способности обучающихся на основе системной педагогической диагностики;
- развивать навыки самостоятельной работы обучающихся с учебной, справочной, научной литературой и др. источниками информации;

- организовывать и проводить коррекционно-педагогическую деятельность с обучающимися;
- предупреждать и преодолевать неуспеваемость обучающихся.

Ценностно-ориентационная деятельность

- формулировать образовательные и воспитательные цели;
- оценивать учебные достижения обучающихся, а также уровни их воспитанности и развития;
- осуществлять профессиональное самообразование и самовоспитание с целью совершенствования профессиональной деятельности;
- организовывать целостный образовательный процесс с учётом современных образовательных технологий и педагогических инноваций;
- анализировать и оценивать педагогические явления и события прошлого в свете современного научного знания.

Общее количество часов и количество аудиторных часов, отводимое на изучение учебной дисциплины в соответствии с учебным планом учреждения образования по специальности.

На дневной форме получения образования на изучение курса отводится максимально 158 часов, из них 62 аудиторных часа: 32 часов лекции, 30 часов практические занятия.

На заочной форме получения образования на изучение курса отводится максимально 158 часов, из них 62 аудиторных часа: 8 часов лекции, 6 часов практические занятия.

В процессе изучения данной дисциплины предусмотрена итоговая форма контроля – устный экзамен в первом семестре 1 курса.

Форма получения высшего образования: дневная и заочная (сокращенный срок обучения).

РАЗДЕЛ 1

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

СОДЕРЖАНИЕ ЛЕКЦИОННОГО МАТЕРИАЛА

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ЗАРУБЕЖНОГО ХОРОВОГО ИСКУССТВА

Древний мир

Хоровое искусство древности развивалось в тесной связи с развитием общественных отношений и мировоззрения людей древнего мира. Самые древние виды хорового интонирования были немелодийными. Особенным богатством и разнообразием отличалось хоровое искусство стран Ближнего Востока, древней Индии, древней Европы.

Мифологическое сознание египтян обожествляло силы природы, от которых зависело благополучие и процветание их государства. Древнейшие истоки профессиональной музыки египтян восходят к религиозно-культовым напевам и гимнам храмовых жреческих ритуалов. Мелодии песнопений не записывались, а передавались от одного поколения певцов к другому устно, без изменений. Хоровая музыка Египта уже в эпоху Древнего царства обладала сложившимися формами антифонного культового пения.

К числу самых ранних известных памятников относятся поэтические тексты хоровых гимнов-заклинаний (Индия, 2000 г. до н.э.), высокой степени совершенства достигло светское хоровое искусство Индии (особенно женские хоры, существовавшие и самостоятельно и как часть драматургии). Исторические и археологические источники указывают на богатые традиции народно-обрядовой и профессионально-культовой хоровой музыки, а также театрализованных действий с участием громадных хоров в государствах инков и ацтеков. Сохранились многочисленные письменные свидетельства об участии хоров в религиозных действиях Вавилона, Палестины. Для древне европейской музыки характерны жанры псалма (песнь под аккомпанемент арфы) и гимна (торжественная хвалебная песня) исполнявшихся как единым хоровым коллективом, так и антифонно или ре-спонсорно (попеременное пение солиста и хора). Хейрономия – это старинный способ управления хором при помощи системы условных движений рук и пальцев; использовалась мимика и движения головой, дирижер указывал темп, метр, ритм, направление мелодии (вверх, вниз), оттенки.

Античный мир (XII в. до н.э. – V в. н.э.)

Хоровому пению в древней Греции, как средству воспитания юношества, придавалось важное значение. Оно считалось одним из основных элементов образования, а понятие «необразованный» у греков было синонимом «не умеющий петь в хоре». Знаменитый греческий философ Платон рассматривал музыку как искусство управления хором. С древних времен

в Греции хоровое пение было неотделимо от народных празднеств, связанных с земледельческими работами. Песни-гимны, прославлявшие победителей, звучали на Олимпийских играх (исключительно гимнастических). В Греции культивировалось унисонное пение хоров различных типов: мужских, женских, отрочьих. Важное место хору, как жанру, отводилось в греческой трагедии (VI в. до н.э. и наивысшего расцвета достигла в Афинах V столетия). Хор в трагедии состоял из 12–15 мужских голосов (играли и пели мужчины). Помимо песен в трагедию входили также диалоги хора и солиста и соло действующих лиц, сопровождавшиеся музыкой. В Древней Греции сложилась следующая классификация певческих голосов: *netoide* – высокие голоса, характерные для виртуозов; *mesoide* – средние голоса, типичные для хора; *iratoide* – низкие голоса актеров-трагиков. Большое значение для развития хорового искусства имели теоретические изыскания древнегреческих философов и музыкантов. Светское и культовое певческое искусство древней Греции оставило значительный след в истории мировой культуры. Древнегреческие песнопения оказали влияние на музыку христианских церквей Византии и римско-католической.

Развитие певческого искусства эпохи Средневековья (V в. – XIV в.)

Эпоха Средневековья связана с появлением христианства, которое принесло с собой представление о морали, понятие нравственного долга, преобладание духовного начала в развитии личности. Центром развития культуры в Европе становятся монастыри. При монастырях создаются библиотеки, школы, художественные мастерские, певческие капеллы. В городах, появляются университеты (английские в Кембридже и Оксфорде, французский в Париже и др.). Музыка входила в число изучаемых наук. В период феодализма высокого уровня достигло хоровое искусство Византии (VI–VIII века). В религиозной среде возникла традиция пения а саррелла. Особенно славились гимны (Романа Сладко, Андрея Критского и Иоанна Дамаскина) Гимны стали основой Восточной литургии (один из видов христианского богослужения).

В VI в. создается Римская певческая школа «*Schola cantorum*». В конце VI в. начинает оформляться классический тип культовой хоровой музыки средневековья. Римская церковь, определила единый культовый ритуал с закреплением за ним строго определенной богослужебной музыки (одноголосное пение, исполнялось одним певцом или мужским хором). Такие песнопения получили название григорианский хорал. Для них характерны строгость, сдержанность мелодики, подчинение ее тексту. В григорианском хорале закрепились основные формы хорового пения: антифонное (чередование пения 2-х хоров) и респонсорное (сочетание сольных и хоровых эпизодов). Первые нотные записи григорианского хоралла появились в X в. В них была применена невменная (греч. *neuma* – знак) система записи мелодий, направление мелодии указывалось с помощью определенных знаков над текстом.

В университетской среде были широко распространены хоровые светские мотеты и студенческие песни (например, наиболее известна «Gaudeamus»). Мотет – жанр вокальной многоголосной музыки, форма городской светской полифонии.

Эпоха Возрождения (XIV–XVI вв.)

Ренессанс характеризуется в истории человечества как эпоха расцвета культуры и искусства. Эпоха Возрождения принесла с собой расцвет хорового многоголосия, распространение различных форм светской хоровой музыки, утверждение принципа целостной хоровой композиции, появление новых хоровых жанров. Преддверием хорового многоголосия стало полифонически сольно-ансамблевое пение (мотет и мадригал). В эпоху раннего Возрождения (XIV в.) мадригал исполнялся в 2–3 голоса, в эпоху позднего Возрождения (XVI в.) занял центральное место в светской музыке, представляя собой одночастную или многочастную вокальную композицию полифонического склада на 4–5 голосов.

В XIV в. в Италии и Франции возникло направление *ars nova*. Композиторы этой эпохи создавали вокальные многоголосные сочинения духовных и светских жанров. Крупнейшим мастером французской многоголосной песни (шансон) и центральной фигурой французской музыки Ренессанса был Клеман Жаннекен (священник и регент церковного хора). Он создал целые звуковые полотна французской жизни, изложенные подчас в крупной многочастной форме.

Значительный этап эволюции хоровой музыки связан с творчеством композиторов франко-фламандской и нидерландской школы. В музыке которых хоровое многоголосие распространяется на ведущие жанры духовной музыки. Высокой степени совершенства достигает полифоническое мастерство, прочно устанавливается 4-голосный склад хоровой фактуры, типичным становится использование хора мальчиков и полного диапазона хора, также характерно увеличение числа голосов (до 24 у Дебре). Композиторы виртуозно пользуются приемами звукоподражания. Нидерландская хоровая музыка оказала огромное влияние на музыкальную культуру европейских стран, прежде всего Италии.

Главой римской полифонической школы 2-й половины VI в. стал Джованни Палестрина. В музыке преобладает настроение сосредоточенно спокойного, возвышенного созерцания, достигнутого неторопливым движением, изящным мелодическим рисунком.

В народной среде большое распространение получили лауды (лирические хвалебные гимны итальянских ремесленников), фроттолы (бытовые народные песни) и виланеллы (крестьянские песни 3-голосного аккордового склада).

В эпоху Возрождения с XIV–XV вв., с развитием многоголосия устанавливается понятие хоровой партии, каждая из которых могла исполняться унисонно или разделяться на несколько голосов (*divisi*). Главным

мелодическим голосом был tenor (тенор), остальные motet (мотет), triplum (трипльом), quadruplum (квадрупльом) – выполняли вспомогательную роль.

В 40-х годах XIV в. организовалась папская капелла, которая стала именоваться Авиньонской, на ее основе был создан образцовый хор для обслуживания ватиканского дворца, впоследствии Сикстинская капелла. Папский хор пел без инструментального сопровождения, отличался безукоризненным строем и ансамблем. Также была создана капелла собора св. Петра, позже названная Юлианской капеллой.

Возникновение системы функционального гармонического мышления привело к разделению хора на 4 основные партии – дисканты (или сопрано), альты, тенора, басы. В XVI в. в католическом пении, в котором запрещалось участие женщин, стали использовать певцов-кастратов. В связи с этим диапазон хора значительно расширился.

Развитие хорового пения (XVII–XVIII вв.)

В XVII веке с возникновением оперы произошли перемены. Хоровая музыка перестала быть только частью церковных ритуалов. В Италии оперная хоровая музыка в XVII в. была представлена выдающимися сочинениями Клаудио Монтеверди, во Франции Жан Люлли, в Англии – Генри Перселлом. Первые оперные хоры были, по существу, хоровыми мадригалами. Огромным достижением К. Монтеверди в музыке было соединение полифонии с новым гомофонно гармоническим складом, драматически выделенной мелодии с инструментальным сопровождением.

В Италии появляются первые консерватории – приюты, учебные заведения закрытого типа для музыкально одаренных детей. В приютах – консерваториях велось музыкальное обучение как мальчиков, так и девочек. Девочки затем поступали петь только в церкви при женских монастырях. Высокие сопрановые и альтовые партии исполнялись певчими-кастратами. Обучение пению велось исключительно с голоса, считалось, что музыкальное сопровождение сказывается отрицательно на развитии музыкального слуха певца.

Под воздействием оперы сформировались жанры хоровой кантаты и оратории. Жанр кантаты зародился в Италии, однако хоровые кантаты были более типичны для Германии, где они смыкались с жанром духовного концерта. Разновидностью ораторий, широко распространенной в Германии, были «страсти». В XVIII в. эти хоровые жанры получили дальнейшее развитие и достигли высочайших вершин в творчестве Иоганна Баха, Георга Генделя, Кристофа Глюка, Йозефа Гайдна, Вольфганга Моцарта.

В годы Великой французской революции зародились жанры революционной и массовой песни, широкое распространение получили гимны - марши, хоровые апофеозы и оды, исполняемые во время народных празднеств. Эти произведения создавали Луиджи Керубини, Андре Гретри. Хоровое искусство объединяло людей в мощную общественную силу, заражая их высокими гражданскими и патриотическими идеями. Отражением гуманистических идей Великой французской революции стало творчество

Людвига Бетховена, композитор, который синтезировал достижения музыкальной культуры ряда эпох и народов, предвосхитил многие явления хоровой музыки не только XIX в., но и XX в., кроме того он первым ввел хор в симфонию (финал 9 симфонии).

Развитие хорового искусства (XIX–XX вв.)

В XIX в. формой бытования хоровой музыки становится ее концертное исполнение, ее пропаганда среди широких слоев слушателей.

Сильнейшее воздействие на развитие хоровой музыки XIX в. оказало направление романтизма. Композиторы-романтики проявили большой интерес к народной песне, стремились к широкому использованию программности. Возникают новые формы хоровой миниатюры и романтического хорового цикла; стираются стилистические границы между духовной и светской хоровой музыкой. Хоровая музыка взаимодействует с другими музыкальными жанрами, на нее оказывают влияние театр, живопись, литература и поэзия. В Германии хоровая музыка была представлена хорами в операх Карла Вебера и Рихарда Вагнера. В числе наиболее значительных произведений кантатно-ораториальных жанров – «Немецкий реквием» Иоганнеса Брамса, оратории и кантаты Феликса Мендельсона, Роберта Шумана, Ференса Листа, Рихарда Вагнера, Иоганнеса Брамса, мессы Карла Вебера, Ференса Листа. Все композиторы обращались к жанру хоровой песни. Не менее важным был жанр хоровой песни в Австрии у Франца Шуберта, гениального мелодиста, непризнанного при жизни, развившего жанр песни. В Италии хоровая музыка развивалась главным образом на базе оперы (у Джоаккино Россини, Винченцо Беллини, Гаэтано Доницетти, Джузеппе Верди), ее влияние сказалось даже на сочинениях духовных жанров, таких как мессы, кантаты, духовные песнопения. Во Франции особенно ярко проявилось смешение жанров в хоровых произведениях Гектора Берлиоза. Важную роль играли хоры в романтических больших операх Жоржа Бизе, Шарля Гуно, Камилла Сен-Санса. В области хоровой музыки работали представители норвежской школы - Эдвард Григ, Юхан Свенсен. Из хоровых произведений польских композиторов известны оперные хоры и хоровые песни Станислава Монюшки. Хоровая культура Чехии представлена оперными хорами, хоровыми песнями и обработками Бедржиха Сметаны и Антонина Дворжака. Одной из главных особенностей развития хорового искусства этого периода являлось возникновение массовых хоровых объединений. В 30-х годах XIX в. образовалось французское объединение «Орфеон». К концу века оно объединяло 1500 певческих коллективов.

В Германии появились мужские хоровые общества – лидертафели. Участниками были представители различных слоев населения. Деятельность их носила просветительский характер и пропагандировала хоровые произведения современных немецких композиторов. Во второй половине XIX в. певческие союзы рабочих получили название ферейнов. Помимо просветительских, пропагандировали политические идеи объединения рабочего класса.

В XX в. деятельность организации «Боевое объединение рабочих хоров» была направлена на пропаганду революционных идей рабочего класса, борьбу с фашистскими и шовинистическими проявлениями, как в национальной музыкальной культуре, так и в общественной жизни.

Во второй половине XIX в. отмечается подъем хоровой культуры славянских народов.

В конце 60–70-х годов XIX в. возникают певческие коллективы в Чехии и Болгарии. Хоровая культура характеризуется открытием народных клубов, которые носили название «Читалища». Большую работу в них вели болгарские интеллигенты. В конце XIX в. появляются музыкальные общества, пропагандирующие новые идеи и темы в искусстве. Со второй половины XX в. значительно увеличивается рост самодеятельных хоровых коллективов Югославии, Венгрии, Польши.

В целом, характеризуя состояние зарубежного хорового искусства, отметим его массовый, масштабный характер, проявляющийся в расширении международных контактов, появлении новых форм – хоровых фестивалей, смотров и конкурсов, организации симпозиумов, посвященных вопросам вокально-хорового воспитания детей и юношества.

Вопросы

1. Древнейшие виды хоровой культуры.
2. Жанры хорового исполнительства в Древней Греции. Классификация голосов.
3. Центры культуры Средневековья. Певческие школы. Хоровые жанры.
4. Школы и мастера эпохи Возрождения. Расцвет многоголосия.
5. Эпоха барокко в хоровой культуре.
6. Массовые хоровые объединения в XIX - XX вв.
7. Подъем хоровой культуры славянских народов XIX - XX вв.

Практические задания и литература к самостоятельной работе

1. Проанализировать старинные образцы григорианского хора.
2. Найти в них 3 различных мелодических стиля:
 - силлабический;
 - мелодический;
 - мелизматический.
3. В образцах зарубежной хоровой музыки найти основные формы хорового пения:
 - антифонное;
 - респонсорное.
4. Ознакомиться с невменным способом записи мелодии.
5. Разучить старинный гимн студентов «Gaudeamus» как пример средневекового жанра студенческой песни.

6. Ознакомиться со старинными жанрами (мотет, мадригал) в нотной литературе.

7. Прислушаться одну из месс любого композитора, определить, выявить части мессы их названия и характер музыки.

8. Ознакомиться с хоровой полифонией на примере произведений нидерландской хоровой музыки (Орландо Лассо, Жоскена Де Пре и др.).

9. Проанализировать нотную литературу – хоровые произведения Иоганна Баха, Георга Генделя, Вольфганга Моцарта, Франца Шуберта и других композиторов.

Нотные издания

1. Бах Иоганн Себастьян. Песни и хоры. – М., 1985.

2. Итальянский мадригал XVI в. – К., 1986.

3. Хоровой концерт. – Мн., 2000.

Литература

1. Краснощеков, В.И. Вопросы хороведения / В.И. Краснощеков. – М., 1979.

2. Ливанова, Т.Н. История Западно-Европейской музыки до 1789 г. / Т.Н. Ливанова. – М.: I т., 1983; II т., 1982.

3. Музыкальная энциклопедия в VI томах. – М.: I т., 1973; II т., 1974; III т., 1976; IV т., 1978; V т., 1981; VI т., 1982.

4. Самарин, В.А. Хороведение / В.А. Самарин. – М., 2000.

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ХОРОВОГО ИСКУССТВА В РОССИИ

Дописьменный период

Хоровое певческое искусство берет истоки в исторически далеком прошлом. Вся природа в представлении славян была населена множеством духов, которым нужно было постоянно поклоняться. Хоровые народные песни передавались от поколения к поколению в устной форме. В процессе развития хорового исполнительства в народе сложилась своеобразная манера пения, и определились вокальные принципы, которые легли в основу методики обучения пению в церковных и светских хорах.

Певческое искусство периода X–XVI столетий

В конце X в. произошло «крещение Руси». Этот факт способствовал укреплению связей с Византией, являвшейся в то время одним из крупнейших центров мировой культуры.

Кроме служителей культа, князь Владимир привез с собой в Киев из Греции певцов (доместиков), то есть учителей пения и безлинейная крюковая (разновидность невменного письма) иначе знаменная нотопись (от славянского слова – «знамя» – знак). Приглашенные певцы организовали церковные хоры и первые певческие школы. Культовая музыка была

исключительно вокальной, одноголосной, употребление инструментов в православном богослужении не допускалось. В X–XII вв. церковное пение на Руси было представлено двумя разновидностями, отличными друг от друга. Одной из них было обычное знаменное пение, а другой, являлось кондакарное пение, получившее свое наименование от праздничных церковных песнопений – кондаков, но не пользовалось признанием у народа.

Русский знаменный распев, заимствованный из Византии отличался стройностью и организованностью. Пение было одноголосным, исполнялось только мужским составом. В условиях феодальной раздробленности XII в. при княжеских центрах образуются школы церковно-певческого искусства при Владимире, Новгороде, где хоровое пение являлось одним из предметов, которому обучали детей наряду с чтением и письмом. Первыми пособиями для обучения певцов являлись «певческие азбуки». По ним вслед за голосовщиком (учителем) ученики заучивали наизусть написанные в книге знамена. Другим видом учебных пособий являлись певческие сборники, где в календарном порядке излагался весь приводимый в них материал. К третьему виду относились кокизники, являвшиеся пособием по изучению попевок. Диапазоны упражнений основаны на объеме звуков знаменного звукоряда и подтверждают мысль о приверженности русской методики пения к обучению от примарных тонов. Использование в попевках среднего регистра голоса происходит от распевного чтения псалмодии. В дальнейшем метод обучения пению от примарных тонов становится основной вокальной методики в русской певческой школе.

Период образования и укрепления Русского централизованного государства имел большое значение и для развития церковно-певческого искусства. Центр хоровой культуры образовался в Москве. В XV в. в России возникли предпосылки к появлению в хоровом певческом искусстве многоголосия, появились музыканты из Германии, Италии, что привело к переменам в хоровом пении. Русские певчие стали сочинять многоголосные песнопения.

В 1479 г. был создан первый русский профессиональный коллектив – хор Государевых певчих дьяков. От него ведет начало старейший хор – Государственная академическая Певческая капелла Санкт-Петербурга. Это был первый профессиональный коллектив, певцы которого были на содержании у государства, а не у отдельных монастырей. В 1551 г. церковный собор узаконил на «Москве» и во всех «московских пределах» многоголосное пение. Это нововведение отразилось на организационной структуре русских хоров, в них наряду с мужчинами появились мальчики, исполнявшие дискантовые партии. Хор государевых певчих дьяков был в течение XVI–XVIII вв. средоточием наиболее талантливых хоровых певцов, «головщиков» (т.е. хоровых регентов – руководителей русского церковного хора). В конце XVI в. возникает хор патриарших певчих дьяков, впоследствии синодальный хор. В этом хоре певчие были отобраны из различных хоров России. С XVI в. русская музыка перестает быть анонимной, ее расцвет связывают с образованием местных редакций напевов и певческих школ.

Певческое искусство XVII–XVIII вв.

В XVII в. под влиянием русского народного и западно-европейского многоголосия в России возник вид строчного пения. Вид пения в несколько голосов, которые записывались в рукописях один над другим (3-строчное – трехголосное пение, где средний голос – ведущий, назывался путь, верхний – верх, нижний – низ). Партитура хорового произведения была построена по двум принципам; первый – все голоса пели одну мелодию с различных ступеней звукоряда, почти в точности сохраняя ее высотный и ритмический контур, по второму – голоса образовывали подголоски, звучащие на выдержанных нотах основной мелодии. Просуществовав недолго, строчное пение было вытеснено партесным пением (т.е. пением по партиям). Это многоголосие преимущественно аккордового склада с разделением голосов на группы – партии (дискант, альт, тенор, бас) с четко определенной функцией каждого голоса. Вместе с партесным пением во второй половине XVII в. появилась и пятилинейная нотная система. В связи с партесным пением в музыке появились новые жанры: кант и псалом. Наибольшего развития стиль партесного пения достиг в особом жанре партесного концерта. Концерт был рассчитан на исполнение большим по составу хором и отличался пышностью и эффектностью звучания. Написан был исключительно для хоров а саррелла. В жанре партесного концерта писали первые русские композиторы и теоретики хоровой музыки Николай Дилецкий, Василий Титов, Николай Бавыкин. Н. Дилецкому принадлежит один из первых теоретических трудов «Грамматика мусикийская», содержащий наиболее полное изложение композиционных основ партесного пения. Этот труд являлся основным пособием для изучения теории музыки и техники многоголосного хорового письма.

Профессиональные хоры в музыкальной культуре русского государства

В 1479 г. указом царя Ивана III в Москве организуется хор государевых певчих дьяков. В начале в хоре было 35 певчих, поделенных на станицы по 5 человек в каждой. Управлял хором уставщик, который знал весь порядок службы в церкви. Певчие хора отбирались с большой тщательностью по всей России, Украине и обладали прекрасными голосами. Вначале хор состоял из одних мужчин. В XVI в. в хор ввели мальчиков: партии дискантов и альтов. Хор пел во время церковных служб, дворцовых праздников и увеселений, а также сопровождал Ивана Грозного в военных походах. Царь не только сам пел в хоре, но и сочинял музыку. В 1703 г. хор был вызван Петром I на празднества по случаю закладки Санкт-Петербурга. С этого момента и начинается существование Петербургская придворная певческая капелла. Ее деятельность состояла в обслуживании царского двора и церковных служб. Вскоре она превратилась в крупнейшее музыкальное учреждение России. Петр I, большой любитель хорового пения, нередко сам пел в хоре басовую партию и содействовал росту

капеллы. Многие певцы хора, завоевавшие красотой голоса особое внимание, выходили в «знатные люди». После смерти Петра I хор значительно поредел, а функции хора в этот период ограничиваются исключительно церковными службами.

С привлечением хора к участию в оперных спектаклях деятельность его оживляется.

Певцы хора часто исполняли не только хоровые, но и сольные партии, требовавшие высокого вокального мастерства. Для пополнения состава хора профессиональными кадрами в 1738 г. издается указ о создании в г. Глухове специальной школы. Лучшие ученики ее, получив образование, направлялись певчими в капеллу. Воспитанниками глуховской школы были Максим Березовский, Дмитрий Бортнянский, затем оба продолжили обучение в Италии.

В 1779 г. Дмитрий Бортнянский был назначен управляющим Придворной певческой капеллы и проработал в ней 46 лет до 1825 г. Эти годы являются одной из самых ярких страниц в истории старейшего русского хора. Д. Бортнянский расширил состав хора, отбирая талантливых певцов, улучшил материальное положение хористов, содействовал совершенствованию искусства пения без сопровождения, оживлению концертной деятельности. При Д. Бортнянском капелла становится центром обучения и подготовки певцов и учителей пения. После Д. Бортнянского капеллу возглавляли вначале отец Федор Петрович Львов и затем его сын, Алексей Федорович Львов, члены аристократической фамилии, обладавшие незаурядным музыкальным дарованием. Ф. Львов был отличным скрипачом, владел огромной музыкальной библиотекой и ценнейшей коллекцией музыкальных инструментов. Великолепно знал церковное пение, являлся автором книги «О пении в России». А. Львов, генерал императорской свиты Николая I, скрипач-виртуоз, хоровой дирижер, композитор, видный музыкальный деятель. При нем в капелле открылись регентские классы, где готовили не только регентов, но и сочинителей «новой церковной музыки» для тех, кто прошел весь курс обучения и получил высший аттестат.

Замечательные достижения Петербургской певческой капеллы в области хорового исполнительства связаны с именем великого русского композитора Михаила Глинки. За 3 года его работы в капелле в качестве капельмейстера значительно возросло мастерство хора. Придавая большое значение сознательному пению по нотам и чистоте интонации, Михаил Глинка взялся за вокальное и теоретическое образование певчих, заложив в хоре основы созданной им русской вокальной школы.

В 1883 г. управляющим Капеллой становится Милий Балакирев, а его помощником Николай Римский-Корсаков, который ведет теорию музыки, оркестровый класс, игру на инструментах. При них для малолетних певчих были открыты общеобразовательные классы, где мальчиков обучали грамоте.

В конце 2-й половины XVI в. в Москве возник хор Патриарших певчих дьяков, который был обычным церковным хором. В 1721 г. он получил название Синодального хора при Синодальном училище. В 1886 г. во главе Синодального хора поочередно становятся Василий Орлов, Степан Смоленский, Александр Кастальский. Их деятельность привела к быстрому расцвету хора и училища, которые к концу XIX в. заняли одно из ведущих мест в системе хорового исполнительства и хорового образования в России. Хотя Синодальный хор по направлению деятельности считался духовным хором, В. Орлов и А. Кастальский упорно и настойчиво воспитывали хор в традициях русской народной песенности. Они воскресили в исполнении хора знаменный распев, в репертуар входили образцы русской и западной хоровой литературы, учебный хор мальчиков исполнял детские песни и хоры русских композиторов. Синодальный хор занимался ежедневно по два часа. Благодаря общению с хором были созданы лучшие произведения Александра Кастальского, Виктора Калинникова, Павла Чеснокова, Сергея Танеева, ставшие впоследствии русской хоровой классикой. Хор был первым и непревзойденным исполнителем «Литургии» Петра Чайковского и «Всенощного бдения» Сергея Рахманинова.

Повышению исполнительской культуры хора способствовала серьезная и высокопрофессиональная постановка дела в училище. Синодальное училище выпускало не только регентов хора, но и учителей пения. В 1910 г. должность регента Синодального училища занимает Николай Данилин, ученик Василия Орлова, который явился преемником всего лучшего, что было создано в Синодальном хоре его учителем. Концертные поездки хора в Италию, Западную Европу стали триумфом русского хорового исполнительства.

Синодальное училище и хор воспитали известных дирижеров, композиторов и хоровых деятелей, таких, как Павел Чесноков, Михаил Климов, Василий Орлов, Николай Данилин.

В XVIII в. в связи с интенсивно развивающейся помещичьей усадебной культурой, возникновением крепостных театров, оркестров появляется значительное количество частных хоров, содержащихся меценатами из дворян.

Самым выдающимся частным хором России являлась капелла графа Шереметьева в Петербурге. Основанная в середине XVIII в. сыном фельдмаршала Петра I, графом П. Шереметьевым, она просуществовала около 150 лет. Состав хора пополнялся главным образом крепостными украинскими вотчин. Хор исполнял кантаты, русские песни, пел во время богослужений, участвовал в празднествах. Первым руководителем и дирижером капеллы был крепостной графа Шереметьева Степан Дегтярев, певец, хоровой композитор, автор первой значительной русской оратории «Минин и Пожарский».

Однако подлинный расцвет хора связан с деятельностью выдающегося русского хормейстера Гавриила Ломакина, он ввел в хоре профессиональное обучение. Вся система образования хорового певца была тщательно продумана и впоследствии изложена им в книге «Краткая метода

пения». Как дирижер Г. Ломакин обладал небывалой способностью объединять и воодушевлять певцов, добиваться замечательного ансамбля, динамической гибкости и эмоциональности. После смерти графа П. Шереметьева, Г. Ломакин долгое время содержал хор на свои деньги, прилагал невероятные усилия к сохранению капеллы. В 1872 г. хор был распущен.

Одним из ярких частных хоров также являлся хор, которым руководил талантливый композитор и дирижер Александр Архангельский (1846–1924). Это один из первых коллективов, где партия мальчиков была заменена женскими голосами. А. Архангельский был одним из первых хоровых дирижеров, познакомивший русскую публику с замечательными мастерами хорового письма XV–XVII вв. (Жоскен де Пре, Джованни Палестрина, Орландо Лассо, Антонио Лотти и др.). Деятельность хора продолжалась и после Октябрьской революции, являясь образцом светского хорового исполнительства.

Вторая половина XIX в. – время исторических перемен. После отмены крепостного права многие деятели науки, культуры, искусства отдавали свой талант делу просвещения народа. В 1862 г. в Петербурге была открыта Бесплатная музыкальная школа, организованная композитором Милием Балакиревым и известным русским хоровым дирижером Гавриилом Ломакиным. Основное направление школы – сделать музыкальную культуру достоянием простого народа. По творческому направлению и социальному составу (рабочие, служащие, студенты) она была родственна общеобразовательным воскресным школам. Занятия проводились четыре раза в неделю. Программа включала теорию музыки, сольфеджио, хоровое и индивидуальное пение и др. Таким образом, было подготовлено много квалифицированных певцов для театральных и церковных хоров. Хор Бесплатной музыкальной школы достиг большого мастерства. Школа просуществовала до 1917 г.

Хоровое просвещение было задачей организованного в 1902 г. любительского хора, названного «Симфонической капеллой» под руководством Вячеслава Булычева. Большое число любителей хорового пения прошло через бесплатные курсы хорового пения, организованные при Петербургской консерватории 1862 г. Этот многосторонний интерес к хоровому искусству послужил причиной возникновения Русского хорового общества в 1878 г. Задачей хорового общества являлось развитие национальной хоровой культуры через пропаганду и исполнение произведений русских композиторов. Хоровые коллективы возникли по всей России. Создается специальный журнал «Хоровое регентское дело».

После Октябрьской революции в 1918 г. в Москве была создана народная хоровая академия, преобразованная в 1923 г. в хоровой подотдел исполнительского отделения Московской консерватории. Здесь преподавали замечательные мастера хорового пения – Николай Данилин, Павел Чесноков, Александр Никольский, Александр Александров, Александр Кастаньский.

После революции, в связи с творческой инициативой народных масс в стране получили распространение новые формы и виды хорового исполнительства: ансамбли песни и народные профессиональные хоры: имени Митрофана Пятницкого, Воронежский, Северной песни, Уральский. Среди ансамблей песни выделяется Краснознаменный имени Александра Александрова ансамбль песни и пляски.

После Октябрьской революции существенные изменения коснулись старейшего русского хора Петербургской придворной певческой капеллы, она была преобразована в народную хоровую академию – ныне Государственная академическая Певческая капелла Санкт-Петербурга. Руководил ей с 1902 г. по 1937 г. Михаил Климов. В состав вошли женские голоса, за счет чего расширился репертуар хора. При капелле открылся хоровой техникум, на учебу принимались и мальчики и девочки. Капеллой руководили Николай Данилин, Александр Свешников, они увеличили состав до 100 человек, восстановили деятельность хора мальчиков.

В период Великой отечественной войны и после нее, капеллу возглавляли такие мастера хорового дела, как Елизавета Кудрявцева, Георгий Дмитриевский, Александр Анисимов, Владимир Минин, Федор Козлов, Авенир Михайлов. Частая смена руководителей сказалась на звучании хора, привела к творческому кризису. В 1974 г. капеллу возглавил Владислав Чернушенко. Воспитанник Ленинградской консерватории. Профессиональная разносторонность и глубокая эрудиция нового руководителя сказались на работе капеллы. Расширился репертуар капеллы, а в 1991 г. была восстановлена деятельность симфонического оркестра капеллы. Неизменным успехом пользуются концерты хора мальчиков - воспитанников хорового училища при Петербургской капелле. 50 лет своей жизни отдал воспитанию юных музыкантов в капелле опытный мастер хорового дела Палладий Богданов. Многие его ученики стали известными солистами, дирижерами симфонических оркестров и хоровых коллективов, хоровыми певцами. В настоящее время хором мальчиков руководит бывший воспитанник училища, а ныне заслуженный деятель искусств РСФСР Федор Козлов. Здесь получили музыкальное образование Александр Александров, Александр Флярковский, Александр Дмитриев, Александр Юрлов, Дмитрий Китаенко, Владимир Атлантов.

Яркой фигурой в хоровом искусстве XX в. был Александр Васильевич Свешников (1890–1980) – русский хоровой дирижер, общественный деятель, профессор. Выдающимся явлением был созданный им Государственный академический русский хор, сейчас носящий его имя. Для хора было характерно соединение хоровой органоподобной кантилены с осмысленным, эмоционально окрашенным, предельно четким произношением слова. Под его руководством исполнение русской народной песни отличалось искренностью, непосредственностью в сочетании с богатством и красочностью звучания академического хора. Заслугой Александра Свешникова

является открытие в 1944 г. Московского хорового училища. Это учреждение школьного типа, в котором занимаются музыкально-одаренные мальчики, обладающие профессиональными голосовыми данными. А. Свешников полностью восстановил былую славу русских хоров мальчиков, потрясавших своим искусством. Внимательно изучая опыт прошлого, сочетая его с данными своих наблюдений А. Свешников создал методику детского певческого воспитания, основанную на развитии правильного дыхания, обеспечивающего распевное звучание и свободу артикуляции. В работе с детьми он строго соблюдал регламент времени и голосовой диапазон мальчиков в различные возрастные периоды. В программе обучения используются все стили вокально-хорового искусства. Основополагающая часть репертуара – русская народная песня и русские духовные произведения. Звучание детского хора всегда отличало чистое «инструментальное» пение детских голосов, особая светлость тембров, хрустальная звонкость певческого звука, искреннее исполнение.

В настоящее время хоровое училище переросло в Академию хорового искусства, где существуют различные коллективы, в том числе мужской хор. Ректором является ее бывший воспитанник Виктор Попов, создатель Детского хора радио и телевидения СССР.

Также одним из первых детских коллективов, начавших творческий эксперимент по охране детского голоса, музыкальному воспитанию и эстетическому развитию явился хор Института Художественного воспитания детей Академии педагогических наук СССР. Художественный руководитель Владислав Соколов. Его работа строилась по принципу деятельности хоровых капелл (придерживался пения без сопровождения). В хоре были организованы три группы: младшая (7–10 лет), средняя (11–14 лет) и старшая концертная группа, в которых пели и мальчики и девочки. Сейчас это детский хор им. В. Соколова под управлением В. Масленникова. В настоящее время существует большое количество детских хоровых коллективов: детская хоровая студия «Весна», худ. руководитель Александр Пономарев, детская хоровая студия «Пионерия», худ. руководитель Георгий Струве и др.

В 1972 г. создан Московский государственный академический камерный хор воспитанником Петербургской государственной академической певческой капеллы Владимиром Мининым. До этого времени Владимир Минин возглавлял многие крупные коллективы, такие, как Молдавская капелла «Дойна», Петербургскую государственную академическую хоровую капеллу, Государственный русский хор, но высшие художественные достижения его связаны с Московским камерным хором. Заслуга хора состоит в возрождении русской духовной музыки, исполнении обработок народных песен, зарубежной музыки.

Государственная академическая симфоническая капелла России под руководством Валерия Полянского возникла в результате слияния камерного хора студентов Московской консерватории и оркестра Министерства

культуры СССР, которыми руководил Валерий Полянский. Капелла представляет собой своего рода творческий симбиоз двух музыкальных структур, хора и оркестра, которые, существуя в органичном единстве, сохраняют определенную творческую автономию.

Вопросы

1. Истоки хоровой культуры на Руси.
2. Значение введения христианства на Руси с точки зрения хоровой культуры.
3. Знаменное пение, его разновидности и строение.
4. Развитие школ церковно-певческого искусства XII–XVI вв.
5. Первые профессиональные коллективы. Введение многоголосного пения.
6. Первые пособия для обучения певцов.
7. Виды хорового пения в России XVII - XVIII вв.
8. Коллективы, внесшие вклад в развитие хоровой культуры России.

Практические задания и литература к самостоятельной работе

1. Ознакомиться со знаменной нотописью, знаменным пением.
2. Рассмотреть примеры строчного пения.
3. Прослушать в записи примеры духовных партесных концертов В. Титова, М.С. Березовского, Д.С. Бортнянского.
4. Ознакомиться с записями духовной музыки А. Архангельского: «Песнопения русской православной церкви», «Всенощная».
5. Ознакомиться с записями С. Рахманинова: «6 хоров для женских голосов», «Всенощное бдение» – фрагменты, «Литургия», «7 хоров».
6. Ознакомиться с хоровым циклом «Петербургские серенады» А. Даргомыжского.
7. Ознакомиться с хорами С. Танеева.
8. Прослушать произведения Г. Свиридова: «Поэму памяти Сергея Есенина», кантату «Ночные облака».

Нотные издания

1. Русская хоровая музыка XVI–XX вв. / сост. Е. Реутович, А. Пекутько. – Мн., 2000.

Литература

1. Бражников, М. Статьи о древнерусской музыке / М. Бражников. – Л., 1975.
2. Ильин, В.П. Очерки истории хоровой культуры второй половины XVIII – начала XX вв. / В.П. Ильин. – М., 1985.
3. Краснощеков, В.И. Вопросы хороведения / В.И. Краснощеков. – М., 1969.

4. Локшин, Д.Л. Замечательные русские хоры и их дирижеры / Д.Л. Локшин. – М., 1963.
5. Национальные традиции русского хорового искусства. – Сб. – Л., 1988.
6. Никольская-Береговская, К.Ф. Развитие школы хорового пения в России / К.Ф. Никольская-Береговская. – М., 2000.
7. Паисов, Ю.И. Современная русская хоровая музыка / Ю.И. Паисов. – М., 1991.
8. Птица, К.Б. Мастера хорового искусства в Московской консерватории / К.Б. Птица. – М., 1970.
9. Романовский, Н.В. Хоровой словарь / Н.В. Романовский. – М., 2000.
10. Словари и песнопения православной и католической служб / сост. Л. Жукова. – Новополоцк, 1995.
11. Тукмачева, М.И. Подготовка будущих учителей музыки к общению с хоровым коллективом / М.И. Тукмачева. – М., 1992.
12. Усова, И.М. Хоровая литература / И.М. Усова. – М., 1976.

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ХОРОВОГО ИСКУССТВА В БЕЛАРУСИ

Истоки белорусской музыкальной культуры – в народной музыке восточнославянских племен, в общей для русского, украинского и белорусского народов культуре Киевской Руси.

Древнерусская православная церковная музыка отличалась одногласной вокальной основой, письменной записью, безлинейной нотацией. Заимствовав у византийского церковного пения формальные черты, она создала в XI–XII веке оригинальный по форме и содержанию знаменный распев, к XV в. сложились его локальные типы, в том числе белорусский. Строчное многоголосие подготовило почву для нового многоголосного стиля – партесного пения, который утвердился в Беларуси во 2-й половине XVI в., а в XVII в. вводился белорусскими и украинскими мастерами в русскую церковную практику. Церкви и монастыри стали центрами письменности и хоровой культуры. Такие как Каложская церковь в XI в. г. Гродно, Софийский собор XII в. в Полоцке. Обучение церковному пению практиковалось уже в XI–XII вв. при таких больших храмах, как Спассо-Евфросиниевская церковь в г. Полоцке, Благовещенская церковь в г. Витебске, Борисоглебская церковь в г. Гродно. Из музыкальных памятников того времени известны «Песнапенш пра Ефрасшню Полацкую» (XII–XVIII вв.), сбор хоровых и сольных песнопений, посвященных белорусской просветительнице на старославянском языке. В XVI–XVII вв. очагами церковной и светской музыкальной культуры стали братства. В братских школах, где учились дети православной шляхты, духовенства,

мещан особое внимание уделялось изучению языков, арифметике, священному писанию и церковному пению. Уровень обучения хоровому и сольному пению и музыке был настолько высоким, что после окончания школы, наиболее талантливые ученики могли работать певчими в церковных хорах. До нашего времени дошли белорусские рукописные сборники церковных гимнов – ирмологии. При братствах Виленском, Кричевском, Могилевском, Мстиславском и др., церковное пение было главным предметом преподавания и изучения. Также при братствах действовали и типографии.

Выдающейся заслугой православных братских школ и училищ являлось развитие профессионального певческого хорового искусства. Церковное пение было одним из главных предметов преподавания и изучения. Каждое братство имело свой хор. Украинские и белорусские певцы и музыканты принесли в Россию новый хоровой гармонический стиль, а также способствовали замене старой крюковой нотации новой линейной нотацией.

В музыкальных бурсах (школах-интернатах), основанных католической церковью, развивали и обучали воспитанников в различных сферах музыкально-профессионального искусства: вокального и инструментального исполнительства, музыкально-театрального творчества. На территории Беларуси они были основаны в VII в. орденом иезуитов, широко использовавшим музыкальное искусство в сфере миссионерской деятельности и уделявшим большое внимание подготовке профессиональных исполнителей для костельных хоров и оркестров. Выпускники братских школ исполняли сложные многоголосные сочинения, записанные 5-ти линейной нотацией. Братские школы и училища стали художественными центрами. Готовили певчих для церковных богослужений в Пинске, Бресте, Могилеве, Минске, Полоцке, Гродно, Несвиже.

Музыкальное воспитание у католиков также осуществлялось в коллегиях – платных общеобразовательных заведениях среднего звена, а также в академиях - высших учебных заведениях (действовали в Полоцке и Вильно). При униатских храмах (униатская церковь основалась в Беларуси в 1596 г.) действовали музыкальные бursы, в которых готовили профессиональных музыкантов, и школы, где ставились театральные постановки с музыкой. У реформаторов (протестантов) обучение музыке имело давние традиции. В Беларуси в кальвинистских учебных центрах (Слуцк с 1620-х г., Ивьев – 1580 г.) музыка была одним из обязательных предметов, особое внимание уделялось хоровому пению.

Особое значение в жизни белорусов имела народная и бытовая музыка. Массовым явлением в музыкальной культуре Беларуси становится кантовая бытовая, светская вокально-хоровая песня - гимн, одно-, 2-х, 3-х, 4-х, 5-голосная с привычными для нее музыкально-поэтическими чертами стиля. Белорусские псалмы (духовные канты) помещаются в рукописных и печатных богогласниках и канцианалах (протестантский нотопечатный

сборник) уже в XV в. Их тексты писались на старобелорусском, церковнославянском, польском и латинском языках.

Первые нотопечатные протестантские канционалы на Беларуси появляются в середине XVI в. Это «Брестский канционал 1558» Яна Зарембы и «Несвижский песенник» 1563 г. В них входили гимны, хоралы, псалмы, светские канты философского склада, антирелигиозной направленности и любовные.

Со второй половины XVI в. в Беларуси в церковное пение повсеместно было введено многоголосие с делением голосов на партии (дискант, альт, тенор, бас). С этого времени партесное пение получает широкое распространение. Начиная со второй половины XVI в., белорусские канты выделяются яркой национальной самобытностью, непосредственной близостью к народному песенному и инструментальному творчеству.

В период белорусского Возрождения высокого уровня развития достигло музыкальное искусство (певческое искусство Яна Календы (белоруса по происхождению, воспитанника придворной певческой капеллы).

В XVII в. в Беларуси возникает виршевое стихосложение (силлабические стихи). Среди выдающихся его создателей - авторы кантов, направленных против унии и польских интервентов, Симеон Полоцкий и Афанасий Филиппович (Афанасий Берестейский). Один из кантов, созданный белорусским просветителем А. Филипповичем и помещенный в его «Диариуше» (1645–1646 гг.), явился первым образцом нотной записи белорусской мелодии (Киевской нотации на пятилинейном нотном стане).

В XVIII в. входит в жизнь с ростом городов светская хоровая музыка. Центрами культуры становятся поместья князей Радзивиллов, Ходкевичей, Огинских и др. В салонах аристократии звучит музыка Михала Казимира Огинского, Иоганна Давида Голанда, Осипа Козловского и др. Создаются инструментальные капеллы, которые участвуют в костельных службах и удовлетворяют потребности княжеских резиденций. Руководят ими музыканты с Западной Европы.

При дворе Огинских в Слониме также существовала инструментальная капелла, руководили ей итальянцы Юзеф Павли, Алесандро Данеси. Здесь был открыт оперный театр. В 80-90-е годы им руководил Феличе Марини, опытный педагог. Этот театр конкурировал с Варшавским. Ставились оперы итальянских композиторов и самого Михала Казимира Огинского. Слоним именовали Полесскими Афинами, сюда съезжалась знать со всей Польши, он задавал тон всем театрам Речи Посполитой. Хор театра был очень знаменит, исполнялись белорусские, литовские песни. Также существовали Несвижский и Слуцкий театр Радзивилов, Гродненский театр Антония Тызенгауза, Шкловский Семена Зорича.

В Несвижской типографии выходит учебник по хоровому пению аббата Несвижского бенедиктинского монастыря Арнульфа Воронца. Это методикотеоретическое пособие «Начала музыки как фигурального, так и хорального

канта» содержало сведения по теории музыки, методические указания по исполнению хоровой церковно-обрядовой музыки и словарь терминов.

Среди действующих культовых центров Беларуси конца XVIII в. (когда восточный регион Беларуси вошел в состав России) особый интерес вызывает православная Могилевская духовная семинария, в которой учились выходцы разных сословий. Организатором музыкальных занятий в семинарии был епископ Анастасий (Братановский-Романенко) – знаток музыки и большой любитель хорового пения. На работу в должности регента хора были приглашены композиторы Вус и Василий Нельговский – автор кантов и восьмиголосных концертов. Хотя семинария не готовила профессиональных музыкантов, она давала хорошее музыкальное образование.

С разделом Речи Посполитой (1795 г.) Беларусь вошла в состав царской России, где подавлялся белорусский язык и культура, главенствующее место занимали русский и польский языки. Однако белорусская культура не исчезла, не утратила своеобразие. Она проявлялась в разных слоях населения. Именно в этот период распространилось мужское хоровое пение (период казацко-крестьянских восстаний).

С XIX в. начались собирание, публикация и изучение белорусской народной песни, попытки ее композиторской обработки и концертной пропаганды. Одним из первых пропагандистов белорусского фольклора был русский хоровой дирижер Дмитрий Агрнев-Славянский, в концертах его капеллы с 1869 г. исполнялись белорусские песни.

Большую роль в изучении и пропаганде белорусской песни сыграла Музыкально-этнографическая комиссия при Московском университете, организованная в 1901 г. Николаем Янчуком. Фольклористы Павел Шейн, Антон Гриневиц и др. собирали и изучали белорусскую народную песню.

В 1905 г. было получено разрешение на печатание изданий на белорусском языке. Вокально-хоровую музыку на белорусские тексты писали Антон Абрамович, Станислав Монюшко, Михаил Ельский, Юзеф Крашевский. В начале XX в. стихи поэтов Янки Купалы, Якуба Коласа, Максима Богдановича стали народными песнями. Издавались сборники белорусских народных песен в обработке Любомира Роговского, Стасиса Шимкуса, Антона Гриневица.

В середине XIX в. в крупных городах Беларуси – Минске, Бресте, Бобруйске, Витебске, Гродно – зарождается светское музицирование. В это время открываются частные музыкальные школы, возникают оркестры и хоры из местных любителей музыки. Руководителями этих хоров были учителя пения или регенты, получившие образование в учебных заведениях Петербурга, Москвы, а также за границей. В период 1905–1915 гг. в ряде городов открываются певче-регентские курсы, что способствовало распространению хорового пения.

В 1914 г. в Минске был создан любительский хор, который выступал перед населением и в госпиталях. Руководил хором Владимир Теравский – талантливый хормейстер, собиратель и пропагандист национального фоль-

клора, автор гармонизаций и хоровых обработок белорусских народных песен. После октября хор был реорганизован в Белорусский народный хор.

В труппе первого профессионального Белорусского театра Игната Буйницкого кроме актеров, были танцоры, народный оркестр и хор. Руководил им опытный хормейстер и композитор Любомир Роговский, ему помогал студент Петербургского университета Стасис Шимкус – будущий литовский композитор-классик. Любомир Роговский записывал и обрабатывал народные песни, которые потом звучали в исполнении театрального хора, выступающего как самостоятельная творческая единица.

В начале 20-х годов большую концертную работу среди населения и в воинских частях Витебской губернии проводил организованный в Витебске Государственный хор, которым руководил выпускник Петербургской консерватории, ученик Николая Римского-Корсакова, композитор Михаил Анцев – прекрасный знаток хорового письма, один из первых композиторов, обратившихся к советской тематике, автор интересных обработок белорусских народных песен.

Активную исполнительскую деятельность вела Государственная хоровая капелла БССР. Созданная в Минске во второй половине 20-х годов русским хоровым дирижером Александром Егоровым, она сыграла значительную роль в пропаганде национальных песен в обработках белорусских композиторов. Исполнительский уровень капеллы был весьма высок. В 1930 г. капелла была разделена, часть ее вошла в состав Государственной оперной студии, так как для постановки оперных спектаклей, потребовался квалифицированный хор, остальные певцы составили ядро создаваемого хора Радиокомитета. В январе 1938 г. начинает творческую деятельность Ансамбль песни и пляски Белорусского военного округа (худ. рук. Александр Усачев). В предвоенное время возникает большое количество самодеятельных хоров, руководимых учителями, клубными работниками, талантливыми самородками. В Западной Белоруссии в 1939 г. начал работу ансамбль белорусской песни и танца, который возглавил прекрасный знаток народного творчества, этнограф, общественный деятель, неутомимый пропагандист национального фольклора, хормейстер Григорий Ширма (1892–1978 гг.). В будущем на основе ансамбля в 1950 г. был сформирован Государственный хор БССР, а в 1957 г. он был преобразован в Государственную академическую хоровую капеллу. В настоящее время капелла носит имя Григория Ширмы.

При музыкальной редакции Белорусского радиовещания существовало три профессиональных хора: белорусский (худ. рук. Александр Егоров), польский (худ. рук. Василий Ефимов), еврейский (худ. рук. Симеон Полонский). В дальнейшем эти хоры образовали единый коллектив – хор Белорусского радиовещания под руководством Владимира Теравского. В 1949 г. художественным руководителем хора радио стал известный белорусский композитор, один из основоположников белорусской профессиональной музыки Григорий Пукст. С 1950 г. по 1963 коллективом руководила Анна

Зеленкова, а с 1965г. коллективом руководил, заведующий кафедрой хорового дирижирования, профессор академии музыки, заслуженный деятель искусств БССР, ученик Александра Свешникова – Виктор Ровдо.

В 1932 г. открывается Белорусская государственная консерватория, а через год – Белорусский государственный театр оперы и балета. В 1937 г. после первых выпусков исполнительских отделений консерватории создана Белорусская государственная филармония. Сюда вошли симфонический оркестр (главный дирижер Илья Мусин), оркестр белорусских народных инструментов (главный дирижер Константин Симеонов), белорусская хоровая капелла (худ. рук. Семен Полонский), ансамбль белорусской народной песни и танца (худ. рук. Исаак Любан, хормейстер Нестор Соколовский).

В феврале 1952 г. был создан Государственный народный хор БССР. Организатором и бессменным руководителем этого хора в течение почти 25 лет был видный знаток народно-песенных традиций Геннадий Цитович. Государственный народный хор БССР становится хранителем старой народной песни и народной музыки. С первых концертов народный хор завоевал авторитет у самого разного слушателя, а самобытная белорусская песня, музыка, танец получили широкое признание. С 1975 г. художественным руководителем народного хора стал талантливый музыкант, выпускник Белорусской государственной консерватории Михаил Дриневский, народный артист БССР, профессор. Под его руководством возродилась традиция мужской хоровой песни.

В конце 1988 г. был образован Минский государственный камерный хор (сейчас Государственный камерный хор Республики Беларусь) организатором и художественным руководителем которого являлся выпускник Ленинградской консерватории Игорь Матюхов. Программы концертов включают сочинения отечественной и зарубежной классики и произведения старинной белорусской хоровой музыки. Сейчас хором руководит Наталья Михайлова. Последнее время отмечено высокими творческими достижениями, как в профессиональном, так и в самодеятельном хоровом исполнительстве. Образуются новые хоры. Вырос творческий потенциал белорусских композиторов. Усложнился язык хорового письма.

Вопросы

1. Раскрыть вклад в развитие хорового пения видных деятелей белорусской культуры Симеона Полоцкого, Афанасия Филипповича, Николая Дилецкого, Арнульфа Воронца.
2. Художественные центры Беларуси в средние века.
3. Кантовая культура в Беларуси.
4. Расцвет светской музыки XVIII в. Представители, хоровые капеллы.
5. Становление хорового исполнительства в XIX–XX вв.

Практические задания

1. Прослушать фонозаписи хоровых коллективов: Белорусского государственного народного хора им. Г. Цитовича, Академической хоровой капеллы им. Г. Ширмы, хора национальной телерадиокомпании. Выявить характерные исполнительские черты коллективов народного и академического направления.

2. Проанализировать нотные издания:

- Белорусские канты XV–XVI вв. / сост. Л.П. Костюковец. – Мн., 1992.
- «Медунца» /скл. В.Л. Аураменка. – Мн., 1987.
- «Харавывянок». Хоры на вершы М. Танка / сост. В.В. Ровдо. – Мн., 1985.
- «Хоровая полифония» / сост. В.В. Ровдо, Р.Н. Аладова, Р.П. Сергиенко. – Мн., 1981.
- «Хоровой концерт». Хоры без сопровождения / сост. А.П. Зеленкова. – Мн., 1975.

Литература

1. Дадиомова, О.В. Музыкальная культура городов Беларуси в XVIII в. / О.В. Дадиомова. – Мн., 1992.
2. Залуский, А. Время и музыка Михала Клеофаса Огинского / А. Залуский. – Мн., 1999.
3. Капилов, А.А. Музыкальная культура Беларуси XIX – начала XX вв. / А.А. Капилов, Е.И. Ахвердова. – Мн., 2000.
4. Костюковец, Л.Ф. Кантовая культура в Белоруссии / А.А. Костюковец. – Мн., 1975.
5. Кузьмина О.П. Хороведение / О.П. Кузьмина, Е.Б. Сивицкая, И.М. Симановская. – Мн., 2000.
6. Нисневич, И. Григорий Романович Ширма / И. Нисневич. – Л., 1971.

Список использованных источников

1. Асафьев, Б.В. О хоровом искусстве / Б.В. Асафьев. – Л., 1980.
2. Богданова, Т.С. Хороведение / Т.С. Богданова. – Мн., 1997.
3. Дадиомова, О.В. Музыкальная культура городов Беларуси в XVIII в. / О.В. Дадиомова. – Мн., 1992.
4. Ильин, В.П. Очерки истории хоровой культуры второй половины половины XVIII – начала XX в. / В.П. Ильин. – М., 1985.
5. Келдыш, Ю. Русская музыка XVIII в. / Ю. Келдыш. – М., 1978.
6. Кузьмина О.П. Хороведение / О.П. Кузьмина, Е.Б. Сивицкая, И.М. Симановская. – Мн., 2000.
7. Локшин, Д.Л. Замечательные русские хоры и их дирижеры / Д.Л. Локшин. – М., 1968.

8. Локшин Д.Л. Зарубежная хоровая литература / Д.Л. Локшин. – Ч. 1. – М., 1964.
9. Матвеев, Н.В. Хоровое пение / Н.В. Матвеев. – М., 1998.
10. Мухаринская, Л. Григорий Романович Ширма – фольклорист / Л. Мухаринская // Белорусская музыка. – Вып. 4. – Мн., 1979.
11. Мухаринская, Л. Белорусский государственный народный ансамбль песни и танца / Л. Мухаринская. – Мн., 1959.
12. Никольская-Береговская, К.Ф. Развитие школы хорового пения в России / К.Ф. Никольская-Береговская. – М., 2000.
13. Парфентьев, Н.П. Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства XVI–XVIII вв.: Школы Центры. Мастера / Н.П. Парфентьев. – Свердловск, 1991.
14. Прийма Е.Г. История развития хоровой музыки Беларуси / Е.Г. Прийма, Т.В. Сернова, В.А. Черняк. – Мн., 2000.
15. Успенский, Н.Д. Образцы древнерусского певческого искусства / Н.Д. Успенский. – Л., 1967.
16. Успенский, Н.Д. Краткий словарь вокально-хоровой терминологии / Н.Д. Успенский. – Л., 196938.
24. Хвисюк, Н. Белорусская хоровая литература / Н. Хвисюк. – Мн., 1990.

РАЗДЕЛ 2 ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РАЗВИТИЯ ХОРОВОГО ИСКУССТВА

СОДЕРЖАНИЕ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ

ЖАНРЫ ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

В хоровом пении принято различать два основных направления: академическое и народное.

Академический хор

Хоровой коллектив академического направления базируется на классических принципах исполнения, выражающихся в едином подходе к звукообразованию, прикрытому характеру звука, сглаженности регистров и однородности тембров внутри каждой хоровой партии, постоянном количественном составе хора и относительно равномерном распределении певцов внутри хоровых партий. Принципы вокально-хоровой техники академических хоров едины и обязательны для исполнения всеми коллективами данного направления. Исполнительская манера классических (академических) хоров исторически определялась жанрово-стилистическими традициями мировой хоровой культуры, подкреплялась творческой практикой профессиональных хоровых коллективов. Академические хоры разучивают произведения по хоровым партитурам, в записи которых четко фиксируется количество хоровых голосов, мелодическое строение каждой партии, выразительные элементы музыкального языка и авторские указания, являющиеся обязательными условиями при исполнении произведения хором.

Народные хоры

Хоровые коллективы народного направления в своей деятельности опираются на местную певческую культуру, что определяет разнообразие их составов и манеры исполнения. У народов, связанных близкими языковыми, национальными и этнографическими особенностями, наблюдается и общность хоровой исполнительской манеры. Народные хоры отличаются различным соотношением мужских и женских голосов в коллективе. Отличаются и диапазоны народных хоров. При пении преимущественно используется грудной регистр. Обычно певцы народных хоров поют в пределах октавы, открытыми натуральными голосами без применения приема «сглаживания» регистров. Основа народного пения заключается в свободе, непринужденности исполнения, присущей интонации разговорной речи. В народном хоре произведения не имеют строго определенного количества голосов. При преимущественном использовании полифонической чаще подголосочной фактуры изложения в большинстве народных песен голоса

попеременно могут сливаться в унисон и выстраиваться в многоголосную хоровую партитуру. При работе над песней руководителем отбираются наиболее удачные варианты исполнения, которые и разучиваются с коллективом. Народный хор обычно поет без дирижера. Руководитель хора отвечает за уровень и качество репетиционной работы, за подготовку коллектива к концертному выступлению, а так же должен обязательно знать местные певческие традиции, владеть методикой обучения народному пению, изучать, собирать, пропагандировать народные песни. Народное творчество, помимо пения и танцев, включает в себя инструментальную музыку. Наиболее известными народными коллективами являются: Государственный русский народный хор им. М.Е. Пятницкого, Северный русский народный хор, Воронежский русский народный хор и другие.

Славянские хоры отличаются наличием низких мужских голосов.

Отличия звучания академической и народной манеры пения

Академическая манера исполнения	Народная манера исполнения
1. Прикрытый характер звучания	1. Открытый характер звучания
2. Речевая (разговорная) манера звуковедения	2. Вокализованная манера звуковедения
3. Вибрато звука, как условно-рефлекторное колебание голосовых складок, применяемый как специально выработанный вокально-акустический прием	3. Вибрато звука, как результат естественного колебания голосовых связок, неотделимой естественной манеры пения
4. Штриховая артикуляция	4. Речевая артикуляция
5. Приемы исполнения, характерные для письменной традиции	5. Приемы исполнения, характерные для устной традиции
6. Пение в пределах двух октав, приемы соединения и сглаживания регистров	6. Октавная ограниченность диапазона, пение в пределах одного регистра
7. Использование литературных норм произношения текста	7. Использование местного наречия произношения текста

Оперные хоры

Оперные хоры возникли в начале 17-го века в Италии. Своего расцвета они достигли в творчестве Д. Верди. Могучим источником прогресса оперно-хорового искусства стала русская классика (М. Глинка, М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков, А. Бородин, П. Чайковский и др.). Специфика оперных хоров: сочетание хорового пения со сценическим действием, знание нотного материала наизусть, пение в сценических костюмах, соответствующих развитию художественного образа оперного спектакля. Манера пения – академическая.

Капеллами называют профессиональные или любительские коллективы, овладевшие искусством пения без сопровождения (Государственная академическая капелла им. М.И. Глинки г. Санкт-Петербург, Республиканская академическая хоровая капелла им. А.А. Юрлова г. Москва, Белорусская государственная академическая хоровая капелла им. Г. Ширмы, Украинская академическая хоровая капелла «Думка», Молдавская хоровая капелла «Дойна», хоровая капелла Минского тракторного завода).

Ансамбль песни и танца

Это одна из широко распространенных форм хорового исполнительства. Название «ансамбль» в данном случае свидетельствует об объединении двух видов искусства – музыки и хореографии. К ансамблям следует причислить и некоторые русские народные хоры, включающие в себя хор, оркестр и танцевальную группу. В основе деятельности ансамблей, как правило, лежит пропаганда национального народного искусства (Национального академического народного хора Республики Беларусь имени Г. Цитовича).

Самодетельные хоры представляют собой коллективы певцов, для которых пение не является профессией. Основная идея организации самодетельных хоровых коллективов заключается в формировании музыкальной культуры исполнителей, организации досуга всех слоев населения.

ХОР КАК ВОКАЛЬНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОНЯТИЯ «ХОРОВОЙ КОЛЛЕКТИВ»

Типы, виды и составы хоров

В теории хороведения существует много различных определений понятия «хор». Каждый из авторов, занимающихся изучением этого вопроса, по-разному раскрывает его содержание.

П.Г. Чесноков под хором понимает «собрание поющих, в звучности которого есть строго уравновешенный ансамбль, точно выверенный строй и художественные, отчетливо выработанные нюансы».

У А. Егорова под хором подразумевается «своеобразный вокальный оркестр, который на основе синтеза музыки и слова передает своими богатыми вокальными красками идейно-художественные образы музыкального произведения».

Г. Дмитриевский понятие хор определяет как «коллектив певцов, организованный для совместного исполнения. В хоре должно быть соблюдено количественное и качественное соотношение голосов, обеспечивающее владение всеми элементами хоровой звучности, необходимое для осуществления стоящих перед ним исполнительских задач».

Н. Романовский использует наиболее краткую лаконичную форму определения: «хор – певческий коллектив, исполняющий вокальную музыку».

В. Соколов в содержании понятия хор видит «такой коллектив, который в достаточной мере владеет техническими и художественно-выразительными средствами хорового исполнения, необходимыми для передачи мыслей, чувств, идейного содержания, которые заложены в произведении».

«Хор» коллектив певцов, исполнительская деятельность которого связана единством технических и художественных задач, позволяющих слушателям полноценно воспринимать идейно-смысловое и эмоционально-образное содержание хорового произведения.

Сущность понятия хорового коллектива дополняется определениями *тип, вид и состав* хора. Различаются 2 основных типа хоровых коллективов: *однородные* и *смешанные*. Данная типология обусловлена 3-типной классификацией певческих голосов: детские, женские, мужские.

Однородные хоры формируются из участников одного типа голоса и подразделяются на однородные женские, однородные мужские и однородные детские хоры.

Смешанные хоры формируются участниками 2-х и более типов голосов, в состав которых входят мужские – женские голоса, мужские - детские голоса, мужские – женские – детские голоса. Детские голоса в сочетании с женскими образует однородный хор в силу общности диапазона, тембральной сходности звучания, единых исполнительских возможностей.

Неполные смешанные хоры, формирующиеся из женских (сопрано и альты) голосов и одной унисонной мужской партии.

Хоровой коллектив объединяет в себе разные группы голосов. *Голоса одной группы, исполняющие в унисон свою мелодию, называются хоровой партией*. Хоровые партии комплектуются из певцов, обладающих примерно одинаковым диапазоном голоса и сходностью тембрового звучания. В детском хоре аналогично женскому голоса делятся на высокие сопрано и низкие альты. В хоре мальчиков высокие голоса называются дискантами.

Вид хора определяется количеством самостоятельных голосов (хоровых партий), участвующих в нем. Хоры подразделяются на одноголосные, 2-голосные, 3-голосные, 4-голосные, 5- и более голосные хоровые коллективы.

Нотная запись мелодий всех партий хора называется *хоровой партитурой*. Хоровые партии объединяются квадратной акколадой. Партия сопровождения – фигурной акколадой. На отдельных нотных строках выписываются солирующие партии.

ФОРМИРОВАНИЕ И КОМПЛЕКТОВАНИЕ ХОРОВЫХ ПАРТИЙ СМЕШАННОГО ХОРА

Традиционное современное название и определение голосов хоровых партий сложилось в период многоголосного пения. Исследователи относят его к XVI в.

На рубеже XII–XIII вв. в самостоятельный голос выделился дискант (лат. *dis* – разделение, *cantus* – пение). За ним определился тенор (лат. *tenere* – держать). На основе разделения контртенора, появляются следующие два хоровых голоса – бас (итал. *basso* – низкий) и альт (лат. *altus* – высокий). Альтовый голос исполнял мелодию выше тенорового голоса, за что и получил свое название. В хоровых партитурах старых итальянских мастеров альт часто именуется *contralto*. Вслед за ними в самостоятельные хоровые голоса выделились сопрано (итал. *soprano* – над, выше – самый высокий женский голос) и меццо-сопрано (итал. *mezzo* – средний). Завершил формирование классификации хоровых голосов баритон, который занял промежуточное значение между тенором и басом.

Классический вариант хоровой партитуры для смешанного хора обычно складывается из сопрано первых и сопрано вторых, альтов первых и альтов вторых, теноров первых и теноров вторых, басов первых и басов вторых. Иногда партия басов дополняется партией басов-октавистов.

Партия сопрано. Является ведущей партией в хоровом коллективе. *Общий диапазон* – До первой октавы – Си второй октавы (До третьей октавы) и характеризуется легким, светлым и подвижным звучанием голоса. *Рабочий* (наиболее употребительный) *диапазон* – (Ми-бемоль) Ми первой октавы-Ля (Си-бемоль) второй октавы. Границы регистров приходятся на (Ми) Фа первой октавы – Ми-бемоль (Фа-диез) второй октавы. Характеристика партии сопрано лучше всего проявляется в верхнем регистре, который звучит ярко, сочно, выразительно и динамично. Средний регистр характеризуется легкостью и подвижностью звучания, нижний – рыхлостью, неустойчивостью и приглушенностью. Партии сопрано в хоре чаще приходится исполнять основную мелодическую тему в хоровом произведении.

Партия альтов. Обычно ей принадлежит роль исполнения звуков гармонического сопровождения в хоровом произведении. *Общий диапазон* Фа (Соль) малой октавы – Ре (Ми) второй октавы. *Рабочий диапазон* (Ля малой октавы – До)второй октавы. Переходные ноты, обозначающие границы регистров, приходятся на До (Ре) – первой октавы – До (Ре) второй октавы. Грудное звучание альтовой партии выразительнее всего проявляется от Ля малой октавы до Ля (Си) первой октавы. В верхнем участке диапазона от Си первой октавы до Ми второй октавы партия звучит излишне напряженно и тяжело.

Партия теноров. Состоит из высоких мужских голосов. Теноровой партии часто поручается исполнение главной мелодии произведения. *Общий диа-*

пазон партии тенора составляет *До* малой октавы – *До* второй октавы. Крайние звуки диапазона используются в хоровых произведениях очень редко. Переходные ноты, обозначающие границы регистров, приходятся на *Ми* – *Фа* первой октавы. Звуки первой октавы наиболее выразительные, яркие и динамичные. Они могут исполняться теноровой партией от *pp* до *ff*.

Партия басов. Комплектуется из низких мужских голосов и составляет фундамент звучности хорового коллектива. Значение басовой партии значительно возрастает в произведениях без сопровождения. Звучание партии первых басов наиболее ярко проявляется на верхнем и среднем участке диапазона, вторых басов в нижней его части. Общий диапазон партии басов составляет (*Ми*) *Фа* большой октавы – *Ми* (*Фа*) первой октавы. Большой ценностью в хоре является наличие в нем басов-октавистов, нижние звуки диапазона которых (*Соль*) *Ля* контроктавы – *Фа* (*Соль*) большой октавы значительно увеличивают исполнительские возможности хора, придавая ему полноту и глубину. Как правило, в средних по составу коллективах насчитывается 1–2, в больших 2–3 баса-октависта. Переходные ноты партии баса находятся на границе *Си-бемоль* малой октавы – *До-диез* первой октавы.

СТРОЕНИЕ ГОЛОСОВОГО АППАРАТА ПЕВЦА И ПРИНЦИПЫ ЕГО РАБОТЫ

Голосовой аппарат включают не только голосовые связки, выполняющие роль механизма звукообразования, но органы человека, которые осуществляют дыхательные процессы. За механизм дыхания в организме человека отвечают *легкие, дыхательные пути*, соединяющие легкие с глоткой, и *мышцы*, помогающие привести этот механизм в действие.

Легкие человека состоят из пористой, мягкой ткани с альвеолами-пузырьками, наполненными воздухом. Альвеолы, соединенные между собой каналами, переходят в бронхи. Бронхи обоих легких переходят в свою очередь в трахею, напоминающую по строению трубу, стенки которой образованы хрящевыми кольцами, соединенными между собой мышцами. Трахея заканчивается гортанью, которую часто называют колыбелью певческого звука. От внешних воздействий легкие защищает мощная скелетная система грудной клетки. В ее основании находится *диафрагма – мышца*, отделяющая грудную клетку от брюшной полости. Диафрагма совместно с мышцами, окружающими скелет грудной клетки, регулирует процесс дыхания. При вдохе она опускается вниз, при выдохе поднимается вверх, и воздух под давлением наполняет легкие.

В теории хороведения встречаются разные подходы к определению *типов певческого дыхания*. В. Краснощеков выделяет трехтипную классификацию, включающую:

ключичное дыхание (клавикулярное, верхнереберное), при котором наполняется воздухом лишь верхняя часть легких и участвуют в дыхательном процессе верхние ребра грудной клетки, ключицы и плечи; *грудное дыхание* (среднереберное, костальное), процесс его выполняют средняя часть легких совместно с работой средних ребер и грудной кости;

нижнереберное диафрагмическое дыхание (брюшное, абдоминальное) осуществляется при помощи наполнения нижних частей легких совместно с движением диафрагмы и мышц брюшной полости.

Г. Стулов к трем выделенным типам дыхания добавляет четвертый, который характеризуется автором как *смешанный* (грудобрюшной). Он выполняется при помощи совместных движений мышц грудной и брюшной полости, объединенных с активной работой диафрагмы.

Смешанный тип дыхания в вокальной педагогике считается наиболее *удобным и целесообразным* для пения. Как показывает практика, данные типы дыхания почти не используются, поэтому данная классификация существует лишь теоретически и может на практике носить весьма условный характер.

Формирование навыка правильного певческого дыхания – основа развития вокально-хоровой техники коллектива. Поэтому руководителю хора необходимо уделять этому вопросу пристальное внимание на каждой репетиции. В процессе практической работы с хором накоплен большой запас упражнений и распеваний, позволяющих формировать разные типы дыхания.

Гортань отвечает за три функции в жизнедеятельности человека: *дыхательную, защитную и голосовую*. Работа гортани регулируется центральной нервной системой. Внешний вид гортани напоминает конусообразную трубку, состоящую из 4-х основных хрящей: *щитовидного, перстневидного и двух черпаловидных*, которые соединены между собой сложной системой мышц, связок и суставов. Нижний край гортани соединяется с трахеей, верхний – с глоткой. Мышцы нижней части соединяют гортань с грудной костью, верхний ее отдел при помощи мышц и связок прикрепляется также к подъязычной кости. Все это делает гортань необычайно *подвижной и мобильной*, способной к свободному перемещению. Значительное движение гортани можно зрительно наблюдать в момент глотания пищи. При вдохе и выдохе гортань также способна опускаться и подниматься. На работу гортани влияют индивидуальные особенности строения голосового аппарата. В пении низкие голоса используют более низкое положение гортани в отличие от высоких голосов. Размер гортани зависит от пола и возраста человека. Мужская гортань на 1/3 часть больше женской. Хрящи женской гортани меньше, чем хрящи мужской. В процессе развития человека гортань растет неравномерно.

В *мутационный период* размер гортани *резко увеличивается* на 2/3 от думутационного размера у мальчиков и на 1/2 у девочек, что вызывает иногда резкие болезненные ощущения. Интенсивный рост гортанных хрящей влечет за собой резкое увеличение длины голосовых связок.

В ходе научных физиологических и акустических исследований, было установлено, что звук возникает посредством *сближения и смыкания голосовых связок*. В момент образования вокального звука голосовые связки плотно смыкаются, при этом подвязочное давление резко увеличивается. Оно заставляет связки на какой-то момент разомкнуться и в образовавшуюся щель проникает струя воздуха. Под ее напором голосовые связки начинают вибрировать и рождается певческий звук. Голосовые связки считаются наиболее активной частью гортани и расположены в центре гортани.

Артикуляционный аппарат человека, включает *гортань, глотку, ротовую и носовую полости*. Функции артикуляционного аппарата сводятся к четкому формированию гласных и согласных звуков, усилению их обертоновых и динамических характеристик. Певческий звук, издаваемый одними голосовыми связками, слаб по силе и беден тембром. Оформлением певческого звука занимаются *резонаторы* (лат. *resono* – откликаюсь) – часть голосового аппарата, упругие полости, отвечающие на определенные тоны, придающие слабому звуку, возникающему на голосовых связках, силу, звучность, характерный тембр. *Резонаторы подразделяются на нижние, находящиеся ниже гортани (грудная клетка) – трахея, бронхи, грудная полость с легкими*. Нижние резонаторы тембрально окрашивают нижние звуки голоса, придавая им полноту и объемность звучания. *Верхние, расположенные выше гортани, (головные, расположенные над связками) глотка, ротовая и носовая полости*. *Глотка и ротовая полость* – резонаторы, отвечающие за *четкость произношения гласных и согласных в пении*, а также тембральное качество средних и верхних звуков диапазона.

На *качество звука* оказывает влияние *мягкое небо*, которое ограничивает сзади ротовую полость и служит своеобразной границей между ней и носом. В процессе пения мягкое небо закрывает собой вход в носоглотку. *Придаточные полости носа* (гайморовы, лобные, решетчатая) также участвуют в резонировании. Звук, попадая внутрь этих полостей, отражается от их стенок, вызывая резонансные явления. Ощущение певцом этих явлений помогает сформировать высокий, полетный и яркий звук.

ФОРМИРОВАНИЕ ВОКАЛЬНО-ХОРОВЫХ НАВЫКОВ: ПРАВИЛЬНАЯ ПЕВЧЕСКАЯ УСТАНОВКА, ДЫХАНИЕ, АТАКА ЗВУКА, ОСНОВНЫЕ ТИПЫ ЗВУКОВЕДЕНИЯ, ДИКЦИЯ

Основой формирования вокально-хоровой техники считается правильное певческое дыхание, развитие которого начинается с соблюдения правильной певческой установки, рекомендуемой стоять (сидеть) прямо, не сутулясь, подтянуто, но без напряжения. При пении сидя нельзя класть ногу на ногу, так как это препятствует правильному дыханию. Правильное положение корпуса поющего активизирует певческий аппарат, способ-

ствуя лучшей организации процесса голосообразования. Голову при пении необходимо держать прямо, не задирая и не опуская слишком низко, так как это мешает естественному свободному движению нижней челюсти. Вдох при пении необходимо выполнять быстро, но спокойно, не суетясь и не поднимая плеч. Наиболее верным и правильным типом дыхания в хоре является смешанное – нижнереберное диафрагмическое (грудно-брюшное). Вдох должен быть активным, но бесшумным.

После активного вдоха перед началом пения необходима мгновенная задержка дыхания, которая активизирует певческий аппарат поющих и контролирует одновременное для всех начало пения. Выдох в пении должен быть медленным, экономным и равномерным.

Вторым элементом вокально-хоровой техники является образование звука или начало звучания. *Атака звука* – момент возникновения певческого звука. Атака звука оказывает непосредственное влияние на взаимодействие дыхания с голосовыми связками и определяется характером их смыкания. Три основных типа атаки звука: *мягкая, твердая, придыхательная*. При мягкой атаке наблюдается легкое, еле уловимое начало пения, характеризующееся мягким сближением голосовых связок. Твердая атака возникает при плотном смыкании голосовых связок с усилением напора воздуха в момент звукообразования. Придыхательная атака образуется при смыкании голосовых связок после начала выдоха, с образованием перед звуком короткого придыхания, ощущаемого как звучание согласной «х». Наиболее благоприятной для пения считается мягкая атака звука, при которой наблюдается оптимально эластичная работа связок.

Приемы звуковедения *legato, non legato, staccato, marcato*. Легато (*legato* – связное, непрерывное пение) характеризуется выразительным исполнением гласных звуков, которые. Согласные при пении на легато должны произноситься отчетливо и быстро. Стаккато (*staccato*) – прием звуковедения, противоположный легато, характеризующийся пением отрывистыми, короткими длительностями с легкими цезурами между звуками. Пение на стаккато представляет трудность в интонационном отношении и исключает формирование каждого звука по отдельности. При пении на стаккато звук должен быть легким, светлым и упругим.

Пение академических хоров отличается единой прикрытой округлой манерой пения гласных звуков. Сущность заключается в том, что гласные должны звучать ровно, едино и округленно. Звучание гласных «и», «е», «ё» должно приближаться к звучанию гласных «ы», «э», «о». Важную роль при интонировании гласных звуков играет положение артикуляционного аппарата певцов, включающего рот, губы, зубы, язык, мягкое, твердое небо. Форма рта певцов при этом не должна быть слишком широкой и плоской, вследствие чего может возникнуть открытый, бестембранный «белый» звук.

Хоровое искусство основано на синтезе слова и музыки. Ясная, четкая дикция помогает лучше понять слушателям содержание хорового произведения. Сущность певческой дикции заключается в максимальном пропевании гласных и быстром четком произношении согласных, присоединении их внутри слов и при окончании к последующим гласным звукам. Характер певческой дикции зависит от характера музыки хорового произведения, его образного содержания. Качество дикции хора зависит от тесситурных условий и динамического плана произведения. Слова текста произведения, написанного в высокой тесситуре, произносить значительно сложнее, чем в средней. При пении с умеренными динамическими оттенками отчетливость текста доносится до слушателей лучше. Для того чтобы добиться дикционной четкости в хоре, необходимо выразительно читать текст хорового произведения в ритме музыки, выделяя и отрабатывая труднопроизносимые слова и словосочетания. Полезно также петь в качестве упражнений различные виды скороговорок. Помимо правильного произношения текста большое значение приобретает правильная расстановка логического ударения, грамотное оформление фразировки.

ХАРАКТЕРИСТИКА ЭЛЕМЕНТОВ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЙ ЗВУЧНОСТИ: ХОРОВОЙ СТРОЙ И ХОРОВОЙ АНСАМБЛЬ. МЕТОДЫ РАБОТЫ НАД НИМИ. ХОРОВОЙ АНСАМБЛЬ

Понятие хорового ансамбля было впервые определено П.Г. Чесноковым, который понимал под ним «совершенную слитность и уравновешенность партий в хоре». Наиболее полно, определение понятия «ансамбль» дано в работе А. Егорова, который понимает под ним и «полную согласованность и слитность всех выразительных элементов хорового звучания при творческом содружестве всех членов хорового коллектива, передающего единый художественный образ».

Теория хороведения рассматривает понятие «хоровой ансамбль» с двух основных позиций: количественной и качественной. Количественное значение строится на равновеликом соотношении хоровых партий между собой, качественное - на равнозначном соотношении звучания голосов певцов внутри каждой партии.

В связи с этим понятие хоровой ансамбль делится на два типа: общий и частный. К общему ансамблю относится ансамбль между хоровыми партиями или унисонными группами всего хора.

Частный ансамбль подразумевает понятие слитность и согласованность внутри одной хоровой партии или унисонной группы. Понятие общий и частный ансамбль взаимосвязаны между собой и равнозначны за-

трагивают техническую и художественную стороны в исполнении хоровых произведений.

При работе над частным ансамблем отрабатывается единая манера вокально-хоровой техники исполнения, единство нюансировки, соподчинения частных и общей кульминаций произведения, общая эмоциональная тональность исполнения. При общем ансамбле приемы работы над слитностью звучания хоровых партий могут варьироваться с учетом разнообразия в соотношении вариантов динамического, тембрального и дикционного исполнения.

В хоровом искусстве понятие «ансамбль» рассматривается с позиций условий звучания партий хора. При удобном тесситурном изложении мелодий хоровых партий, когда звучание певческих голосов производится в примерно одинаковых удобных условиях, можно говорить о наличии естественного ансамбля.

Искусственный ансамбль присутствуют при количественном несоответствии голосов в партиях, сочетании звучания сольной партии с хоровой, совмещении хоровой и оркестровой партий.

Навыки динамического ансамбля приобретаются при умении регулировать динамику звука посредством активной работы певческого дыхания. При работе над тембровым и дикционным ансамблем используются упражнения на единообразное формирование гласных и согласных звуков в сочетании с упражнениями на развитие диапазона и сглаживания регистров певческих голосов. Исполнительский ансамбль предполагает единообразие трактовки всего произведения и отдельных его фрагментов.

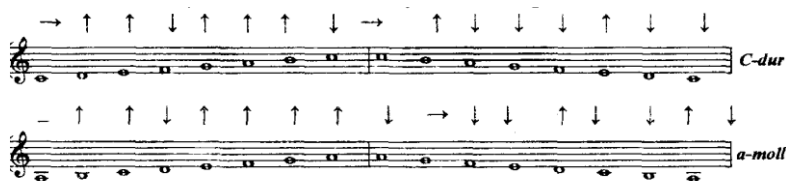
Каждому участнику хора необходимо научиться умению слушать звучание своей партии, определяя ее место в звучании всего коллектива в целом, умению подстроить свой голос к общехоровому звучанию. Все эти навыки воспитываются посредством систематической вдумчивой и кропотливой работы. Достижению качественного ансамбля в хоровом звучании препятствует наличие в хоре певцов с низкой музыкально-теоретической подготовкой, а также исполнителей, обладающих вокальными или речевыми дефектами, такими как картавость, гнусавость, горловой призывок звучания голоса.

ХОРОВОЙ СТРОЙ

Под строем в музыкальном искусстве подразумевается «система звуковысотных отношений – интервалов». В XVI в. возникают темперированные строи, а с XVIII в. в европейской музыке начинает господствовать двенадцатиступенный равномерно-темперированный строй с равным полутоновым интервальным соотношением между рядом расположенными ступенями.

В пении используется так называемый зонный строй. Сущность его заключается в том, что исполняемый звук может отклоняться от заданной темперированной высоты. Строй является одним из главных элементов хоровой техники. Под хоровым строем подразумевается умение певцов правильно интонировать звуки мелодии на основе развитых внутриладовых звуковысотных ощущений. Условия хорового строя: необходимость предварительной настройки (задание тона); необходимость постоянного активного вокально-слухового (интонационного) контроля и самоконтроля в пении («ощущение лада»). Наличие строя – главная предпосылка донесения до слушателей художественного образа. Эталоном настройки хорового коллектива является камертон – *Ля* первой октавы. Формирование чистого строя в хоре начинается с формирования чистого унисона. Внимание певцов должно быть направлено не только на умение чисто и точно повторить заданную хормейстером мелодию упражнения, но исполнить ее с позиции правильного звукообразования, дыхания и единого тембрального оформления. Виды хорового строя: мелодический (горизонтальный) правильное интонирование ступеней лада, интервалов и аккордов, при последовательном исполнении звуков друг за другом; гармонический (вертикальный) правильное интонирование интервалов и аккордов с озвучиванием всех звуков одновременно. Руководителю хорового коллектива необходимо развивать навыки чистого интонирования в хоре, правильное формирование которых требует постоянной кропотливой и систематической работы. Приемы работы над мелодическим и гармоническим строем в хоре довольно разнообразны. В практике хорового исполнительства существует множество хоровых упражнений, позволяющих методически грамотно осуществлять эту работу.

Правила интонирования ступеней лада по системе П.Г. Чеснокова.



- – интонируется устойчиво;
- ↑ – интонируется высоко;
- ↓ – интонируется низко.

Интонирование ступеней мажора и минора в зависимости от их ладовых тяготений. Согласно закону внутриладового тяготения, I, IV, V ступени являются основой ладотональности и как любая основа должны интонироваться и звучать устойчиво.

Правила интонирования ступеней в ладу легли в основу учения об интонировании интервалов и аккордов. Чистые интервалы - интонируются устойчиво. Малые и большие интервалы интонируются с односторонним сужением

или односторонним расширением. Уменьшенные и увеличенные интервалы соответственно с двусторонним сужением или двусторонним расширением. Правильное интонирование альтерированных, хроматических, энгармонически заменяемых ступеней лада продиктовано слуховысотными представлениями певцов о вводнотонных связях между звуками исполняемых мелодий.

При работе над вертикальным строем большое значение приобретает выстраивание больших и малых терций, чистых квинт и октав. Полезным упражнением является также пение коротких кадансовых построений, которые дают возможность каждому певцу найти такую высоту звука, которая позволит создать наиболее убедительное и выразительное звучание всей многоголосной последовательности. В большинстве случаев мелодический и гармонический строй является равнозначными компонентами исполнения, тесно связанными между собой, оказывающими взаимное влияние.

Строй зависит от слуховой культуры певцов и дирижера, от вокальной подготовленности певцов, от ансамбля и других компонентов хоровой звучности, от особенностей самого произведения и системы работы над ним, от состояния исполнителей, и т.д. Певец хора должен уметь различать малейшие интонационные оттенки, иметь развитый внутренний слух – способность мысленно воспроизводить, предслышать исполняемое произведение.

В выработке строя немалую роль играет и репертуар. Произведения спокойные, напевные, не содержащие сложных исполнительских заданий, дают возможность сосредоточить все внимание на чистоте интонирования. Сдержанный темп позволяет исправлять неточности на ходу. Облегчает также работу над интонацией средний регистр звучания, умеренная динамика, ясный гармонический язык и ладотональный план. Обостряет слуховой контроль пение без сопровождения. Положительно сказывается на интонировании пение партитуры в процессе ее разучивания в разных тональностях. Полезно также пение с закрытым ртом и на отдельные гласные. Этот прием дает возможность добиться чистой интонации с помощью определенной артикуляции и окрашенности звука, а также нахождения нужной позиции.

Большим недостатком, оказывающим негативное влияние на строй, является низкая музыкальная грамотность певцов, что отрицательно сказывается на уровне развития музыкального слуха. Плохая уравновешенность количественного и качественного состава хора также отрицательно влияет на хоровой строй (неравномерное комплектование хоровых партий). Вялость, неорганизованность, длинные и неоправданные паузы в ходе репетиции снижают качество исполнения, губительно сказываясь на характере интонирования. На качество интонации отрицательно сказывается длительное пение в крайних динамических оттенках. Продолжительное звучание хоровых партий в динамических градациях *pp* и *ff* одинаково притупляет слуховой контроль певца.

Чистое интонирование у певцов хора формируется в процессе систематических и целенаправленных занятий. Здесь важную роль играют спе-

циальные упражнения, которые помогают певцам хора освоить наиболее сложные вокальные интонации: движение по полутонам и целым тонам, скачки по терциям, квартам, квинтам и другим интервалам, пение неустойчивых интервалов и аккордов, интонационно сложные вступления отдельных партий и хора в целом.

ХАРАКТЕРИСТИКА СРЕДСТВ МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ: МЕЛОДИИ, ГАРМОНИИ, ТЕМПА, РИТМА, ДИНАМИКИ, ФАКТУРЫ ХОРОВОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ИХ ЗАВИСИМОСТЬ ОТ ИДЕЙНО- ТЕМАТИЧЕСКОГО СОДЕРЖАНИЯ ХОРОВОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Как любой другой вид искусства, музыка имеет свои специфические особенности и выразительные средства. Основой любого музыкального произведения, его ведущим началом является мелодия. *Мелодия* – это музыкальная мысль, звучащая в одном голосе, одnogолосный напев, вырастающий из связного последования интонаций – мелодических оборотов, имеющих мелодическое значение. Мелодия – главное средство музыкальной выразительности. Она объединяет такие важные компоненты музыки, как лад, ритм, гармония, музыкальная форма, динамика, звуковедение и т.д. Взаимодействуя, эти выразительные средства придают мелодии полноту и ясность, усиливают ее выразительное начало. Наиболее самостоятельным, специфическим свойством мелодии является звуковысотная линия, мелодический рисунок. Выразительные закономерности мелодической линии основываются на том, что переход к более высоким тонам голоса требует некоторого усилия, повышения энергии, поэтому движение мелодической линии вверх часто связывается с эмоциональным подъемом и усилением громкости, а движение вниз – со спадом эмоциональной насыщенности и динамики звука. Прямолинейное движение мелодического рисунка вверх или вниз – явление редкое. Большинство мелодий имеет волнообразный рисунок. Вершина мелодического развития называется кульминацией. Большое значение имеют метроритмические и ладово-гармонические факторы. Кульминация обычно приходится на сильную (или относительно сильную) долю такта и выделяется своей продолжительностью. Как правило, кульминационным бывает неустойчивый звук лада, а иногда 3-я или 5-я ступени. Когда анализируют мелодию, прежде всего устанавливают ее общий характер, а затем рассматривают, какими средствами достигнута художественная цель (особенности построения мелодической линии, ее диапазон, метро-ритмическое и ладовое строение, определяют форму, характер звуковедения, динамику, местонахождение кульминации и т.д.).

Гармония (греч. – «связь, стройность, соразмерность») – область выразительных средств музыки, основанных на закономерном объедине-

нии тонов в созвучия и их последовательном движении. Гармония охватывает не только внутритональные отношения созвучий, но и соотношения самих тональностей. Основной тип созвучия – аккорды. Они бывают консонирующие и диссонирующие в зависимости от ладовой функции, т.е. обладающие большей или меньшей устойчивостью, напряженностью.

Гармония образует мелодические связи во всех голосах – голосоведение. Удобное голосоведение делает партитуру хора яркой, выразительной, облегчает работу над строем. Важным условием хорошего звучания партитуры является певучесть и естественность движения каждого голоса, его гибкость, яркость, индивидуальность. При гармоническом изложении партитуры не все голоса могут иметь равную выразительность. В таких случаях мелодия проходит в верхнем голосе, который является наиболее выразительным. Остальные голоса – вспомогательные, второстепенные, они могут быть статичны и менее выразительны. Но в хоровом сочинении мелодия и гармония – зафиксированы, т.е. заложены композитором. Поэтому непосредственными средствами воздействия на слушателей являются темп, тембр, динамика, штрихи, фразировка и т.д.

Ритм – это рисунок живого движения во времени и одновременно внутренний пульс исполнения, его сердце, при остановке которого прекращается музыкально-исполнительский процесс. В вокальной музыке проблема метра высшего порядка приобретает особую важность из-за соотношения с текстом и его ударениями.

Для усвоения ритмического рисунка дирижер и хор должны хорошо чувствовать внутреннюю пульсацию произведения. Для этого во время репетиций очень полезно дробить основные метрические единицы на более мелкие, т.е. «пропульсировать» мелкими длительностями (устанавливается очень точный ритмический рисунок, активизируется работа всего голосового аппарата).

Наибольшую трудность представляет ритм в сложных и переменных размерах, синкопированный, пунктирный ритм, произведения с однообразным ритмическим рисунком, произведения полифонического склада, где каждая хоровая партия имеет индивидуальный ритмический рисунок.

Метроритмическая сторона исполнения во многом зависит от четкости показа дирижера. Выразительность фразы зависит не от чередования сильных и слабых долей в такте, а от логики построения фразы, от смысловых ударений в тексте. Приступая к работе над партитурой, хормейстер обязан детально проанализировать ее с точки зрения фразировки. Отдельные музыкальные фразы и построения часто отделяются друг от друга цезурами. Цезура – это короткая, еле заметная пауза между фразами или разделами музыкального произведения. Цезура выполняется за счет длительности предшествующей ноты, иначе может нарушиться темп, пульсация, исказится форма сочинения. Хормейстер должен добиваться, чтобы фраза представляла единое целое.

К средствам художественной выразительности относятся *динамика* (сила звука) и *нюансы* (оттенки звучания). Необходимость изменения силы звучания определяется содержанием произведения. Применяемые в музыкальной практике градации громкости носят относительный характер. Наиболее верно и ясно лишь суждение о громкости звука и границах трех качеств: «тихо», «умеренно», «громко». Динамические оттенки бывают постоянные: к ним относятся *ff*, *f*, *p*, *pp*, *mf*, *mp*. Эти оттенки на протяжении какого-либо музыкального отрезка выражают определенную силу звука. Переменные нюансы выражают постепенное усиление или ослабление силы звучности *crescendo* и *diminuendo*. Оттенки выражающие внезапное изменение силы звучания: *subito forte* – внезапно громко, *subito piano* – внезапно тихо. Эти оттенки применяются композиторами в тех случаях, когда нужно достичь яркой смены динамики. Иногда встречаются *sfz* – внезапно громко – тихо; *fp* – громко – тихо. Существуют также оттенки, выражающие выделение отдельных звуков и аккордов по отношению к другим. К ним относятся: *Акцент* (выделение, ударение) обозначается знаками > или ^ . Применяется в произведениях энергичного, маршевого характера, исполняется четко, подчеркнуто, ярко. *Сфорцандо* – выделяя, с силой. Это особый вид акцента (*sf* или *sp*). *Синкопа (ударение)* имеет отношение прежде всего к метру – ритму. Это акцент, перенесенный с сильной доли такта на слабую. Синкопа часто применяется в произведениях энергичных, моторных, маршевого или танцевального характера. Этот прием придает произведению ритмическое разнообразие, упругость, динамичность.

Нет произведения, в котором динамика совершенно статична. Чтобы научиться навыку исполнения различной динамики, полезно петь с закрытым ртом, сохраняя динамику «закрытого рта» при исполнении со словами. Труднее всего отладить динамику в куплетной форме, т.к. в ней заложен принцип повтора (следует исходить из смысла литературного текста и характера произведения).

Большое значение в музыкально – слуховом развитии участников хора, а также воздействию на слушателя имеют *тембровые* представления, т.е. умение представить себе окраску и характер звука исполняемого произведения. В хоровой практике понятие тембр чаще всего употребляется как определенная окраска голосов, как певческая манера. Степень округленности звучания зависит еще и от жанра произведения, стиля письма композитора. Произведения старых мастеров исполняются более прикрытым, округлым звуком, народные песни – более светлым, полуприкрытым звуком. Хорошим считается такой хоровой коллектив, который может гибко изменять свой тембр соответственно данному композитору, его эпохе, его стране. В техническом отношении перемена тембра зависит от изменения формы рта, от мимики поющих. Поэтому важно добиваться «сглаженности» при пении гласных. Мимика лица должна соответствовать характеру музыкального образа хорового сочинения. Тембр находится в тесной

взаимосвязи с интонацией. Светлый тембровый оттенок ассоциируется с «высокой» интонацией, а глубокий, «темный» голос создает ощущение интонационной неустойчивости. В формировании тембра хора велика роль показа хормейстера при помощи голоса, дирижерского жеста. Важно также то, что хормейстер должен уметь доступно объяснить, какой окраски звука он хочет достичь в том или ином эпизоде, какой образ он хочет создать.

Темп в музыке – это скорость движения или скорость исполнения музыкального произведения (сфера образов, эмоций, жанров, неразрывно связанная с целостным восприятием музыки, ее характером). Большинство терминов обозначает характер музыкального звучания.

Темп исполнения непосредственно связан с гармонией, ладом, мелодикой, фактурой произведения; чем ближе по родству между собой аккорды, сопровождающие мелодию, тем скорее может быть темп. Диссонирующие и сложные по своему строению аккорды часто дольше выдерживают и ярче выделяют, чем более простые и консонирующие. Темп связан и с фактурой. Плотная, массивная, монументальная фактура (чаще гармоническая) допускает более медленный темп, чем легкая, прозрачная. Ритмическая организация мелодии также влияет на темп. Пунктирный ритм, мелкие нотные дробления требуют некоторого замедления темпа. Небольшие отклонения от темпа называются агогикой. Темповая свобода связана с ритмом. Наиболее типичным агогическим приемом является *rubato* – свободно. Чаще всего оно связано с движением к кульминации и последующим спадом, образуя агогическую волну, которая развивается с динамическим подъемом и спадом, способствует созданию замкнутой музыкальной мысли. Особый случай произвольного исполнения ритмических долей является *фермата*. Она может завершать все произведение или его часть. Такая фермата называется снимаемой. Неснимаемая фермата удлиняет один звук, делая его более значительным и выразительным. Темпы в музыке разделяются на медленные, умеренные и быстрые. Его можно определить по метроному – прибору, равномерно отсчитывающему заданное количество ударов в минуту.

Во время пения у хора нередко наблюдается тенденция к нарушению темпа. В этом случае дирижер при стремлении хора к замедлению должен чуть ускорить темп, укорачивая амплитуду взмаха за счет сокращения времени, падающего на ауттакт, а при стремлении хора к ускорению, должен слегка замедлить темп путем расширения амплитуды взмаха за счет увеличения времени, падающего на ауттакт. Перед началом исполнения хормейстер должен настраивать хор на нужный темп путем отсчитывания долей «пустого» такта. Этот прием задает коллективу нужный темп исполнения. Особую трудность представляет смена темпов. Дирижеру в этом случае надо заранее собрать внимание хора при помощи предваряющих жестов, мимики и осуществить переход в нужный темп посредством выразительного, яркого и понятного певцам ауттакта.

Хоровая фактура и приемы хорового изложения

Различные приёмы изложения, соединения и переплетения хоровых голосов. В хоровой ткани можно выделить три основные функции:

Мелодическая функция связана с проведением в одной или нескольких партиях основной музыкальной мысли.

Гармоническая функция, охватывающая несколько голосов, – это функция сопровождения, аккомпанемента.

Контрапунктическая функция связана с дополнением, расцвечиванием, развитием основной музыкальной мысли с помощью контрастных мелодий в других голосах.

Фактура (лат. *factura* – обработка, от *facio* – делаю) – совокупность средств музыкального изложения, образующая технический склад музыкального произведения, его музыкальную ткань. Элементами фактуры являются мелодия, бас, отдельные голоса, аккорды, выдержанные звуки, фигурация, орнаментика.

Поскольку фактура представляет собой одно из наиболее стабильных, устойчивых музыкальных средств, она выступает в качестве формообразующего фактора.

В зависимости от того, какой общий принцип (склад письма) лежит в основе музыкальной ткани, можно выделить типы фактуры:

– мелодико-монологический (одноголосный) склад – соединение голосов с одной и той же мелодией в унисон или в октаву;

– мелодико-подголосочный склад – главная мелодия проводится в одном из голосов, остальные же голоса (подголоски) – варианты-ответвления основной мелодии. Эта фактура свойственна ряду народно-песенных культур;

– мелодико-гармонический склад – соединение одного из голосов, выполняющих мелодическую функцию, с гармонической функцией остальных при одинаковом ритмическом рисунке обоих элементов фактуры;

– гомофонный склад – мелодию ведет главный голос, а остальные голоса играют роль гармонического сопровождения с отличающимся от мелодии ритмом;

– гармонический (аккордовый) склад – все голоса выполняют не мелодическую, а подчеркнута гармоническую функцию;

– полифонический склад – многоголосное изложение, основанное на равноправии и относительной мелодической самостоятельности голосов, выполняющих разные мелодические функции (имитационная, контрастная, подголосочная);

– смешанный склад – соединение голосов с тремя различными функциями (мелодической, гармонической и контрапунктической).

Для исполнителей важным моментом является знание и понимание фактуры, т.к. приёмы изложения могут подсказать ему необходимые формообразующие и вокально-технические средства исполнительской выразительности.

РАЗДЕЛ 3 МЕТОДИКА И ПРАКТИКА РАБОТЫ С ХОРОМ

САМОСТОЯТЕЛЬНЫЙ ХОРОВОЙ КОЛЛЕКТИВ КАК ВИД МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА. ПРИНЦИПЫ ЕГО ОРГАНИЗАЦИИ И РАБОТЫ. РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ ЛИЧНОСТИ РУКОВОДИТЕЛЯ САМОДЕЯТЕЛЬНОГО ХОРА

Хоровая самодеятельность является наиболее массовым видом художественного самодеятельного народного творчества. Она опирается на хоровое искусство как основу всей музыкальной культуры народа.

Основные задачи создания самодеятельного хорового коллектива сводятся к удовлетворению потребности духовного общения посредством изучения мировой и отечественной классики, народных и современных хоровых произведений. Участие в хоровом коллективе воспитывает подлинных любителей музыки, формирует их общую и музыкальную культуру, художественный вкус и эстетический кругозор. Пение в хоре является прекрасной формой организации досуга.

Хоровая самодеятельность выполняет множество разнообразных функций: воспитательную, познавательную, художественно-эстетическую, коммуникативную, функцию отдыха и развлечения и т.д. Многообразие функций свидетельствует о разностороннем характере хоровой самодеятельности и большом диапазоне воспитательных средств, которыми она располагает. Наиболее характерной специфической чертой самодеятельного хорового искусства является его демократичность и доступность. Существенной специфической чертой организационной структуры хорового коллектива выступает временной фактор (2 – 3 раза в неделю); занятия хоровым искусством проходят в часы досуга. Значимой специфической чертой хорового любительства выступает также учебно-воспитательный процесс, который строится с учетом интересов и потребностей участников.

К основным принципам организации хоровых самодеятельных коллективов можно отнести следующие: массовый, доступный характер; учет личностных качеств каждого участника; регулярность, систематичность, периодичность, планомерность занятий; синтез учебных, творческих, воспитательных видов деятельности.

История развития самодеятельного хорового творчества имеет глубокие корни и традиции. В Беларуси и России, начиная с XVIII–XIX вв., зарождались различные формы коллективного музыкального любительского творчества (многочисленные бесплатные музыкальные школы, певческие классы, хоровые общества, народные консерватории). Большую роль в становлении хоровой самодеятельности России сыграла организо-

ванная М.А. Балакиревым и И.Г. Ломакиным во второй половине XIX в. Бесплатная музыкальная школа в Петербурге. Она явилась первым общедоступным учебным заведением для различных демократических слоев русского народа. Параллельно с ней большую работу по привлечению к пению трудящихся осуществляли любительские хоры под руководством И. Юхова, В. Булычева, Ф. Иванова и других хормейстеров прошлого. Высоким исполнительским мастерством отличался в то время созданный В. Булычевым хор Пречистинских рабочих курсов в Москве.

В Беларуси большую популярность среди городского населения Минска приобрел созданный в 1914 г. любительский хор под управлением В. Теравского, в 20-е гг. Государственный хор под управлением М.А. Анцева в Витебске.

В первые годы после Октябрьской революции продолжают интенсивно развиваться массовые формы хорового искусства. Создается большое количество хоровых кружков, проводятся массовые хоровые олимпиады и праздники, насчитывающие до нескольких десятков тысяч участников. Организаторами и руководителями народных хоровых праздников в России были И. Немцов, И. Рукин, А. Егоров, А. Давыденко, Н. Данилин, Н. Демьянов и другие видные деятели хорового искусства.

В 40-50-е гг. XX в. в России начинают создаваться профессиональные государственные народные хоры. Примерами этого являются созданный на базе самодеятельного военного ансамбля Краснознаменный ансамбль песни и пляски имени Александрова в России и Государственная Академическая капелла Беларуси имени Г.Р. Ширмы, ядро которой первоначально составили участники самодеятельных виленских хоров.

Как отмечает Л. Шамина, с 60-х гг. XIX в. хоровая самодеятельность начинает приближаться к профессиональным формам деятельности, опираясь на общую организационную структуру и единые творческие методы работы. Подтверждением этого являются совместные исполнения крупных произведений кантатно-ораториального жанра объединенными силами профессиональных и самодеятельных хоров.

Самодеятельные хоровые коллективы делятся на *разные виды*, исходя из жанровой манеры исполнения. В связи с этим выделяются *академические хоры*, хоры *общего типа* и *народные хоры*.

Академические хоры опираются на соблюдение единых норм и законов академической манеры пения. В основе исполнительской манеры *народных хоров* лежат певческие традиции данной местности. Хоры *общего типа* занимают среднее промежуточное положение между академической и народной манерой исполнения и специализируются в основном на исполнении массовых песен.

В настоящее время большую популярность приобретают хоровые коллективы *эстрадного* и *фольклорного* направления, что нашло конкрет-

ное отражение в появлении большого количества различных смешанных вокально-инструментальных и танцевальных ансамблей.

Работа дирижёра самодеятельного хора сложна и многогранна. Руководитель хора должен быть не только высококвалифицированным, одаренным хормейстером и дирижёром, но и умелым, талантливым педагогом, организатором и воспитателем. В противном случае он не добьется ощутимых художественных результатов, если не сумеет создать дружный, увлеченный коллектив единомышленников, для которых хоровое пение является важной духовной потребностью. Главной особенностью работы с самодеятельным хоровым коллективом является творческий процесс, прочно взаимосвязанный с процессами обучения, воспитания и организации. В этом разрезе педагогическую и психологическую образованность руководителя самодеятельного хора невозможно переоценить. Организуя самодеятельный хоровой коллектив, хормейстер должен исходить из определения его творческой манеры исполнения, количественного и качественного состава, наличия самостоятельных хоровых партий и их вокальных характеристик. Четкое представление о творческо-исполнительском направлении хора позволит его руководителю правильно определить формы и методы работы с ним.

ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ РАБОТЫ ХОРОВОГО КОЛЛЕКТИВА ПО ФОРМИРОВАНИЮ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЙ И ОБЩЕМУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ЕГО УЧАСТНИКОВ

Художественно-творческое образование школьников является обязательной составляющей образовательного процесса и способствует полноценному личностному и интеллектуальному развитию школьников, а также формированию у них способности к саморазвитию, самоопределению и самореализации. Эффективно организованная художественно-творческая деятельность содействует формированию у школьников ценностных ориентаций, основанных на принципах взаимопомощи, толерантности, милосердия, ответственности и уверенности в себе, способности к активному взаимодействию без ущемления прав и свобод другой личности; адекватной жизненной перспективы и активной жизненной позиции обучающихся за счет расширения ее художественной сферы существования. Художественно-творческое образование создает условия для самовыражения учащихся на основе всестороннего учета личностных особенностей и проявлений активности в художественно-творческой деятельности с учетом раскрытия развивающих, познавательных и информационных возможностей искусства. Оно направлено на обучение позитивным стратегиям приспособления личности к культуре и социуму и создание условий для социо-

культурной идентификации учащихся, обеспечивающей их позитивным социокоммуникативным опытом и приобщением к культурным ценностям, а также включающей учащихся в функционирование системы современной культуры в целом.

Основные задачи хорового коллектива сводятся к удовлетворению потребности духовного общения посредством изучения мировой и отечественной классики, народных и современных хоровых произведений. Участие в хоровом коллективе воспитывает подлинных любителей музыки, формирует их общую и музыкальную культуру, художественный вкус и эстетический кругозор. Пение в хоре является прекрасной формой организации досуга. Лучшие самодеятельные хоровые коллективы по степени исполнительского мастерства и техническому уровню приближаются к профессиональным хорам, заслуживают подлинного уважения и признания слушателей.

Для успешного функционирования хора как творческого коллектива необходимо избрать его *актив*, который будет помогать руководителю решать организационные, хозяйственные и культурно-просветительные вопросы. В актив хора избираются, 3–5 человек, наиболее ответственных и инициативных. *Председатель* (староста) хора – первый помощник руководителя хора, который помогает осуществлять всю деятельность коллектива: намечает дни и время занятий, обсуждает и подбирает репертуар, намечает и планирует концертные выступления. На должность старосты, как правило, избирается наиболее дисциплинированный и инициативный член коллектива, пользующийся всеобщим уважением и авторитетом. В помощь старосте избираются *два его заместителя* (концертмейстеры партий сопрано и альтов или мужской и женской групп хора). В обязанности заместителей старосты входит заполнение журнала посещаемости певцов своей партии, регистрация вновь поступивших, ведение всей документации хора. На заместителей старосты возлагаются обязанности подготовки аудитории к занятиям, размножения хоровых партий, учета состояния сценических костюмов, инвентаря и т. д. Некоторые коллективы избирают дополнительно секретаря и казначея.

Для четкой организации и продуктивной работы хора следует практиковать ежегодные отчеты актива перед коллективом о проделанной работе. Это позволит руководителю и участникам хора быть в курсе всех возникающих вопросов, решать их сообща, быстро и оперативно, в конечном итоге способствует укреплению сплоченности и коллективизма. *Учебно-воспитательная работа* хора должна строиться на принципе единства учебной и воспитательной сторон всего педагогического процесса, содержание которого сводится к следующему:

- изучение сольфеджио и элементарной теории музыки;

- развитие вокально-хоровой культуры на основе изучения хоровых произведений разных исторических эпох, стилей, жанров, форм и направлений;
- расширение музыкального кругозора и ценностных ориентаций через изучение истории музыки и смежных искусств (литературы, живописи, кино, театра и т.д.).

Три основных направления работы руководителя: овладение художественно-эстетическим репертуаром и вокально-хоровой техникой; изучение музыкальной грамоты и сольфеджио; расширение знаний по истории и теории музыки.

МЕТОДИКА ОРГАНИЗАЦИИ РЕПЕТИЦИОННОЙ РАБОТЫ ХОРА. РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ КОНЦЕРТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ПОВЫШЕНИИ ХУДОЖЕСТВЕННО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО УРОВНЯ ЕГО УЧАСТНИКОВ

При выборе репертуарных произведений дирижер должен руководствоваться следующими положениями: намеченное для разучивания хоровое сочинение по содержанию, форме и технике должно быть посильно для исполнения его хором. Выбранное хоровое произведение должно опираться на имеющийся уровень вокально-хоровой культуры коллектива и одновременно способствовать решению опережающих задач дальнейшего ее развития и совершенствования.

До непосредственной работы с хором дирижеру необходимо провести *предварительную техническую подготовку*: размножить соответственно числу певцов достаточное количество хоровых партитур, которые должны быть аккуратно и четко написаны. Затем составляется подробный план проведения предстоящей репетиции.

Основные этапы репетиционной работы:

Распевание – предварительная настройка хора на разучиваемое произведение. Музыкальный материал распеваний должен быть кратким, лаконичным, легко запоминающимся и соответствовать тем элементам вокально-хоровой техники, которые впоследствии будут встречаться в произведении.

Краткая вступительная беседа о поэтическом и музыкальном содержании произведения, творческом наследии его авторов.

Первичное восприятие произведения осуществляется в двух формах: прослушивание хора в записи исполнения профессиональными коллективами или иллюстрация звучания хоровой партитуры хормейстером на фортепиано. При этом выразительность исполнения текста, увлеченность дирижера красотой звучания должны заразить коллектив, вызвав в нем желание дальнейшего разучивания сочинения. Восприятие хорового произведе-

дения необходимо подкреплять одновременным заданием певцам следить за развертыванием мелодии своей хоровой партии по нотам.

Разучивание хорового сочинения проводится двумя способами: на занятиях с отдельными хоровыми партиями (в практике работы хормейстеров они носят название разводных репетиций) или на общехоровых занятиях (получивших соответственно название сводных репетиций). Достоинством разводных репетиций, является то, что они позволяют хормейстеру ускорить этап технического овладения музыкальным текстом. Этот метод сокращает по времени процесс работы над унисоном внутри отдельной партии, единой манерой звукоизвлечения; ансамблем, нюансировкой и т.д. На общехоровых занятиях целесообразно чередовать разучивание произведения путем сочетания приемов работы всем хором с исполнением мелодий каждой отдельной хоровой партией.

Разучивание произведения следует проводить в рабочем (умеренном темпе) по фразам, периодам, частям произведения, руководствуясь принципом от простого к сложному. Трудные интервальные и гармонические обороты, отклонения и модуляции, срединные и заключительные каденции следует пропеть отдельно с остановкой на каждом звуке, начиная с нижних партий хора. При разучивании а капелльных произведений желательно меньше пользоваться инструментом, заменив его приемом настройки хора от камертона. *Методика разучивания* хорового сочинения должна также опираться на *принцип последовательности в обучении, заключающийся в поэтапном освоении* интонации, горизонтального и вертикального строя, ансамбля, дикции, нюансировки, в заключительной художественной шлифовке произведения. Перечисленная последовательность этапов разучивания является весьма условной. Ее содержание и очередность могут быть пересмотрены в зависимости от условий репетиционной работы, квалификации хора, задач репетиции и уровня профессионального мастерства руководителя.

Работа над художественным исполнением произведения (в практике часто именуемая как этап впеваания) предполагает взаимосвязь всех частей хорового сочетания между собой; динамическую уравновешенность общей кульминации с кульминациями отдельных частей; рельефностью исполнения музыкальных фраз; правильную и осознанную передачу формы произведения.

Завершающим этапом работы над произведением является его *концертное исполнение*, задача которого заключается в ярком, эмоционально осмысленном и технически совершенном донесении до слушателей авторской идеи раскрытия содержания через использованные художественно-выразительные и вокально-технические исполнительские средства.

Любая творческая деятельность развивается эффективно в том случае, если ее результаты получают общественное признание и одобрение. Результативность творческого роста самодеятельного хорового коллектива проявляют-

ся в его концертной деятельности. *Концертная деятельность* как форма открытого выступления перед слушателями воспитывает в участниках хора чувство ответственности за свою работу и работу коллектива в целом, мобилизует и стимулирует их к дальнейшему совершенствованию вокального мастерства. Концертные выступления требуют ответственности не только от участников хора, но, прежде всего от самого руководителя. Руководитель хора определяет количество концертов, площадки выступлений, намечает и разучивает с хором концертную программу, отвечает за качество ее исполнения.

Наибольшую трудность вызывает *составление концертной программы*. Содержание включенных в нее произведений обуславливается типом и назначением концерта, составом слушательской аудитории. В соответствии с этим концертные выступления подразделяются на несколько типов: *праздничные, тематические, монографические* и *отчетные*. При составлении концертной программы существуют некоторые общие требования: при подборе произведений необходимо соблюдать принципы стилистического единства, тональной последовательности и музыкально-образной контрастности содержания хоровых сочинений.

Принцип контрастности в подборе программы концерта основано на психологических свойствах процесса восприятия музыки. Уровень восприятия слушателей обязательно снизится, если длительное время хор будет исполнять однообразные по характеру и темпу произведения. Наиболее правильным составлением программы будет сопоставление быстрых произведений с медленными, лирических с драматическими, гомофонно-гармонических с полифоническими, связанных между собой единой логикой тематики и содержания концерта. *Первые номера программы* должны настроить слушателей на праздничную встречу с музыкой, отвлечь их от повседневных будничных мыслей и забот. Для этого подойдут небольшие и нетрудные «приветственные» и «сердечные» хоры, которые вызовут нужную адекватную реакцию аудитории. Постепенно в процессе нарастающего наступления на восприятие слушателей необходимо добиться эмоционального контакта с залом, «разогреть» его для знакомства с более сложными и крупными произведениями, которыми чаще всего заканчивается первое отделение концерта. *«Гвоздь программы»* – самое яркое и любимое хоровым коллективом произведение следует исполнить в конце второго отделения, когда восприятие слушателей достигнет наивысшей эмоциональной точки. При этом звучание предыдущих произведений должно подготовить его появление, которое кульминационно окончание концертного выступления.

Внешний вид певцов хора и его место расположения на сцене. Лучше, когда все участники одеты в одинаковые аккуратные и строгие концертные костюмы. Моменты появления и ухода певцов со сцены также заранее отработываются. Поведение певцов во время выступления должно быть собранным, спокойным, достойным и уверенным.

Во время хорового исполнения все внимание поющих должно быть сосредоточено только на дирижере. Следует пресекать любые попытки отступления от этого правила.

После концертного выступления следует обсудить в хоре его результаты, дать возможность высказаться всем участникам. Оценке подлежат как положительные, так и отрицательные стороны исполнения. Такие обсуждения приносят большую пользу. Они сплачивают коллектив, способствуют росту исполнительского мастерства и приобретению сценического опыта совместных выступлений.

РАБОТА ДИРИЖЕРА ПО САМОСТОЯТЕЛЬНОМУ ИЗУЧЕНИЮ ХОРОВОЙ ПАРТИТУРЫ. ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ МЕТОДИКИ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ ДИРИЖЕРА К РАБОТЕ С ХОРОМ

Успешное исполнение хоровым коллективом вокального произведения во многом зависит от уровня предварительного «домашнего» изучения дирижером хоровой партитуры. Параллельно с техническим этапом работы над текстом хормейстер должен познакомиться с творчеством авторов произведения: поэта и композитора. На основе изучения литературы (справочного, теоретического и методического характера), эскизного знакомства с примерами поэтического и музыкального творчества авторов происходит анализ и усвоение историко-стилистического направления творчества, индивидуального авторского почерка, средств и приемов художественной выразительности. Изучение индивидуальных особенностей стиля не должно ограничиваться рамками выбранного для разучивания произведения. Для полноты представления необходимо познакомиться с несколькими примерами творческого наследия авторов, изложенных в разных жанрах, формах и направлениях.

Анализ поэтических текстов хоровых произведений, представленных преимущественно в наиболее распространенной форме а капелльной музыки, чаще всего в произведении используется не все стихотворение целиком, а лишь его часть, иногда ограничивающаяся всего несколькими строфами. Для полноты впечатления необходимо прочитать все стихотворение целиком, без купюр и сокращений. В конечном итоге это позволит ему наиболее полно и детально раскрыть образное содержание и характер изучаемого хорового произведения, постичь глубину и сущность авторского замысла.

Самостоятельная подготовка дирижером партитуры хорового произведения невозможна без работы над поэтическим текстом. Работа над текстом должна начинаться с выразительного его чтения, выявления основной идеи и характеристики образов. Затем следует проанализировать содержание текста, выяснить стиль и форму стихотворения, сосчитать количество

строф и проанализировать принципы их построения, определить тип стихотворной стопы (размер произведения). После этого необходимо отметить эмоционально-смысловую вершину текста и сопоставить ее с музыкальной кульминацией в хоровом произведении. Поэтический текст должен быть выучен дирижером наизусть и декламироваться выразительно и эмоционально.

После тщательной работы над текстом начинается этап работы над освоением музыкального языка произведения. Партитура хорового сочинения начинает изучаться за фортепиано, посредством неоднократного проигрывания.

Первоначально следует сыграть хоровую партитуру целиком, для того чтобы составить целостное о ней впечатление. При первом проигрывании определяется форма произведения, его тональность, размер, темп, характер. Затем начинается освоение каждой отдельной части произведения, выявляется ее ладотональный план, анализируется мелодический и гармонический язык построения, фиксируются отклонения и модуляции, агогические и темповые изменения, отмечаются цезуры между музыкальными фразами.

Следующий этап вокально-хорового освоения произведения, исполнения партитуры на фортепиано. При этом необходимо играть хоровое сочинение выразительно, добросовестно, точно выполняя все авторские указания в тексте, максимально приближать к воображаемому хоровому звучанию.

Разучивание мелодий хоровых партий целесообразно проводить в определяющей последовательности:

- 1) сольфеджировать мелодию каждого отдельного голоса от начала до конца по горизонтали;
- 2) пропеть темы хоровых партий пофразно вразбивку друг за другом в любом порядке сочетания голосов;
- 3) использовать прием пения мелодии вслух - с приемом пения «про себя» для развития внутреннего слышания партитуры в целом;
- 4) выучить отдельно, пропевая снизу вверх по вертикали, начиная с басового голоса, трудные гармонические обороты, серединные и заключительные каденции;
- 5) сочетать одновременно инструментальные и вокальные методы освоения музыкального текста: пение одного голоса сопровождать игрой остальных голосов на фортепиано, динамически уравнивая общее звучание, избегая при этом солирования пропеваемого голоса;
- 6) использовать во взаимосвязи вокальные и дирижерские приемы: исполнять мелодию хоровой партии с одновременным ее тактированием;
- 7) выучить всю хоровую партитуру по вертикали с первого по последний аккорд, начиная с басового голоса;
- 8) в произведениях с сопровождением отдельно выучить хоровую, а затем инструментальную партии, после этого их следует соединить.

Заключительным этапом самостоятельной работы хормейстера над хоровой партитурой является дирижирование.

Необходимо сочетать приемы дирижирования партитуры целиком с остановкой и тщательной работой над отдельными ее частями. Изучение произведения должно производиться в рабочем умеренном темпе, соответствующем темпу последующего разучивания партитуры с хором. Отдельно отрабатываются наиболее трудные в техническом отношении фрагменты произведения.

При дирижировании рекомендуется уделять особое внимание жестам управления хоровой звучностью (показу звуковысотности, метроритма, кантилены и т. д.). При работе над трудными местами необходимо применять приемы выстраивания хоровых аккордов с помощью показа отдельным жестом вступления каждой хоровой партии.

При работе над унисонами следует использовать способы остановки, филирования звука, позволяющие каждому певцу и хору в целом услышать себя и слиться в единое чистое звучание. Отдельно отрабатываются наиболее выразительные жесты для показа штрихов, вступлений и снятий, темповых и агогических изменений, дикционных трудностей в исполнении произведения.

ПОДГОТОВКА ПИСЬМЕННОГО АНАЛИЗА ХОРОВОЙ ПАРТИТУРЫ

Письменный анализ хорового произведения – одна из форм самостоятельной работы студентов по дирижированию, помогает преодолеть и существенно облегчить трудности работы над хоровым сочинением на всех этапах его изучения. Подготовка письменного анализа изучаемого хорового произведения должна начинаться уже на первом этапе – этапе первичного знакомства с хоровым сочинением.

Анализ партитуры делится на четыре раздела: исторический, музыкально-теоретический, вокально-хоровой, исполнительский.

План анализа партитуры.

Исторический анализ:

1) краткая характеристика творчества поэта, эпохи создания произведения;

2) обзор музыкального наследия композитора, анализ его хорового творчества.

Музыкально-теоретический анализ партитуры. Определение и исследование средств музыкальной выразительности в связи с поэтическим текстом:

1) форма;

2) интонация, мелодика, тематизм (его жанровые истоки, взаимосвязь речевой и музыкальной ритмоинтонации);

3) тональность, тональный план, тональное развитие;

- 4) гармония, гармонический язык, роль гармонии в данном произведении;
- 5) метр, ритм;
- 6) темп, темповые отклонения, агогика;
- 7) динамика, динамические оттенки;
- 8) фактура изложения (моноподическая, полифоническая, аккордовая, гомофонно-гармоническая, смешанная).

Вокально-хоровой анализ:

- 1) тип хора;
- 2) вид хора;
- 3) хоровая оркестровка, использование тембровых красок как отдельных хоровых партий, солирующих голосов, так и групп хора; сопровождение;
- 4) приемы хорового письма: общехоровое изложение темы или отдельными группами, партиями; дублирование, унисон, передача мелодии из одной партии в другую; постепенное включение или выключение партий; сопоставление или обособление хоровых групп; перекрещивание голосов, наложение, окружение основной темы; контрапункт; хоровая педаль; оstinatная фигура и т.д.;
- 5) характер звуковедения, характер звука;
- 6) характер дыхания;
- 7) тембровая окрашенность;
- 8) дикция, орфоэпия, артикуляция;
- 9) ансамбль (тип, вид ансамбля);
- 10) диапазоны хоровых партий, их тесситурные условия.

Исполнительские трудности:

- 1) строя;
- 2) ансамбля;
- 3) ритмические трудности;
- 4) звуковедения, связанные с характером звука, с интервальным составом мелодии,
- 5) связанные с исполнением темповых указаний;
- 6) связанные с исполнением динамических оттенков;
- 7) связанные с тесситурными условиями партий;

Дирижерский жест:

- 1) характер жеста в связи с темпом произведения;
- 2) вид жеста в связи с характером звука;
- 3) дирижерские плоскости в исполнении различных динамических оттенков;
- 4) дирижирование фермат, пауз;
- 5) дирижерское решение основной кульминации, частных кульминаций, фраз, отдельных интонаций;
- 6) дирижирование метроритмического рисунка произведения, различные трактовки его при смене темпа, размера и т.д.;
- 7) стиль жеста в связи со стилем партитуры.

РАЗДЕЛ 4

ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ ОРГАНИЗАЦИИ ВОКАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ В ДЕТСКОМ ХОРЕ

ДЕТСКОЕ ХОРОВОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО И ХОРОВАЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОСТЬ – ВАЖНЕЙШИЕ ФОРМЫ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ

Эстетическое воспитание детей – неотъемлемая и составная часть процесса формирования гармонически развитой личности. На всех этапах развития общества этой проблеме уделялось большое внимание, а в настоящее время она приобретает особую актуальность и остроту в связи с ростом влияния на молодежь различных течений массовой культуры.

Пение и его высшая форма – хоровое искусство – подлинный источник и надежная, незаменимая основа всей музыкальной культуры в отдаленном прошлом и в наши дни, как бы сложна, многообразна ни была эта культура сегодня. На протяжении многих веков философы, историки и теоретики искусства спорят о путях и причинах возникновения музыки. Но все они сходятся в том, что она родилась, прежде всего, как пение, вместе со словом, а то и до его возникновения; человеческий голос был первым музыкальным инструментом.

Хоровое пение является наиболее общедоступной и массовой формой музицирования. Петь может каждый здоровый ребенок, и пение является для него естественным и доступным способом выражения эстетических потребностей, чувств, настроений. Именно хоровой коллектив поможет раскрыться, самореализоваться даже самым робким, неуверенным в себе детям. Поэтому, в руках умелого педагога хоровое пение становится действенным средством музыкально-эстетического воспитания. В пении соединены такие средства воздействия на человека, как слово и музыка. С их помощью учитель воспитывает в детях эмоциональную отзывчивость.

Одной из специфических особенностей хорового пения является возможность объединения в один исполнительский коллектив учащихся с различным уровнем развития глосса и слуха. И это позволяет привлекать к творческой деятельности робких и неуверенных в себе детей, дает возможность им раскрыться, самореализоваться.

ФИЗИОЛОГИЯ ДЕТСКОГО ГОЛОСОВОГО АППАРАТА. ПРОБЛЕМА ОХРАНЫ ДЕТСКОГО ГОЛОСА В МЕТОДИКЕ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО ОБУЧЕНИЯ ДЕТЕЙ

Детские голоса соответствуют примерно голосам женского хора. Отличие заключается в ширине диапазона (он несколько меньше). А так же различен в характере звучания. Детские голоса более «светлые», «серебристые», нежели женские.

Сопрано детского хора от *до* I– до *соль* II октавы.

Альт детского хора от *ля* малой до *ре* II октавы.

У детей специфичный голосовой аппарат (короткие и тонкие голосовые связки, малой ёмкости лёгкие). Свойственно высокое головное звучание, характерная лёгкость, «серебристость» тембра (особенно у мальчиков), но нет тембральной насыщенности.

Условно детские голоса в хоре можно разделить на 3 группы:

1) Детская, от самого младшего возраста до 10–11 лет. Фальцетное звукообразование. Довольно небольшой диапазон, если по максимуму: *до*I октавы – *до*II октавы, или *ре*I – *ре*II октавы. Это дети младшего школьного возраста (1–4 класса). Небольшая сила звука *p-mf*. И причём нет существенного развития между мальчиками и девочками. В репертуаре таких хоровых коллективов имеется, по сути, 1–2^x- произведения.

В таком начальном этапе хорового воспитания закладывается профессиональные навыки пения: интонирование, вокальная техника, ансамблирование.

2) 11–12 до 13–14 лет. Средний школьный возраст. Уже есть предрасположенность на грудное звучание. Несколько расширяется диапазон (*до*I октавы – *ми*, *фа*II октавы). 5–7 класс, наблюдается некоторая насыщенность звучания. У девочек прослеживается развитие женского тембра. У мальчиков появляются глубоко окрашенные грудные тоны.

Сопрано *до*, *ре*I октавы – *фа*, *соль*II октавы

Альты *ля* малой октавы – *ре*, *ми*^bII октавы

В этом возрасте возможности более широки. В репертуар можно включить произведения гармонического склада и несложно полифонические произведения. Так же 2^x - 3^x г, партитуры.

3) 14–16 лет. В основной массе сформировавшиеся. В этих голосах смешивают элементы детского звучания с элементом взрослого (женского) голоса. Выявляется индивидуальный тембр. Расширяется диапазон до 1,5–2 октавы. Звучание смешанное, 8–11 класс. У мальчиков заметнее и раньше выявляются элементы грудного звучания.

В репертуаре старших хоров произведения различных стилей и эпох.

У девочек заканчивается формироваться голос. Мальчики подвержены мутации и редко в этом возрасте поют в хоре.

Следует отметить, что полный диапазон каждой партии в детском хоре может расширяться: Сопрано до *ля*, *си*^bII октавы. Альты до *соль* малой октавы.

Правильное представление о примарных тонах, или зоне примарного звучания, переходных звуках и звуковом диапазоне детского голоса позволит хормейстеру определить удобный участок звуковой шкалы для пения. А также выбрать соответствующий репертуар, способствующий наилучшим образом на развитие детского голоса.

Примарные – это певческие звуки, звучащие наиболее естественно в сравнении других тонов голоса. Следовательно, при пении в примарной зоне все звенья голосового аппарата работают с естественной природной координацией.

У большинства детей домутационного периода зона примарного звучания $фа^1$ – $ля^1$. Следует начинать распевание с этих тонов. Другие специалисты и педагоги считают, что она расположена довольно ниже и связано с функционированием аппарата в процессе речи. Выяснено, что эта зона в разные годы – до наступления мутационного возраста – меняется. И среднее значение высоты $ре^1$ – $ля^1$. Выяснено что, понижение голоса от 3–4 лет связано со становлением речевой функции и отсутствие полноценного вокального воспитания.

Переходные звуки. По природе голоса детям, как и необучен взрослым певцам свойственно использовать натуральные регистры с переходом грудного звучания на фальцетный.

Звук «А» будет петь восходящую гамму, настроив свой голос на грудное звучание, то предел грудного регистра, где голос как бы качается, расположен в диапазоне $ре^2$ – $ре^b$ – $диез^2$ для альтов и $фа^2$ – $фа^b$ – $диез^2$ для сопрано. Если ребёнок на гласный звук *a* будет петь в возрасте 4–5 лет этот перелом на звуках $ля^1$, $си^1$, - $до^2$ после чего голос переходит на фальцетное звукообразование.

Охрана детского голоса предусматривает выполнение следующих правил:

- соблюдение возрастного диапазона и режима пения;
- ограничение силы звучания;
- использование вокальных приемов и методов, соответствующих физиологическим воздействиям детей;
- исполнение доступного вокального репертуара;
- регулярное прослушивание певцов и контроль за развитием их голосов;
- проведение репетиций в специальных, хорошо проветриваемых помещениях.

ВИДЫ ШКОЛЬНЫХ ХОРОВ. ОРГАНИЗАЦИЯ РАБОТЫ ШКОЛЬНОГО ХОРОВОГО КОЛЛЕКТИВА

Детский хор. Все детские хоры по возрастному признаку разделяются на три группы: младший хор, средний хор и старший хор. Вид хора определяется количеством самостоятельных хоровых партий. По видам хоры бывают:

- ОДНОГОЛОСНЫЕ (хор младших школьников);

– ДВУХГОЛОСНЫЕ (детский хор или женский, состоящий из партий сопрано и альтов);

– ТРЕХГОЛОСНЫЕ (неполный смешанный – сопрано, альты и юноши, поющие в унисон; детский или женский хор – первые, вторые сопрано и альты).

Обязательное условие успешной хоровой работы – деление хоров на младший (I–III классы), средний (IV–VI классы) и старший (VII–X классы) или хотя бы на младший и старший. Только тогда создаются условия творческого развития старшего (он будет постоянно пополняться подготовительными хористами из среднего) и среднего хора; а у младшего тоже будет стимул роста – ребята закончат III класс и перейдут в средний хор. Конечно, бывают и ранние переходы: скажем, после II класса в средний или после V в старший, но это лишь исключения из правила. При такой большой нагрузке не обязательно, чтобы все три хора вел один человек (хотя крайне желательно). Например, младший хор может вести одна из учительниц младших классов школы, у которой есть хороший голос, соответствующая подготовка, увлеченность. А средний и старший хоры ведет сам учитель музыки. Можно и эти два хора поручить двум музыкантам-педагогам, если такие имеются (особенно если при школе есть хоровая студия).

ПРИНЦИПЫ ОТБОРА УЧЕБНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО РЕПЕРТУАРА И СОСТАВЛЕНИЯ КОНЦЕРТНЫХ ПРОГРАММ

Чтобы правильно подобрать репертуар дирижёр должен помнить о задачах, поставленных перед хором, и выбранное произведение так же должно быть направлено на отработку некоторых навыков.

Репертуар должен отвечать таким требованиям:

- 1) носить воспитательный характер;
- 2) быть высокохудожественным;
- 3) соответствовать возрасту и пониманию детей;
- 4) соответствовать возможностям данного исполнительского коллектива;
- 5) быть разнообразным по характеру, содержанию;
- 6) каждое произведение должно двигать хор вперёд в приобретение тех или иных навыков, или закреплять их.

Брать сложные и объёмные произведения не следует. Для детей, которые будут петь это, может оказаться неразрешимой задачей, и это обязательно скажется на продуктивности в их работе, и может повлечь за собой утомление, безинтересность к делу которым он занимается, в некоторых случаях даже отчуждение от хорового пения вообще (зависит от характера) ребёнка. Но сложные произведения должны входить в репертуар, их следует брать с осторожностью и с учётом всей последующей работы. В то же время большое количество легких произведений должны быть в репертуаре ограниченно, так как лёгкая программа не стимулирует профессиональ-

ный рост. А так же естественно он должен быть интересен хористам, это даёт даже некоторое облегчение в работе, так как дети будут стремиться, как можно лучше работать и прислушиваться к каждому слову руководителя.

Как было сказано выше произведение должно соответствовать возрастному уровню по тематике. И если это не так, исполнение как правило бывает неудачным и вызывает недоумение зрителей. Произведения репертуара должны отличаться по стилистической и жанровой направленности. Успешный концертирующий хоровой коллектив имеет в перечне исполняемых произведений, сочинения различных эпох, композиторских школ, народной и духовной музыки.

В репертуар должно входить не менее 20 произведений. Хоры младшего детского возраста имеют в репертуаре одно двухголосные произведения. На этом начальном этапе и закладываются необходимые профессиональные навыки – точное интонирование, ансамблирование, элементы вокальной техники.

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПОДГОТОВКА УЧИТЕЛЯ К ПРОВЕДЕНИЮ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЙ РАБОТЫ С УЧАЩИМИСЯ НА УРОКЕ МУЗЫКИ

Учитель музыки должен позаботиться о том, чтобы занятия хора проводились в удобном, специально оборудованном помещении, чтобы инструмент был хорошо настроен и для работы были заготовлены в необходимом количестве партии хоровых голосов. Их нужно не только аккуратно написать, но и правильно подтекстовать и разметить (дыхание, нюансировка, терминология). Руководитель младшего хора должен хорошо знать психофизиологические особенности детей младшего школьного возраста, бережно относиться к детским голосам, не допускать их переутомления и форсированного звучания. Кроме того, он должен владеть своим голосовым аппаратом, а также иметь четкую систему, план работы, обладать волей руководителя.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ТИПИЧНЫХ НЕДОСТАТКОВ ХОРОВОГО ЗВУЧАНИЯ И ПУТИ ИХ ИСПРАВЛЕНИЯ В УСЛОВИЯХ РАБОТЫ С КЛАССНЫМ ХОРОМ

Основной заботой хормейстера является чистый унисон в хоре. При этом не следует забывать, что высшей художественно-исполнительской формой в хоровом искусстве является многоголосное пение – стройное и слаженное.

Пение чистых унисонов всегда сопряжено с правильным звукообразованием, певческим дыханием, единой вокальной певческой манерой.

Воспитание унисонного пения должно начинаться с достижения интонационного единства в примерной зоне на простых попевах, насчитывающих 1–2 звука. Чрезвычайно важно при этом научить детей слышать одновременно свой собственный голос и сочетание своего голоса с голосами других певцов. В данной ситуации весьма желательна поддержка поющих в форме подыгрывания на инструменте (фортепиано) или напевания хормейстером. При этом желательно сопоставить в работе с хором методы пения с сопровождением и без него.

Работа над многоголосием должна вестись последовательно и систематично. На первом этапе работы над двухголосием необходимо достичь в исполнении уверенной интонационной устойчивости своего голоса. Кроме того, хормейстер внимательно должен следить за вокально-тембровым звучанием хоровой партии. Когда интонационная устойчивость отдельной хоровой партии будет достигнута, можно приступать к соединению двух хоровых партий.

Одним из наиболее распространенных приемов является пение на слоги – вокализация. При этом слоги с гласными и, ю способствуют нахождению высокой позиции, слоги с гласными а, я освобождают нижнюю челюсть; слог «ку» приблизит звучание к губам, слог «ле» придает округленность, пение с закрытым ртом помогает снять горловое звучание. При работе над текстом необходимо выяснить функциональную роль каждого хорового голоса. В тех случаях, когда голос не несет смысловой нагрузки (хоровая педаль, гармонический фон), текст нужно убирать.

ВОКАЛЬНО-ХОРОВЫЕ УПРАЖНЕНИЯ И РАСПЕВАНИЯ. ТИПЫ И ВИДЫ УПРАЖНЕНИЙ ДЛЯ РАЗВИТИЯ ВОКАЛЬНО- ХОРОВОЙ ТЕХНИКИ В ДЕТСКОМ ХОРЕ

Основные функции хоровых распеваний и упражнений: разогревание и настройка голосового аппарата и подготовка его к работе; развитие вокально-хоровых навыков, необходимых в процессе исполнения хоровых произведений.

Последовательность работы хормейстера при проведении распевания хора: эмоциональный настрой певцов; использование примарных тонов на начальных этапах пения; постепенность увеличения вокальной нагрузки.

Типы и виды хоровых упражнений.

Простые и комбинированные хоровые упражнения и их роль в вокальном обучении детей. Примеры использования простых типов хоровых упражнений, направленных на выработку одного вокально-хорового навыка: дыхания, того или иного типа звукообразования, развития диапазона голоса, отработки определенного дикционного навыка и т. д.

Примеры использования комбинированных типов хоровых упражнений, направленных на сочетание разных видов вокально-хоровых навыков:

дыхания и звукообразования; единообразного формирования гласных звуков и сглаживания регистров голоса; сочетания в пении разных типов звуковедения; отработку дикционных навыков и певческой атаки звука и т.д.

Требования к проведению хоровых распеваний и упражнений, учет возрастных особенностей развития голоса участников хора; степень сложности разучиваемого репертуара; взаимосвязь и взаимозависимость распеваний и упражнений с вокально-хоровыми особенностями исполняемых произведений.

Народные песни и их использование в методике хоровых распеваний и упражнений.

Отрывки классической музыкальной литературы и их использование в методике вокально-хоровых распеваний и упражнений.

Приемы работы хормейстера над многоголосными упражнениями: выработка чистого унисона; поэтапное введение упражнений с эпизодическим двухголосием; использование упражнений на сочетание разных типов звуковедения в голосах; применение упражнений в форме канонов; переход к пению трех- и более голосных упражнений различных видов.

МЕТОДИКА РАБОТЫ НАД ШКОЛЬНОЙ ПЕСНЕЙ

Этапы разучивания школьной песни в классе: знакомство с произведением; анализ содержания и формы; разучивание мелодии; работа над художественно-выразительным исполнением и интерпретацией песни.

Форма и содержание беседы учителя с учащимися при знакомстве с новым произведением: постановка вопросов, эмоциональный рассказ об авторах песни, краткая беседа об истории ее создания. Использование произведений смежных с музыкой видов искусств: живописи, литературы, декоративно-прикладного искусства.

Требования к содержанию беседы учителя: краткость, лаконичность, эмоциональность.

Целостность первичного восприятия песни ребенком. Использование разных форм иллюстрации песни учителем: собственное исполнение, прослушивание песни в аудиозаписи и т. д. Активно-эмоциональное отношение школьников к исполняемому произведению.

Содержание этапов анализа песни: осмысленность, понимание ребенком содержания и формы произведения, средств музыкальной выразительности.

Проблемно-поисковый характер вопросов учителя, направленный на раскрытие идейно-нравственного содержания, поиск основных музыкальных средств его воплощения, осмысление взаимосвязи содержания и формы.

Варианты разучивания песни в практике работы учителя: разучивание поэтического текста; мелодии песни по фразам; пение в форме вопросов и ответов и т. д.

Последовательность методических приемов разучивания школьной песни на уроке музыки: работа над мелодией I куплета, над мелодией и текстом II и III куплетов поочередно; работа над улучшением качества звучания песни в целом, эмоционально-выразительным ее исполнением.

Активизация слухового внимания детей, использование приема пения по цепочке, чередование приемов пения фраз песни «вслух», «про себя», поочередно и т. д.

Содержание этапа работы над художественно-выразительным исполнением и интерпретацией песни: интонационное строение и ритмический рисунок мелодии, поэтический текст и вокально-хоровые исполнительские навыки.

Условия эмоционально-выразительного исполнения песни учащимися: понимание ее эмоционально-образного содержания; созвучность эмоционально-нравственного состояния ребенка с общей эмоциональной тональностью урока; место и роль исполняемого произведения в эмоциональной драматургии урока и т.д.

Этапы работы учителя над выразительностью исполнения песни учащимися: соответствие характера пения детей содержанию и характеру музыки; соблюдение логики исполнения элементов музыкальной речи: выразительность и гибкость фраз, цезуры в пении, подготовленность частных и общей кульминаций, их соотношение.

ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКОВ МНОГОГОЛОСНОГО ПЕНИЯ В ДЕТСКОМ ХОРЕ

Воспитание прочного унисона – важнейшее условие перехода к многоголосному пению в детском хоре. Ведущая роль голосоведения: подголосочное двухголосье; терцовое движение голосов; самостоятельное движение голосов в хоровых партиях.

Использование вокально-хоровых упражнений по методике Н. Добровольской.

Требования к подбору и разучиванию упражнений в хоре: лаконичность объема, ярко выраженная мелодия, несложный ритм, естественное голосоведение. Поэтапное использование заданий: поочередное пение упражнений каждой из хоровых партий; пение вокальных примеров с эпизодическим двухголосием; пение упражнений со стабильным двухголосием.

Использование метода пения по двум указкам в обучении двухголосью по методике А. Бандиной.

Принципы введения многоголосного пения: освоение чистого унисона – фундамента многоголосия; введение навыков пения без сопровождения; развитие сознательного восприятия песенного материала, логики музыкального построения песни; освоение нижнего и верхнего тетрахордов мажорного звукоряда в подготовительный период; поочередное и одновременное пение простых созвучий; использование принципа возрастающих трудностей в подборе песенного материала.

Роль народных песен в воспитании навыков многоголосного пения в хоре. Художественная ценность, глубокая выразительность и напевность в сочетании с яркими обучающими возможностями.

МЕТОДИКА РАБОТЫ С САМОДЕЯТЕЛЬНЫМ ДЕТСКИМ ХОРОМ МЛАДШЕГО ВОЗРАСТА

Качество звучания голосов младших школьников: легкость, полетность, нежность; умеренное исполнение динамических оттенков; большая эмоциональная отзывчивость в исполнении произведений.

Преимущественное использование средних звуков диапазона. Неровный характер тембральных характеристик голоса.

Воспитание навыка мягкой атаки звука в зоне примарного звучания.

Формы индивидуальной работы с детьми: опрос каждого певца хора; применение аудиозаписи в момент коллективного исполнения; наблюдение врача-фонистора. Использование учебно-педагогического репертуара соответственно голосовым возможностям детей.

Навыки правильного дыхания, метод пения «на опоре». Развитие пофразного и цепного навыков дыхания. Примеры использования разных типов дыхания в хоровых произведениях для младших школьников.

Недостатки звучания голоса младших школьников: «зажатость»; поверхностное, неровное дыхание; пение «говорком»; неумение «тянуть» звук в пении; неправильное проговаривание гласных и согласных звуков. Развитие навыков правильной артикуляции и дикции. Упражнения на преодоление «пестроты» звучания гласных звуков. Формирование навыков пения в «высокой вокальной позиции звука».

Поэтапное введение упражнений на выработку единой манеры звукообразования. Упражнения на правильное пение гласных: у-ю; о-е; и-ы; а-я, э-е. Навыки правильного произношения согласных звуков в пении. Использование скороговорок – основной способ формирования навыков четкой дикции. Правила произношения согласных в середине и в конце слова. Правила произношения ударных и безударных слов в пении.

Воспитание ансамблевого навыка в хоре младших школьников.

Методические приемы воспитания ансамблевого навыка в хоре: расстановка детей во время репетиций и концертных выступлений; попере-

менное исполнение произведения разными хоровыми группами; использование пения «с закрытым ртом». Воспитание чувств ритмического ансамбля: «хождение в ритме музыки»; «вытанцовывание» ритмического рисунка мелодии; использование различных видов ритмических аккомпанементов мелодии и т.д.

Методические приемы работы над строем: выработка навыков сознательного интонирования мелодии, ступеней мажорного и минорного ладов, тонов и полутонов; развитие навыков пения без сопровождения. Формирование навыков внутреннего слуха: умения слышать и петь «про себя» мелодию, ее составляющие элементы. Использование игровых приемов: «пение по цепочке», игра «Эхо» и т. д.

Развитие навыка анализа в исполнении двухголосных мелодий, навыка слышания и слушания аккомпанемента.

Методы введения двухголосного пения, инструментального двух-, трехголосного сопровождения песни.

Работа хормейстера по воспитанию музыкальной грамотности в младшем хоре. Формирование навыков чтения нот посредством пения мелодий в терцовых, квартовых и квинтовых интервалах.

Сочетание приемов работы над развитием звуковысотного слуха и воспитанием ритмического чувства.

Использование методов *относительной сольмизации и игры на детских музыкальных инструментах.*

Составление ритмических аккомпанементов к песням.

Использование *устных слуховых диктантов* в развитии музыкальной грамотности детей младшего хора.

Применение *игровых приемов* при работе над динамическими оттенками и выразительностью исполнения песни.

МЕТОДИКА РАБОТЫ С САМОДЕЯТЕЛЬНЫМ ХОРОМ СРЕДНЕГО И СТАРШЕГО ВОЗРАСТА

Диапазоны хоровых партий среднего и старшего хора: сопрано (do^1), re^1 - fa^2 , ($соль^2$); альты ($ля^m$), $си^m$ - $до^2$, ($ре^2$).

Работа хормейстера по развитию регистров голоса, выравнивание и сглаживание переходных нот. Приемы развития тембра хоровых партий: расширение границ регистров, сочетание пения с мягкой и твердой атакой. Качественные характеристики звучания голосов хоровых партий: сопрано I, сопрано II, альты I, альты II.

Навыки правильной певческой установки. Развитие смешанного типа дыхания посредством самоанализа качества звука и мышечных ощущений поющих.

Работа хормейстера по воспитанию цепного дыхания в хоре. Сочетание в пении мягкой, твердой и придыхательной видов атаки звука.

Навыки правильной артикуляции, дикции, звуковедения в хоре.

Приемы пения гласных звуков. Роль гласных «и», «ы», «у», «а», «о», «е» в образовании правильных певческих формант. Использование приемов пения с закрытым ртом.

Приемы пения согласных звуков. Влияние дикции на развитие нужного характера звуковедения. Приемы работы над развитием артикуляционного аппарата подростков.

Методика формирования ансамблевых навыков в хоре. Сочетание приемов работы над ритмическим и динамическим видами ансамбля.

Чередование пения с приемами «прохлопывания» или «вытанцовывания» ритма при инсценированном исполнении народных песен.

Работа хормейстера по развитию навыков хорового строя. Воспитание способов осознанного интонирования ладовых ступеней.

Роль репертуара в формировании чистого строя в хоре.

Освоение навыков пения трех-, четырехголосных хоровых произведений. Условия введения многоголосных произведений в работу: увеличение диапазона и силы голоса; равномерная укомплектованность хоровых партий; музыкальная грамотность певцов, владение необходимыми для исполнения многоголосия вокальными приемами.

Методика введения многоголосного пения в работу среднего хора: исполнение песен с «хоровой педалью» в одном из голосов; пение канонов, произведений различного склада изложения (гармонического, полифонического, смешанного). Работа хормейстера по развитию музыкального слуха учащихся.

Методика введения в репертуар хора произведений без сопровождения.

Требования к уровню владения музыкальной грамотой участниками среднего и старшего хора:

– знание нот и написание их на нотном стане в скрипичном ключе; мажорного и минорного ладов и их разновидностей; гамм во всех тональностях квинтового круга; основных простых метров размеров; длительностей нот; темповых и динамических обозначений;

– определение на слух мажорного и минорного ладов, ступеней лада; тона и полутона; простых интервалов и созвучий;

– исполнение мажорной и минорной гаммы, устойчивых и неустойчивых ее ступеней; интервалов и аккордов от любого звука без предварительной настройки, простых двух-, трехголосных мелодий;

– знание элементов тактирования при разучивании песен в простых размерах.

ВЫДАЮЩИЕСЯ ХОРМЕЙСТЕРЫ – РУКОВОДИТЕЛИ ДЕТСКИХ ХОРОВЫХ КОЛЛЕКТИВОВ. ОБОБЩЕНИЕ И АНАЛИЗ ПЕРЕДОВОГО ОПЫТА РАБОТЫ

Детского хора при Центральном доме художественного воспитания детей (ныне Институт художественного образования Российской Академии Образования). С 1936 года – организатор и художественный руководитель Владислав Геннадиевич Соколов – советский российский хоровой дирижёр, композитор, педагог. Детский хор в то время был одним из ведущих исполнительских коллективов страны.

Ансамбль песни и танца имени В.С. Локтева Московского городского дворца детского (юношеского) творчества – советский и российский детский музыкальный коллектив, созданный А.В. Александровым в 1937 году. Это единственный в мире детский коллектив, состоящий из хора, оркестра и хореографической группы.

Хор мальчиков был создан в 1944 году на базе Московского хорового училища под руководством А.В. Свешникова – самым авторитетным дирижером, профессором Московской консерватории. Сейчас художественный руководитель А. Петров.

Большой детский хор Центрального телевидения и Всесоюзного радио создан в 1970 году, основателем является Виктор Сергеевич Попов, народный артист СССР. Получил огромную известность, благодаря своему репертуару, хор исполнил огромное количество песен из детских фильмов, мультфильмов, также он записал много других знаменитых песен, предназначенных главным образом для детей. Параллельно Попов возглавлял Хор мальчиков Московского хорового училища имени А. В. Свешникова.

Детская хоровая студия «Пионерия» была создана на базе школьного хора поселковой 7-летней школы пос. Вишняки в 1959 г. Руководил студией Струве Георгий Александрович – композитор, хормейстер, дирижёр, педагог и просветитель, общественный деятель, народный артист России.

Детский хор «Весна» имени А.С. Пономарёва – это настоящее чудо, созданное для обычных детей на северной окраине Москвы в 1964 году. Это хор, который отличает оригинальность творческого мышления, изысканный вкус, блестящая, виртуозная хоровая техника, сценическая экспрессия и артистизм, глубина интерпретации. Это выдающийся певческий ансамбль, ставший образцом для подражания и во многом критерием в оценке современного детского хорового музицирования». Это коллектив, который пять десятилетий дарит людям счастье и радость своим «весенним» творчеством». Сейчас коллективом руководит Н. Аверина.

ДЕТСКАЯ ТЕМА В ХОРОВОМ ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ-КЛАССИКОВ ПРОШЛОГО И НАСТОЯЩЕГО

Задачи перед хормейстером в выборе репертуара детского хора. Ответствие репертуара для выработки первоначальных певческих навыков, плавности звуковедения, чистоты интонации и унисона, хорошего вокально-певческого дыхания. Хоры с мелодической естественностью, удобной фразировкой, небольшим и удобным диапазоном.

Произведения мастеров эпохи Возрождения (Ф. Белассио, К. Монтеверди, Л. Маренцио, Д. Палестрины, О. Лассо), с присущим им техническим совершенством, проникновенностью, сильными чувствами, как подходящий учебный материал для детского хора, а также расширяющий концертный репертуар. Использование оригинальных иностранных текстов, углубление понимания содержания произведений на основе качественных и доступных детям переводов - немаловажная часть работы хормейстера. Использование различной фактуры фортепианной партии в хоровых произведениях зарубежных композиторов: хоральная (И. Бах, К.В. Глюк), гомотонная с дублированием хоровых голосов (В. Моцарт, Л. Бетховен, Л. Керубини), с самостоятельным развитием и первостепенной ролью, созданием звукового колорита (Ш. Гуно, Ф. Мендельсон, Э Григ, Р. Шуман, Ф. Шуберт, Г. Форе). Вокальное и ритмическое разнообразие, богатая хроматика, яркая красота мелодического языка в хоровых произведениях для детей композиторов романтического направления. Проникновенный рассказ о картинах родной природы, богатых красках смены времен года, жанровые картинки в произведениях Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ш. Гуно, Ф. Шуберта, К. Сен-Санса, Б. Сметаны. Хоры с использованием одноголосия с эпизодическим включением двух голосов, с параллельным движением голосов, каноническим изложением В.А. Моцарта, Х.В. Глюка, К.М. Вебера, Б. Бриттена, Р. Глиэра. Д. Перголези, Л. Керубини, А. Скарлатти.

Хоровые произведения для детей русских композиторов-классиков В. Ребикова, В. Калинникова, Н. Римского-Корсакова, А. Гречанинова – воспитывают певческих навыков, напевного плавного звуковедения, чистой интонации и унисона, певческого дыхания.

Возможность пения духовных произведений в хоровом классе музыки а cappella, расширение музыкального кругозора на основе знакомства с лучшими образцами духовной музыки. Историческая значимость произведений для детей русских композиторов: Д. Бортнянский, А. Архангельский, П. Турчанинов, А. Кастальский.

Хоровые произведения композиторов-классиков П. Чайковского, П. Чеснокова, М. Мусоргского, Г. Ломакина, Н. Римского-Корсакова в хоровых переложениях А. Луканина, А. Новикова, А. Егорова, В. Соколова, М. Иорданского, Г. Беззубова, М. Климова, А. Кожевникова – использование разных хоровых составов: от одноголосного начинающего детского

хора до продвинутого детского вокально-хорового коллектива, владеющего многоголосием.

Жанры современной хоровой музыки: массовая песня, кантата, оратория, детский хоровой цикл, хоровая сюита. Композиторы: Г. Свиридова, Д. Кабалевского. С. Прокофьева, Д. Шостаковича – своеобразие ладогармонического мышления, ритмические и метрические трудности исполнения, плотность хоровой партитуры, использование крайних звуковых регистров, темповые особенности и сложность исполнения детским хором.

Детские хоры и песни М. Парцхаладзе. Певческая традиция хорового исполнительства, национальные черты хорового письма. Сложность хоровых партитур, использование приемов изложения из народной подголосочности, вокально-хоровые приемы переложений. Условие наличия у хорового коллектива значительных исполнительских навыков, развитого ладогармонического слуха, приемов исполнения разных видов народной полифонии. Вклад в музыку для детского хора Г. Струве. Создание методического пособия для хоровых студий «Хоровое сольфеджио», его составляющие, цели и задачи, основные направления. Яркая образность, изобразительность. Характерные музыкально-выразительные черты произведений современных композиторов: В. Калистратов, Е. Подгайц, С. Райбенгер, В. Кикта Р. Бойко, М. Гоголин, Ю. Масин. Использование острых гармонических сочетаний, диссонансов, характерных ритмических формул в подражание народным наигрышам.

Песни и хоры А. Пахмутовой, их литературные тексты, формообразующие приемы, ладотональный план, метроритмические особенности, тематика. Хоры, хоровые песни и хоровые циклы Пахмутовой: сложные ритмы, темповые особенности, кантовая хоровая вертикаль, внимание к хоровым тембрам, сольным и хоровым разделам.

Ю. Чичков, В. Шаинский, Е. Птичкин, Г. Гладков, Е. Крылатов - композиторы - песенники. Доступность текстов и музыкального языка, простые песенные формы хоров. Яркость, жанровость образов песен, доступность мелодий, ритма, темпа. Разнообразие хоров по трудности освоения: возможность исполнения, как начинающим детским хором, так и хорошо подготовленным коллективом.

Хоровые произведения для детей Р. Паулса. Влияние вокально-песенной культуры Латвии, тематика, своеобразие форм, особенности музыкального языка, ритма и формы, простота и доступность изложения детских песен Р. Паулса.

В белорусской хоровой музыке для детей, известны следующие композиторы: А. Богатырев, Я. Косолапов, И. Лученок, А. Мдивани, Л. Захлевный, Л. Шлег.

ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

ЛИТЕРАТУРА

Основная

1. Живов, В. Исполнительский анализ хорового произведения / В. Живов. – Мн., 1987.
2. Самарин, В. Хороведение и хоровая аранжировка / В. Самарин. – М., 2002.
3. Сіманоўская, У. Харавое дырыжыраванне: вучэбны дапаможнік / У. Сіманоўская. – Мн., 2005.
4. Стулова, Г. Теория и практика работы с детским хором / Г. Стулова. – М., 2002.
5. Живов, В.Л. Хоровое исполнительство. Теория. Методика. Практика / В.Л. Живов. – М., 2003.

Дополнительная:

6. Глушачанка, Г. Гісторыя беларуская савецкай музыкі / Г. Глушачанка, Л. Мухарынская, С. Нісневіч, К. Сцепанцевіч, Т. Шчарбакова. – Мн., 1971.
7. Арчажникова, Л. Профессия – учитель музыки / Л. Арчажникова. – М., 1984.
8. Капилов, А. Музыкальная культура Беларуси XIX – начала XX века / А. Капилов, Е. Ахвердова – Мн., 2000.
9. Краснощеков, В. Вопросы хороведения / В. Краснощеков. – М., 1969.
10. Кузьмина, О. Хороведение / О. Кузьмина, Е. Сивицкая, И. Симановская. – Мн., 2000.
11. Романовский, Н. Хоровой словарь / Н. Романовский. – М., 1980.
12. Асафьев, Б.О хоровом искусстве / Б.О. Асафьев. – Л., 1980.
13. Богданова, Т. Хороведение / Т. Богданова. – Мн., 1997.
14. Дмитриев, Л. Основы вокальной педагогики: уч. пособие для муз. вузов / Л. Дмитриев. – М., 1968.
15. Кожевников, А.О некоторых вопросах подбора репертуара в самодеятельных хоровых коллективах / А.О. Кожевников. – М., 1970.
16. Медушевский, В. Музыкальное образование – дорога к храму души?: в кн.: Взаимосвязь методологической и методической подготовки учителя музыки / В. Медушевский. – М.: МПГУ, 1994.
17. Медушевский, В. Человек как предмет художественного воспитания (философско-антропологические основания художественной педагогики). – В кн.: Педагогика искусства в творческих поисках / В. Медушевский. – М. – Самара, 1996.
18. Мухаринская, Л. Григорий Романович Ширма – фольклорист // Белорусская музыка / Л. Мухаринская. – Вып.4. – Мн., 1979.
19. Никольская-Береговская, К. Русская вокально-хоровая школа от древности до XXI века / К. Никольская-Береговская. – М., 2003.
20. Осеннева М. Методика работы с детским вокально-хоровым коллективом / М. Осеннева, В. Самарин, Л. Уколова. – М., 1999.
21. Раманоўская, Л. Да пытання аб праблемах развіцця харавой самадзейнасці // сб. ст. Музыка наших дзен. – Мн., 1974.
22. Романовская Л. Хор Белорусского телевидения и радио / Л. Романовская. – Мн., 1975.
23. Свешников, А. Хоровое пение – искусство истинно народное / А. Свешников. – М., 1962.
24. Смагін, А. Харавое мастацтва Беларусі XX стагоддзя / А. Смагін. – Мн., 1998.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЯ

1. Раскройте особенности певческого дыхания, определите его роль в формировании опоры певческого звука. Назовите и кратко охарактеризуйте типы дыхания, используемые певцом при пении.
2. Каковы составные части дыхательного аппарата человека? Раскройте их основные функции.
3. Объясните процесс певческого дыхания; какова роль диафрагмы
4. Раскройте особенности работы над певческим дыханием у детей младшего, среднего и старшего возраста.
5. Определите специфику развития детских голосов в возрастном аспекте.
6. Раскройте содержание и особенности певческой работы с детьми в период мутации.
7. Сформулируйте определение «атака звука». Какие виды атаки звука Вы знаете? Сравните виды певческой атаки и способы их выполнения.
8. Почему методика работы с детьми опирается на формирование мягкой атаки звука?
9. Назовите основные виды звуковедения в пении и особенности их выполнения.
10. Как характер звуковедения влияет на общую звучность хорового произведения?
11. Составьте комплекс хоровых упражнений, формирующих навыки разных видов звуковедения.
12. Назовите виды дикции, кратко охарактеризуйте сущность содержания каждого из них.
13. Назовите основные правила произношения текста в хоровых произведениях.
14. Проанализируйте текст хоровой партитуры. Выделите основные дикционные трудности и определите методические приёмы их преодоления в процессе репетиционной работы с хором.
15. Расскажите о видах строя, кратко характеризуя сущность каждого из них.
16. Что является эталоном хоровой настройки хорового коллектива?
17. В чём сущность темперированного строя – интонационной основы европейской музыки?
18. Что составляет основу вокального интонирования в хоре?
19. Расскажите о правилах интонирования мажорного и минорного ладов по системе П.Г. Чеснокова.
20. Раскройте правила интонирования интервалов и аккордов.

21. Охарактеризуйте содержание методических приёмов хормейстера, направленных на формирование чистого строя певцов хора.
22. Назовите типы и виды хорового ансамбля. Кратко охарактеризуйте названные понятия.
23. Почему ансамблевые навыки воспитываются только в коллективе?
24. Какой из видов ансамблевых навыков являются, на Ваш взгляд, самыми сложными и почему? Обоснуйте своё суждение.
25. Проанализируйте хоровую партитуру. Определите степень сложности исполнения произведений, укажите методы их преодоления.
26. Какие Вы знаете средства музыкальной выразительности, элементы музыкального языка?
27. Какие специфические средства хоровой выразительности Вы знаете?
28. Назовите и охарактеризуйте составные элементы мелодической линии произведения.
29. Какими дирижерскими средствами можно передать разнообразие штрихов, музыкальной динамики?
30. В чем состоит роль дирижера в хоре (на занятиях, репетициях, выступлениях)?
31. Какие основные функции выполняют жесты дирижера? Какова роль правой и левой рук при дирижировании?
32. Объясните роль кисти, предплечья, локтя, всей руки дирижера в изображении жестом различных штрихов.
33. Что собой представляет дирижерский аппарат?
34. Что такое «замах» (ауфтакт)? Охарактеризуйте его значение при дирижировании.
35. Дайте определение понятия техники дирижирования.
36. Каковы исторические этапы развития техники дирижирования?
37. Чем отличается тактирование от дирижирования? Перечислите виды дирижерских схем.
38. Перечислите дирижерские средства выразительности.
39. Раскройте связь предмета «Хороведение и хоровая аранжировка» с практической работой учителя музыки в школе.
40. Перечислите основные принципы отбора музыкального репертуара.
41. Что собой представляет историко-теоретический анализ хорового произведения?
42. Из чего складывается музыкально-теоретический анализ хорового произведения?
43. В чем специфика вокально-хорового анализа хорового произведения?

ПЛАН АНАЛИЗА ХОРОВОЙ ПАРТИТУРЫ

Развернутый анализ хоровой партитуры должен состоять из следующих основных разделов:

- общие сведения о произведении и его авторах;
- анализ литературного текста;
- анализ музыкально-выразительных средств (музыкально-теоретический анализ);
- анализ хоровой фактуры (вокально-хоровой анализ);
- разработка исполнительского плана.

1. Общие сведения о произведении и его авторах

Общие сведения о произведении. Точное и подробное название произведения. Год создания. Авторы музыки и текста. Вид хорового творчества (хор – а капелла, хор с сопровождением).

Хоровой жанр (хоровая песня, миниатюра, хор крупной формы, обработка, переложение, часть оратории, кантаты, сюиты, сцена из оперы и др.).

Если анализируемое произведение является частью более крупного сочинения, то следует кратко охарактеризовать остальные части (состав исполнителей, количество и название частей, роль хора и др.).

Сведения о жизни и творчестве композитора. Годы жизни. Общая характеристика творчества. Более подробная характеристика хорового творчества.

Краткие сведения об авторе литературного текста. Годы жизни. Общая характеристика творчества.

2. Литературный текст

Содержание литературного текста, его тема, идея, образы, форма изложения, размер (количество стрóf, куплетов и т.п.).

Сравнение текста, использованного композитором, с литературным оригиналом: возникшие изменения и их причины. Если использованный текст является фрагментом более крупного произведения (стихотворения, поэмы и др.), необходимо дать общую характеристику всего произведения. Изложение литературного текста (выписать весь использованный текст).

Взаимосвязь текста и музыки. Степень их соответствия. Воплощение средствами музыки литературных тем и образов. Взаимосвязь строения текста и формы хорового произведения.

3. Музыкально-выразительные средства

Определение формы: одночастная (период), двухчастная, трехчастная (простая и сложная), куплетная (число куплетов), куплетно-вариационная и др.

Разбор музыкально-тематического материала. Характеристика мелодии-темы: характер интонации, метроритмические и ладовые особенности. Темп (темпы). Тональный план (отклонения, модуляции). Определение основной тональности. Ладовые особенности (использование народных диатонических ладов или характерных ладовых оборотов).

Гармонический анализ с общепринятым обозначением функции и названия каждого аккорда; характеристика гармонического языка произведения, его особенностей и сложности.

Характеристика фактуры: гармоническая (аккордово-гармоническая, гомофонно-гармоническая), полифоническая (имитационная, контрастная, подголосочная), смешанная. Взаимосвязь фактуры с содержанием произведения и выразительными средствами хора.

4. Вокально-хоровой анализ (хоровая фактура)

Состав хора (однородный, смешанный, число голосов-партий). Диапазоны партий и всего хора. Тесситурные условия. Степень вокальной загрузки хора и отдельных партий.

Тесситурное и динамическое соотношение между партиями (хоровой ансамбль). Роль различных партий в произведении (исполнение основного мелодического материала, подголосков, аккомпанемента и др.). Использование специфических тембровых качеств хора и его партий.

Особенности интонирования (хоровой строй). Выявление наиболее сложных в интонационном отношении моментов с учетом закономерностей мелодического (горизонтального) и гармонического (вертикального) строя. Способы преодоления интонационных трудностей.

Дикция. Вокальность литературного текста и особенности его произношения (орфоэпия). Особенности подтекстовки. Бестекстовое пение (с «закрытым ртом» и др.).

Приемы хорового изложения (*tutti*, использование неполного состава хоровых групп, «чистых тембров», *divisi*, сопоставление, обособление партий или хоровых групп, постепенное включение, дублирование, перекрещивание, колористические приемы).

Установление других вокально-хоровых особенностей. Специфика певческого дыхания (по фразам, цепное); характер звука («светлый», «темный» и др.); приемы звуковедения (штрихи) – *legato*, *pop legato*, *staccato*, *marcato*.

Определение количественного состава хора, необходимого для исполнения данного произведения (большой, малый, средний) и его квалификация (профессиональный, опытный самодеятельный, начинающий).

5. Исполнительский план

Разработка исполнительского плана на основе раскрытия содержания произведения и исходя из литературного, музыкального и хорового анализа.

Общий характер произведения, его частей. Темповый план (точный перевод и объяснение всех темповых обозначений). Метрономические указания. Агогика. Динамика. Артикуляция. Выявление специфических исполнительских трудностей в связи с особенностями жанра и формы произведения (хоровая миниатюра, крупная вокально-инструментальная форма, куплетность, репризность и пр.).

Определение характерного для данного произведения основного исполнительского принципа (цельность, непрерывность развития, эпизодичность, детализация, периодичность и др.).

Фразировка. Связь музыкальной и литературной фразы. Определение общей и частных динамических и смысловых кульминаций.

Приемы дирижирования. Дирижерская схема. Показы вступлений, дыхания, снятий. Наличие фермат и способы их показа. Характер дирижерского жеста. Темпо-метро-ритмические особенности.

Изложение собственного исполнительского замысла (интерпретация произведения).

Определение в произведении наиболее сложных и трудоемких моментов, требующих особого внимания в процессе репетиционной работы; методы эффективной работы над ними (сольфеджирование, транспонирование и др.).

6. Заключение

Выявление некоторых стилевых черт творчества композитора в данном произведении. Наличие различных редакций партитуры, причина возникновения и их сравнительный анализ. Сравнение анализируемого произведения с другими произведениями, написанными на тот же текст или посвященных той же теме.

Собственное отношение к изучаемому произведению. Впечатление от его прослушивания в концерте, по радио, в записи. Сравнение различных исполнительских интерпретаций. Определение значения произведения в наши дни, с позиций современного музыкально-хорового искусства. В конце работы рекомендуется дать список литературы, использованной при анализе произведения (библиография).

ПЛАН АННОТАЦИИ (краткий)

Название произведения. Год создания.

Автор музыки (имя, отчество, фамилия). Годы жизни.

Автор литературного текста (имя, отчество, фамилия). Годы жизни. Название и год создания литературного произведения,

Вид хорового творчества (с инструментальным сопровождением или без сопровождения).

Хоровой жанр (песня, миниатюра, хор крупной формы, обработка, переложение). Если анализируемое произведение является частью более крупного сочинения – общие сведения обо всем цикле (количество и название частей, состав исполнителей и др.).

Состав исполнителей (хоровое произведение с сопровождением и солистами). *Форма* (определение формы с указанием частей и их размера – количество тактов).

Тональность (основная, модуляции, отклонения). Темп и характер исполнения (перевод). Метроном. Метр и размер. *Ритмические особенности.* Динамика. Звуковедение (штрихи). Фактура (общий тип фактуры). Состав хора. Диапазоны хоровых партий и общий диапазон всего хора. Тесситура.

Аннотация может быть дополнена краткими сведениями о творчестве композитора (перечислить основные произведения), а также отдельными наиболее существенными исполнительскими замечаниями. При наличии других редакций анализируемого произведения следует указать их.

ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

УСРС 1. Цель и задачи дисциплины. Значение курса в системе профессиональной подготовки учителя музыки. История развития зарубежного хорового искусства. История развития хорового искусства в России. История развития хорового искусства в Беларуси

Форма контроля – конспект (один вопрос на выбор)

1. Цель и задачи дисциплины. Значение курса в системе профессиональной подготовки учителя музыки.

2. История развития зарубежного хорового искусства.

Хоровое искусство древности и средневековья.

Певческое искусство эпохи Возрождения.

Хоровое пение в 17–18 веках.

Развитие хорового движения в 19–21 веках.

3. История развития хорового искусства в России

Профессиональные хоры 18 начала 19 века.

Профессиональная хоровая культура 20–21 веков.

4. История развития хорового искусства в Беларуси

Музыкальные объединения 16–17 вв. (ордена – францисканцы, доминиканцы, иезуиты и др.).

Музыкальная культура 18–19 вв. (театры, капеллы).

Музыкальная культура 20 века.

Профессиональные, любительские коллективы Беларуси.

Вопросы для самоконтроля:

История хорового исполнительства за рубежом

1. Хоровое искусство Древней Греции.

2. Хоровое искусство эпохи Средневековья.

3. Зарубежное хоровое искусство XVI–XVIII веков

4. Зарубежное хоровое искусство XIX–XXI веков.

История хорового исполнительства в России

1. Дата рождения первого профессионального хора на Руси.

2. Где и в каком году была открыта первая хоровая школа?

3. История возникновения Синодального хора.

4. В каком году синодальное училище было преобразовано из низшего в среднее, а потом и в высшее музыкальное учебное заведение?

5. Перечислите выдающиеся частные хоры России.
 6. Вклад в развитие хорового исполнительства любительских хоров под руководством В.А. Булычёва, И.И. Юхова.
 7. Перечислить современные хоровые коллективы и дирижёров.
- История хорового исполнительства в Беларуси
Хоровое искусство Беларуси в XV–XVII веках.
Роль православных братств в формировании музыкального образования широких слоев населения и образовании народных любительских хоровых кружков.
- Появление первых белорусских профессиональных хоровых коллективов XX века.
- Современные направления развития белорусского хорового исполнительства.
- Характеристика творческой деятельности профессиональных хоровых коллективов.
- Создание национальной хоровой и дирижерской школы.

Перечень рекомендуемой литературы:

1. Батюк, И.В. Современная хоровая музыка: теория и исполнение: учеб. пособие для вузов / И.В. Батюк. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Санкт-Петербург: Лань, 2015. – 211 с.
- Дадиомова, О.В. Музыкальная культура Беларуси X–XIX вв. / О.В. Дадиомова. – Минск: Ковчег, 2015 – 246 с.
2. Белорусское концертно-исполнительское искусство. Последняя треть XX – начало XXI века / Т.Г. Мдивани [и др.]; науч. ред. Т.Г. Мдивани; редкол.: А.И. Локотко [и др.]. – Минск: Беларус. навука, 2012 – 558 с.
3. Дмитриевский, Г.А. Хороведение и управление хором: учеб. пособие / Г.А. Дмитриевский. – 3-е изд. – СПб.: Планета музыки, 2007. – 112 с.
4. Дыганова, Е.А. Самостоятельная подготовка студента-музыканта к практической работе с хором: учеб.-метод. пособие / Е.А. Дыганова. – Казань: Ин-т филологии и искусства Казан. (Приволж.) фед. ун-та, 2011 – 52 с.
5. Ильин, В. Очерки истории русской хоровой культуры / В. Ильин. – М.: Сов. композитор, 1985. – 230 с.
6. Никольская-Береговская, К.Ф. Русская вокально-хоровая школа от древности до XXI века: учеб. пособие / К.Ф. Никольская-Береговская. – М.: Владос, 2003. – 302 с.
7. Пяткевіч, А.М. Музыкальна-тэатральная культура (X–XVIII ст.): дапаможнік / А.М. Пяткевіч; М-ва адукацыі Рэсп. Беларусь, Гродзен. дзярж. ун-т. – Гродна: ГрДУ, 2010 – 48 с.
8. Хвисюк, Н.Н. Белорусская хоровая литература: учеб. пособие для отд-ний хорового дирижирования муз. уч-щ / Н.Н. Хвисюк. – Минск: Беларусь, 1990. – 91 с.
9. Хоровое творчество русских композиторов: пособие: Ч.2 / сост. Г.Г. Гордеева. – Могилев: МГУ им. А.А. Кулешова, 2005.

УСРС 2. Принципы организации и работы хорового самодеятельного коллектива. Роль и значение личности руководителя хора

Форма контроля – конспект (один вопрос на выбор)

1. Принципы организации и работы хорового самодеятельного коллектива.

Три этапа организации хора:

Материально-техническая база и основные фонды.

Реклама и информация.

Педагогические особенности формирования певческого состава.

2. Роль и значение личности руководителя хора. Требования к руководителю хорового коллектив. Задачи руководителя хора.

Вопросы для самоконтроля:

1. Какую подготовительную работу необходимо провести руководителю в период организации самодеятельного хорового коллектива?

2. Какие условия необходимы для организации репетиционной работы хорового коллектива?

3. Назовите основные положения методики проверки музыкальных данных у певцов хора?

4. Какие качества и способности необходимы для управления хоровым коллективом?

Практическое задание:

1. Подготовить вокальные упражнения для определения вокальных данных певцов хора.

2. Подготовить ритмические задания для проверки чувства ритма у певцов хора.

3. Распределение участников хора по хоровым партиям.

Печень рекомендуемой литературы:

1. Богданова Т.С. Основы хороведения и методика работы с детским хором: Учебное пособие для студентов ВУЗов/ Т.С. Богданова. – Мн.: УИЦ БГПУ, 2013. – 192 с.

2. Борисова, Е.С. Дирижер-хормейстер: психология профессионального и личностного становления / Е. С. Борисова // Музыкальная психология и психотерапия. – 2008. – № 4. – С. 45–55.

3. Практикум по курсу «Хороведение»: для студ. спец.: 1-03 01 08 Музыкальное искусство. Спец. музыкальные дисциплины, 1-03 01 02 Музыкальное искусство; 1-18 01 01 Народное творчество / Учреждение образования

«Гродненский гос. ун-т им. Я. Купалы»; сост. Л.О. Черниловская. – Гродно: ГрГУ, 2007. – 42 с.

4. Самарин, В.А. Хороведение и хоровая аранжировка: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / В.А. Самарин. – М.: АCADEMIA, 2002. – 352 с. – (Высшее образование).

5. Стрижиченко, Ю.А. Хороведение [Электронный ресурс]: электрон. учебно-метод. комплекс для студентов специальности 1-180101-01 Народное творчество (хоровая музыка), дневная форма обучения / Ю.А. Стрижиченко. – Электрон. текст. дан. и прогр. (516 Мб). – Гродно: ГрГУ им. Я. Купалы, 2016. – 1 Электрон. опт. диск (CD-ROM). – 2015-720, 1экз.

6. Чесноков, П.Г. Хор и управление им: учеб. пособие / П.Г. Чесноков. – Изд. 4-е, стер. – Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2015. – 199 с.

УСРС 3. Работа дирижера по самостоятельному изучению хоровой партитуры. Анализ хоровой партитуры

Форма контроля – индивидуальное задание

1. Этапы самостоятельной работы хормейстера над хоровой партитурой: исполнения хоровой партитуры на фортепиано; вокально-интонационное освоение (пение хоровых партий и интонирование аккордов); дирижерско-техническое освоение (включая тактирование), подготовка нотного материала (партитуры и хоровых партий).

2. Анализ хоровой партитуры:

значение анализа партитуры в работе дирижера хора.

Типы анализа: краткая аннотация, развернутый анализ.

План развернутого анализа хоровой партитуры.

Вопросы для самоконтроля:

1. В чем специфика исполнения хорового произведения на фортепиано?

2. Основные приемы вокального прочтения хоровой партитуры.

3. Раскрыть основные проблемы теоретического анализа партитуры.

4. Каким образом средства музыкальной выразительности служат раскрытию поэтического текста.

5. Определите роль дирижерского жеста в репетиционной работе руководителя хора.

Практическое задание:

1. Подготовить письменный анализ хоровой партитуры произведения, изучаемого в классе дирижирования (произведение для хора а cappella).

2. На примере изучаемого в классе дирижирования хорового произведения без сопровождения продемонстрируйте этапы самостоятельной работы по музыкально-инструментальному освоению партитуры, исполняя ее на фортепиано.

3. На примере изучаемого в классе дирижирования хорового произведения без сопровождения продемонстрируйте этапы самостоятельной работы по разучиванию хоровых партий.

Перечень рекомендуемой литературы:

1. Виноградов, К.П. Работа над дикцией в хоре: учеб. пособие / К.П. Виноградов. – М.: Музыка, 1967. – 223 с.

2. Гоголин, М.Р. Работа студента над аннотацией хорового произведения: учебное пособие / М.Р. Гоголин. – Вологда: ВГПУ, 2003. – ресурс: <http://www.horovik.ru/school.php>.

3. Живов, В.Л. Теория хорового исполнительства: учеб. пособие / В.Л. Живов. – М.: МГТУ им. Н. Баумана, 1988. – 286 с.

4. Живов, В.Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика: учеб. пособие / В.Л. Живов. – М.: Владос, 2003. – 271 с.

5. Живов, В.Л. Трактровка хорового произведения / В.Л. Живов. – М., Сов. Россия, 1986. – 126 с.

6. Иконникова, Л.Н. Интерпретаторская культура хорового дирижера / Л.Н. Иконникова; науч. ред. Ю.Д. Златковский. – Мн.: Изд. центр БГУ, 2005. – 143 с.

7. Кеериг, О.П. Хороведение: учеб. пособие / О.П. Кеериг. – СПб.: СПбГУКИ, 2004. – 187 с.

8. Коловский, О.П. Анализ вокальных произведений: учебное пособие / О.П. Коловский. – Л.: Музыка, 1988. – 352 с.

9. Методические рекомендации по написанию музыкально-теоретического раздела аннотации/ Е.В. Атрашкевич [и др.]. – Мн.: МГКИ, 2007 с.

10. Левандо, П.П. Анализ хоровой партитуры / П.П. Левандо. – Л.: Музыка, 1965. – 55 с.

11. Осеннева, М.С. Хоровой класс и практическая работа с хором: учеб. пособие / М.С. Осеннева, В.А. Самарин. – М.: Academia, 2003. – 190 с.

12. Самарин, В.А. Хороведение и хоровая аранжировка: учеб. пособие / В.А. Самарин. – М.: Академия, 2002. – 352 с.

ПРИМЕРНЫЕ ВОПРОСЫ К ЭКЗАМЕНУ

1. Хоровое пение в жизни народа, его социальное и культурное значение.
2. Роль учителя музыки в формировании вокально-хоровой культуры детей.
3. Начальный этап обучения хоровому пению. Основные принципы работы с младшим хором.
4. Хор как вокальная организация, определение понятия «хоровой коллектив».
5. Диапазоны певческих голосов, репертуар младшего хора.
6. Формы хорового исполнительства.
7. Певческие возможности хора среднего возраста, его репертуар.
8. Тип хора.
9. Вид хора.
10. Характеристика хоровых партий и составляющих их голосов.
11. Характеристика голосов, исполнительские возможности и репертуар хора старшего возраста. Юношеский хор.
12. Хоровая партитура и ее виды.
13. Принципы орфоэпии.
14. Количественный состав хора. Хоры малые, большие, сводные.
15. Воспитание в хоре мальчиков и юношей. Принципы и методы работы с хором мальчиков. Его репертуар.
16. Роль и значение унисона в развитии навыков многоголосного пения.
17. Принципы распевания хора.
18. Мужской хор и его исполнительские возможности.
19. Женский хор и его исполнительские возможности
20. Технология репетиционно-исполнительского процесса (общая характеристика).
21. Основные этапы разучивания хорового произведения.
22. Вокально-хоровые навыки (общая характеристика). Певческая установка.
23. Дыхание как основа пения. Типы и виды дыхания в хоровом пении. Цепное дыхание.
24. Работа дирижера над хоровой партитурой.
25. Звукообразование. Атака звука, виды атаки.
26. Дикция в хоре. Правила произношения гласных и согласных. Приемы работы над дикцией в хоре.
27. Строй. Виды хорового строя.
28. Факторы влияющие на чистоту интонирования в хоре. Причины нарушения строя.

29. Хоровой ансамбль. Виды ансамбля.
30. Смешанный хор. Его исполнительские возможности.
31. Устройство голосового аппарата.
32. Строение гортани.
33. Динамический ансамбль. Ансамбль естественный и искусственный.
34. Ритмический ансамбль.
35. Анализ хоровой партитуры.
36. Виды хоровой фактуры.
37. Формы хорового произведения.
38. Расположение хорового коллектива.
39. Основные разновидности певческих голосов.
40. Определение хоровой партии. Принципы комплектования.
41. Свойства певческого голоса.
42. Дыхание как важнейший элемент певческого процесса.
43. Атака звука, ее виды.
44. Процесс разучивания произведения с хором. Сочетание художественных и технических задач.
45. Этапы создания хорового коллектива.
46. Методы прослушивания поступающих в хоровой коллектив.
47. Цели, формы, и методы распевания.
48. Специфика исполнения хорового произведения на фортепиано.
49. Формы профессионального хорового искусства в странах Древнего Мира.
50. Хоровое искусство Средневековья.
51. Хоровое искусство эпохи Возрождения.
52. Хоровое искусство в Западной Европе в XVII–XVIII веках.
53. Развитие хорового движения в Западной Европе в XIX веке.
54. Хоровое искусство Западной Европы XX века.
55. Хоровая культура Киевской Руси.
56. Развитие профессиональной хоровой музыки на Руси (X–XVI вв.)
57. Русская хоровая музыка XVII–XVIII веков.
58. Хоровая культура Российской империи до 1917 года.
59. Хоровая культура России после 1917 года.
60. Хоровое образование в России.

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ (ГЛОССАРИЙ)

ВВЕДЕНИЕ В ИСТОРИЮ ХОРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Антифон (от греческого – противозвучание) – поочередное пение двух хоров или хора и солиста.

Гетерофония (от греческого – другой звук, голос) – совместное, в основе одноголосное исполнение мелодии с эпизодически возникающими, благодаря импровизации, созвучиями (отклонениями от унисона).

Головщик, уставщик, регент – наименование руководителя русского церковного хора.

Гомофония (от греческого – однозвучие, унисон; один звук, голос) – вид многоголосия, при котором голоса разделяются на главный (мелодия) и сопровождающие (гармоническое сопровождение, аккомпанемент).

Дирижер – руководитель музыкально-инструментального или вокально-хорового коллектива.

Дирижер-пропагандист всего лучшего, что создано великими композиторами прошлого и настоящего, своей музыкально-исполнительской деятельностью способствующий появлению новых талантливых сочинений современных авторов, возрождению на концертной эстраде незаслуженно забытых произведений.

Дирижер-учитель и воспитатель своего коллектива, способный организовать его репетиционную работу и всю деятельность таким образом, чтобы усилия всех музыкантов оркестра, их способности и индивидуальное мастерство были направлены на создание целостной исполнительской концепции.

Дирижер-художник, мастерство и дарование которого способны объединить и увлечь коллектив на создание подлинно художественной интерпретации произведения.

Доместик (от латинского – домашний) – мастер пения в Византии 4 в. и на Руси 11 в., который совмещал обязанности певца-солиста, дирижера и учителя пения.

Клирос – профессиональный хор.

Кондак – строфическое произведение, в котором каждая строка заканчивалась припевом, исполнялись солистом и хором.

Монодия – (от греческого – песня одного) – одноголосное или групповое пение в унисон или октаву.

Органум (от латинского и греческого – инструмент) – название наиболее ранних видов европейского многоголосия конца 9 – середины 13 вв. органум представлял собой сольное и ансамблевое пение. Самый ранний, параллельный органум (9-10 вв.). Характеризуется параллельным движением квинтами и квартами, иногда с октавными удвоениями.

Осьмогласие – система из восьми ладов (гласов), лежащих в основе православных церковных песнопений.

Хейрономия (от греческого – рука, закон) – старинный способ управления хором при помощи системы условных движений рук и пальцев; используя также мимику и движение головой, дирижер указывал темп, метр, ритм, направление мелодии (вверх, вниз), оттенки.

Хормейстер – хоровой дирижер.

Хоровое искусство – 1) важнейшая часть музыкального искусства; 2) форма общественного сознания; 3) органическое единство созидания, познания, оценки и человеческого общения.

Хоровое исполнительство – особая сфера художественно-творческой деятельности, в которой материализуются произведения первичного творчества, записанные определенной системой знаков и предназначенные для перевода в тот или иной конкретный материал.

ТЕОРИЯ ХОРОВЕДЕНИЯ

Академический хор (или капелла) – вокально-исполнительский коллектив, опирающийся в своей деятельности на принципы и критерии музыкального творчества и исполнительства, выработанные профессиональной музыкальной культурой и традициями многовекового опыта оперного и камерного жанра.

Артикуляция (от латинского – расчленяю) – 1) Работа органов речи, необходимая для образования звуков. 2) В музыкальном исполнительстве – способ исполнения звуковой последовательности с той или иной степенью слитности или расчлененности звуков. В нотной записи артикуляция обозначается словами *legato*, *tenuto*, *nonlegato*, *marcato*, *staccato* и т.д., или графическими знаками – лигами, точками и т.д.

Дивизии (от итальянского – разделенные) – временное разделение хоровой партии на 2, 3 и более голосов.

Дикция хора – произнесение гласных и согласных.

Женские голоса в хоре – сопрано (первые и вторые), альты (меццо-сопрано и контральто).

Мужские голоса в хоре – теноры (первые и вторые), басы (баритоны и басы). Партия вторых басов может включать октавистов, поющих октавой ниже басов.

Народный хор – вокальный коллектив, исполняющий народные песни с присущими им особенностями (хоровая фактура, голосоведение, вокальная манера, фонетика).

Опора звука – характеристика особого качества певческого звука, его устойчивости, звучности, глубины, а также манеры звукоизвлечения.

Орфоэпия – соблюдение произносительных норм (фонетических и грамматических), принятых в данном литературном языке.

Партитура – способ нотной записи многоголосного музыкального произведения на более чем двух нотных системах, расположенных одна под другой и разделенных тактовыми чертами.

Тип хора – характеристика исполнительского коллектива по составу голосов. Разделяют четыре типа хоров, из которых три являются однородными – женский, мужской и детский хоры – и один – смешанный.

Хор (с греч. хоровод, толпа, собрание) – 1) вокально-исполнительский коллектив, объединенный творческими целями и задачами; 2) большой в количественном отношении вокальный ансамбль, состоящий из хоровых партий.

Хоровой ансамбль – отдельная хоровая группа, реализующая слитную, не колеблющуюся звуковую линию. Технология ансамблевого исполнительства включает вопросы интонации (горизонталь), строя (вертикаль), тембра (характера звука), динамики (силы звука), ритма (соотношения в длительности звуков), агогики (единства движения), дикции-орфоэпии (единства произношения).

Хоровой строй – согласованность между певцами хора в отношении точности звуковысотного интонирования.

Элементы хоровой звучности – основные компоненты (слагаемые), без которых невозможно существование хора как художественного коллектива. К элементам хоровой звучности относят ансамбль, строй, нюансы, дикцию, ритм.

МЕТОДИКА РАБОТЫ С ХОРОМ

Авторский нотный текст – особым образом закодированная система художественных символов и значений, требующая творческого подхода и специальных навыков расшифровки в соответствии с традициями, задачами времени и уровнем развития музыкальной культуры.

Агогика (от греческого – увод, унесение, движение) – в музыкальном исполнительстве одно из средств художественной выразительности, заключающееся в небольших отклонениях от основного темпа произведения (замедление, ускорение), не фиксируемых в нотах. Агогика связана со всеми компонентами музыкальной формы: структурой, фразировкой, артикуляцией, динамикой, мелодикой, гармонией и др., зависит от жанра, характера произведения, стиля композитора, индивидуальности исполнителя. Термин «агогика» введен в музыковедение Х. Риманом в 1884 г.

Акколада – фигурная скобка, соединяющая группу однотипных голосов в партитуре.

Атака (от французского – нападение) – в вокальной методике означает начало звука. Термин применяется к фонации чистых гласных. Различают три вида атаки: твердая, придыхательная и мягкая.

Ауфтакт (от немецкого – затакт; от латинского – над, трогание, прикосновение) – замах, предварительный взмах, жест-импульс – специфический дирижерский жест, предваряющий и организующий исполнение в плане темпа, ритма, динамики, штриха.

Баритон (греч. barytono – тяжелозвучный) – мужской голос среднего между басом и тенором регистра; другое название – высокий бас.

Бас (ит. basso – низкий, греч. basis – основа) – 1. Самый низкий мужской голос. 2. Общее название низких по регистру оркестровых инструментов (виолончель, контрабас, фагот и т. д.).

«Белый звук» – термин, распространенный в вокальной практике для обозначения так называемого открытого звучания голоса. Это «плоское», напряженное звучание.

Вибрато – пульсация звука, выражающаяся в периодическом изменении звука по высоте, силе, тембру.

Вокализация (от итальянского) – исполнение мелодии на гласных звуках или распевание отдельных слогов какого-либо слова.

Гигиена певческого голоса – соблюдение определенных правил вокального поведения (певческий режим).

Голосоведение – движение каждого отдельного голоса и всех голосов вместе в многоголосном произведении.

Голосообразование, звукообразование, фонация – процесс образования звука голоса. Характер звукообразования может быть изменен в результате постановки голоса.

Детонация, детонирование (от французского – фальшиво петь) – неточное по высоте исполнение, вне пределов зоны звука; иногда этим термином обозначается низкое интонирование (в отличие от дистонации, повышения).

Дефекты певческого звука – тремоляция и качание, открытый «белый» звук, горловой звук, низкая позиция, форсирование, гнусавость, носовой призыв, «подъезды» - портаменто, детонирование (фальшивая интонация), пестрота звучания, недостатки произношения; несобранный, неопертый звук.

Динамика (от греч. dynamikos – силовой) – 1. Сила, громкость звучания. 2. Обозначение степени напряженности, действенной устремленности музыкального повествования («динамика развития»).

Дистонация (от греческого) – термин, которым иногда обозначают фальшивое интонирование в сторону повышения.

Звуковедение – в вокальном искусстве термин применяется для обозначения различных видов ведения голоса по звукам мелодии (например, кантилена, портаменто, маркато и т.п.).

Импеданс (от латинского – препятствие) – обратное акустическое сопротивление, которое испытывают голосовые складки со стороны ротоглоточного канала.

Интонирование – осознанное воспроизведение музыкального звука голосом или на инструменте.

Исполнительский идеал – 1) высшая цель исполнительского творчества; 2) критерий оценки произведения исполнительского искусства; 3) система представлений о совершенном явлении исполнительского искусства.

Колоратура (ит. *coloratura* – раскрашивание, украшение) – расцвечивание, варьирование вокальной мелодии разнообразными гибкими, подвижными пассажами, виртуозными украшениями.

Контральто (ит. *contralto*) – самый низкий женский голос, то же, что в хоре альт.

Меццо-сопрано (от ит. *mezzo* – срединный и *soprano*) – женский голос, по регистру занимающий промежуточное положение между сопрано и контральто, меццо-сопрано в хоре – то же, что альт.

Микст – (от латинского – смешанный) – регистр певческого голоса, переходный между грудным и головным (фальцет) регистрами; характерен большей мягкостью, легкостью по сравнению с грудным регистром и большей насыщенностью, звучностью, чем фальцет.

Объективистская концепция музыкального исполнительства – музыкальное произведение есть неизменная данность и не подлежит субъективному интерпретированию; задача исполнителя – лишь озвучить нотный текст в точном соответствии с авторским художественным замыслом.

Опора – термин, употребляемый вокалистами для характеристики особого качества певческого звука, его устойчивости, звучности, глубины («опертый звук»), а также манеры звукоизвлечения («пение на опоре»).

Открытый звук – перенесение речевого звучания гласных в пение. Открытым звуком пользуются при исполнении народных песен.

Певческая установка – система профессиональных приемов, связанных с постановкой голоса, т.е. положением, которое певец должен принять перед началом фонации (звукоизвлечения).

Позиция звука (от латинского – положение) – термин, употребляемый в вокальной педагогике для выражения влияния тембра на восприятие высоты звука. Различают высокую и низкую позиции.

Постановка голоса – процесс развития в голосе качеств, необходимых для профессионального использования.

«Прямой голос, звук» – голос, лишенный вибрато.

Регистр певческого голоса – последовательный ряд однородных звуков, которые воспроизводятся одним методом голосообразования.

Резонаторы (от латинского – откликаюсь) – часть голосового аппарата, придающая слабому звуку, возникающему на голосовых связках, силу, звучность, характерный тембр. Резонаторы подразделяются на верхние и нижние, подвижные и неподвижные.

Сетка дирижерская – цикл (замкнутый комплекс) движений руки дирижера, отражающий метрическое строение такта.

Снятие звука – (в дирижировании) – прекращение звучания при помощи специального дирижерского жеста.

Сомбрированный звук – прикрытый звук, смешанный «притемненный» голос.

Сопрано (от ит. *sopra* – наверху, выше) – самый высокий женский голос. С. подразделяется на колоратурное, лирическое и драматическое.

Субъективистская концепция музыкального исполнительства – музыкальный материал содержит лишь условную схему художественного содержания, поэтому только исполнитель является создателем произведения на основе использования потенциальной музыкальной схемы композитора.

Тактирование (от латинского – трогание, прикосновение) – показ темпа и метра музыкального произведения при помощи дирижерской сетки.

Тенор (от лат. *tenere* – держать, направлять) – высокий мужской голос. Т, подразделяется на лирический и драматический.

Тутти (от итальянского – все) – исполнение музыки одновременно всеми группами хора (оркестра).

Фактура (лат. *factura* – букв. деление, обработка) – строение звуковой ткани музыкального произведения, включающей мелодию, сопровождающие ее подголоски или полифонические голоса, аккомпанемент и т.д.

Филировка, филирование (от французского – тянуть звук) – умение плавно изменять динамику тянущегося звука от *f* кр и наоборот.

Форманта (от латинского – образующий) – в акустике призвук определенной частоты, придающий звучанию голоса и инструмента характерный для них тембр.

Форсирование звука (от французского – сила) – пение с чрезмерным напряжением голосового аппарата, нарушающее тембровые качества голоса, естественность звучания.

Художественная интерпретация (от лат. – трактовка) исполнительская деятельность и ее специфический результат; включает в себя протекающий в сознании исполнителя процесс построения собственной художественно-исполнительской концепции, особый комплекс исполнительских действий по реализации данной концепции, а также осуществленную трактовку в продукте исполнительской деятельности.

Цезура (от латинского – рубка, рассечение) – грань между частями музыкального произведения; исполняется в виде короткой, еле слышимой паузы. При исполнении выявляется в остановке, смене дыхания и т.д.

Цепное дыхание – вид хорового дыхания, при котором певцы сменяют дыхание не одновременно, а «по цепочке», поддерживая непрерывность звучания.

Эквиритмический перевод – (от латинского – равный и слова «ритм») – перевод на другой язык текста оперы, романса, песни и других произведений вокальных жанров.

Учебное издание

**ОСНОВЫ ХОРОВЕДЕНИЯ
И МЕТОДИКА РАБОТЫ С ДЕТСКИМ ХОРОМ
ДЛЯ СПЕЦИАЛЬНОСТИ I СТУПЕНИ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
1-03 01 07 МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО,
РИТМИКА И ХОРЕОГРАФИЯ**

Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине

Составители:

ОРУП Татьяна Васильевна
СИМАКОВА Анастасия Николаевна
ЩЕРБИНА Наталья Григорьевна

Технический редактор

Г.В. Разбоева

Компьютерный дизайн

В.Л. Пугач

Подписано в печать .2021. Формат 60x84¹/₁₆. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 5,46. Уч.-изд. л. 5,40. Тираж экз. Заказ .

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

Свидетельство о государственной регистрации в качестве издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий
№ 1/255 от 31.03.2014.

Отпечатано на ризографе учреждения образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».
210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.