

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

Факультет педагогический

Кафедра музыки

СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой

 С.А. Карташёв

30.08.2022

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

 И.А. Шарапова

30.08.2022

**ХУДОЖЕСТВЕННО-  
ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ПОДГОТОВКА  
ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА**

для специальности

1-03 01 07 Музыкальное искусство, ритмика и хореография

СБОРНИК УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИХ КОМПЛЕКСОВ  
ПО УЧЕБНЫМ ДИСЦИПЛИНАМ:  
«Основы хорового дирижирования»,  
«Дирижерско-хоровая и вокальная подготовка»,  
«Музыкально-инструментальная подготовка»,  
«Постановка голоса», «Хоровой класс», «Основы хороведения»

Составители: Е.В. Корытько, Е.А. Кущина, Т.В. Оруп, Ф.В. Полозова,  
Н.Г. Щербина

Рассмотрено и утверждено

на заседании научно-методического совета 05.10.2022, протокол № 1

УДК 78.07-057.86(075.8)  
ББК 85.31р30я73  
Х98

Печатается по решению научно-методического совета учреждения образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова». Протокол № 4 от 05.05.2022.

Составители: старший преподаватель кафедры музыки ВГУ имени П.М. Машерова **Е.В. Корытько**; доцент кафедры музыки ВГУ имени П.М. Машерова **Е.А. Кущина**; старшие преподаватели кафедры музыки ВГУ имени П.М. Машерова **Т.В. Оруп, Ф.В. Полозова, Н.Г. Щербина**

Р е ц е н з е н т ы :

кафедра иностранных языков и межкультурных коммуникаций  
ВФ УО ФПБ «Международный университет “МИТСО”»;  
заведующий кафедрой дошкольного и начального образования  
ВГУ имени П.М. Машерова, кандидат педагогических наук  
*Н.В. Щепеткова*

**Х98** **Художественно-исполнительская подготовка педагога-музыканта для специальности 1-03 01 07 Музыкальное искусство, ритмика и хореография** : сборник учебно-методических комплексов по учебным дисциплинам: «Основы хорового дирижирования», «Дирижерско-хоровая и вокальная подготовка», «Музыкально-инструментальная подготовка», «Постановка голоса», «Хоровой класс», «Основы хороведения» / сост.: Е.В. Корытько [и др.]. – Витебск : ВГУ имени П.М. Машерова, 2022. – 319 с.  
ISBN 978-985-517-973-4.

Сборник учебно-методических комплексов содержит рекомендации по учебным дисциплинам: «Основы хорового дирижирования», «Дирижерско-хоровая и вокальная подготовка», «Музыкально-инструментальная подготовка», «Постановка голоса», «Хоровой класс», «Основы хороведения». Материал данного издания ориентирует студентов на более глубокое усвоение знаний по дисциплинам и способствует практическому овладению навыками будущей профессии. Рекомендуется для студентов дневной и заочной форм получения образования.

УДК 78.07-057.86(075.8)  
ББК 85.31р30я73

ISBN 978-985-517-973-4

© ВГУ имени П.М. Машерова, 2022

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	5
ОСНОВЫ ХОРОВОГО ДИРИЖИРОВАНИЯ .....	6
Пояснительная записка .....	6
Теоретический раздел .....	8
Практический раздел .....	23
Раздел контроля знаний .....	30
Вспомогательный раздел .....	31
ДИРИЖЕРСКО-ХОРОВАЯ И ВОКАЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА .....	35
Пояснительная записка .....	35
Теоретический раздел .....	38
Практический раздел .....	71
Раздел контроля знаний .....	76
Вспомогательный раздел .....	83
МУЗЫКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА .....	89
Пояснительная записка .....	89
Теоретический раздел .....	92
Практический раздел .....	125
Раздел контроля знаний .....	137
Вспомогательный раздел .....	138
ПОСТАНОВКА ГОЛОСА .....	146
Пояснительная записка .....	146
Теоретический раздел .....	148
Практический раздел .....	162
Раздел контроля знаний .....	171
Вспомогательный раздел .....	172

ХОРОВОЙ КЛАСС .....	174
Пояснительная записка .....	174
Теоретический раздел .....	176
Практический раздел .....	205
Раздел контроля знаний .....	214
Вспомогательный раздел .....	216
ОСНОВЫ ХОРОВЕДЕНИЯ .....	218
Пояснительная записка .....	218
Теоретический раздел .....	219
Практический раздел .....	269
Раздел контроля знаний .....	279
Вспомогательный раздел .....	283
ПРИЛОЖЕНИЯ .....	291
Приложение 1 .....	291
Приложение 2 .....	294

## ВВЕДЕНИЕ

Сборник учебно-методических комплексов «Художественно-исполнительская подготовка педагога-музыканта» рассчитан на оказание методической помощи по освоению учебных дисциплин «Основы хорового дирижирования», «Дирижерско-хоровая и вокальная подготовка», «Музыкально-инструментальная подготовка», «Постановка голоса», «Хоровой класс», «Основы хороведения».

Цель данного издания – развитие профессиональной компетентности студентов специальности 1-03 01 07 Музыкальное искусство, ритмика и хореография в соответствии с требованиями характеристики современного образовательного и воспитательного идеала, формирование целостной системы знаний и способов деятельности в профессиональной сфере, а также овладение приемами самосознания и техники профессионального совершенствования, развития умений и навыков самостоятельной работы.

Сборник учебно-методических комплексов нацелен на решение следующих задач:

- оптимизировать организацию изучения учебных дисциплин;
- обеспечить методическое и информационное сопровождение преподавания учебных дисциплин;
- эффективно планировать и организовывать самостоятельную учебную работу и контроль знаний магистрантов.

Учебно-методический комплекс по каждой из представленных учебных дисциплин состоит из четырех взаимосвязанных разделов. В первом разделе сосредоточены материалы для теоретического изучения учебной дисциплины. Второй раздел содержит учебные материалы для проведения практических занятий: тематический план и методические рекомендации к их проведению. Раздел контроля знаний содержит вопросы к зачетам и экзаменам. В четвертом разделе студентам предложен перечень основных и дополнительных учебных изданий и информационно-методических материалов, рекомендуемых для изучения в ходе освоения учебной дисциплины.

Выполнение всех заданий и рекомендаций сборника учебно-методических комплексов позволит успешно освоить дисциплины «Основы хорового дирижирования», Дирижерско-хоровая и вокальная подготовка», «Музыкально-инструментальная подготовка», «Постановка голоса», «Хоровой класс», «Основы хороведения», а впоследствии – применять полученные в ходе обучения знания и навыки в профессиональной деятельности.

# ОСНОВЫ ХОРОВОГО ДИРИЖИРОВАНИЯ

## ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «Основы хорового дирижирования» ориентирована на формирование у студентов базовых знаний и практических дирижерских умений, необходимых для осуществления вокально-хоровой работы в школе; развитие профессионального музыкально-педагогического мышления, музыкальных способностей, музыкально-коммуникативных умений; воспитание музыкального вкуса и осознанно-ценностного отношения к хоровому искусству.

**Целью** учебной дисциплины является формирование профессиональных дирижерских компетенций учителя музыки, ознакомление студентов с основными теоретическими понятиями искусства хорового дирижирования, практическое освоение базовых элементов техники дирижирования хором.

**Задачи** дисциплины:

- ознакомление с категориальным аппаратом профессиональной сферы хорового дирижирования;
- развитие профессиональных музыкальных способностей студентов (ладогармонических представлений, чувства ритма, музыкально-педагогического мышления, музыкальной памяти, эмоциональности и артистизма), необходимых для разучивания и исполнения хоровых произведений;
- формирование базовых элементов мануальной дирижерской техники и развитие умений ее практического применения в дирижировании различных по характеру вокально-хоровых произведений;
- овладение методикой разучивания вокально-хоровых произведений;
- ознакомление, отбор и разучивание учебно-педагогического репертуара для работы с детскими хорами разных видов и возрастов;
- формирование базовых навыков самостоятельной работы по изучению хоровой партитуры, школьно-песенного репертуара.

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

Учебная дисциплина является дисциплиной государственного компонента модуля «Художественно-исполнительская подготовка педагога-музыканта – 1» учреждения высшего образования учебного плана специальности 1-03 01 07 Музыкальное искусство, ритмика и хореография.

Освоение учебной дисциплины должно обеспечить формирование компетенции

**БПК-10:** Проектировать процесс обучения, адаптировать содержание учебного материала, методы и технологии в области вокально-хоровой и музыкально-инструментальной подготовки в соответствии с мотивами и стилями учебной деятельности, уровнем сформированности личностной, метапредметной и предметной компетентностей обучающихся.

## **Требования к освоению учебной дисциплины в соответствии с образовательным стандартом**

Требования к уровню усвоения содержания учебной дисциплины определены образовательным стандартом высшего образования первой ступени по специальности 1-03 01 07 Музыкальное искусство, ритмика и хореография.

Учебная дисциплина «Основы хорового дирижирования» является необходимой базой для изучения таких дисциплин, как «Дирижерско-хоровой практикум», «Дирижерско-хоровая и вокальная подготовка». В результате изучения учебной дисциплины студент должен:

### **знать:**

- теоретические основы техники дирижирования и ее значение при исполнении хоровых произведений;
- принципы тактирования простых и сложных дирижерских схем;

### **уметь:**

- исполнять хоровую партитуру на фортепиано с вокальной иллюстрацией мелодии каждой хоровой партии;
- анализировать основные музыкально-теоретические и вокально-хоровые приемы изложения музыкально-поэтического текста произведения;

### **владеть:**

- основными приемами мануальной дирижерской техники;
- умениями практического применения элементов мануальной техники в дирижировании разнохарактерных вокально-хоровых произведений;
- методами самостоятельного разучивания вокально-хоровых произведений, школьно-песенного репертуара.

Изучение учебной дисциплины осуществляется на практических занятиях. Индивидуальная форма обучения позволяет преподавателю оптимально организовать учебный процесс с учетом индивидуального уровня подготовки студента, степени сформированности его дирижерских навыков, общекультурного и музыкального кругозора. Важное значение для освоения учебной дисциплины имеет учебный репертуар, который должен быть подобран в порядке постепенного усложнения технических и творческих задач, соответствовать требованиям программы, основываться на индивидуальных возможностях студента, способствовать развитию его личностных качеств. Процесс освоения учебной дисциплины «предусматривает последовательное и постепенное углубление знаний, развитие и совершенствование практических навыков и умений в процессе дирижирования более сложных по музыкальному языку, способу изложения и художественно-образной сфере хоровых произведений».

Всего на изучение дисциплины отводится 108 академических часов, 56 аудиторных часов для дневной формы получения образования и 18 аудиторных часов для заочной формы получения образования (сокращенный срок обучения).

Текущая аттестация проводится в соответствии с учебным планом специальности дневной и заочной формы получения образования – в форме зачета во 2 семестре.

# ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

## Модуль 1 ЭЛЕМЕНТАРНЫЕ ОСНОВЫ ТЕХНИКИ ДИРИЖИРОВАНИЯ

### Тема 1

#### **Хоровое дирижирование как процесс музыкальной коммуникации, реализуемой посредством управления коллективным исполнением**

Дирижер (фр. *diriger* – управлять) – руководитель коллективного исполнения музыки. Дирижирование как искусство управления коллективным исполнением музыки имеет давнюю и замечательную историю. Давнюю, потому что возникла в глубокой древности, замечательную, поскольку с ней связано множество людей с интересной, творческой и жизненной биографией, людей, посвятивших себя служению делу формирования музыкальной культуры у огромной массы любителей хорового пения.

Профессия «дирижер хора» отличается от профессии других музыкантов исполнителей тем, что обладатель ее владеет уникальным музыкальным инструментом – человеческим голосом, причем не одним, а массой голосов разных по своему тембру, силе, певческим возможностям, которые он должен привести в нужное качество, научить петь, дышать и жить теми чувствами и идеями, которые он стремится передать в исполняемом произведении.

Под *техникой дирижирования* обычно понимается язык рук, при помощи которого в сочетании с выразительным взглядом и мимикой дирижер передает коллективу свое понимание музыкального произведения, его звуковой образ.

В технике дирижирования принято различать две функции: функцию тактирования и функцию выразительную – экспрессивную. Тактирование (метрономирование) – это выполнение схемы, не выражающей характера музыки, ее динамики и других особенностей. Задача экспрессивной функции – раскрыть внутренний смысл, эмоционально-образное содержание произведения. Это язык рук, при помощи которого в сочетании с выразительным взглядом и мимикой дирижер передает коллективу свое понимание музыкального произведения, его звуковой образ.

*Основными принципами дирижерского жеста* являются экономность, целесообразность, точность, ритмичность, определенность, активность, яркость, простота, естественность, аккуратность

## *Тема 2*

### **Дирижерский аппарат и его назначение в дирижировании хоровых партитур**

Главным средством управления хором является *дирижерский аппарат* руки, лицо, корпус – весь внешний облик дирижера.

Корпус – прямой, спокойный, лишенный напряжения, ноги устойчивы, плечи развернуты, голова чуть приподнята. Выразительность лица, мимика – условие хорошего исполнения. Руки (плечо, предплечье, кисть важнейшее) должны быть свободны от мышечной напряженности и в жесте отдельных ее частей и в их взаимосвязи. Кисть – самая выразительная часть руки, ей доступна передача всех видов и характеров исполняемых произведений.

#### *Основная позиция дирижера*

Руки вынесены вперед на уровень груди. Локти несколько согнуты, с ощущением некоторой «подтянутости» к потолку. Предплечье – параллельно полу. Кисти чуть приподняты и направлены в сторону поющих. Пальцы свободно раздвинуты, чуть округлены.

*Дирижерская схема есть* условное выражение структуры такта, количество долей в движении рук дирижера. Первую – как самую сильную, принято направлять сверху вниз. Слабые доли располагаются в стороны или вверх. В движении рук по схеме должно быть ясное ощущение последования сильного и слабого времени в такте.

Момент, который фиксирует грани метрических долей и соединяет их, называется *точкой*. Он совпадает с окончанием предыдущей доли и началом последующей и входит составным элементом в каждый жест дирижера. Точка должна быть четкой в любом темпе, при любой динамике, изменяясь в соответствии с характером произведения. В ее выполнении перво-степенное значение имеет кисть.

В дирижировании каждый жест должен плавно переходить в другой для того, чтобы соединение долей было естественным, непрерывным, без толчков и остановок. Движение рук, заполняющее время между двумя точками, называется *долевым*. Оно состоит как бы из двух половин – пассивной и активной, направленной к точке, к остановке. Необходимо прослушивать первую и, особенно, вторую половину движения, не допуская ее укорачивания.

## *Тема 3*

### **Ауфтакт, его виды и функции**

Дирижирование – строго продуманная и четко организованная система *ауфтактов* – предварительных движений. Жесты дыхания, вступления, снятия, наступление нового темпа, динамики, штрихов предваряются

вспомогательным замахом (ауфтактом), который можно трактовать как жест приготовления.

Начало исполнения произведения состоит из трех элементов: внимание, дыхание, вступление.

*Внимание* – дирижер глазами проверяет степень готовности хора, собранность его внимания. Руки коротким движением выносятся вперед в позицию «внимание». Состояние внимания не должно быть передержанным.

*Дыхание* Руки из положения «внимание» свободно поднимаются вверх. Отвечая на этот жест, хор берет дыхание. В жесте дыхания отражается темп, динамика и характер вступления.

*Вступление* – руки активным движением опускаются вниз, в точку, фиксирующую долю, с которой начинается звучание.

Прием *окончания звучности* также состоит из трех моментов: перехода к окончанию, подготовка окончания и самого окончания.

*Переход к окончанию* выражается в заранее ожидаемом прекращении звучания и соответствующей психологической настройке на это действие. Момент в какой-то степени аналогичен моменту «внимание».

*Подготовка окончания* заключается в предваряющем жесте, соответственным по значению с моментом «дыхание». Он также должен отражать темп, динамику и характер произведения.

Жест *окончания* или «снятие» также выполняется в темпе, динамике и характере прерываемого звучания. Снятие может быть направлено вниз, в стороны «от себя», «к себе». Снимать звук, аккорд надо таким образом, чтобы дальше было удобно показать вступление вновь, если это нужно.

В хоровой музыке встречается много примеров вступления после основной метрической доли, так называемое *дробленое вступление*. Существующий специальный дирижерский прием заключается в следующем: дирижер показывает на начале доли точку (кистевым толчком). Хор по этому движению берет дыхание. Далее рука дирижера движется в направлении доли, а хор в это время вступает, пропевая часть ее. Дирижер непременно ее выслушивает, затем показывает точку следующей доли.

Прием дробленого вступления воспроизводится одним движением в отличие от приема, несколько сходного по названию «дробление».

*Дробление* употребляется:

а) в произведениях медленного темпа, где обычно происходит дробление основной метрической единицы;

б) в случаях *allargando*, *ritardando*, *ritenuto*;

в) в репетиционной работе для подчеркивания ясности и четкости метро-ритмической структуры в технически сложных местах партитуры.

## Тема 4

### Функции рук. Функции правой и левой руки

Правая рука показывает:

- а) тактовое подразделение (тактирование); б) меру времени (время следования долей);
- в) темп и характер движения.

При этом правая рука не лишается и выполнения выразительных задач. Левая рука:

- а) дополняет правую в выражении динамики, темпа и характера звуковедения;
- б) заменяет правую руку в показе вступлений; в) корректирует возможные ошибки.

Функции рук могут меняться в зависимости от требований исполнения, только функция метрономирования не передается в одну левую руку.

Следует избегать длительного дирижирования обеими руками (двуручия), если они обе выполняют одну задачу, с которой может свободно справиться одна правая.

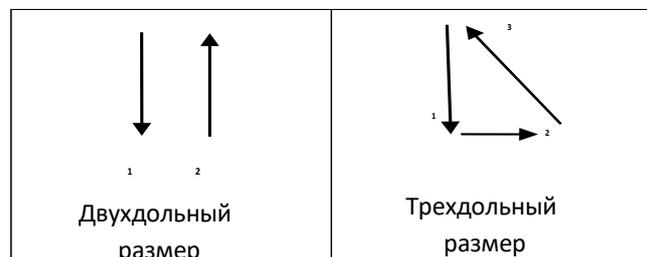
В произведениях с инструментальным сопровождением разделение рук выявляется гораздо ярче. Аккомпанемент обычно ведет правая рука, основную мелодию с показом ритмического рисунка – левая.

## Тема 5

### Дирижерские схемы и их виды

Основой успешного дирижирования является овладение техническим исполнением дирижерских схем.

К **простым** относятся двухдольный и трехдольный размеры, имеющие одну сильную долю в такте.

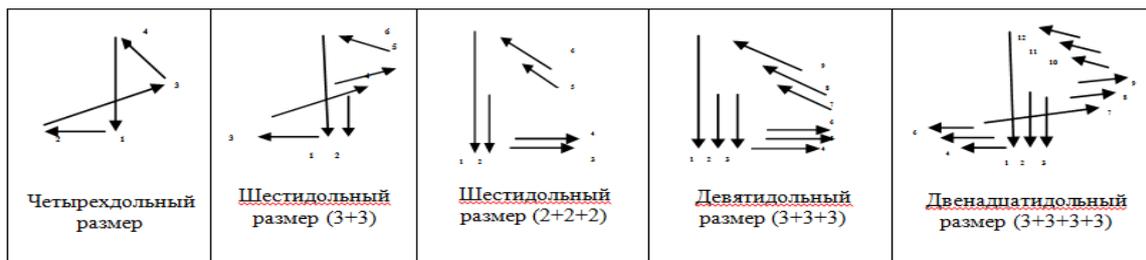


*Двухдольный* размер выполняется движением руки вниз в точку первой доли и направляется в сторону и вверх. Вторая (слабая) – со стороны снизу вверх. Это движение должно содержать в себе некоторую энергию для приготовления первой (сильной) доли.

*Трехдольный* размер является наиболее удобным в дирижировании. Первая доля показывается всей рукой точно вниз, фиксируя точку. Вторая

доля приготавливается небольшим движением вверх и в сторону, устремляясь к точке, расположенной на одной плоскости с первой. Далее следует момент подготовки третьей доли от точки второй вверх, продолжая начатую линию. Третья, последняя доля такта, подготавливающая следующую за ней первую, показывается движением более активным, чем вторая (самая слабая) и всегда снизу вверх. Точка третьей доли находится над второй.

**Сложные** (четырёхдольный, шестидольный, девятидольный, двенадцатидольный) размеры состоят из нескольких простых, однородных размеров.



*Четырёхдольный размер* состоит из двух двухдольных размеров. Он является основой для построения других схем. В нем представлены все четыре основных направления жеста. Здесь, кроме сильных и слабых долей, появляется относительно сильная – третья. Первая доля ведется вниз, Вторая, направленная вовнутрь, содержит в себе энергию для подготовки следующей, относительно сильной доли. Третья показывается активным движением всей руки в сторону от себя. Четвертая доля – последняя, как всегда, вверх.

Остальные размеры строятся на основе двухдольной, трехдольной или четырехдольной схем, повторяя направление сильных и относительно сильных долей.

*Шестидольный размер* дирижуется на «шесть» по четырехдольной схеме. Его структура – два простых трехдольных такта (3+3). Первая – сильная доля и четвертая – относительно сильная, показываются с участием всей руки от плеча с предварительным приготовлением их на предыдущем времени. Слабые (вторая, третья, пятая и шестая) выполняются преимущественно кистью, с ощущением легкого мерного колебания руки. Вторая и пятая повторяют направление соответственно первой и четвертой долей, но значительно меньше по объему; третья – к себе; шестая (последняя доля) – со стороны вверх. Принцип показа сильных, относительно сильных и слабых долей остается неизменным для всех схем.

*Шестидольный размер*, состоящий из трех двухдольных тактов (2+2+2) дирижуется по трехдольной схеме. В каждом из трех ее направлений чередуются доли: сильная – слабая (вниз); относительно сильная – слабая (в сторону); относительно сильная – слабая (вверх).

В данном примере начало второй фразы с 6-ой доли заставит решить вопрос о показе дыхания. Нужно помнить, что жест дыхания не должен совпадать в своем направлении с жестом вступления. Чтобы удобно показа

дыхания хору, можно изменить группировку на 2+3+1, в которой 3,4,5-ая доли показываются движением «от себя», а 6-ая – вверх.

Более сложным навыком является исполнение шестидольного размера на «2», где в одной дирижерской доле заключены три восьмых в размере 6/8 или три четверти в размере 6/4. Главным в показе является сохранение внутридолевой пульсации в каждом движении.

*Девятидольный размер* – дирижруется по трехдольной схеме на «9», и на «3».

*Двенадцатидольный размер* – дирижруется по четырехдольной схеме на «12», в подвижном – на «4».

**Смешанные (несимметричные)** размеры – пяти-, семи-, одиннадцатидольные, состояются из сочетания различных простых или простых со сложными, имеют нечетное количество долей и несимметричную группировку их в такте.

При определении *группировки* (расположение простых размеров внутри смешанного) следует ориентироваться на указания темпа и метронома, строение мелодических фраз, логических ударений поэтического текста, гармонии, фактуры аккомпанемента в произведениях с сопровождением. В одном и том же произведении возможна смена группировки.

*Пятидольный размер*, состоящий из двухдольного и трехдольного дирижруется на «5». За основу берется четырехдольная схема. Удваивается третья, относительно сильная доля (направление – от себя). Сильная и относительно сильная доли показываются с участием всей руки от плеча. В группировке 3+2 удваивается первая доля, третья – к себе, четвертая, относительно сильная, – от себя – в сторону, пятая – вверх. В подвижных и быстрых темпах пятидольный размер дирижруется по двухдольной схеме на «2». В этом случае такт делится на две неравные доли, одна из которых удлиненная. Эта доля должна быть приготовлена небольшой придержкой и отмечена более активной точкой. Для увеличения длительности этой доли можно увеличить амплитуду движения руки, сохраняя скорость и ровность восьмых, не подменяя их триолями.

*Семидольный размер* состоит из четырехдольного и трехдольного, дирижруется по четырехдольной схеме на «7» с группировкой 4+3 и 3+4.

Таким образом, дирижерская техника понятие сложное и многоаспектное. Оно включает в себя и постановку рук, знание дирижерских схем, функциональности рук.

### Литература

1. Безбородова, Л. Дирижирование / Л. Безбородова. – М., 1985 – 70 с.
2. Живов, В. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика / В. Живов. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 272 с.
3. Жураў, А. Асновы тэхнікі харавога дырыжыравання / А. Жураў. – Мн., 2003. – 272 с.

4. Когадеев, А. Техника хорового дирижирования / А. Когадеев. – М., 1968. – С. 214–232.

5. Канерштейн, М. Вопросы дирижирования / М. Канерштейн. – М., 1972. – 255 с.

## Модуль 2 ДИРИЖЕРСКИЕ СРЕДСТВА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

### *Тема 1*

#### Темпы и техника их исполнения

**Темп.** Существует определенная взаимосвязь между темпом и величиной жеста: чем быстрее темп, тем меньше амплитуда движения. Поэтому при увеличении скорости происходит постепенный переход от движения всей рукой к кистевому движению и наоборот.

Одновременное увеличение темпа и усиление динамики передается путем перемещения рук в высокую плоскость с одновременным образным отображением силы, а не увеличением объема жеста.

Длительное постепенное ускорение темпа можно показать при помощи небольшого и незаметного ускорения движения отдачи. Незначительное замедление передается небольшим торможением, утяжелением момента отдачи.

Резкое, неожиданное замедление требует активного подключения локтя и плеча, которые выполняют в движении отдачи роль мощного замедляющего средства.

### *Тема 2*

#### Динамические оттенки и техника их исполнения

**Динамика** (греч. *dynamic*) – совокупность явлений, связанных с силой, громкостью звучания. Фраза, осмысленная динамически, приобретает цельность, ясность. Динамика бывает постоянной и переменной, которую К.Б. Птица называет одним из тончайших элементов, составляющих живую музыку.

**Постоянная** (неподвижная) динамика (*f, p, mf, mp*) в дирижерском жесте может быть выражена увеличением силы в руках, физической насыщенностью мышц и увеличением объема движения. Последнее применимо только к спокойным темпам, так как объем жеста находится в большой зависимости от агогики.

В быстром темпе при любой динамике объем жеста сокращается, он склонен увеличиваться при замедлении.

В медленном темпе и при малой динамике жест небольшой, легкий, кистевой, а при *f* – также кистевые, но сильные удары, подчеркнутые точки.

*Переменная* (подвижная) динамика (*crescendo, diminuendo*)

Самое трудное в исполнении переменной динамики – постепенность и ровность увеличения или уменьшения звучности.

При показе *crescendo* необходимо определить вершину динамической фразы и равномерно распределить нарастание звучности к ней. Начинать показ минимальным объемом жеста, ровным выдвиганием руки (преимущественно левой) вперед и вверх. По мере нарастания динамики в движение включается предплечье, плечо, жест становится все более насыщенным.

В некоторых случаях *crescendo* может выразиться яснее в совместном действии рук, чем одной.

В показе *diminuendo* сложнее выдержать постепенность, ровность ослабления напряженности, характера, объема жеста. Руки из высокого положения осторожно опускаются вниз, приближаясь к корпусу (при этом первым «уходит» локоть).

Немецкий композитор, дирижер Ганс фон Бюлов предлагал обозначения, стоящие в начале *crescendo* или *diminuendo*, понимать наоборот, то есть *forte* – как тихо, а *piano* – как громко.

К *контрастной динамике* относятся *subito forte*, *subito piano*, *sforzando*, означающие внезапную смену звучности.

**Акцентированная динамика.** Акцент (*лат. accentus* – удар) – выделение, подчеркивание звука либо аккорда, которое зависит от характера исполняемой музыки. Жест, который изображает акцент, должен ясно отличаться от предыдущего и последующего. Его характеризует максимальная острота, точность «точки», мгновенный отскок от нее.

Наиболее распространенные акценты - , >, **sf** показываются одной либо двумя руками. Обычный знак – (*tenuto*) обозначает своеобразное выделение звука или слога в тексте и подразумевает относительно небольшое ударение. Знак > требует более заметного подчеркивания звука. **Sf** обозначает акцент большей силы.

### Тема 3

#### Виды звуковедения

**Артикуляция** обозначает способ исполнения звуков при пении с той или иной степенью связности или их расчлененности, и является средством музыкальной выразительности. Этот способ конкретно реализуется в штрихах – приемах ведения звука. В хоровой практике используются следующие приемы звуковедения: *legato*, *non legato*, *staccato*, *marcato*.

Понятие артикуляции имеет и более узкое значение – механизм произношения гласных и согласных звуков.

**Legato.** Для исполнения штриха *legato* характерны мягкие «точки» – «прикосновения останова», связность, плавность, округление всех движений. Для того, чтобы *legato* было певучим, необходимо обратить внимание на свободу, подвижность и мягкость всех частей руки, которые в то же

время должны быть связаны единым целостным движением. Движения руки подобны смычку инструмента. Лучезапястный сустав направляет движение этого смычка, а пальцы как-будто «держат» звуковую нить.

**Staccato** (отрывисто) прямо противоположное звуковедению legato. Во время показа штриха staccato кисть руки приподнята над плоскостью, плечо и предплечье неподвижны, точкой опоры служит локоть, кисть делает удары сверху вниз и мгновенно отскакивает от точки с мгновенной остановкой вверху. «Точки» – «отскоки» выполняются очень остро и точно кончиками пальцев. В зависимости от характера музыки «точки» выполняются одной кистью или кистью с предплечьем. Все движения между «точками» должны быть очень короткими, активными, ритмичными.

**Non legato.** Звуковедению non legato присущи наличие твердых, резких «точек», большая отдача, разграниченность долей одна с другой прерывистой, пунктирной линией. Самой характерной чертой non legato является повышение значимости «точки» и сокращение долевых движений.

Штрих **marcato** (падчеркнуто) характерен для маршеобразной музыки с энергичными волевыми образами. Marcato требует острого, точного удара. Этот удар не должен быть отрывистым, как в staccato, но должен сохранить эластичность руки и мягкую пружинистость во время отдачи кисти назад от места «точки». Движение выполняется всей собранной рукой от плеча прямолинейными резкими линиями и должен быть непрерывным. Marcato как вид дирижерского движения тем сложнее в исполнении, чем быстрее темп.

**Фразировка** Особенную трудность в дирижировании вызывает отражение в жесте непрерывности музыкального развития, смысловых связей между звуками, объединенных одной мыслью. Эти связи могут быть **непосредственными** (между соседними звуками и долями такта) и **отдаленными** (между отдельными частями, тактами).

**Непосредственные** связи определяются логичным развитием фразы, смысловыми ударениями и подчеркиваются выделением той или другой доли. Для определения **отдаленных** связей необходимо отличать так называемые «легкие» и «тяжелые» такты. Дирижеру важно уметь рассчитать возможности руки с целью приберечь самый насыщенный жест на «тяжелый» такт, в котором обычно находится вершина развития, кульминация.

При помощи **свернутого** ауфтакта налаживаются смысловые связи между звуками и долями такта, которые исполняются на staccato: легким кистевым броском снизу вверх дирижер как бы поддерживает звуки staccato во «взвешенном» положении.

В небольших построениях выделяется только одна опорная доля, чтобы избежать деления произведения на части. Направление движения передается нивелировкой сильных долей тактов законченными по мысли построениями.

## **Тема 4**

### **Фермата, ее виды**

**Фермата** (*im. fermata* – остановка) – увеличение продолжительности звучания аккорда или звука, а также паузы в полтора-два раза либо на время, подсказанное музыкальным чутьем исполнителя. Фермата является одним из существенных средств выразительности. Она может подчеркивать кульминацию произведения, создавать впечатление большей значимости, окончания либо своеобразной выразительной паузы (над тактовой чертой и т.д.).

Ферматы бывают различных видов: снимаемые или неснимаемые, на сильной или слабой доле такта, заключительные или серединные, на паузе или тактовой черте.

Все виды фермат показываются при помощи остановки движения рук на доле, обозначенной ферматой.

**Снимаемая** фермата требует остановки звучания и показывается аналогично снятию звука. Жест снятия можно делать в любом направлении (вниз, в сторону) по желанию дирижера. Снимаемые ферматы, которые стоят в конце произведения, называются заключительными, в середине – серединные. Снимаемая фермата может иметь комбинированное снятие, при котором снятие звука является одновременно показом дыхания к следующей доле.

**Неснимаемая** фермата не требует снятия, поскольку не допускает цезуры в дыхании и не прерывает звучание музыки.

Фермата **на части доли такта** тактируется при помощи дробления жеста. Для тактирования ферматы на последней восьмой прибегают к дроблению четвертной: на первой восьмой рука идет по схеме, по линии доли, на второй – рука ставится на фермату сверху вниз. Переход к дальнейшему исполнению осуществляется при помощи ауфтакта без снятия ферматы.

В случае так называемой **комбинированной ферматы** (на фермату голоса встают одновременно не одновременно) дирижер «становится» на фермату тогда, когда на нее вступает последний голос в партитуре, а до этого момента должен считать.

## **Тема 5**

### **Особенности ритмической структуры в дирижерском жесте**

**Синкопа** (греч. *syncope* – сокращение) – несовпадение ритмического или динамического акцента с метрическим. В дирижировании показ синкопы осуществляется активным упругим жестом. Характерным в показе синкопы является момент «трамплина», отскока руки от доли перед синкопой.

**Паузы** являются важным выразительным средством и играют большую роль в создании художественного образа. В исполнительском плане паузы разделяются на нейтральные (поддержка предыдущего звучания),

паузы нарастания (увеличение напряжения), паузы спада (постепенное угасание звучания).

*Люфтпауза* (воздушная пауза) – небольшая остановка в звучании, который используется для выделения начала новой части фразы. Обозначается запятой «'» либо двумя черточками «//». Все виды люфтпауз (между долями такта, их частями, между тактами) выполняются одним приемом: делается остановка движения руки и затем показывается вступление к следующей доле.

## Тема 6

### Приемы управления хоровой звучностью

**Фактура.** Показ насыщенной фактуры чаще всего происходит при помощи тяжелого, массивного жеста с использованием предплечья и плеча в низкой плоскости тактирования. Прозрачная фактура передается легким кистевым движением и положением рук в верхней плоскости тактирования.

**Тембр.** Нахождению и воплощению тембровых красок в хоровом исполнении способствуют образные выразительные жесты дирижера и его мимика. Основу дирижерского отображения тембра составляет взаимосвязь между представлениями о колорите тембра и представлениями пространства: то, что находится вверху, воспринимается как более светлое, легкое, прозрачное, то, что внизу – более темное, массивное, тяжелое. Соответственно руки в высокой позиции способствуют показу более светлого звука, чем в низкой. Рука, обращенная ладонью вверх, вызывает ассоциации с высветлением звука, а обращенная вниз – с его затемнением.

Массивный, густой звук показывается прикрытой ладонью, движением большой амплитуды в низкой плоскости, звук легкий, прозрачный – раскрытой ладонью, обращенной вверх, в более высокой позиции.

### Литература

1. Мусин, И. Техника дирижирования: практ. рук. / И. Мусин. – 2-е изд., доп. – СПб.: Просветит.-изд. центр «Деан-Адиа-М», 1995. – 295 с.
2. Ольхов, К. Теоретические основы дирижерской техники / К. Ольхов. – 3-е изд. – Л.: Музыка, 1990. – 200 с.
3. Осеннева, М. С. Хоровой класс и практическая работа с хором: учебное пособие для среднего профессионального образования / М.С. Осеннева, В.А. Самарин. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва: Издательство Юрайт, 2018. – 189 с.
4. Вуд, Г. Дирижирование / Г. Вуд.: М., 1958. – 58 с.
5. Андреева, Л. Методика преподавания хорового дирижирования / Л. Андреева. М., 1969. – 120 с.
6. Канерштейн, М. Вопросы дирижирования / М. Канерштейн. – М., 1972. – 255 с.

## Модуль 3 ИЗУЧЕНИЕ ХОРОВОЙ ПАРТИТУРЫ

### Тема 1

#### Инструментальное освоение партитуры

Инструментальное освоение партитуры помогает изучению произведения, является необходимым условием для демонстрации его перед хором. Четкое исполнение произведения на фортепиано с учетом всех обще музыкальных требований (фразировки, динамики, агогики и т. д.) позволяет примерно представить партитуру в ее целостном звучании.

Хоровые партитуры без сопровождения выполняются на фортепиано двумя руками. В однородных хорах правая рука играет партию высоких голосов, левая – низких. Если хор смешанный, то правая рука выполняет партии сопрано и альт, левая рука – теноров и басов. Партию теноров надо играть на октаву ниже, чем написано в нотах. В тех случаях, когда расстояние между двумя голосами, выполняемые одной рукой, превышает октаву, партия одного голоса переходит в другую руку.

Параллельное восходящее движение сопрано, альтов и теноров выполняется правой рукой, а самостоятельный бас – левой; общее движение теноров и басов левой рукой, а альтов, сопрано – правой.

Хоровую партитуру, которая написана на одной нотной строке, рекомендуется выполнять двумя руками для достижения плавного голосоведения и ощущения мелодической линии каждого голоса.

Инструментальное освоение партитуры целесообразно проводить следующим образом: ознакомиться с произведением в целом, выявить наиболее тяжелые эпизоды и остановиться на их разучивании; сначала партитуру играть в среднем темпе и постепенно переходить к нужному (медленному или быстрому); выучивание партитуры наизусть проводить небольшими законченными предложениями или фразами, которые имеют определенное смысловое содержание.

Если партитура превышает пианистические возможности дирижера, рекомендуется применять упрощения: выполнять партитуру по частям, по группам партий; снимать удвоенные голоса; использовать арпеджиато; частично пропускать повторные звуки; отключать выдержанные звуки.

Во время изучения партитуры за фортепиано необходимо стараться представлять себе за звучанием инструмента звучность хора. Продуманная и четкая фразировка при исполнении партитуры на фортепиано поможет в дальнейшем нахождению необходимых жестов в дирижировании. Каждую партитуру нужно изучать таким образом, как будто готовишь ее к работе с хором. Полезно мысленно проводить репетицию и ставить «хору» разные задачи, например: изучить текст, добиться ансамбля, фразировки, точного ритма, чистой интонации и т.д.

Достижению приближенности звучания фортепиано к хоровому звучанию способствует выполнение следующих условий:

- игра с опорой на нижний голос как гармоничный фундамент;
- вокально-речевое донесение текста (нажатия в словах и логических группах слов, *rubato* в связи с произношением и т.д.);
- подчеркивание особенностей тембровой окраски голосов;
- показ дыхания для вступающих голосов отрывом рук от фортепиано;
- передача цезур, определяемых вокально-хоровым дыханием и фразировки текста как в отдельной партии, так и во всем хоре;
- владение музыкальным звучанием при связывании верхних и нижних голосов для создания обще хорового *legato*.

Необходимым условием художественного исполнения произведения является достижение ансамбля между хоровыми партиями, передача, с одной стороны, их тембровой индивидуальности, с другой, их единство со всей хоровой вертикалью. В связи с этим при выполнении партитуры возникает отдельный вид фортепианной техники, который подразумевает: специфическую аппликатуру; подмену одного пальца другим; игру хоровой партитуры без педали; распределение нотного материала между правой и левой руками.

При изучении полифонической партитуры необходимо придерживаться следующего порядка:

- познакомиться с основной темой и отметить ее проведение во всех хоровых партиях;
- последовательно проиграть все проведения темы;
- постепенно подключить остальные голоса.

В хоровых произведениях с инструментальным сопровождением хоровая партитура и инструментальное сопровождение выполняются отдельно (по возможности).

## ***Тема 2***

### **Вокальное освоение партитуры**

Для руководителя хора особенно важно умение выполнить произведение четко, интонационно чисто. В голосе дирижера как живом примере певцы должны слышать реальное воплощение требований, которые поставлены перед коллективом. Певческий показ руководителя хора значительно влияет на формирование тембровой окраски голоса в связи с содержанием и характером произведения. Эффект показа голосом усиливается, когда дирижер с помощью слова может точно сформулировать вокально-хоровую задачу и указать средства ее достижения.

Вокально-техническая работа дирижера углубляет знание изучаемых произведений, формирует его гармоничный слух, совершенствует умение владеть голосом. Пение хоровых партий позволяет вокально почувствовать

их мелодическую выразительность, определить места для изменения дыхания, выявить регистровые особенности, интонационные и ритмические трудности, удобство произношения текста, найти необходимую окраску звучания и т.д. Чем выше вокальная оснащенность дирижера, тем более четкое его дирижирование.

Основная цель вокального освоения партитуры – услышать ее внутренним слухом и представить себе звучание в предполагаемой интерпретации. Наличие вокально-хорового слуха позволяет дирижеру давать настройку хора, «слышать» созвучия и аккордовые последовательности.

Одним из эффективных способов развития внутреннего слуха является работа над звуковым образом «в представлении» – пропевании «про себя», которое позволяет во время решения интерпретаторских проблем отвлечь внимание от трудностей моторно-двигательного аппарата. Этот прием может быть использован при изучении произведения наизусть.

Вокальное освоение произведения необходимо проводить с соблюдением правильной певческой установки – петь полным голосом на опертом дыхании. Каждая партия должна выполняться четко, грамотно, интонационно точно, придерживаясь соответствующих певческих регистров. Партии мужских голосов женщины поют на октаву выше, и наоборот. Очень полезно сольфеджирование хоровых голосов, которое способствует наиболее точной ориентации в партитуре.

Большую пользу в работе над вокальным освоением партитуры приносит посещение выступлений хоровых коллективов, опыт пения в хоровом коллективе, прослушивание хоровой музыки в аудио-и видеозаписях.

### *Тема 3*

#### **Анализ хорового произведения**

В процессе аналитической работы дирижера над произведением конкретно реализуются многосторонние знания и навыки, приобретенные на теоретических и вокально-хоровых дисциплинах. Аналитическая деятельность обостряет восприятие музыки, дает четкое представление о взаимодействии художественных средств и понимание выразительных возможностей элементов музыкального языка, расширяет кругозор. Анализ воспитывает такое важное качество руководителя коллектива как умение грамотно излагать свои мысли.

В учебной практике наряду с устным используется письменный анализ хоровых произведений двух типов – короткая аннотация и развернутый анализ. Краткая аннотация носит констатирующий характер и содержит формальное изложение основных данных о произведении. В целях развития творческого самостоятельного мышления будущего дирижера хора, воспитания у него потребности в самообразовании может быть только развернутый анализ. Уже с первого года обучения дирижированию необходимо проводить самостоятельное исследование, сопоставлять факты, делать обобщения и ре-

зультаты. Анализ партитуры на различных курсах отличается степенью сложности анализируемых произведений, глубиной и многосторонностью.

При всей многогранности возникающих в процессе анализа вопросов наиболее важным при изучении произведения является понимание его содержания. Это касается не только музыкального, но и литературного текста. Содержание произведения раскрывается в синтезе музыкальных и литературных средств, поэтому очень важен вопрос о соотношении поэтического текста и музыки.

Опираясь на методологию целостного анализа, в котором содержание произведения раскрывается через содержательную сторону музыкальной формы и музыкальных средств, аналитическая работа над партитурой должна подвести к нахождению собственной интерпретации, а также четких и технических средств для ее воплощения. Основные требования к проведению анализа хорового произведения:

- все музыкально-выразительные средства рассматриваются во взаимосвязи и художественном единстве с текстом;
- каждое построение (или часть, раздел) анализируется с разных сторон, дается целостная характеристика;
- анализ проводится в направлении от выразительного эффекта к тем средствам, которыми он воплощен.

### *План анализа хоровой партитуры*

Письменный анализ хорового произведения выполняется в строгом соответствии с планом, который состоит из разделов:

- общие сведения о произведении и его авторах;
- анализ литературного текста;
- музыкально-теоретический анализ;
- вокально-хоровой анализ;
- исполнительский анализ;
- заключение;
- список использованных источников;
- приложения.

### **Литература**

1. Осеннева, М. Хоровой класс и практика работы с хором / М. Осеннева. – М.: Академия, 2003. – 187 с.
2. Романовский, Н. В. Хоровой словарь / Н. В. Романовский. – М.: Музыка, 2005. – 183 с.
3. Стулова, Г. Теория и практика вокальной работы в хоре: учеб. Пособие / Г. Стулова. – М., 1983. – 90 с.
4. Иванов-Радкевич, А. О воспитании дирижера / А. Иванов-Радкевич. – М., 1973. – 75 с.
5. Левандо, П. Анализ хоровой партитуры / П. Левандо. – Л., 1971. – 103 с.

# ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

## Модуль 1

### ЭЛЕМЕНТАРНЫЕ ОСНОВЫ ТЕХНИКИ ДИРИЖИРОВАНИЯ

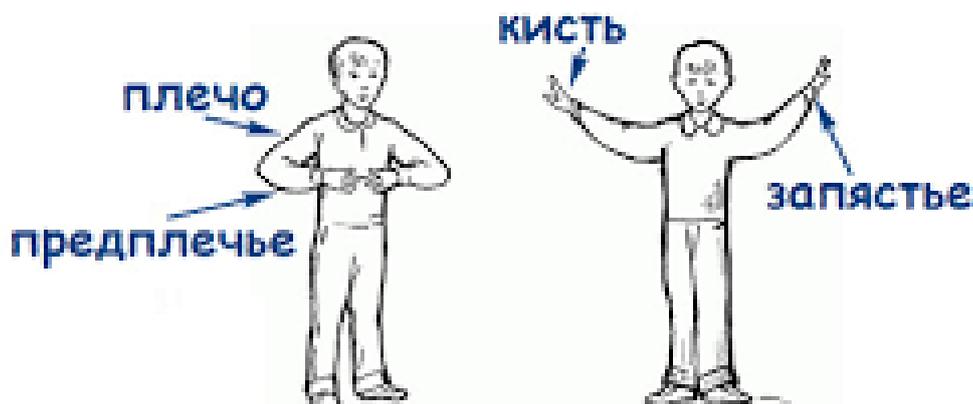
#### Тема 1

**Хоровое дирижирование как процесс музыкальной коммуникации, реализуемой посредством управления коллективным исполнением**

Понятие об искусстве дирижирования. Становление современной дирижерской техники (основные этапы). Музыкально-коммуникативная функция дирижерского искусства. Роль дирижера в триаде: композитор – исполнитель – слушатель. Дирижер как интерпретатор.

Техника дирижирования и ее роль в подготовке учителя музыки, руководителя хорового коллектива. Способы трансляции исполнительских намерений дирижера (речь, личный исполнительский показ, дирижирование).

#### *Упражнение на постановку дирижерского корпуса*



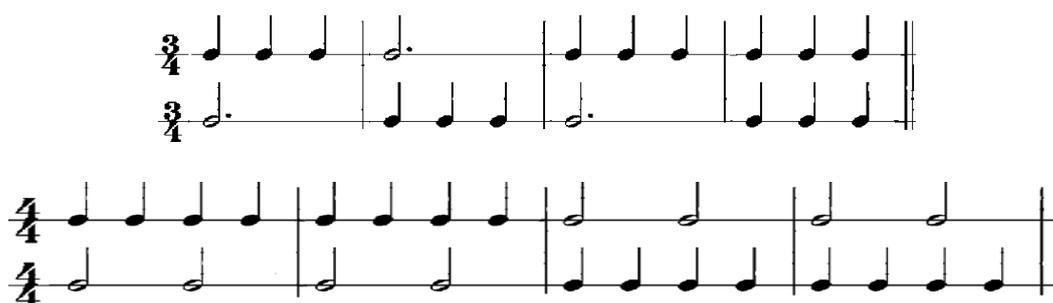
#### Тема 2

### **Дирижерский аппарат и его назначение в дирижировании хоровых партитур**

Дирижерский аппарат и основные принципы его постановки. Исходная позиция дирижера. Понятие дирижерской плоскости.

Основные принципы и характер дирижерских движений. Технические средства дирижирования. Структура дирижерского жеста; его образность, эмоциональность, осмысленность; мышечная свобода движений.

### Упражнения для развития самостоятельности рук

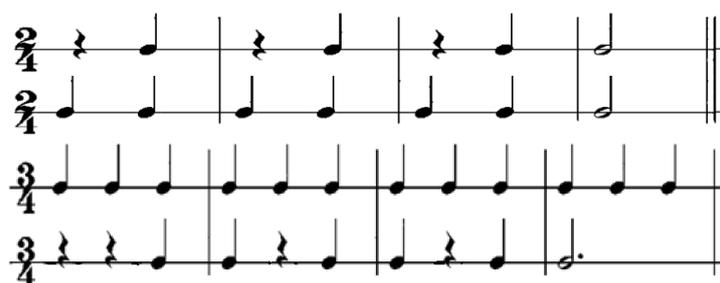


### Тема 3

#### Ауфтакт, его виды и функции

Понятие ауфтакта. Виды ауфтактов (начальный, междольный, полный (подготовленный), неполный (неподготовленный), задержанный, комбинированный) и техника их выполнения. Функции ауфтакта (определение начального момента исполнения, начала каждой доли; трансляция темпа, динамики, характера атаки звука, образного содержания хорового произведения). Элементы ауфтакта (замах, падение, отдача).

### Упражнения для показа вступлений и снятий



### Тема 4

#### Функции рук

Понятие функций рук в хоровом дирижировании. Дифференцированное движение рук; показ ритмически выдержанных долей одной рукой при постоянном тактировании другой. Роль левой руки в показе вступлений (в т.ч. подготовке внимания перед вступлением, предупреждении о преждевременном вступлении), ритмической структуры, выдержанных звуков, динамических нюансов, снятия звука, задач художественного порядка. Соотношение темы и противосложения в дирижерском жесте.

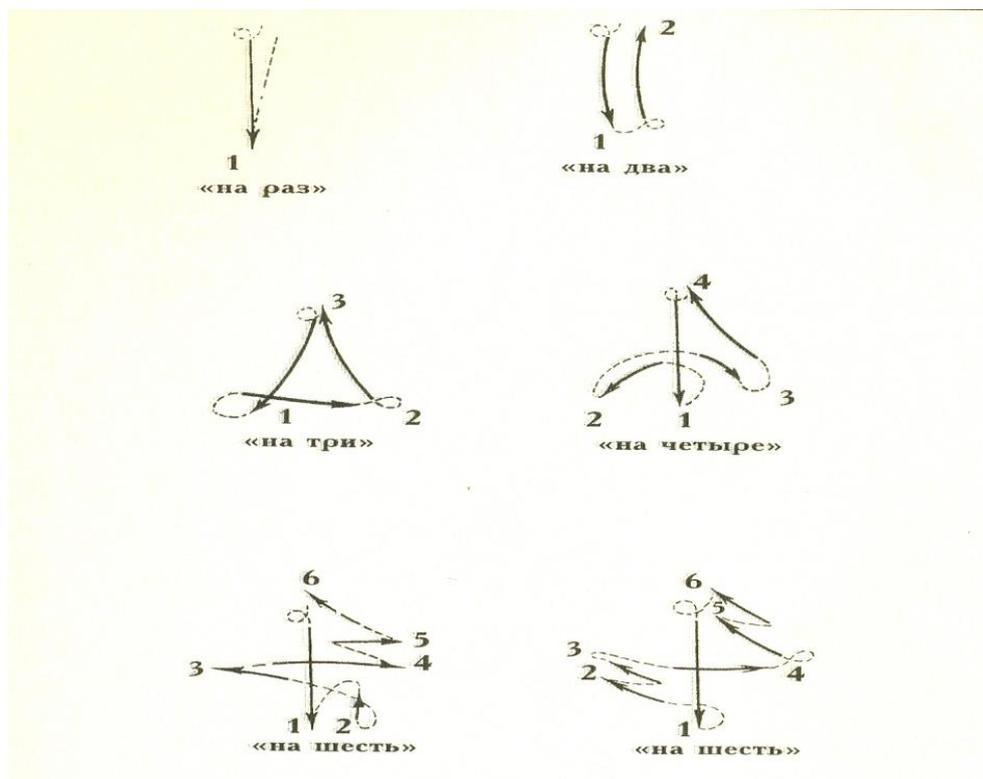
## Упражнения для развития функций рук



### Тема 5

#### Дирижерские схемы и их виды

Тактирование. Понятия точки, дуги. Общие принципы дирижерских схем. Основные метрические схемы. Виды дирижерских схем при тактировании произведений с простыми и сложными размерами и их зависимость от размера хорового произведения. Дирижирование произведений в размерах 2/4, 3/4, 4/4, 6/8, 9/8, 12/8, 3/2, 4/2.



**Модуль 2**  
**ДИРИЖЕРСКИЕ СРЕДСТВА**  
**ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ**

*Тема 1*  
**Темпы и техника их исполнения**

Освоение основных темпов: умеренных, медленных и быстрых. Зависимость амплитуды жеста от темпа произведения.

Агогика. Техника исполнения *ritenuto*, *accelerando*, *piu mosso*, *meno mosso*.

*Упражнения с темповыми изменениями*

**Allegro**

*accel.*

**Moderato**

*Тема 2*  
**Динамические оттенки и техника их исполнения**

Зависимость амплитуды жеста, положения рук относительно корпуса от динамики звучания. Техника исполнения неподвижной динамики (*p*, *mp*, *mf*, *f*). Техника исполнения подвижной динамики (*crescendo*, *diminuendo*). Техника исполнения контрастной динамики. Роль ауфтакта и амплитуды жеста при исполнении *pp*, *ff*, акцентов.

### Упражнения для постепенной смены динамики

The first exercise consists of three measures in 4/4 time. The first measure starts with a dynamic marking of *f* (forte) and ends with *p* (piano). The second measure starts with *p* and ends with *ff* (fortissimo). The third measure starts with *ff* and ends with *p*. Each measure contains a single note on a staff, with a wedge-shaped line indicating the dynamic change. The second exercise is a short phrase in 4/4 time starting with *pp* (pianissimo) and ending with a double bar line. The third exercise is a rhythmic exercise in 4/4 time, marked *rit.* (ritardando), consisting of two staves with eighth and quarter notes.

### Упражнения для внезапной смены динамики

The first exercise is a single note on a staff in 4/4 time, with four dynamic markings: *f*, *p*, *ff*, and *pp*, each in a separate measure. The second exercise is a single note on a staff in 4/4 time, with four dynamic markings: *f*, *p*, *ff*, and *pp*, each in a separate measure, with a wedge-shaped line indicating the change.

### Тема 3 Виды звуковедения

Основные виды звуковедения: legato, non legato.

Технические приемы дирижерского показа основных видов звуковедения. Дирижирование хоровых произведений с соответствующими видами звуковедения.

### Упражнение на звуковедение

The exercise is in 2/4 time and consists of two staves. The top staff has a sequence of notes: quarter, quarter, half, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. The bottom staff has a sequence of notes: quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. A slur is placed over the first two notes of the top staff, and another slur is placed over the first two notes of the bottom staff.

## Тема 4 Фермата, ее виды

Виды фермат, этапы (постановка, выдерживание, снятие) и техника их выполнения. Снимаемая и неснимаемая фермата. Фермата на тактовой черте. Фермата на паузе.

Комбинированная фермата. Фермата на части счетной доли такта. Фермата и темп, фермата и динамика звучания. Разновременное снятие фермат.

### Упражнение на фермату



## Тема 5 Особенности ритмической структуры в дирижерском жесте

Техника исполнения пунктирного ритма. Техника исполнения синкоп. Показ пауз. Выдержанные доли; залигованные длительности. Дробление метрической доли.

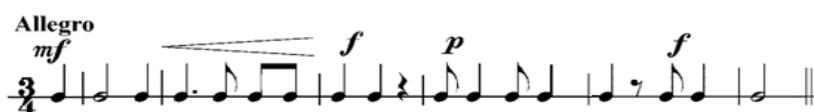
### Упражнения для развития техники



## Тема 6 Приемы управления хоровой звучностью

Освоение дирижерских приемов для показа интонационных, дикционных, динамических, ритмических, тембровых особенностей звучания. Особенности дирижирования хоровых произведений с инструментальным сопровождением. Показ пустых тактов, снятия звука.

### Упражнения для управления хоровой звучностью



## **Модуль 3** **ИЗУЧЕНИЕ ХОРОВОЙ ПАРТИТУРЫ**

### *Тема 1*

#### **Инструментальное освоение партитуры**

Специфика исполнения хоровой партитуры на фортепиано. Хоровая фактура; особенности хорового письма. Методические приемы инструментального освоения хоровой партитуры. Аппликатура, техника исполнения штрихов, особенности применения педали при игре хоровых партитур. Исполнение хоровой партитуры на фортепиано с учетом всех общемузыкальных и вокально-хоровых особенностей произведения.

*Задание.* Сыграть партитуру или заранее выделенные части и проследить за сохранением темпа. При изменении темпа, сопоставить начало частей, которые исполняются в разных темпах.

### *Тема 2*

#### **Вокальное освоение партитуры**

Методические приемы вокального освоения хоровой партитуры. Пение хоровых партий интонационно чисто, выразительно. Понятие личного исполнительского показа. Настройка хора. «Дирижерская» линия хоровой партитуры. Определение возможных вокально-технических трудностей.

*Задание.* Пропеть хоровые партии, выявить интонационные и ритмические трудности, выявить удобство произношения текста.

### *Тема 3*

#### **Анализ хорового произведения**

Основные аспекты анализа хорового произведения: историко-эстетический, музыкально-теоретический, вокально-хоровой, исполнительский. Требования; методические приемы анализа. План анализа хоровой партитуры.

##### *План анализа хоровой партитуры*

Письменный анализ хорового произведения выполняется в строгом соответствии с планом, который состоит из разделов:

- общие сведения о произведении и его авторах;
- анализ литературного текста;
- музыкально-теоретический анализ;
- вокально-хоровой анализ;
- исполнительский анализ;
- заключение;
- список использованных источников;
- приложения.

## РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

Практические навыки освоения содержания индивидуальной подготовки студентов по дирижированию оцениваются на основе анализа уровня успеваемости студентов по следующим видам деятельности:

- дирижирование, исполнение хоровой партитуры на фортепиано и пение голосов;
- устные ответы на знание особенностей творчества авторов исполненных произведений;
- анализ хорового произведения;
- знание музыкальной терминологии.

Итоговая оценка по учебной дисциплине «Основы хорового дирижирования» складывается на основе суммарной (общей) оценки по каждому виду исполнения, включая дирижирование, игру партитуры и пение голосов, ответы на вопросы комиссии, анализ хорового произведения, знания музыкальной терминологии.

### Требования к зачету

1. Продирижировать двумя контрастными произведениями (с сопровождением и а cappella)
2. Исполнить на фортепиано произведение а cappella наизусть.
3. Спеть дирижерскую линию своего произведения.
4. Спеть, сыграть любой голос произведения а cappella с дирижированием (наизусть).
5. Ответить на вопросы комиссии, касающиеся исполняемых произведений.

<b>Зачтено</b>	<b>Незачтено</b>
Свободное техническое владение музыкальным материалом, наличие художественной интерпретации, осмысленность и глубина реализации замысла. Образное и стилистически верное исполнение произведений. Высокий уровень исполнительской концепции, творческая свобода и взаимосвязь всех элементов дирижерского мастерства.	Программа не соответствует требованиям по своему уровню и не полностью представлена. Исполняется с множеством текстовых, технических и других ошибок. Партитуры не представлены наизусть.

## **ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ**

### **МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОРГАНИЗАЦИИ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ**

Изучение учебной дисциплины «Основы хорового дирижирования» предполагает сочетание практических занятий по дирижированию под руководством преподавателя с обязательной систематической самостоятельной работой студента, систематичная организация которой позволяет повысить качество профессиональной подготовки учителя музыки.

Самостоятельная работа студентов заключается в домашней (внеаудиторной) подготовке к индивидуальным занятиям, которая включает:

- изучение и конспектирование научно-методической литературы, интернет-источников по проблемам техники дирижирования, интерпретации музыкального сочинения, работы с хоровым коллективом (в частности, с детским) с использованием ИКТ;
- изучение профессиональной терминологии и подготовка глоссария;
- изучение учебно-педагогического репертуара по учебной дисциплине «Основы хорового дирижирования»;
- знакомство с учебным репертуаром детских хоровых коллективов;
- подготовку устных сообщений в рамках изучения хоровой партитуры с точки зрения историко-эстетического, музыкально-теоретического, вокально-хорового, исполнительского ракурсов;
- выполнение творческих практических заданий;
- инструментальное освоение хоровой партитуры;
- вокальное освоение хоровой партитуры.

### **ВИДЫ, ФОРМЫ И МЕТОДЫ ОРГАНИЗАЦИИ УПРАВЛЯЕМОЙ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТОЙ СТУДЕНТОВ**

#### **Задания для самостоятельного изучения партитуры хорового произведения**

##### ***Инструментальное освоение партитуры***

1. Определите специфику исполнения хорового произведения на фортепиано.
2. Определите вокально-хоровое дыхание, цезуры и передайте это в исполнении (в отдельных партиях, во всем хоре).
3. Во время игры точно выдерживайте паузы, определите их выразительный смысл.
4. Осмыслите и передайте при исполнении на инструменте фразировку, кульминацию произведения в целом и отдельных его частях.

5. Определите динамическую палитру звучания произведения и отобразите ее в игре.

6. Проиграйте партитуру с сохранением штрихов в соответствии с характером произведения.

7. При исполнении партитуры на фортепиано старайтесь как можно больше «связывать» звуки при звуковедении *legato*.

8. Исполните произведение на инструменте с опорой на нижний голос (бас, альт).

9. Сыграйте партитуру или заранее выделенные части и следите при этом за сохранением темпа, когда темп изменяется; сопоставьте начало частей, которые исполняются в разных темпах.

### ***Вокальное освоение партитуры***

1. Пропойте хоровые партии и выявите интонационные и ритмические трудности.

2. Найдите необходимую окраску звучания в связи с содержанием и характером сочинения.

3. Пропойте хоровые партии и выявите удобство произношения текста.

4. Дайте настройку воображаемому хору от камертона либо от ноты «ля» на инструменте.

5. Мысленно постройте, а затем спойте вслух:

– тоническое трезвучие произведения;

– аккорд либо созвучие, с которого начинается произведение;

– начало любой части произведения.

6. Пропойте хоровые партии изучаемого произведения и выявите места для смены дыхания.

7. Чередуйте пение «про себя» с пением вслух тактов, мотивов, фраз как в одном голосе, так и с переходом на другие голоса.

8. Спойте вслух снизу вверх и сверху вниз наиболее трудные гармонические последовательности.

9. Пропойте так называемую «хоровую линию» изучаемого произведения – переход с одного голоса на другой в процессе их последовательного вступления.

10. Продиржируйте отрывок хорового произведения с одновременным пением без помощи концертмейстера.

### ***Аналитическое освоение партитуры***

1. Определите общее или различие в трактовках содержания поэтом и композитором.

2. Определите, как трактуется содержание, идею произведения поэт и обоснуйте свою точку зрения.

3. Сопоставьте форму поэтического и музыкального текста.

4. Проанализируйте, каким образом средства музыкальной выразительности способствуют раскрытию поэтического текста.

5. Назовите, при помощи каких музыкальных средств передает смысл произведения композитор.
6. Раскройте основные проблемы музыкально-теоретического анализа партитуры.
7. Какие жанры хоровой музыки Вы знаете?
8. Определите особенности метроритмической организации произведения. Какие приемы Вы будете использовать для достижения ритмического ансамбля?
9. Опишите, как тип мелодического движения, гармония, лад, ритм, динамика, тембр, фактура, жанровые особенности влияют на характер произведения.
10. Проанализируйте произведение в целом и каждую хоровую партию отдельно с точки зрения интонационных сложностей.
11. Проанализируйте произведение с точки зрения дикционных сложностей.
12. Проанализируйте хоровую партитуру с точки зрения технических возможностей голоса. Укажите фрагменты, неудобные в тесситурном отношении.
13. Выявите общую и частные кульминации в произведении.
14. Сделайте короткий письменный (устный) анализ работы дирижера на занятиях хорового класса над определенным произведением.
15. Определите фразировку хорового произведения, покажите вершину мелодии в следующей последовательности: голосом, на инструменте, жестом.
16. Выделите из общей ткани хорового произведения наиболее сложные в исполнительском плане и наиболее значительные литературно-музыкальные элементы (обороты, мотивы, фразы), определите методы работы над ними.
17. Обозначьте в произведении фрагменты, которые неудобны с точки зрения тесситурных, интонационных, ритмических, дикционных трудностей, постарайтесь объяснить их, используя знания из области хороведения.
18. Самостоятельно определите стиль произведения, темп, места для смены дыхания, цезуры, фразировку, характер звука, расставьте динамические оттенки.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И МУЗЫКАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРА

### *Основная*

1. Безбородова, Л. Дирижирование / Л. Безбородова. – М., 1985 – 70 с.
2. Живов, В. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика / В. Живов. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 272 с.
3. Жураў, А. Асновы тэхнікі харавога дырыжыравання / А. Жураў. – Мн., 2003. – 272 с.
4. Иванов-Радкевич, А. О воспитании дирижера / А. Иванов-Радкевич. – М., 1973. – 75 с.
5. Романовский, Н.В. Хоровой словарь / Н.В. Романовский. – М.: Музыка, 2005. – 183 с.
6. Канерштейн, М. Вопросы дирижирования / М. Канерштейн. – М., 1972. – 255 с.
7. Когадеев, А. Техника хорового дирижирования / А. Когадеев. – М., 1968. – С. 214–232.
8. Стулова, Г. Теория и практика вокальной работы в хоре: учеб. пособие / Г. Стулова. – М., 1983. – 90 с.

### *Дополнительная*

1. Андреева, Л. Методика преподавания хорового дирижирования / Л. Андреева. М., 1969. – 120 с.
2. Вуд, Г. Дирижирование / Г. Вуд.: М., 1958. – 58 с.
3. Канерштейн, М. Вопросы дирижирования / М. Канерштейн. – М., 1972. – 255 с.
4. Левандо, П. Анализ хоровой партитуры / П. Левандо. – Л., 1971. – 103 с.
5. Мусин, И. Техника дирижирования: практ. рук. / И. Мусин. – 2-е изд., доп. – СПб.: Просветит.-изд. центр «Деан-Адиа-М», 1995. – 295 с.
6. Ольхов, К. Теоретические основы дирижерской техники / К. Ольхов. – 3-е изд. – Л.: Музыка, 1990. – 200 с.
7. Осеннева, М.С. Хоровой класс и практическая работа с хором: учебное пособие для среднего профессионального образования / М.С. Осеннева, В.А. Самарин. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва: Издательство Юрайт, 2018. – 189 с.

# ДИРИЖЕРСКО-ХОРОВАЯ И ВОКАЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА

## ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Профессиональная подготовка педагога-музыканта в высшей школе предусматривает компетентность специалиста к художественно выразительному исполнению вокально-хоровых произведений, произведений школьной программы, что способствует развитию музыкального мышления, музыкально-исполнительских умений и навыков, творческого подхода к интерпретации музыкальных произведений.

**Цель учебной дисциплины** воспитание компетентного специалиста, эстетически развитого педагога-музыканта, готового к осуществлению вокально-хоровой деятельности учащихся в условиях классной и внеклассной работы, способного профессионально осуществлять вокальную и хоровую работу с обучающимися на уроке музыки и внеклассных музыкальных занятиях.

**Задачи** изучения данной учебной дисциплины:

- развитие готовности к вокальному и дирижерско-хоровому исполнительству;
- формирование умений координации между слухом, голосом и дирижерским жестом;
- формирование навыков владения собственной вокальной и мануальной дирижерских техник, возможностей их воплощения при исполнении различных по характеру музыкальных произведений;
- ознакомление, отбор и изучение песенного учебно-педагогического репертуара для детей;
- овладение методикой разучивания и интерпретации вокальных и хоровых произведений при осуществлении учебной и внеклассной музыкальной деятельности.

Теоретические знания и практические умения, и навыки, которые осваиваются студентами в процессе изучения данной учебной дисциплины, последовательно закрепляются и находят практическое применение в изучении курсов смежных учебных дисциплин: «Хоровой класс», а также в период прохождения учебной педагогической практики в учреждениях образования.

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

Учебная дисциплина «Дирижерско-хоровая и вокальная подготовка» является дисциплиной государственного компонента модуля «Художественное образование».

ственно-исполнительская подготовка педагога музыканта – 1» и модуля «Художественно-исполнительская подготовка педагога музыканта – 2» учреждения высшего образования учебного плана специальности 1-03 01 07 Музыкальное искусство, ритмика и хореография.

Освоение учебной дисциплины должно обеспечить формирование компетенции

**БПК-4:** Осуществлять учебно-методическую, исследовательскую и инновационную деятельность посредством адаптации и внедрения педагогических новшеств для совершенствования образовательной практики.

**БПК-10:** Проектировать процесс обучения, адаптировать содержание учебного материала, методы и технологии в области вокально-хоровой и музыкально-инструментальной подготовки в соответствии с мотивами и стилями учебной деятельности, уровнем сформированности личностной, метапредметной и предметной компетентностей обучающихся.

#### **Требования к освоению учебной дисциплины в соответствии с образовательным стандартом**

Требования к уровню усвоения содержания учебной дисциплины «Дирижерско-хоровая и вокальная подготовка» определены образовательным стандартом высшего образования первой ступени по специальности 1-03 01 07 Музыкальное искусство, ритмика и хореография.

В результате изучения раздела «Дирижерско-хоровая подготовка» студент должен

##### **знать:**

- теоретические основы техники дирижирования и ее значение при исполнении хоровых произведений;
- принципы тактирования простых и сложных дирижерских схем;
- технологические приемы изучения хоровой партитуры в процессе предварительной самостоятельной подготовки и проведения репетиции с хоровым коллективом;

##### **уметь:**

- использовать теоретические знания основ техники дирижирования в практической работе с хором;
- исполнять хоровую партитуру на фортепиано с вокальной иллюстрацией мелодии каждой хоровой партии;
- анализировать музыкально-теоретические и вокально-хоровые приемы изложения музыкально-поэтического текста произведения;

##### **владеть:**

- техническими приемами дирижирования при исполнении хоровых произведений различных форм, жанров и историко-стилистических направлений;
- методами организации и проведения репетиционной работы по разучиванию хоровых произведений с хоровым коллективом;

– методикой подготовки письменного анализа хорового произведения. В результате изучения раздела «Вокальная подготовка» студент должен **знать:**

- особенности работы голосового аппарата при пении;
- вокально-технические приемы;
- методы вокально-хоровой работы с детским голосом;
- школьно-песенный репертуар для 1-4 классов;

**уметь:**

- подготавливать голос к работе в певческом режиме;
- осуществлять исполнительскую интерпретацию вокальных произведений;
- выразительно исполнять вокальные произведения;
- разучивать и исполнять вокальные произведения школьно-песенного репертуара для 1-4 классов под собственный аккомпанемент и исполнять белорусские народные песни а саррелла;

**владеть:**

- вокально-техническими приемами;
- исполнительским анализом вокального произведения;
- методами разучивания школьно-песенного репертуара.

Изучение учебной дисциплины «Дирижерско-хоровая и вокальная подготовка» осуществляется на практических занятиях. Индивидуальная форма обучения позволяет преподавателю оптимально организовать учебный процесс с учетом индивидуального уровня подготовки студента, степени сформированности его дирижерских и вокальных навыков, общекультурного и музыкального кругозора. Процесс освоения учебной дисциплины «Дирижерско-хоровая и вокальная подготовка» предусматривает последовательное и постепенное углубление знаний, развитие и совершенствование практических навыков и умений. Требования к уровню усвоения содержания учебной дисциплины «Дирижерско-хоровая и вокальная подготовка» определены образовательным стандартом высшего образования первой ступени по специальностям 1-03 01 07 Музыкальное искусство, ритмика и хореография.

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

Согласно учебному плану специальности 1-03 01 07 «Музыкальное искусство, ритмика и хореография» учебная дисциплина «Дирижерско-хоровая и вокальная подготовка» изучается студентами *дневной* формы получения образования в 3-6 семестрах и *заочной* формы получения образования в 2, 3, 6, 7 семестрах.

Всего на изучение дисциплины для дневной и заочной форм получения образования отводится 226 академических часов и 122 аудиторных часов, УСР 14 часов.

# ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

## Модуль 1

### РАЗДЕЛ «ДИРИЖЕРСКО-ХОРОВАЯ ПОДГОТОВКА»

#### Тема 1

#### Овладение основами техники дирижирования

Понятие о технике дирижирования и ее роль в подготовке педагога – музыканта, руководителя хорового коллектива. Основные этапы в становлении современной дирижерской техники. Краткий исторический обзор развития искусства дирижирования в Беларуси.

Дирижирование является одной из самых сложных и высших категорий музыкального искусства. Сущность дирижирования – процесс управления коллективным исполнением музыкальных произведений. Главная и конечная цель управления хором – раскрыть и передать слушателям средствами хорового пения идейно-художественный смысл, эмоциональное состояние, чувства и мысли, заложенные авторами в данном произведении. Дирижер организует, учит, ставит технические и художественно-исполнительские задачи перед хором, а хор их выполняет.

Дирижерское искусство до сих пор остается наименее исследованной и мало понятной областью музыкального исполнительства. Различное отношение к дирижерскому исполнительству проявляется не только в теоретических спорах и высказываниях; это же характерно и для практики дирижирования: что ни дирижер-то своя «система».

Дирижер – исполнитель, воплощающий свои художественные замыслы не на инструменте, а с помощью других музыкантов.

Искусство дирижера заключается в руководстве музыкальным коллективом.

Перед дирижером всегда стоит сложная задача – подчинить себе многообразие исполнительских индивидуальностей, темпераментов и направить творческие усилия коллектива в единое русло. Дирижерское искусство как самостоятельная музыкальная профессия существует уже около двухсот лет. Фигура дирижера стала за это время одной из центральных в музыкальной жизни; на дирижерах в наибольшей степени концентрируется внимание публики.

За время своего исторического развития дирижирование прошло несколько стадий, пока, наконец, не сложились современные его формы. В процессе развития дирижирования (управления) четко обозначились три способа.

Первый способ – управление ритмической стороной исполнения при помощи стука (рукой, ногой, палкой и т.д.). Второй способ – это хейрономия или как его называют мнемонический – обозначение относительной

высоты звука и его протяженности, при помощи движений рук, пальцев, головы, тела и т.д. И, наконец, третий способ управления исполнением при помощи игры на инструменте.

В настоящее время некоторые из этих форм сохранились, но они претерпели значительные изменения. Дирижирование пришло к современному высокому уровню лишь тогда, когда все упомянутые средства стали применяться не раздельно, а в виде единого действия. Дирижерский жест приобрел глубокий выразительный смысл. Эмоциональная выразительность жеста раскрывает исполнителям смысловой подтекст музыки, значение нюансов, авторских ремарок и тому подобное.

Дирижирование, ранее ограничивавшееся задачами управления ансамблем, превратилось в высокое художественное искусство, в исполнительском творчестве.

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 1914 г. в Минске был создан любительский хор, который выступал перед населением и в госпиталях. Руководил хором В. Теравский – талантливый хормейстер, собиратель и пропагандист национального фольклора, автор гармонизаций и хоровых обработок белорусских народных песен. После октября хор был реорганизован в Белорусский народный хор.

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 Н. Римского-Корсакова, композитор М. 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 А. 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 Радиокomiteта. 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, талант-

ливыми 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 Г. 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 Г. Ширмы.

При музыкальной редакции Белорусского радиовещания существовало три профессиональных хора: белорусский (худ. руководитель А. Егоров), польский (худ. рук. В. Ефимов), еврейский (худ. рук. Симеон Полонский). В дальнейшем эти хоры образовали единый коллектив – хор Белорусского радиовещания под руководством В. Теравского. В 1949 г. художественным руководителем хора радио стал известный белорусский композитор, один из основоположников белорусской профессиональной музыки Г. Пукст. С 1950 г. По 1963 коллективом руководила А. Зеленкова, а с 1965 г. коллективом руководил, заведующий кафедрой хорового дирижирования, профессор академии музыки, заслуженный деятель искусств БССР, ученик А. Свешникова – В. Ровдо.

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 Г. 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 М. Дриневский, народный артист БССР, профессор. Под его руководством возрождалась 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 И. 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.

*Исходная позиция дирижера. Технические средства дирижирования. Основные принципы постановки дирижерского аппарата. Структура дирижерского жеста. Основные принципы и характер дирижерских движений.*

*Понятие об аффтакте. Виды аффтактов (подготовленный, неподготовленный, задержанный) и техника их выполнения. Дробленое вступление и снятие.*

Главным средством управления хором является **дирижерский аппарат** руки, лицо, корпус – весь внешний облик дирижера.

Корпус – прямой, спокойный, лишенный напряжения, ноги устойчивы, плечи развернуты, голова чуть приподнята. Выразительность лица, мимика – условие хорошего исполнения. Руки (плечо, предплечье, кисть важнейшее) должны быть свободны от мышечной напряженности и в жесте отдельных ее частей и в их взаимосвязи. Кисть – самая выразительная часть руки, ей доступна передача всех видов и характеров исполняемых произведений.

### **Основная позиция дирижера**

Руки вынесены вперед на уровень груди. Локти несколько согнуты, с ощущением некоторой «подтянутости» к потолку. Предплечье – параллельно полу. Кисти чуть приподняты и направлены в сторону поющих. Пальцы свободно раздвинуты, чуть округлены.

**Дирижерская схема есть** условное выражение структуры такта, количество долей в движении рук дирижера. Первую – как самую сильную, принято направлять сверху вниз. Слабые доли располагаются в стороны или вверх. В движении рук по схеме должно быть ясное ощущение последования сильного и слабого времени в такте.

Момент, который фиксирует грани метрических долей и соединяет их, называется **точкой**. Он совпадает с окончанием предыдущей доли и началом последующей и входит составным элементом в каждый жест дирижера. Точка должна быть четкой в любом темпе, при любой динамике, изменяясь в соответствии с характером произведения. В ее выполнении перво-степенное значение имеет кисть.

В дирижировании каждый жест должен плавно переходить в другой для того, чтобы соединение долей было естественным, непрерывным, без толчков и остановок. Движение рук, заполняющее время между двумя точками, называется **долевым**. Оно состоит как бы из двух половин – пассивной и активной, направленной к точке, к остановке. Необходимо прослушивать первую и, особенно, вторую половину движения, не допуская ее укорачивания.

Дирижирование – строго продуманная и четко организованная система **аффтактов** – предварительных движений. Жесты дыхания, вступления, снятия, наступление нового темпа, динамики, штрихов предваряются вспомогательным замахом (аффтактом), который можно трактовать как жест приготовления.

Начало исполнения произведения состоит из трех элементов: внимание, дыхание, вступление.

**Внимание** – дирижер глазами проверяет степень готовности хора, собранность его внимания. Руки коротким движением выносятся вперед в позицию «внимание». Состояние внимания не должно быть передержанным.

*Дыхание* Руки из положения «внимание» свободно поднимаются вверх. Отвечая на этот жест, хор берет дыхание. В жесте дыхания отражается темп, динамика и характер вступления.

*Вступление* – руки активным движением опускаются вниз, в точку, фиксирующую долю, с которой начинается звучание.

Прием *окончания звучности* также состоит из трех моментов: перехода к окончанию, подготовка окончания и самого окончания.

*Переход к окончанию* выражается в заранее ожидаемом прекращении звучания и соответствующей психологической настройке на это действие. Момент в какой-то степени аналогичен моменту «внимание».

*Подготовка окончания* заключается в предваряющем жесте, соответственным по значению с моментом «дыхание». Он также должен отражать темп, динамику и характер произведения.

Жест *окончания* или «снятие» также выполняется в темпе, динамике и характере прерываемого звучания. Снятие может быть направлено вниз, в стороны «от себя», «к себе». Снимать звук, аккорд надо таким образом, чтобы дальше было удобно показать вступление вновь, если это нужно.

В хоровой музыке встречается много примеров вступления после основной метрической доли, так называемое *дробленое вступление*. Существующий специальный дирижерский прием заключается в следующем: дирижер показывает на начале доли точку (кистевым толчком). Хор по этому движению берет дыхание. Далее рука дирижера движется в направлении доли, а хор в это время вступает, пропевая часть ее. Дирижер непременно ее выслушивает, затем показывает точку следующей доли.

Прием дробленого вступления воспроизводится одним движением в отличие от приема, несколько сходного по названию «дробление».

*Дробление* употребляется:

- а) в произведениях медленного темпа, где обычно происходит дробление основной метрической единицы;
- б) в случаях *allargando*, *ritardando*, *ritenuto*;
- в) в репетиционной работе для подчеркивания ясности и четкости метро-ритмической структуры в технически сложных местах партитуры.

*1.3 Функции правой и левой руки в дирижировании. Показ выдержанных долей одной рукой при постоянном тактировании другой рукой. Роль левой руки в показе вступлений, выдержанных звуков, нюансов. Соотношение основной мелодии и противосложения в дирижерском жесте.*

Правая рука показывает:

- а) тактовое подразделение (тактирование); б) меру времени (время следования долей);
- в) темп и характер движения.

При этом правая рука не лишается и выполнения выразительных задач. Левая рука:

- а) дополняет правую в выражении динамики, темпа и характера звуковедения;

б) заменяет правую руку в показе вступлений; в) корректирует возможные ошибки.

Функции рук могут меняться в зависимости от требований исполнения, только функция метрономирования не передается в одну левую руку.

Следует избегать длительного дирижирования обеими руками (двуручия), если они обе выполняют одну задачу, с которой может свободно справиться одна правая.

В произведениях с инструментальным сопровождением разделение рук выявляется гораздо ярче. Аккомпанемент обычно ведет правая рука, основную мелодию с показом ритмического рисунка – левая.

Но следует помнить, что разграничение функций рук весьма условно. Дирижирование достигает наибольшей степени выразительности только в результате органического взаимодействия обеих рук. Жесты одной руки обогащают и усиливают действенность движений другой. Не нужно забывать, что огромную роль в «осмысливании» жеста играет и выразительная мимика. Попробуйте показать сильную динамику при помощи широких и энергичных движений правой руки, опустив левую и ничего не выражая лицом. Ясно, что подобное движение не произведет должного впечатления на слушателей и исполнителей.

### Литература

1. Мусин, И.Я. Язык дирижерского жеста [Текст] / И.Я. Мусин. – М.: Музыка, 2007. – 232 с.
2. Уколова, Л.И. Дирижирование [Текст]: учеб. пособие / Л.И. Уколова. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 207 с.

### Тема 2

#### Закрепление технических навыков дирижирования при исполнении хоровых произведений

*Тактирование. Общие принципы тактирования дирижерских схем. Основные метрические схемы. Изучение дирижерских схем.*

Метрическое тактирование является основой, на которую опирается художественное дирижирование. В основные задачи тактирования входят: организация ритмичности исполнения, передача ясного рисунка тактовых схем, показ сильного и слабого времени в такте.

Дирижерская доля состоит из следующих элементов:

- замаха или ауфтакта («дыхание») – движения вверх (или в сторону);
- падения (долевого движения) вниз;
- «точки»;
- отдачи, отскока от «точки» – движения вверх.

Основная функция замаха – предупреждение, накопление энергии для дальнейшего действия. При выполнении замаха рука отталкивается от вооб-

ражаемой плоскости и на высоте движения задерживается. Замах аффтакта переходит в стремление или падение, во время выполнения которого исполнителя задерживают дыхание и готовят атаку звука. Кульминацией падения является касание кистью руки воображаемой «точки» как начала звучания.

«Точка» в дирижерской доле означает грань доли, а не остановку. В зависимости от характера музыки «точка» может быть острой, резкой или мягкой, пружинистой, но всегда ясной и четкой. После прикосновения к звуку рука не останавливает движение, она подчинена метроритмической структуре такта. Отскок либо отдача продолжает звучание доли и одновременно является аффтактом к следующей доле.

Взаимодействие замаха, «точки», долевого движения как единого целого образует тот или иной (в зависимости от метра) рисунок (схему) сетки. В дирижерской доле замах является основным предупреждающим моментом «точка» – организующим.

В тактировании очень важным моментом является чередование сильных и слабых долей такта. Сильная доля является основным организующим моментом дирижирования, на нее приходится главная точка опоры движения. В дирижировании сильная доля имеет всегда направление сверху вниз (в любом метре), относительно сильная – в сторону от дирижера, слабые доли группируются вокруг сильных долей.

Сильная доля имеет перед собой более заметный замах, и движение вниз выполняется с возрастающей энергией по мере приближения к «точке». В момент достижения «точки» сильной доли на плоскости нужно обязательно ощущать опору в концах пальцев. После выполнения сильной доли происходит мгновенное освобождение руки и совершается подготовка следующей доли (слабой).

При общении с коллективом дирижеру нужно иметь властный, а не «пустой», безвольный жест. Этого можно достигнуть правильным выполнением сильных долей, умением чередовать мышечную активность с полной освобожденностью руки.

Основными требованиями к дирижерскому жесту являются следующие:

- свобода всех частей руки, особенно кисти. В то же время – неременное ощущение цельности, единства всей руки в целом;
- ясный показ сильной доли в такте, волевое исполнение первой доли;
- ритмичность, точность жеста (не сокращать по времени слабые доли);
- экономичность, лаконичность и строгость жеста;
- выразительность и целесообразность жеста;
- предельная ясность выполнения предварительного движения (аффтакта).

*Виды дирижерских схем при тактировании произведений с простыми и сложными размерами. Дирижирование хоровых произведений в размерах 2/4, 3/4, 4/4.*

**Трехдольная схема.** Сильная первая доля ведется строго вниз всей рукой, как бы преодолевая воображаемой сопротивлением на пути. Очень

волевым, собранным движением первой доли кисть руки достигает «точки» и фиксирует ее на воображаемой плоскости. Необходимо следить за тем, чтобы на «точке» первой доли кисть руки была на одном уровне с локтем или чуть выше. Вторая доля трехдольной схемы имеет направление в сторону от дирижера, как бы сверху вниз. Последостигания «точки» первой доли рука непринужденным движением отходит в сторону, противоположной предыдущему направлению. Это движение является ауфтактом ко второй доле. После него рука мягким движением идет в сторону от дирижера, устремляясь к «точке» второй доли.

После выполнения второй доли следует опять момент подготовки третьей доли, аналогичный переходу от первой ко второй. Рука отталкивается от «точки» второй доли и поднимается вверх, продолжая начатую линию: третья доля схемы имеет направление снизу вверх. На самой вершине доли рука, на мгновение задержавшись, подготавливает сильную (первую) долю. От третьей доли зависит качество сильной доли, а следовательно и ясность всей схемы, поэтому движение этой доли должен быть целеустремленным и нести в себе энергию и объем.



Возможные ошибки при выполнении трехдольной схемы:

- *чрезмерное выпрямление локтя при ведении второй доли*, что является недопустимым;
- *неправильное ведение третьей доли*: ее должно вести запястье, а не пальцы (ассоциация ведения смычка скрипачом);
- *неопределенность выполнения «точки» второй доли*: «точка» второй доли должна быть на той же горизонтальной плоскости, что и «точка» первой доли.

**Двухдольная схема.** Первая доля этой схемы идет не прямо вниз, как в трехдольной, а несколько в сторону от дирижера, по диагонали сверху вниз. Это вызывает сложности в ощущении точки опоры. На первой доли рука собранным движением направляется от себя, к «точке» внизу. По достижении ее, мгновенно расслабившись, ведет вверх вторую долю. Вторая доля (слабая) схемы ведется по тому же принципу, что и затакт в трехдольной схеме.



Возможные ошибки при выполнении двухдольной схемы:

- *неправильное направление первой доли.* Многие начинающие дирижеры пытаются заменить движение первой доли по диагонали от себя – прямым, отвесным, как в трехдольном размере. Этого нельзя допускать, так как искажается рисунок схемы, становится невозможным дать ауфтакт ко второй доле;

- *чрезмерное выпрямление локтя при ведении первой доли;*

- *неопределенность формы кисти первой доли.* На первой доле кисть руки должна быть немного повернута ладонью в сторону от дирижера. Ведение этой доли с опорой на мизинец, с ладонями, открытыми внутрь, является неправильным.

**Четырехдольная схема.** Четырехдольная схема является наиболее трудной, поскольку кроме сильной первой доли имеет относительно сильную третью долю. Таким образом возникает сложная схема.

Первая доля выполняется таким же образом, как и в трехдольной схеме. После выполнения первой доли нужно обязательно дать подготовку ко второй доле. Для этого рука свободным движением отходит от «точки» первой доли немного вверх, а затем уже идет вовнутрь, вниз. При выполнении третьей доли обязательны насыщение руки мышечной энергией и ясная фиксация «точки».



Возможные ошибки при выполнении четырехдольной схемы:

- *недостаточно ясная подготовка второй доли.* Рука не идет вверх после точки первой доли, лучезапястный сустав «не дышит», и дирижер просто передвигает руку влево, вправо и т.д. Отсутствует момент предварения;

- *вторая доля ведется не кистью, а пальцами.* Пальцы не следуют за лучезапястным суставом, Ю а беруь инициативу на себя

- *плохой замах (ауфтакт к третьей доле, а отсюда – вялость, неопределенность, потеря ощущения сильного времени, нарушение ритмичности исполнения);*

- *плохое раскрытие руки при ведении третьей доли.* Причиной этого является высокий локоть, который идет впереди кисти и тем самым лишает ее возможности достичь «точки» третьей доли.

### Литература

1. Безбородова, Л.А. Дирижирование: учеб. пособие / Л.А. Безбородова. – М.: Флинта, 2011. – 220 с.

2. Мусин, И.Я. Язык дирижерского жеста [Текст] / И.Я. Мусин. – М.: Музыка, 2007. – 232 с.

### Тема 3

#### Развитие умений осуществлять дирижерские средства выразительности хоровых произведений в дирижерском жесте

*Динамические оттенки и техника их исполнения. Зависимость амплитуды жеста и позиции рук от динамики звучания. Неподвижная динамика p, mp, mf, f.*

Динамика относится к важным выразительным средствам в музыке. Музыкальной динамикой называется степень громкости звучания музыкального произведения или его частей. Динамика является одним из сильных эмоциональных и непосредственно воздействующих на слушателя средств исполнительской выразительности и всегда определяется содержанием музыкального произведения. Диапазон динамики определяется от ppp до fff, а иногда эти границы еще более расширены. Задача дирижера состоит в том, чтобы глубоко проникнуть в содержание музыкального произведения и на основе художественно-образного представления логически выстроить эффективное использование динамических оттенков. Большое разнообразие динамических оттенков требует различных способов их выражения.

В практике дирижирования сложились определенные приемы управления динамикой. Они делятся на три основные группы:

- 1) приемы выражения устойчивой динамики;
- 2) приемы постепенного изменения динамики;
- 3) приемы внезапного изменения динамики

Устойчивая динамика – это такая динамика, которая не меняется (или почти не меняется) на протяжении относительно длительного музыкального построения. Устойчивость динамики организуется несколькими способами в технике дирижирования: неизменностью позиций рук дирижера, использованием постоянной широты амплитуды и неизменной энергии дирижерских жестов. Устойчивая динамика обозначается:

pianissimo, сокращенно – pp – очень тихо;  
piano, сокращенно – p – тихо;  
mezzo piano, сокращенно – mp – наполовину тихо;  
mezzo forte, сокращенно – mf – наполовину громко;  
forte, сокращенно – f – громко;  
fortissimo, сокращенно – ff – очень громко.

*Темпы и техника их исполнения Освоение основных темпов: умеренные, медленные и быстрые.*

Одним из важнейших средств дирижерского исполнения является темпо – метроритм. Умение правильно ощущать и сохранять в процессе исполнения обозначенный композитором темп является важной стороной исполнительского процесса. Определение темпа, носит относительное значение.

Темпы могут быть самые разнообразные в зависимости от музыки, ее характера, от структуры произведения. Наряду с метроритмической стороной исполнения, темп является важным фактором в создании и раскрытии музыкальной формы в процессе исполнения. Верное нахождение темпа как в целом для произведения, так и изменений в отдельных местах важно для хормейстера не только как внешнее определение скорости движения. Правильное ощущение темпоритма помогает дирижеру и хору понимать и раскрывать внутреннюю сущность произведения. Однако любые авторские обозначения темпа не должны рассматриваться как нечто постоянное, статическое. Из правильного понимания всех элементов партитуры – мелодии, гармонии, фактуры, тембра, литературного текста, динамики и других средств хоровой выразительности, в их взаимосвязи, на основе авторских обозначений скорости движения – у дирижера-хормейстера может сложиться свое ощущение темпа, способствующее раскрытию содержания произведения и созданию четкой, выразительной формы в процессе исполнения.

В нотной записи в большинстве случаев в обозначении темпов принято пользоваться понятиями, выраженными в основном на итальянском языке. Хотя, как в прошлом, так и в современной нотации, во многих странах пользуются терминологией на национальном языке. Кроме того, для указания характера того или иного темпа, его выразительности используется большое количество дополнительных терминов и понятий.

Главные темповые обозначения составляют 5 основных групп: группа медленных движений (Largo, Adagio др., и); умеренно-медленных (Adagio, Andante, Andantino, и др.); умеренно-скорых (Moderato, Allegretto и др.), скорых (Allegro con brio, Allegro con moto); очень быстрых движений (Allegro assai, Allegro vivo, Vivace, и др.).

*Виды звуковедения. Основные виды звуковедения: legato, non legato, marcato, staccato.*

Техника – не самоцель, а лишь средство. Приступив к изучению тактовых схем, нельзя ограничиваться только сухим метроритмированием, тактированием, одновременно нужно работать над усвоением различных манер звуковедения [legato, non legato, staccato, marcato] и «туше». Это процесс очень сложный и требует помимо врожденной музыкальности и пластичности большой и серьезной работы. Как инструменталист-музыкант отрабатывают штрихи и «туше» ежедневной тренировкой, так и начинающему дирижеру необходимо кропотливо работать над усвоением различных манер звуковедений.

Знакомство со штрихами лучше начинать с освоения legato. В основе его исполнения лежит равномерное, плавное движение руки из точки одной доли в точку следующей.

В отличие от legato, non legato характеризуется четким разграничением долей схемы, подчеркиванием значимости «точки» и сокращением до-

левых движений. Здесь очень важна фиксация «точки», большая отдача, после которой рука кратковременно задерживается в верхнем положении и затем стремится к «точке» следующей доли.

Staccato всегда исполняется кистевым жестом. Движение завершается более быстрым, четким «броском», толчком одной кисти. «Точка» напоминает как бы «укол», совершаемый сверху вниз. После каждого толчка наступает короткая, мгновенная остановка. Амплитуда жеста при исполнении штриха staccato всегда будет небольшой независимо от динамики.

*Фермата, ее виды. Виды фермат и техника их выполнения. Снимаемая и не снимаемая фермата*

Фермата (от итал. *fermata* – остановка) – продление звука (аккорда) или паузы. Она является одним из выразительных средств в музыке. Следует различать два основных вида фермат: фермату на звучании и фермату на паузе.

Неснимаемая фермата, находящаяся внутри построений (фразы, слова) подчеркивает значительность какого-либо звука, аккорда. Снимаемая или заключительная фермата в окончании музыкального построения создает впечатление большей завершенности, утверждения. В технике показа ферматы на звуке обязательны два момента: постановка ферматы (точка), рука останавливается в начальный момент звучания ноты, отмеченной ферматой, чему предшествует ауфтакт; снятие – прекращение звучания (для снимаемой ферматы) или переход ферматы в последующее звучание (для не снимаемой). Снятие или продолжение звучания обязательно предваряются ауфтактом. Фермата снимается на последней доле длительности, над которой она стоит. Могут встречаться ферматы и не на основной доле такта. Их выполнение зависит от темпа произведения. В медленном темпе долю, на которую приходится фермата, лучше раздробить, взяв саму фермату отдельным жестом. В быстром темпе можно ограничиться показом доли, включающей в себя фермату, не производя для самой ферматы отдельного жеста.

Фермата на звуке может сопровождаться и изменением его силы. При *crescendo* постепенно повышается уровень положения руки и степень насыщения жеста. *Diminuendo* выполняется в противоположном направлении вниз, сопровождается ослаблением напряжения в движении руки. Если фермата обозначена на паузе или тактовой черте, перед ней следует снять все звучание, остановить руки в положение «внимание» к последующему вступлению.

Длительность ферматы определяется характером произведения, логикой музыкального развития и художественным вкусом дирижера. Фермата выдерживается дольше обычной, если обозначена *lunga* (длинная). На фермате тактирование прекращается, но при этом звучание хора регулируется дирижером и подчинено его воле.

*Особенности отражения ритмической структуры в дирижерском жесте. Техника исполнения пунктирного ритма. Синкопа.*

В дирижировании большую роль играет правильный выбор счетной доли. От этого во многом зависит, какие дирижерские схемы и какой вид внутридолевой пульсации избереет дирижер для данного произведения.

Выбор счетной доли во многом зависит от темпа произведения. В медленных темпах при коротких ритмических длительностях счетная доля обычно бывает меньше метрической, а в быстрых – больше ее. В средних темпах счетные и метрические доли обычно совпадают.

Синокопа – это ритмическая группировка, образующаяся вследствие перемещения обычного удара с сильной доли такта на слабую. Особенностью синкопы является то, что она как бы нарушает обычный ритмический порядок. Между тем появление синкопы в значительной степени обогащает ритмическую структуру данной фразы и составляет одну из характерных черт современной эстрадной музыки.

С дирижерской точки зрения особенно интересны синкопы, являющиеся результатом слияния слабой ритмической длительности, которая меньше счетной, с последующей сильной ритмической длительностью, также меньшей, нежели счетная, в одну счетную ритмическую длительность.

Дирижер должен быстрыми энергичными жестами отмечать начало каждой синкопы, чтобы оркестранты могли акцентировать слабые доли такта, которые вследствие сочетания со следующими сильными переняли от них ударение. К слову, в быстрых темпах это ударение более выразительно, чем в медленных.

*Приемы управления хоровой звучностью. Роль репетиционного жеста в работе руководителя хора.*

Нахождению и воплощению тембровых красок в хоровом исполнительстве способствуют образные выразительные жесты дирижера и его мимика. Основу дирижерского отображения тембра составляет взаимосвязь между представлениями о колорите тембра и представлениями пространства: то, что находится вверху, воспринимается как более светлое, легкое, прозрачное, то, что внизу – более темное, массивное, тяжелое. Соответственно руки в высокой позиции способствуют показу более светлого звука, чем в низкой. Рука, обращенная ладонью вверх, вызывает ассоциации с высветлением звука, а обращенная вниз – с его затемнением.

Массивный, густой звук показывается прикрытой ладонью, движением большой амплитуды в низкой плоскости, звук легкий, прозрачный – раскрытой ладонью, обращенной вверх, в более высокой позиции.

### Литература

1. Мусин, И.Я. Техника дирижирования [Текст] / И.Я. Мусин. – 2-е изд., доп. – СПб.: Просветит.-изд. центр «ДЕАН-АДИА-М»: Пушкин. фонд, 1995. – 296 с.
2. Живов, В.Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика [Текст]: учеб. пособие для вузов / В.Л. Живов. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 270 с.

## Тема 4

### Изучение хоровой партитуры. План анализа хоровой партитуры

*Инструментальное освоение партитуры Основные приемы инструментального освоения хоровой партитуры*

Инструментальное освоение партитуры помогает изучению произведения, является необходимым условием для демонстрации его перед хором. Четкое исполнение произведения на фортепиано с учетом всех обще музыкальных требований (фразировки, динамики, агогики и т. д.) позволяет примерно представить партитуру в ее целостном звучании.

Хоровые партитуры без сопровождения выполняются на фортепиано двумя руками. В однородных хорах правая рука играет партию высоких голосов, левая – низких. Если хор смешанный, то правая рука выполняет партии сопрано и альт, левая рука – теноров и басов. Партию теноров надо играть на октаву ниже, чем написано в нотах. В тех случаях, когда расстояние между двумя голосами, выполняемые одной рукой, превышает октаву, партия одного голоса переходит в другую руку.

Параллельное восходящее движение сопрано, альтов и теноров выполняется правой рукой, а самостоятельный бас – левой; общее движение теноров и басов левой рукой, а альтов, сопрано – правой.

Хоровую партитуру, которая написана на одной нотной строке, рекомендуется выполнять двумя руками для достижения плавного голосоведения и ощущения мелодической линии каждого голоса.

Инструментальное освоение партитуры целесообразно проводить следующим образом: ознакомиться с произведением в целом, выявить наиболее тяжелые эпизоды и остановиться на их разучивании; сначала партитуру играть в среднем темпе и постепенно переходить к нужному (медленному или быстрому); выучивание партитуры наизусть проводить небольшими законченными предложениями или фразами, которые имеют определенное смысловое содержание.

Если партитура превышает пианистические возможности дирижера, рекомендуется применять упрощения: выполнять партитуру по частям, по группам партий; снимать удвоенные голоса; использовать арпеджиато; частично пропускать повторные звуки; отключать выдержанные звуки.

Во время изучения партитуры за фортепиано необходимо стараться представлять себе за звучанием инструмента звучность хора. Продуманная и четкая фразировка при исполнении партитуры на фортепиано поможет в дальнейшем нахождению необходимых жестов в дирижировании. Каждую партитуру нужно изучать таким образом, как будто готовишь ее к работе с хором. Полезно мысленно проводить репетицию и ставить «хору» разные задачи, например: изучить текст, добиться ансамбля, фразировки, точного ритма, чистой интонации и т.д.

### *Вокальное освоение партитуры. Приемы вокального освоения хоровой партитуры*

Для руководителя хора особенно важно умение выполнить произведение четко, интонационно чисто. В голосе дирижера как живом примере певцы должны услышать реальное воплощение требований, которые поставлены перед коллективом. Певческий показ руководителя хора значительно влияет на формирование тембровой окраски голоса в связи с содержанием и характером произведения. Эффект показа голосом усиливается, когда дирижер с помощью слова может точно сформулировать вокально-хоровую задачу и указать средства ее достижения.

Вокально-техническая работа дирижера углубляет знание изучаемых произведений, формирует его гармоничный слух, совершенствует умение владеть голосом. Пение хоровых партий позволяет вокально почувствовать их мелодическую выразительность, определить места для изменения дыхания, выявить регистровые особенности, интонационные и ритмические трудности, удобство произношения текста, найти необходимую окраску звучания и т. д. Чем выше вокальная оснащенность дирижера, тем более четкое его дирижирование.

Основная цель вокального освоения партитуры – услышать ее внутренним слухом и представить себе звучание в предполагаемой интерпретации. Наличие вокально-хорового слуха позволяет дирижеру давать настройку хора, «слышать» созвучия и аккордовые последовательности.

*Анализ хорового произведения. Основные требования написания письменного анализа хорового произведения*

В процессе аналитической работы дирижера над произведением конкретно реализуются многосторонние знания и навыки, приобретенные на теоретических и вокально-хоровых дисциплинах. Аналитическая деятельность обостряет восприятие музыки, дает четкое представление о взаимодействии художественных средств и понимание выразительных возможностей элементов музыкального языка, расширяет кругозор. Анализ воспитывает такое важное качество руководителя коллектива как умение грамотно излагать свои мысли.

В учебной практике наряду с устным используется письменный анализ хоровых произведений двух типов – короткая аннотация и развернутый анализ. Краткая аннотация носит констатирующий характер и содержит формальное изложение основных данных о произведении. В целях развития творческого самостоятельного мышления будущего дирижера хора, воспитания у него потребности в самообразовании может быть только развернутый анализ. Уже с первого года обучения дирижированию необходимо проводить самостоятельное исследование, сопоставлять факты, делать обобщения и результаты. Анализ партитуры на различных курсах отличается степенью сложности анализируемых произведений, глубиной и многосторонностью.

При всей многогранности возникающих в процессе анализа вопросов наиболее важным при изучении произведения является понимание его содержания. Это касается не только музыкального, но и литературного текста. Содержание произведения раскрывается в синтезе музыкальных и литературных средств, поэтому очень важен вопрос о соотношении поэтического текста и музыки.

Опираясь на методологию целостного анализа, в котором содержание произведения раскрывается через содержательную сторону музыкальной формы и музыкальных средств, аналитическая работа над партитурой должна подвести к нахождению собственной интерпретации, а также четких и технических средств для ее воплощения. Основные требования к проведению анализа хорового произведения:

- все музыкально-выразительные средства рассматриваются во взаимосвязи и художественном единстве с текстом;
- каждое построение (или часть, раздел) анализируется с разных сторон - дается целостная характеристика;
- анализ проводится в направлении от выразительного эффекта к тем средствам, которыми он воплощен.

### Литература

1. Сивизьянов, А.С. Дирижерское выражение музыкальных элементов и стилей / А.С. Сивизьянов. – Шадринск: ПО Исеть, 1997. – 372 с.
2. Левандо, П. Анализ хоровой партитуры / П. Левандо. – Л., 1971. – 78 с.

## РАЗДЕЛ «ВОКАЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА»

### *Тема 1 Развитие координации между слухом и голосом.*

*Постепенное закрепление устойчивого механизма правильного певческого звукообразования.*

Правила в пении:

- в музыкальной фразе должна быть вершина, выделенная при помощи динамики и акцентирования;
- последний звук фразы требует сохранения активности до конца длительности;
- при выдерживании длинной ноты, чувствовать ее внутреннюю пульсацию;
- чем быстрее темп, тем звук легче, тише, активнее;
- при движении мелодии вверх, нижний звук необходимо облегчать за счет динамики и атаки звука;
- нельзя сливать два гласных звука, стоящих на стыке слов;
- недопустимо брать дыхание посреди слова (если оно не цепное);

- при пении на цепном дыхании после его возобновления отдельными певцами вливаться в общее звучание незаметно, без толчка;

- нельзя отделять дыханием подлежащее от сказуемого; вдох (по объему и скорости) производить в характере песни

**Основные вокальные навыки:**

- 1) звуковедение;
- 2) певческое дыхание;
- 3) артикуляция;
- 4) слуховые навыки;
- 5) навыки эмоциональной выразительности исполнения.

**Звукообразование** – взаимодействие дыхательных, артикуляционных органов с работой гортани. Этот навык является главным. Он определяется владением разнообразным тембром, умением использовать различные типы атаки звука, способы артикуляции. Умение правильно интонировать является частью навыка звукообразования и тесно связано с регистрами. Звукообразование как целостный процесс не исключает навыков артикуляции, певческого дыхания, обеспечивающих качества дикции, способы звуковедения, ровность тембра, динамику и пр.

Навык **дыхания** включает в себя:

- певческую установку;
- глубокий вдох по объему и в характере песни;
- момент задержки дыхания, в течение которого готовится в «уме» представление первого звука, фиксируется положение вдоха;
- выдох постепенный, экономный (стараться сохранить вдыхательную установку);
- умение распределять дыхание на всю фразу, и пр.

Навык **артикуляции** включает в себя:

- отчетливое, фонетически определенное произношение слов;
- умеренное округление гласных в единой манере;
- умение максимально растягивать гласные и коротко произносить согласные.

**Слуховой навык:**

- слуховое внимание, самоконтроль;
- умение различить качественные стороны певческого звучания и эмоциональности выражения;
- вокально-слуховые представления певческого звука и способы его образования.

Данные навыки формируются на основе развития музыкального слуха, а также отзывчивости на музыку. Развитие слуховых и певческих навыков глубоко взаимосвязано с развитием мышления, памяти, воображения, внимания, воли. Все эти навыки, переходящие в свойства личности, взаимодействуют со всем процессом обучения.

**Навык выразительности в пении** выступает как исполнительский навык и достигается за счет:

- мимики, выражения глаз, жестов, движений;
- богатства тембровых красок голоса;
- динамических оттенков, фразировки;
- чистоты интонации;
- разборчивости дикции, пауз, цезур.

Выразительность исполнения формируется на основе осмысленности содержания и его эмоционального переживания.

*Изучение вокальных произведений школьно-песенного репертуара*

*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 ритмиче-

ский 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.

## **МОДУЛЬ 2**

### **РАЗДЕЛ «ДИРИЖЕРСКО-ХОРОВАЯ ПОДГОТОВКА»**

#### *Тема 2*

#### **Закрепление технических навыков дирижирования при исполнении хоровых произведений**

*Дирижирование хоровых произведений в размерах 6/8, 6/4, 9/8, 12/8, 3/2, 4/2.*

Существуют следующие сложные размеры, образующиеся из двухдольных: 4/2, 4/4, 4/8 и т.д. Все эти размеры считаются «на четыре». Они имеют два ударения – на первой и третьей долях такта, причем ударение на первой доле сильнее ударения на третьей.

Существуют следующие сложные размеры, образовавшиеся из трехдольных: 6/2; 6/4; 6/8 и т.д.

Все эти размеры считают «на шесть». Они имеют два ударения: сильнейшее на первой, более слабое – на четвертой доле, которые делят каждый такт на две части. Эти размеры называют сложными двухчастными.

Прибавляя, друг к другу три простых трехдольных размера, получают один размер сложный трехчастный – 9/2; 9/4; 9/8 и т.д. Эти размеры считают «на девять». Они имеют три ударения: сильнейшее на первой, более слабое на четвертой и самое слабое – на седьмой доле такта.

Четыре простых трехдольных размера дают сложный четырехчастный размер – это: 12/2; 12/4; 12/8 и т.д. Их считают «на двенадцать». Они имеют четыре ударения: самое сильное – на первой, более слабое – на седьмой, еще более слабое – на четвертой и самое слабое на десятой доле такта.

К сложным относится еще так называемые смешанные размеры, образующиеся, когда прибавляют один к другому два неоднородных размера. Например, если прибавить к размеру 2/4 размер 3/4, получится размер 5/4.

Таким образом могут образоваться следующие размеры, считаемые «на пять»:  $5/2$ ;  $5/4$ ;  $5/8$  и т.д. Они имеют два ударения: более сильное – на первой, более слабое – на третьей или на четвертой доле, в зависимости от того; в каком порядке проставлены простые размеры:  $2+3$  или  $3+2$ . Прибавляя один к другому простые и сложные размеры, можно получить следующие сложные смешанные размеры:  $7/2$ ;  $7/4$ ;  $7/8$  и т.д., которые считают «на семь». Эти размеры тоже имеют несколько ударений: на первой доле – самое сильное, на четвертой доле – более слабое и на шестой – самое слабое или на пятой более слабое, а на третьей самое слабое, в зависимости от способа прибавления размеров –  $3+4$  или  $4+3$ . Существуют в музыкальной литературе и другие смешанные размеры, которые встречаются значительно реже –  $10/4$ ;  $11/4$ ;  $11/16$ . Кроме того, могут быть такие сложные смешанные размеры как  $8/2$ ;  $8/4$ ;  $8/8$ , со следующей группировкой:  $2+3+3$  или  $3+2+2$ ; наконец  $9/2$ ;  $9/4$ ;  $9/8$ ;  $9/16$  с группировкой  $3+2+2+2$ , или  $2+3+2+2$  и т.д.

### Литература

1. Мусин, И.Я. Язык дирижерского жеста [Текст] / И.Я. Мусин. – М.: Музыка, 2007. – 232 с.
2. Уколова, Л.И. Дирижирование [Текст]: учеб. пособие / Л.И. Уколова. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 207 с.

### Тема 2

#### Развитие умений претворять средства музыкальной выразительности в дирижерском жесте

##### *Динамические оттенки и техника их исполнения*

**Динамика** (греч. *dynamic*) – совокупность явлений, связанных с силой, громкостью звучания. Фраза, осмысленная динамически, приобретает цельность, ясность. Динамика бывает постоянной и переменной, которую К.Б. Птица называет одним из тончайших элементов, составляющих живую музыку.

**Постоянная** (неподвижная) динамика (*f*, *p*, *mf*, *mp*) в дирижерском жесте может быть выражена увеличением силы в руках, физической насыщенностью мышц и увеличением объема движения. Последнее применимо только к спокойным темпам, так как объем жеста находится в большой зависимости от агогики.

В быстром темпе при любой динамике объем жеста сокращается, он склонен увеличиваться при замедлении.

В медленном темпе и при малой динамике жест небольшой, легкий, кистевой, а при *f* – также кистевые, но сильные удары, подчеркнутые точки.

##### *Переменная* (подвижная) динамика (*crescendo*, *diminuendo*)

Самое трудное в исполнении переменной динамики – постепенность и ровность увеличения или уменьшения звучности.

При показе *crescendo* необходимо определить вершину динамической фразы и равномерно распределить нарастание звучности к ней. Начинать показ минимальным объемом жеста, ровным выдвиганием руки (преимущественно левой) вперед и вверх. По мере нарастания динамики в движение включается предплечье, плечо, жест становится все более насыщенным.

В некоторых случаях *crescendo* может выразиться яснее в совместном действии рук, чем одной.

В показе *diminuendo* сложнее выдержать постепенность, ровность ослабления напряженности, характера, объема жеста. Руки из высокого положения осторожно опускаются вниз, приближаясь к корпусу (при этом первым «уходит» локоть).

Немецкий композитор, дирижер Ганс фон Бюлов предлагал обозначения, стоящие в начале *crescendo* или *diminuendo*, понимать наоборот, то есть *forte* - как тихо, а *piano* – как громко.

К *контрастной динамике* относятся *subito forte*, *subito piano*, *sforzando*, означающие внезапную смену звучности.

**Акцентированная динамика.** Акцент (*лац.* *accentus* – удар) – выделение, подчеркивание звука либо аккорда, которое зависит от характера исполняемой музыки. Жест, который изображает акцент, должен ясно отличаться от предыдущего и последующего. Его характеризует максимальная острота, точность “точки”, мгновенный отскок от нее.

Наиболее распространенные акценты – , >, **sf** показываются одной либо двумя руками. Обычный знак – (*tenuto*) обозначает своеобразное выделение звука или слога в тексте и подразумевает относительно небольшое ударение. Знак > требует более заметного подчеркивания звука. **Sf** обозначает акцент большей силы.

**Темп.** Существует определенная взаимосвязь между темпом и величиной жеста: чем быстрее темп, тем меньше амплитуда движения. Поэтому при увеличении скорости происходит постепенный переход от движения всей рукой к кистевому движению и наоборот.

Одновременное увеличение темпа и усиление динамики передается путем перемещения рук в высокую плоскость с одновременным образным отображением силы, а не увеличением объема жеста.

Длительное постепенное ускорение темпа можно показать при помощи небольшого и незаметного ускорения движения отдачи. Незначительное замедление передается небольшим торможением, утяжелением момента отдачи.

Резкое, неожиданное замедление требует активного подключения локтя и плеча, которые выполняют в движении отдачи роль мощного замедляющего средства.

### **Виды звуковедения**

**Артикуляция** обозначает способ исполнения звуков при пении с той или иной степенью связности или их расчлененности, и является средством музыкальной выразительности. Этот способ конкретно реализуется

в штрихах – приемах ведения звука. В хоровой практике используются следующие приемы звуковедения: legato, non legato, staccato, marcato.

Понятие артикуляции имеет и более узкое значение – механизм произношения гласных и согласных звуков.

**Legato.** Для исполнения штриха legato характерны мягкие «точки» – «прикосновения останова», связность, плавность, округление всех движений. Для того, чтобы legato было певучим, необходимо обратить внимание на свободу, подвижность и мягкость всех частей руки, которые в то же время должны быть связаны единым целостным движением. Движения руки подобны смычку инструмента. Лучезапястный сустав направляет движение этого смычка, а пальцы, как-будто, «держат» звуковую нить.

**Staccato** (отрывисто) прямо противоположное звуковедению legato. Во время показа штриха staccato кисть руки приподнята над плоскостью, плечо и предплечье неподвижны, точкой опоры служит локоть, кисть делает удары сверху вниз и мгновенно отскакивает от точки с мгновенной остановкой вверху. «Точки» – «отскоки» выполняются очень остро и точно кончиками пальцев. В зависимости от характера музыки «точки» выполняются одной кистью или кистью с предплечьем. Все движения между «точками» должны быть очень короткими, активными, ритмичными.

**Non legato.** Звуковедению non legato присущи наличие твердых, резких «точек», большая отдача, разграниченность долей одна с другой прерывистой, пунктирной линией. Самой характерной чертой non legato является повышение значимости «точки» и сокращение долевых движений.

Штрих **marcato** (подчеркнуто) характерен для маршеобразной музыки с энергичными волевыми образами. Marcato требует острого, точного удара. Этот удар не должен быть отрывистым, как в staccato, но должен сохранить эластичность руки и мягкую пружинистость во время отдачи кисти назад от места «точки». Движение выполняется всей собранной рукой от плеча прямолинейными резкими линиями и должен быть непрерывным. Marcato как вид дирижерского движения тем сложнее в исполнении, чем быстрее темп.

**Фразировка** Особенную трудность в дирижировании вызывает отражение в жесте непрерывности музыкального развития, смысловых связей между звуками, объединенных одной мыслью. Эти связи могут быть **непосредственными** (между соседними звуками и долями такта) и **отдаленными** (между отдельными частями, тактами).

**Непосредственные** связи определяются логичным развитием фразы, смысловыми ударениями и подчеркиваются выделением той или другой доли. Для определения **отдаленных** связей необходимо отличать так называемые «легкие» и «тяжелые» такты. Дирижеру важно уметь рассчитать возможности руки с целью приберечь самый насыщенный жест на «тяжелый» такт, в котором обычно находится вершина развития, кульминация.

При помощи *свернутого* ауфтакта налаживаются смысловые связи между звуками и долями такта, которые исполняются на staccato: легким кистевым броском снизу вверх дирижер как бы поддерживает звуки staccato во «взвешенном» положении.

В небольших построениях выделяется только одна опорная доля, чтобы избежать деления произведения на части. Направление движения передается нивелировкой сильных долей тактов законченными по мысли построениями.

**Фермата** (*ит. fermata* – остановка) – увеличение продолжительности звучания аккорда или звука, а также паузы в полтора-два раза либо на время, подсказанное музыкальным чутьем исполнителя. Фермата является одним из существенных средств выразительности. Она может подчеркивать кульминацию произведения, создавать впечатление большей значимости, окончания либо своеобразной выразительной паузы (над тактовой чертой и т.д.).

Ферматы бывают различных видов: снимаемые или неснимаемые, на сильной или слабой доле такта, заключительные или срединные, на паузе или тактовой черте.

Все виды фермат показываются при помощи остановки движения рук на доле, обозначенной ферматой.

**Снимаемая** фермата требует остановки звучания и показывается аналогично снятию звука. Жест снятия можно делать в любом направлении (вниз, в сторону) по желанию дирижера. Снимаемые ферматы, которые стоят в конце произведения, называются заключительными, в середине – срединные. Снимаемая фермата может иметь комбинированное снятие, при котором снятие звука является одновременно показом дыхания к следующей доле.

**Неснимаемая** фермата не требует снятия, поскольку не допускает паузы в дыхании и не прерывает звучание музыки.

Фермата **на части доли такта** тактируется при помощи дробления жеста. Для тактирования ферматы на последней восьмой прибегают к дроблению четвертной: на первой восьмой рука идет по схеме, по линии доли, на второй – рука ставится на фермату сверху вниз. Переход к дальнейшему исполнению осуществляется при помощи ауфтакта без снятия ферматы.

В случае так называемой **комбинированной ферматы** (на фермату голоса встают одновременно не одновременно) дирижер «становится» на фермату тогда, когда на нее вступает последний голос в партитуре, а до этого момента должен считать.

### **Особенности ритмической структуры в дирижерском жесте**

**Паузы** являются важным выразительным средством и играют большую роль в создании художественного образа. В исполнительском плане паузы разделяются на нейтральные (поддержка предыдущего звучания),

паузы нарастания (увеличение напряжения), паузы спада (постепенное угасание звучания).

*Люфтпауза* (воздушная пауза) – небольшая остановка в звучании, которая используется для выделения начала новой части фразы. Обозначается запятой «'» либо двумя черточками «//». Все виды люфтпауз (между долями такта, их частями, между тактами) выполняются одним приемом: делается остановка движения руки и затем показывается вступление к следующей доле.

### **Литература**

1. Мусин, И. Техника дирижирования: практ. рук. / И. Мусин. – 2-е изд., доп. – СПб.: Просветит.-изд. центр «Деан-Адиа-М», 1995. – 295 с
2. Ольхов, К. Теоретические основы дирижерской техники / К. Ольхов. – 3-е изд. – Л.: Музыка, 1990. – 200 с.
3. Осеннева, М.С. Хоровой класс и практическая работа с хором: учебное пособие для среднего профессионального образования / М.С. Осеннева, В. А. Самарин. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва: Издательство Юрайт, 2018. – 189 с.
4. Вуд, Г. Дирижирование / Г. Вуд.: М., 1958. – 58 с.
5. Андреева, Л. Методика преподавания хорового дирижирования / Л. Андреева. М., 1969. – 120 с.

### **Тема 3**

#### **Изучение хоровой партитуры. План анализа хоровой партитуры**

Во время изучения партитуры за фортепиано необходимо стараться представлять себе за звучанием инструмента звучность хора. Продуманная и четкая фразировка при исполнении партитуры на фортепиано поможет в дальнейшем нахождению необходимых жестов в дирижировании. Каждую партитуру нужно изучать таким образом, как будто готовишь ее к работе с хором. Полезно мысленно проводить репетицию и ставить «хору» разные задачи, например: изучить текст, добиться ансамбля, фразировки, точного ритма, чистой интонации и т.д.

Достижению приближенности звучания фортепиано к хоровому звучанию способствует выполнение следующих условий:

- игра с опорой на нижний голос как гармоничный фундамент;
- вокально-речевое донесение текста (нажатия в словах и логических группах слов, *rubato* в связи с произношением и т.д.);
- подчеркивание особенностей тембровой окраски голосов;
- показ дыхания для вступающих голосов отрывом рук от фортепиано;
- передача цезур, определяемых вокально-хоровым дыханием и фразировки текста как в отдельной партии, так и во всем хоре;

- владение музыкальным звучанием при связывании верхних и нижних голосов для создания обще хорового legato.

Необходимым условием художественного исполнения произведения является достижение ансамбля между хоровыми партиями, передача, с одной стороны, их тембровой индивидуальности, с другой, их единство со всей хоровой вертикалью. В связи с этим при выполнении партитуры возникает отдельный вид фортепианной техники, который подразумевает: специфическую аппликатуру; подмену одного пальца другим; игру хоровой партитуры без педали; распределение нотного материала между правой и левой руками.

При изучении полифонической партитуры необходимо придерживаться следующего порядка:

- познакомиться с основной темой и отметить ее проведение во всех хоровых партиях;
- последовательно проиграть все проведения темы;
- постепенно подключить остальные голоса.

В хоровых произведениях с инструментальным сопровождением хоровая партитура и инструментальное сопровождение выполняются отдельно (по возможности).

Вокальное освоение произведения необходимо проводить с соблюдением правильной певческой установки – петь полным голосом на опертом дыхании. Каждая партия должна выполняться четко, грамотно, интонационно точно, придерживаясь соответствующих певческих регистров. Партии мужских голосов женщины поют на октаву выше, и наоборот. Очень полезно сольфеджирование хоровых голосов, которое способствует наиболее точной ориентации в партитуре.

Большую пользу в работе над вокальным освоением партитуры приносит посещение выступлений хоровых коллективов, опыт пения в хоровом коллективе, прослушивание хоровой музыки в аудио- и видеозаписях.

### ***План анализа хоровой партитуры***

Письменный анализ хорового произведения выполняется в строгом соответствии с планом, который состоит из разделов:

- общие сведения о произведении и его авторах;
- анализ литературного текста;
- музыкально-теоретический анализ;
- вокально-хоровой анализ;
- исполнительский анализ;
- заключение;
- список использованных источников;
- приложения.

## Литература

1. Осеннева, М. Хоровой класс и практика работы с хором / М. Осеннева. – М.: Академия, 2003. – 187 с.
2. Романовский, Н. В. Хоровой словарь / Н. В. Романовский. – М.: Музыка, 2005. – 183 с.
4. Иванов-Радкевич, А. О воспитании дирижера / А. Иванов-Радкевич. – М., 1973. – 75 с.
5. Левандо, П. Анализ хоровой партитуры / П. Левандо. – Л., 1971. – 103 с.
6. Канерштейн, М. Вопросы дирижирования / М. Канерштейн. – М., 1972. – 255 с.

## РАЗДЕЛ «ВОКАЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА»

### Тема 1

#### Закрепление вокально-технических навыков и художественно исполнительских умений

В.В. Емельянов продолжил традиции Д.Е. Огороднова, разработав «Фонопедический метод развития голоса», получивший широкое распространение не только среди профессионалов – вокалистов, но и среди простых любителей пения.

Автор изложил систему взглядов, методов работы по постановке голоса в своей книге «Развитие голоса. Координация и тренаж», адресованной самому широкому кругу читателей. Автором формулируются важнейшие принципы фонопедического метода развития голоса. Один из принципов «Принцип самоимитации» основывается на том, что повторение не чужого звука, который воспринимается только слухом, а своего, со всем комплексом вокально-телесных ощущений (вибро-, баро- и проприорецепция).

***Выработка (расширение) диапазона; овладение верхним регистром (головным звучанием); формирование высокой позиции***

Крайне полезно использовать распевки в быстром темпе, так как верхние звуки, трудные для певца при медленном движении, легче удаются, если сделать их проходящими; они как бы по инерции получатся такими же, как и более низкие (сохраняется настройка характера движения и звучания, или верная координация). Быстрый темп помогает также избавиться от страха высоких нот, вызывает необходимое привыкание к головному звучанию и позволяет ощутить свободу пения в высоком регистре без напряжения. Также полезно при этом использовать комбинации удобных и неудобных звуков и букв.

Конечно, после такого опробования верхнего регистра необходимо его закрепить, например, путем задержки на самых высоких нотах (*fermata*).

Высокая позиция звучания – это направленность звука в головные резонаторы, помогающая справиться с высокими нотами, чисто интонировать.

### ***Скачки-интервалы, в том числе октавные***

Упражнения с ними помогают справиться с точным интонированием, чистым «попаданием в ноты». Также эти упражнения помогают освоить верхний регистр.

Любые интервалы поются по принципу: при движении вверх – широко (т.е. необходимо мыслить верхнюю ноту более далекой от первой, независимо от удаленности), при движении вниз – узко (подтянуть поближе к верхней). При пении подобных упражнений важно предварительно (мысленно) подготавливать каждый последующий звук без изменений работы гортани. Сам переход от ноты к ноте должен быть плавным, без «подъездов», за счет дыхания.

### ***Работа над интонацией***

Чистое интонирование – одна из важнейших обязанностей вокалистов, поэтому должна быть найдена и закреплена высокая позиция, позволяющая (в числе прочего) «подтягивать» интонацию. Для этого особенно полезны хроматические последовательности нот. Интонирование – как в предыдущем пункте. Мажорная терция (III ступень) и вводные тона (к любой ступени) интонируются предельно высоко!

### ***Техника беглости, или «мелкая» техника***

Эта техника развивает упругость, подвижность гортани; способность быстро менять характер движения, тип исполнения; снимает форсирование звука. Беглость делает гортань эластичной, гибкой, послушной для сложных технических заданий, помогает избавиться от скованности, утяжеления голоса. Эти распевки хорошо подготавливают и развивают возможность исполнять мелизмы, трели.

Выполнение упражнений, развивающих мелкую технику, связано со свободными ритмическими колебаниями всей гортани.

Приступать к работе над беглостью можно только при условии освобожденной, спокойной гортани.

Для работы над подвижностью и беглостью голоса сначала берутся простые упражнения, которые, чтобы не утомлять гортань, поются в очень спокойном темпе и ограниченном диапазоне. Затем постепенно усложняется фактура и ускоряется темп исполнения. При этом нужно следить за интонационной точностью, четкостью посыла, выпеванием всех нот. Если упражнения смазываются, следует выверить все ноты в медленном темпе со слогами (да-да, фа-фа, ро-ро, ма-ма, та-та, да-ба-да-ба и т. п.) и или на *staccato*. Для ритмичного пения в быстром темпе полезно следовать акцентам, отделяя одну группу нот от другой. При исполнении этих распевок лучше не брать крайние ноты диапазона.

## Литература

1. Нижникова, А.Б. Формирование певческой культуры учителя музыки: теория и практика: учебно-методическое пособие / А.Б. Нижникова; М-во образования Республики Беларусь, Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка. – 2-е изд. – Минск: БГПУ, 2021. – 58 с.

2. Нижникова, А.Б. Вокальные упражнения в педагогической практике (из опыта работы профессора Т. Н. Нижниковой): учеб.-метод. пособие / А.Б. Нижникова, Т.В. Сернова; М-во образования Респ. Беларусь, Белорус. гос. пед. ун-т. – Минск: БГПУ, 2000. – 26 с.

3. Огороднов, Д.Е. Методика музыкально-певческого воспитания: учебное пособие / Д.Е. Огороднов. – Изд. 4-е, испр. – Санкт-Петербург [и др.]: Лань: Планета музыки, 2014. – 224 с.

## Модуль 3

### РАЗДЕЛ «ДИРИЖЕРСКО-ХОРОВАЯ ПОДГОТОВКА»

#### Тема 1

#### Закрепление технических навыков дирижирования при исполнении хоровых произведений

Тактирование. Общие принципы тактирования дирижерских схем. Основные метрические схемы.

Изучение дирижерских схем. Виды дирижерских схем при тактировании произведений с простыми и сложными размерами.

Виды дирижерских схем при тактировании произведений с простыми и сложными размерами и их зависимость от размера хорового произведения.

Дирижирование хоровых произведений в размерах 2/4, 3/4, 4/4, 3/8, 6/8, 6/4, 9/8, 12/8, 3/2, 4/2.

## Литература

1. Осеннева, М. Хоровой класс и практика работы с хором / М. Осеннева. – М.: Академия, 2003. – 187 с.

2. Романовский, Н. В. Хоровой словарь / Н. В. Романовский. – М.: Музыка, 2005. – 183 с.

3. Стулова, Г. Теория и практика вокальной работы в хоре: учеб. пособие / Г. Стулова. – М., 1983. – 90 с.

## Тема 2

### Развитие умений осуществлять дирижерские средства выразительности хоровых произведений в дирижерском жесте

Динамические оттенки и техника их исполнения. Зависимость амплитуды жеста и позиции рук от динамики звучания. Неподвижная динамика *p*, *mp*, *mf*, *f*. Подвижная динамика (крещендо, диминуэндо). Контрастная динамика. Акценты. Роль аутфакта и амплитуды жеста при исполнении *pp*, *ff*, *sf*, *sp*.

Темпы и техника их исполнения Освоение основных темпов: умеренные, медленные и быстрые. Зависимость амплитуды жеста от темпа хорового произведения. Агогика. Техника исполнения *ritenuto*, *accelerando*, *piu mosso*, *meno mosso*.

Дирижирование произведений с различными темповыми сопоставлениями.

Виды звуковедения. Основные виды звуковедения: *legato*, *non legato*, *marcato*, *staccato*. Технические приемы показа различных видов звуковедения.

Дирижирование хоровых произведений с различными видами звуковедения.

Фермата, ее виды. Виды фермат и техника их выполнения. Снимаемая и не снимаемая фермата. Фермата на тактовой черте, паузе. Комбинированная фермата. Фермата на части доли такта.

Особенности отражения ритмической структуры в дирижерском жесте.

Техника исполнения пунктирного ритма. Синкопа. Дробление метрической доли. Выдержанные доли.

Приемы управления хоровой звучностью. Роль репетиционного жеста в работе руководителя хора. Освоение дирижерских приемов для показа интонационных, дикционных, динамических, ритмических, тембровых особенностей хорового звучания.

### Литература

1. Мусин, И. Техника дирижирования: практ. рук. / И. Мусин. – 2-е изд., доп. – СПб.: Просветит.-изд. центр «Деан-Адиа-М», 1995. – 295 с
2. Ольхов, К. Теоретические основы дирижерской техники / К. Ольхов. – 3-е изд. – Л.: Музыка, 1990. – 200 с.
3. Осеннева, М.С. Хоровой класс и практическая работа с хором: учебное пособие для среднего профессионального образования / М.С. Осеннева, В.А. Самарин. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва: Издательство Юрайт, 2018. – 189

### *Тема 3*

#### **Изучение хоровой партитуры. План анализа хоровой партитуры**

Инструментальное освоение партитуры Основные приемы инструментального освоения хоровой партитуры. Исполнение хоровой партитуры на фортепиано с учетом всех общемузыкальных и вокально-хоровых особенностей произведения.

Вокальное освоение партитуры. Приемы вокального освоения хоровой партитуры. Пение хоровых партий интонационно чисто, ритмически правильно, эмоционально выразительно.

Анализ хорового произведения. Основные требования написания письменного анализа хорового произведения. План анализа хоровой партитуры. Содержание этапов письменной работы.

#### **Литература**

1. Мусин, И.Я. Язык дирижерского жеста [Текст] / И.Я. Мусин. – М.: Музыка, 2007. – 232 с.
2. Уколова, Л.И. Дирижирование [Текст]: учеб. пособие / Л.И. Уколова. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 207 с.

### **РАЗДЕЛ «ВОКАЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА»**

#### *Тема 1*

#### **Развитие умений оценивать качество вокального исполнения, выявлять его недостатки, обозначать пути их исправления**

Изучение основ теории и методики преподавания вокала, специальной научно-методической литературы. Проведение вокально-методического и художественно-исполнительского анализа вокальных произведений и детских песен. Освоение умений применения средств музыкальной выразительности и вокально – технических исполнительских приемов в работе над музыкальными произведениями различных жанров и стилей.

#### **Литература**

1. Вокализы: методическое пособие / Сост.: А.Б. Нижникова, С.А. Новицкая. – Мн., 1997. – Т. 1, 2.
2. Вокальная музыка для детей: учеб.-метод. пособие / А.Б. Нижникова, Е.А. Овчаренко, Г.В. Щербич. – Мн., 2006.
3. Дмитриев, Л.Б. Основы вокальной методики / Л.Б. Дмитриев. – М., 2012.

## Модуль 4

### РАЗДЕЛ «ДИРИЖЕРСКО-ХОРОВАЯ ПОДГОТОВКА»

#### Тема 1

#### Закрепление технических навыков дирижирования при исполнении хоровых произведений

Тактирование. Общие принципы тактирования дирижерских схем. Основные метрические схемы.

Изучение дирижерских схем. Виды дирижерских схем при тактировании произведений с простыми и сложными размерами.

Виды дирижерских схем при тактировании произведений с простыми и сложными размерами и их зависимость от размера хорового произведения.

Дирижирование хоровых произведений в размерах 2/4, 3/4, 4/4, 3/8, 6/8, 6/4, 9/8, 12/8, 3/2, 4/2.

#### Литература

1. Осеннева, М. Хоровой класс и практика работы с хором / М. Осеннева. – М.: Академия, 2003. – 187 с.

2. Романовский, Н.В. Хоровой словарь / Н.В. Романовский. – М.: Музыка, 2005. – 183 с.

3. Стулова, Г. Теория и практика вокальной работы в хоре: учеб. Пособие / Г. Стулова. – М., 1983. – 90 с.

#### Тема 2

#### Развитие умений осуществлять дирижерские средства выразительности хоровых произведений в дирижерском жесте

Динамические оттенки и техника их исполнения. Зависимость амплитуды жеста и позиции рук от динамики звучания. Неподвижная динамика *p*, *mp*, *mf*, *f*. Подвижная динамика (крещендо, диминуэндо). Контрастная динамика. Акценты. Роль аффтакта и амплитуды жеста при исполнении *pp*, *ff*, *sf*, *sp*.

Темпы и техника их исполнения Освоение основных темпов: умеренные, медленные и быстрые. Зависимость амплитуды жеста от темпа хорового произведения. Агогика. Техника исполнения *ritenuto*, *accelerando*, *piu mosso*, *meno mosso*.

Дирижирование произведений с различными темповыми сопоставлениями.

Виды звуковедения. Основные виды звуковедения: *legato*, *non legato*, *marcato*, *staccato*. Технические приемы показа различных видов звуковедения.

Дирижирование хоровых произведений с различными видами звуковедения.

Фермата, ее виды. Виды фермат и техника их выполнения. Снимаемая и не снимаемая фермата. Фермата на тактовой черте, паузе. Комбинированная фермата. Фермата на части доли такта.

Особенности отражения ритмической структуры в дирижерском жесте.

Техника исполнения пунктирного ритма. Синкопа. Дробление метрической доли. Выдержанные доли.

Приемы управления хоровой звучностью. Роль репетиционного жеста в работе руководителя хора. Освоение дирижерских приемов для показа интонационных, дикционных, динамических, ритмических, тембровых особенностей хорового звучания.

### **Литература**

1. Мусин, И. Техника дирижирования: практ. рук. / И. Мусин. – 2-е изд., доп. – СПб.: Просветит.-изд. центр «Деан-Адиа-М», 1995. – 295 с
2. Ольхов, К. Теоретические основы дирижерской техники / К. Ольхов. – 3-е изд. – Л.: Музыка, 1990. – 200 с.
3. Осеннева, М.С. Хоровой класс и практическая работа с хором: учебное пособие для среднего профессионального образования / М.С. Осеннева, В.А. Самарин. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва: Издательство Юрайт, 2018. – 189

### **Тема 3**

#### **Изучение хоровой партитуры. План анализа хоровой партитуры**

Инструментальное освоение партитуры Основные приемы инструментального освоения хоровой партитуры. Исполнение хоровой партитуры на фортепиано с учетом всех общемузыкальных и вокально-хоровых особенностей произведения.

Вокальное освоение партитуры. Приемы вокального освоения хоровой партитуры. Пение хоровых партий интонационно чисто, ритмически правильно, эмоционально выразительно.

Анализ хорового произведения. Основные требования написания письменного анализа хорового произведения. План анализа хоровой партитуры. Содержание этапов письменной работы.

### **Литература**

1. Мусин, И.Я. Язык дирижерского жеста [Текст] / И.Я. Мусин. – М.: Музыка, 2007. – 232 с.
2. Уколова, Л.И. Дирижирование [Текст]: учеб. пособие / Л.И. Уколова. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 207 с.

## РАЗДЕЛ «ВОКАЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА»

### *Тема 4*

#### **Выявление профессионального уровня владения формами вокального исполнительства. Овладение знаниями и практическими умениями вокальной работы с детьми разных возрастных групп**

Формирование умений самостоятельно готовить свой голосовой аппарат к работе в певческом режиме, выявлять вокально-технические трудности и определять пути их преодоления, проводить вокально-исполнительский и вокально-методический анализ произведений учебного вокального репертуара.

Развитие стилевой достоверности исполнения вокальных произведений, народных песен. Развитие артистизма вокального исполнения.

Самостоятельное разучивание произведений школьно-песенного репертуара под собственный аккомпанемент с последующим методическим анализом вокально-технических трудностей и художественных особенностей, с нахождением путей и методов их решения.

### **Литература**

1. Вокализы: методическое пособие / Сост.: А.Б. Нижникова, С.А. Новицкая. – Мн., 1997. – Т. 1, 2.
2. Вокальная музыка для детей: учеб.-метод. пособие / А.Б. Нижникова, Е.А. Овчаренко, Г.В. Щербич. – Мн., 2006.
3. Дмитриев, Л.Б. Основы вокальной методики / Л.Б. Дмитриев. – М., 2012.
4. Колос, Л.Я. Методика преподавания вокала: Учебное пособие. – Минск: БГАМ, 2014. – 216 с.
5. Композиторы – детям: Хрестоматия в 3-х частях /сост. А.Б. Нижникова и др. – 3-е изд. – Мн., 2010. – 164 с

# ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

## Модуль 1

### РАЗДЕЛ «ДИРИЖЕРСКО-ХОРОВАЯ ПОДГОТОВКА»

#### *Упражнения по постановке свободного дирижерского аппарата*

**Упражнения** помогают выработать основную дирижерскую позицию. Дирижер должен стоять прямо и свободно, имея хорошую опору на ноги; ни в коем случае не прогибаться и не качаться.

1. Для свободного состояния, устранения напряжения в мышцах плечевого пояса, корпуса нужно приподнять плечи, отвести их назад и свободно опустить (повторить несколько раз).

2. Руки медленно поднять от плеча перед собой при свободно свисающих кистях. Задержать их в таком положении и затем расслабить. Руки свободно падают вдоль корпуса. Делать каждой рукой поочередно, затем вместе.

3. Встать прямо, руки опущены вдоль корпуса, ноги чуть расставить, обеспечивая устойчивое положение. Согнуть руки в локтях, чуть выдвинуть вперед, кисть немного приподнять. Ладонь обращена вниз, пальцы «округлые», направлены вперед.

### РАЗДЕЛ «ВОКАЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА»

#### *Упражнения на концентрацию звука*

Эти упражнения необходимы тем из вас, у кого наблюдаются следующие проблемы во время пения: глухой, заглубленный звук, трудности с исполнением верхних и средних нот, сильный звук на всех или некоторых гласных часто на «И», склонность к занижению нот.

1. Закрытый слог «М». Сделайте быстрый вдох носом. Одновременно опустите гортань, как во время зевка и откройте ноздри. На выдохе споем одну ноту на согласную «М». Гортань остается внизу. Нижняя челюсть опущена так, что зубы не касаются друг друга. Язык лежит свободно. Губы сомкнуты, но не напряжены. Ноздри открыты. Вы должны добиться удержания долгого ровного звука. Вибрация легкое подрагивание ощущается в области носа, переносицы, щек, подбородка. Эпицентр вибрации находится на передних верхних зубах. Старайтесь не допускать гнусавого призвука. Не тянитесь к ноте снизу, атакуйте сверху, как бы нажимая на воображаемую клавишу. В противном случае нота получится несколько заниженной, или будет присутствовать ощущение, что вы «подъезжаете» к ноте, не точно интонируя. Начинать это упражнение надо с любой удобной вам ноты, находящейся в середине диапазона, и постепенно повышать и пони-

жать тон. Автор не рекомендует делать это упражнение в высоком регистре, оставайтесь в низком и среднем. 2. М-И-И-И-И-И-И-И. В этом упражнении первая нота должна звучать так же, как и в предыдущем. Для исполнения последующих нот необходимо немного открыть рот, следя однако, чтобы не появилось какое-либо напряжение. Звук «И» во время пения не должен отличаться от обычного разговорного как в слове «улитка».

3. М-И-Э-А-О-У-О-А-Э-И. Когда вы почувствует контроль над буквой «И», переходите к этому упражнению. Все гласные должны быть исполнены одинаковым звуком – звонко, без хрипа и прорыва. Необходимо постоянно чувствовать точку концентрации звука на верхних передних зубах.

## Модуль 2

### РАЗДЕЛ «ДИРИЖЕРСКО-ХОРОВАЯ ПОДГОТОВКА»

#### *Упражнения по постановке свободного дирижерского аппарата*

**Упражнение 1.** Встать прямо. Поднять одну руку вверх (вдох), затем бросить ее вниз, не сгибая в локтевом суставе (выдох), свободно покачать внизу маятникообразным движением. Выполнять поочередно и обеими руками. Главная задача – ощущение тяжести и весомости всей руки от плеча в падении и расслаблении после него. Вариант упражнения: с падением рук опускать голову для полного ощущения расслабления. Усложняем предыдущее упражнение. После поднятия руки вверх освободить руку частями: сначала падает кисть, затем предплечье и плечо. При освобождении предплечья может опуститься и плечо. Следует обратить внимание в этот момент на активность локтя, который удерживает плечо в нужном положении. В последнем варианте этого упражнения при падении руки нет броска, как в первом, и нет остановок, как во втором. Все части рук освобождаются мгновенно, из них как бы «выдёргивается стержень», и они мягко соскальзывают вдоль туловища. Здесь очень важен контраст напряжения вытянутой руки вверх и мгновенного её расслабления.

**Упражнение 2.** Для достижения свободы плечевого сустава полезно применять упражнения, в основе которых лежит круговое движение.

1. Исходное положение: студент стоит прямо, руки свободно опущены вдоль корпуса. Правая рука медленно поднимается в левую сторону, описывая круг вдоль туловища. Упражнение продлевается несколько раз каждой рукой поочередно при регулируемом дыхании «вдох – выдох».

2. Упражнение то же, что и предыдущее, только рука движется не влево, а в правую сторону.

3. Усложненный вариант этого упражнения выполняется одновременно двумя руками в разные стороны, а затем в одну в параллельном движении. В дальнейшем круговые движения можно ускорить, но обязательное условие – ощущение полностью освобожденной руки. Следующие упражнения выполняются в перпендикулярной плоскости туловища направлении (вперед и назад).



## РАЗДЕЛ «ВОКАЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА»

### *Комплекс упражнений*

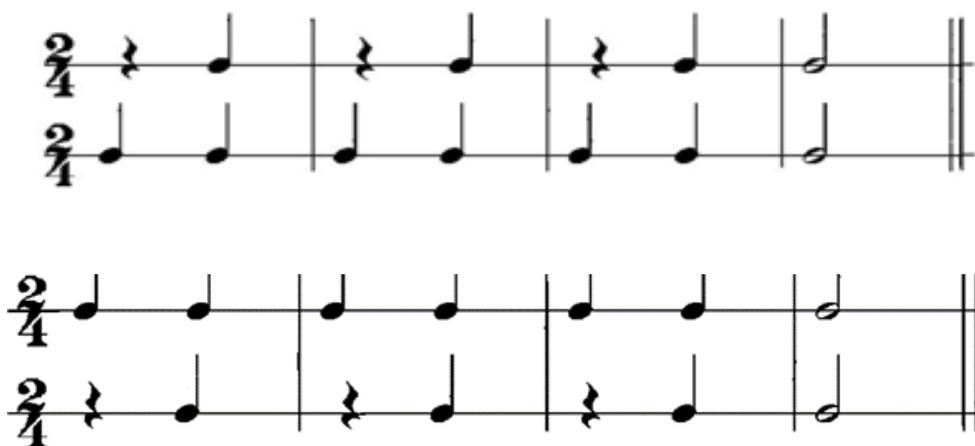
#### *для развития правильного певческого звукообразования*

1. Поиск вибрации: на губах (М) – на губной гармошке, расческе без оценки качества звуков.
2. Поток вибраций, поднимающийся из середины тела, вливается в вибрацию губ. Пение по одному звуку, двигаясь по полтона от «фа» до «си бемоль». Звук производится как жужжание. Звук из глубины.
3. Стимулирование губ на освобождение и расширение зоны вибрации (звук Б), подключая деки губ. Пальцем касаемся губ при движении вверх-вниз до свободного движения.
4. Губы расслаблены, выдуваем поток воздуха с вибрацией «ММ»: от щек по всему лицу.
5. Вдуваем вибрацию сквозь губы (вздых облегчения, касание звука, вибрации «МММ»).

## МОДУЛЬ 4

### РАЗДЕЛ «ДИРИЖЕРСКО-ХОРОВАЯ ПОДГОТОВКА»

#### *Упражнения для показа вступлений и снятий*



## РАЗДЕЛ «ВОКАЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА»

#### *Упражнения на выработку свободной артикуляции*

1. Для активизации языка. Пошевелите языком из стороны в сторону, вперед, назад, вправо, влево, круговые обороты в обе стороны, «винтиком», «трубочкой». Высуньте кончик языка и быстро-быстро перемещайте его из угла в угол рта.

2. Почувствуйте кончик языка, он активный и твердый, как молоточек. (В этом вам поможет воображение). Побейте кончиком языка по зубам изнутри, как будто (беззвучно) говорите: да-да-да-да. Хорошо в этот момент представить себе «высокое небо» и объемный рот. Энергично произнесите: Т-Д, Т-Д, Т-Д.

3. Чтобы освободить язык и гортань выполните такое задание: быстрый, короткий и глубокий вдох носом, затем полностью выдохнуть через рот. Выдох резкий, как «выброс» воздуха со звуком «ФУ» (щеки «падают»). А чтобы укрепить мышцы гортани, энергично произнесите: К-Г, К-Г, К-Г.

4. Чтобы активизировать мышцы губ, надуйте щеки, сбросьте воздух резким «хлопком» через сжатые (собранные в «пучок») губы. Энергично произнесите: П-Б, П-Б, П-Б.

5. Это упражнение для освобождения нижней челюсти. Просто откройте рот, подвигайте челюстью в стороны, почувствуйте свободу этого движения. Делайте его перед зеркалом, пока не почувствуете легкую усталость. Нижняя челюсть должна быть свободной, но не приоткрытой. Тяжелая, болтающаяся нижняя челюсть бьет по гортани, делает звук бесформенным, артикуляцию переукрупненной.

## РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

Для получения объективной информации о состоянии успеваемости студента, для обоснования результатов об эффективности использования тех или иных инновационных образовательных технологий, методов, приемов, форм обучения необходимо систематически проводить различные виды контроля: текущий, итоговый и выпускной. Каждый из них применяется на определенном этапе обучения и, кроме оценки знаний, умений и навыков, выполняет в педагогическом процессе одну из функций: стимулирующую, обучающую, диагностическую, воспитательную и др.

Диагностика компетенции может проводиться в разных формах.

*В устной форме:*

*По разделу дирижерско-хоровая подготовка*

- устный опрос на практических занятиях;
- коллоквиумы;
- устные экзамены (в письменной форме);
- анализ хорового произведения (в устно-письменной форме);
- отчеты по самостоятельному конспектированию научно-методической литературы.

*По разделу вокальная подготовка*

- прослушивание музыкальных произведений;
- проведение текущих прослушиваний по отдельным или интегрированным разделам (темам) дисциплины;
- оценка упражнений, учебно-творческих заданий;
- контрольный урок (прослушивание).

Формы текущего контроля – зачет и экзамен.

Текущий контроль успеваемости проводится в форме прослушивания на практических занятиях с выставлением текущих оценок по десятибалльной шкале.

### Требования к зачету

На зачете студент должен исполнить:

1. Продирижировать двумя контрастными произведениями (с сопровождением и а cappella).
2. Спеть, сыграть любой голос произведения а cappella с тактированием.
3. Исполнить из школьно-песенного репертуара одно произведение.

## Критерии оценки результатов учебной деятельности

Отметка	Показатели оценки результатов учебной деятельности
зачтено	Выступление включает сочинения, соответствующие программным требованиям и индивидуальным возможностям исполнителя, демонстрируется уверенное знание нотного текста, яркое и стилистически верное исполнение произведений, выступление свидетельствует о свободном техническом владении музыкальным материалом.
незачтено	Программа не соответствует требованиям учебной программы по данной дисциплине и не полностью представлена. Исполняется с множеством текстовых, технических и других ошибок. Дефекты голосового аппарата.

### Требования к экзамену

На экзамене студент должен исполнить:

1. Дать настройку по камертону.
2. Продиржировать двумя контрастными произведениями (с сопровождением и а саррелла)
3. Исполнить на фортепиано произведение а саррелла (наизусть)
4. Спеть дирижерскую линию своего произведения.
5. Спеть, сыграть любой голос произведения а саррелла с тактированием.
6. Исполнить из школьно-песенного репертуара одно произведение.
7. Ответить на вопросы комиссии, касающиеся исполняемых произведений.

## Критерии оценки результатов учебной деятельности

Балл	Критерии оценки
10	Высокий уровень исполнительской концепции, творческая свобода и взаимосвязь всех элементов дирижерского мастерства.
9	Демонстрирует уверенное знание нотного текста, яркое и образное исполнение произведения. Выступление свидетельствует о свободном техническом владении музыкального материала.
8	Свободное техническое владение музыкальным материалом, наличие художественной интерпретации, осмысленность и глубина реализации замысла. Образное и стилистически верное исполнение произведений.
7	Хороший уровень владения дирижерским исполнительством в исполнении хоровой партитуры на фортепиано. Недостаточно убедительно представлена художественная часть.

6	Достаточное техническое владение дирижерской техникой. Игра произведения а саррелла в полной фактуре, наизусть. При этом имеются неточные ответы на вопросы экзаменатора по технике дирижирования и анализу партитуры.
5	Студент владеет техникой дирижирования в рамках программных требований. Демонстрирует исполнение партитуры наизусть, но недостаточно представлена художественная сторона.
4	Наличие элементарных дирижерских навыков, но в неполном объеме. При исполнении произведения а саррелла нет навыка «хорового legato».
3	Студент демонстрирует исполнение партитуры (дирижирование, игра на инструменте) при этом имеют место технические ошибки и недостаток знаний партитуры. Представленный анализ произведения а саррелла не соответствует требованиям программы 5 курса.
2	Подготовлены два разнохарактерных произведения с множеством технических недочетов в дирижировании, игре на инструменте, пении голосов. Отсутствует письменный анализ произведения а саррелла. Студент не исполняет под собственный аккомпанемент школьной песни.
1	Программа не соответствует требованиям по своему уровню и не полностью представлена. Исполняется с множеством текстовых, технических и других ошибок. Партитуры не представлены наизусть.

### ТЕСТ ДЛЯ ПРОВЕРКИ ЗНАНИЙ

1. Расположите этапы развития дирижерского искусства по хронологии:

- 1) применение баттуты;
- 2) хейрономия;
- 3) дирижирование палочкой;
- 4) появление генерал баса.

**2, 1, 4, 3**

2. Дирижирование – это:

- 1) передача рисунка тактовой схемы;
- 2) показ сильных и слабых долей такта;
- 3) **выразительная мануальная техника;**
- 4) метрическое тактирование.

3. Этические советы молодым дирижерам написаны:

- 1) **П.Г. Чесноковым;**
- 2) К.Б. Птицей;
- 3) Г.Я. Ломакиным;
- 4) Н.М. Данилиным.

4. Тактирование – это:

- 1) **показ темпа музыкального произведения;**
- 2) дирижирование;
- 3) отсчитывание метрических долей;
- 4) **выделение сильной доли.**

5. Дирижированию хоровым произведением предшествует анализ:

- 1) исполнительский;
- 2) музыкально теоретический;
- 3) вокально хоровой.

**все ответы верны**

6. Основные принципы постановки дирижерского аппарата:

- 1) экономность жестов;
- 2) ясность, четкость, движений;
- 3) свобода рук.

**все ответы верны**

7. В понятие дирижерский аппарат включают:

- 1) положение корпуса;
- 2) положение рук;
- 3) лицо, мимика, взгляд.

**все ответы верны**

8. В переводе с латинского «manos» означает:

- 1) плечо;
- 2) кисть;
- 3) **рука;**
- 4) предплечье.

9. Ведущей частью руки в дирижировании является:

- 1) **кисть;**
- 2) плечо;
- 3) предплечье;
- 4) локоть.

10. Расположите в последовательности выполнение элементов техники дирижирования:

- 1) вступление;
- 2) снятие;
- 3) дыхание;
- 4) внимание.

**4, 3, 1, 2**

11. Укажите фамилии русских хоровых дирижеров

- 1) Г.Я. Ломакин;
- 2) П.Г. Чесноков;
- 3) Н.М. Данилин.

**все ответы верны**

12. Чтение партитур – это:

- 1) практическая учебная дисциплина;
- 2) исполнение партитуры на фортепиано;
- 3) начало освоения музыкального произведения.

**все ответы верны**

13. Кому принадлежат слова: «Если хор поет плохо, вини в этом не его, а самого себя»:

- 1) М.М. Ипполитову-Иванову;
- 2) В.С. Калининкову;
- 3) С.И. Танееву;
- 4) **П.Г. Чеснокову.**

14. Хор – это:

- 1) группа однородных голосов;
- 2) музыкальное произведение, предназначенное для исполнения певческим коллективом;
- 3) группа певцов, совместно исполняющих музыкальное произведение;
- 4) **певческий коллектив.**

15. Состав хора:

- 1) однородный;
- 2) неполный смешанный;
- 3) смешанный.

**все ответы верны**

16. Тембр – это:

- 1) сила звука;
- 2) **окраска звука;**
- 3) усилитель звука;
- 4) выразительность звука.

17. Тесситура – это:

- 1) звуковой объем голоса;
- 2) **высотное положение звуков мелодии по отношению к диапазону голоса;**

- 3) совокупность певческих звуков, издаваемых при помощи голосового аппарата;
- 4) система высотных связей музыкальных звуков.

**18.** Особенности певческого дыхания:

- 1) цепное;
- 2) одновременное;
- 3) смешанное.

**все ответы верны**

**19.** При различной подтекстовке в хоре применяется дыхание:

- 1) общехоровое;
- 2) по партиям;
- 3) по фразам.

**все ответы верны**

**20.** Цепное дыхание применяется в:

- 1) протяженных музыкальных фразах;
- 2) небольших музыкальных фразах;
- 3) передаче непрерывного характера звучания.

**все ответы верны**

**21.** Расположите музыкально-смысловые элементы последовательно от меньших форм к большим:

- 1) фраза;
- 2) период;
- 3) мотив;
- 4) предложение.

**3, 1, 4, 2**

**22.** Камертон – это:

1) жезл, которым на раннем этапе дирижерского искусства дирижер управлял хором;

**2) источник звука, служащий эталоном высоты при настройке в хоре;**

- 3) прибор для определения темпа;
- 4) тональная настройка перед пением хора.

**23.** Фразировка – это:

1) мелодический оборот, интонация;

2) важное средство выразительности;

**3) логическое построение музыкального предложения, фразы, периода;**

- 4) выразительное исполнение музыкальных фраз.

**24.** Певческая установка – термин, обозначающий:

- 1) **подготовленность певца к фонации;**
- 2) состояние, необходимое для начала пения;
- 3) положение корпуса перед началом пения.

1) Выберите термин, относящийся к понятию агогика:

- 2) tempo rubato;
- 3) grazioso;
- 4) dolce;
- 5) accelerando.

**1, 4**

**25.** Укажите вокально-хоровые жанры:

- 1) оратория;
- 2) романс;
- 3) кантата;
- 4) опера.

**1, 3**

**26.** Диапазон – это:

- 1) один из регистров голоса;
- 2) совокупность музыкальных звуков, возникающих в результате работы голосового аппарата;
- 3) **звуковой объем голоса;**
- 4) звуки, лежащие на границе регистров голоса.

**27.** Укажите простые размеры:

- 1) 3/4;
- 2) 2/4;
- 3) 4/4.

**все ответы верны**

**28.** Ауфтакт – это:

- 1) замах;
- 2) предварительный взмах;
- 3) показ вдоха перед началом звука.

**4) все ответы верны**

**29.** Виды ауфтактов:

- 1) полный;
- 2) неполный;
- 3) задержанный.

**все ответы верны**

## **ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ**

### **МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОРГАНИЗАЦИИ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ**

Самостоятельная работа студентов заключается в домашней (внеаудиторной) подготовке к индивидуальным занятиям, которая включает:

- изучение и конспектирование научно-методической литературы, интернет-источников по проблемам техники дирижирования, интерпретации музыкального сочинения, работы с хоровым коллективом (в частности, с детским) с использованием ИКТ;
- изучение профессиональной терминологии и подготовка глоссария;
- изучение учебно-педагогического репертуара по учебной дисциплине «Дирижерско-хоровая и вокальная подготовка»;
- знакомство с учебным репертуаром детских хоровых коллективов;
- подготовку устных сообщений в рамках изучения вокально-хорового произведения с точки зрения историко-эстетического, музыкально-теоретического, исполнительского ракурсов;
- выполнение творческих практических заданий;
- инструментальное освоение хоровой партитуры;
- вокальное освоение хоровой партитуры.

В каждом семестре студент получает индивидуальные задания с учетом его базового уровня подготовки, степени сформированности дирижерских навыков, общекультурного и музыкального кругозора. Содержание заданий для самостоятельной работы постоянно обновляется и определяется задачами обучения, курсовыми требованиями, а также результатами, полученными студентом при сдаче предыдущих контрольных мероприятий.

#### **РАЗДЕЛ «ДИРИЖЕРСКО-ХОРОВАЯ ПОДГОТОВКА»**

Изучение хоровой партитуры. План анализа хоровой партитуры

Форма контроля – индивидуальная

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

### **Закрепление технических навыков дирижирования при исполнении хоровых произведений**

Форма контроля – конспект

1. Тактирование. Общие принципы тактирования дирижерских схем. Основные метрические схемы.
2. Изучение дирижерских схем. Виды дирижерских схем при тактировании произведений с простыми и сложными размерами.
3. Виды дирижерских схем при тактировании произведений с простыми и сложными размерами и их зависимость от размера хорового произведения.
4. Дирижирование хоровых произведений в размерах 2/4, 3/4, 4/4, 3/8, 6/8, 6/4, 9/8, 12/8, 3/2, 4/2.

### *Вопросы для самоконтроля*

1. Какие функции выполняет мануальная техника в дирижировании.
2. Уровни развития мануальной техники.
3. Как тактируются сложные размеры при исполнении хорового произведения.
4. Особенности тактирования сложных размеров в быстрых темпах.

### *Практическое задание*

1. Выполнить упражнения, направленные на совершенствование мануальной техники.
2. Привести примеры хоровых произведений со сложными ритмами.
3. На примере изучаемого в классе дирижирования хорового произведения без сопровождения продемонстрировать особенности сложного размера.

### *Перечень рекомендуемой литературы*

1. Ольхов, К.А. О дирижировании хором / К.А. Ольхов. – Л., Музгиз, 1961. – 134 с.
2. Мусин, И.Я. Техника дирижирования / И.Я. Мусин. – М.: Музгиз, 1967.
3. Птица, К.Б. Очерки по технике дирижирования хором / К.Б. Птица. – Изд-во: Московская консерватория, 2010. – 126 с.

## **РАЗДЕЛ «ВОКАЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА»**

### **Закрепление вокально-технических навыков и художественно-исполнительских умений**

Форма контроля – индивидуальная

1. Продолжение работы над звуковысотным интонированием, развитием подвижности певческого голоса, расширением его диапазона, овладением широкой палитрой динамических, агогических, тембровых оттенков, над артистизмом исполнения произведений учебного вокального репертуара.
2. Включение в репертуар несложных арий. Приобретение устойчивых навыков исполнения школьных песен под собственный аккомпанемент: достижение звукового баланса между голосом и музыкальным инструментом, при условии сохранения вокально-технических и художественно-исполнительских навыков, как в вокальной, так и в инструментальной партиях.

### *Вопросы для самоконтроля*

1. Как развить подвижность голоса?
2. Раскрыть особенности агогики в произведении.
3. Дать определение термину ария.
4. Как достичь звукового баланса при исполнении школьно-песенного репертуара.

### *Практическое задание*

1. Пение вокальных упражнений на расширение диапазона.
2. Самостоятельный разбор несложной арии.
3. Анализ вокальных произведений детского репертуара.

### *Перечень рекомендуемой литературы*

1. Варламов, А.Е. Полная школа пения [Ноты]: учеб. пособие / А.Е. Варламов. – 4-е изд., стер. – СПб.: Лань; Планета Музыки, 2012. – 120 с.: нот. – (Мир культуры, истории и философии).
2. Дюпре, Ж.-Л. Искусство пения [Ноты]. Полный курс: теория и практика, включающая сольфеджио, вокализы и мелодические этюды: учеб. пособие / Дюпре Ж.-Л.; пер. Н.А. Александровой. – СПб.: Лань; Планета Музыки, 2014. – 288 с.: ноты. – (Учебники для вузов. Специальная литература).
3. Праслова, Г.А. Теория и методика музыкального образования детей дошкольного возраста. – Санкт-Петербург.: издательство Детство-Пресс, 2005. – 384 с.

### **Развитие умений оценивать качество вокального исполнения, выявлять его недостатки, обозначать пути их исправления**

Форма контроля – творческое задание

1. Изучение основ теории и методики преподавания вокала, специальной научно-методической литературы.
2. Проведение вокально-методического и художественно-исполнительского анализа вокальных произведений и детских песен.
3. Освоение умений применения средств музыкальной выразительности и вокально-технических исполнительских приемов в работе над музыкальными произведениями различных жанров и стилей.

### *Вопросы для самоконтроля*

1. Перечислить и раскрыть сущность вокальных методик.
2. В чем особенности работы над музыкальным произведением?

### *Практическое задание*

1. Самостоятельная отработка навыка чтения с листа произведений детского вокального репертуара с пением под собственный аккомпанемент.
2. Самостоятельный анализ произведения детского репертуара с краткой письменной аннотацией.

### *Перечень рекомендуемой литературы*

1. Абдулин, Э.Б. Теория и методика преподавания музыки // Музыкальное образование: Методолого-методическая подготовка учителя музыки. – М., 2000 (Серия педагогический университет).
2. Ламперти, Ф. Искусство пения. (arte del canto): учеб. пособие / Ф. Ламперти. – СПб.: Лань; Планета музыка, 2009.
3. Морозов, Л.Н. Школа классического вокала: мастер-класс / Л.Н. Морозов. – СПб.: Лань; Планета Музыки, 2008. – 48 с.

## ЛИТЕРАТУРА ПО РАЗДЕЛУ «ДИРИЖЕРСКО-ХОРОВАЯ ПОДГОТОВКА»

### *Основная*

1. Абдулин, Э.Б. Теория и методика преподавания музыки // Музыкальное образование: методолого-методическая подготовка учителя музыки. М., 2000 – 121 с.
2. Безбородова, Л.А. Дирижирование: учеб. пособие / Л.А. Безбородова. – М.: Флинта, 2011. – 220 с.

### *Дополнительная*

1. Аляхновіч, А.М. Народная песня ў школе: дапам. для настаўнікаў музыкі і спеваў, кл. юраун., выхавальнікаў / А.М. Аляхновіч. – Мінск: Беларусь, 2004. – 171 с.
2. Вокальная музыка для детей [Ноты]: учеб.-метод. пособие / М-во образования Респ. Беларусь, Белорус. гос. пед. ун-т; сост.: А.Б. Нижникова, Е.А. Овчаренко, Г.В. Щербич. – Минск: БГПУ, 2006. – 66 с.
3. Жилюк, М.А. Основные принципы постановки голоса: метод. разработка. – 171 с. – Минск: Белорус. гос. акад. музыки, 2014. – 61 с.
4. Каминская, И.А. Вокал: проектирование самостоятельной работы студентов: учеб.-метод. пособие / И.А. Каминская, А.Б. Нижникова; М-во образования Респ. Беларусь, Белорус. гос. пед. ун-т. – Минск: БГПУ, 2010. – 60 с.
5. Колос, Л.Я. Методика преподавания вокала: учеб. пособие. – Минск: Белорус. гос. акад. музыки, 2014. – 216 с.
6. Композиторы – детям [Ноты]: хрестоматия: в 3 ч. / М-во образования Респ. Беларусь, Белорус. гос. пед. ун-т; сост.: А.Б. Нижникова, Е.А. Овчаренко, Г.В. Щербич. – 3-е изд. – Минск: БГПУ, 2010. – Ч. 1. – 56 с.
7. Композиторы – детям [Ноты]: хрестоматия: в 3 ч. / М-во образования Респ. Беларусь, Белорус. гос. пед. ун-т; сост.: А.Б. Нижникова, Е.А. Овчаренко, Г.В. Щербич. – 3-е изд. – Минск: БГПУ, 2010. – Ч. 2. – 68 с.
8. Композиторы – детям [Ноты]: хрестоматия: в 3 ч. / М-во образования Респ. Беларусь, Белорус. гос. пед. ун-т; сост.: А.Б. Нижникова, Е.А. Овчаренко, Г.В. Щербич. – 3-е изд. – Минск: БГПУ, 2010. – Ч. 3. – 80 с.
9. Нижникова, А.Б. Вокальные упражнения в педагогической практике (из опыта работы профессора Т.Н. Нижниковой): учеб.-метод. пособие / А.Б. Нижникова, Т.В. Сернова; М-во образования Респ. Беларусь, Белорус. гос. пед. ун-т. – Минск: БГПУ, 2000. – 26 с.
10. Нижникова, А.Б. Формирование певческой культуры учителя музыки: теория и практика: учеб.-метод. пособие / А.Б. Нижникова; М-во образования Респ. Беларусь, Белорус. гос. пед. ун-т. – Минск: БГПУ, 2006. – 60 с.

## ЛИТЕРАТУРА ПО РАЗДЕЛУ «ВОКАЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА»

### *Основная*

1. Мациевская, С.В. Электронный учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «Вокал» для специальности 1-03 01 07 Музыкальное искусство, ритмика и хореография [Электронный ресурс] / С.В. Мациевская // Репозиторий БГПУ. – Режим доступа: <https://elib.bspu.by/handle/doc/45558>. – Дата доступа: 20.05.2022.

### *Дополнительная*

1. Аляхновіч, А.М. Народная песня ў школе: дапам. для настаўнікаў музыкі і спеваў, кл. юраун., выхавальнікаў / А.М. Аляхновіч. – Мінск: Беларусь, 2004. – 171 с.

2. Вокальная музыка для детей [Ноты]: учеб.-метод. пособие / М-во образования Респ. Беларусь, Белорус. гос. пед. ун-т; сост.: А.Б. Нижникова, Е.А. Овчаренко, Г.В. Щербич. – Минск: БГПУ, 2006. – 66 с.

3. Жилюк, М.А. Основные принципы постановки голоса: метод. разработка. – Минск: Белорус. гос. акад. музыки, 2014. – 61 с.

4. Каминская, И.А. Вокал: проектирование самостоятельной работы студентов: учеб.-метод. пособие / И.А. Каминская, А.Б. Нижникова; М-во образования Респ. Беларусь, Белорус. гос. пед. ун-т. – Минск: БГПУ, 2010. – 60 с.

5. Колос, Л.Я. Методика преподавания вокала: учеб. пособие. – Минск: Белорус. гос. акад. музыки, 2014. – 216 с.

6. Композиторы – детям [Ноты]: хрестоматия: в 3 ч. / М-во образования Респ. Беларусь, Белорус. гос. пед. ун-т; сост.: А.Б. Нижникова, Е.А. Овчаренко, Г.В. Щербич. – 3-е изд. – Минск: БГПУ, 2010. – Ч. 1. – 56 с.

7. Композиторы – детям [Ноты]: хрестоматия: в 3 ч. / М-во образования Респ. Беларусь, Белорус. гос. пед. ун-т; сост.: А.Б. Нижникова, Е.А. Овчаренко, Г.В. Щербич. – 3-е изд. – Минск: БГПУ, 2010. – Ч. 3. – 80 с.

8. Нижникова, А. Б. Вокальные упражнения в педагогической практике (из опыта работы профессора Т.Н. Нижниковой): учеб.-метод. пособие / А.Б. Нижникова, Т.В. Сернова; М-во образования Респ. Беларусь, Белорус. гос. пед. ун-т. – Минск: БГПУ, 2000. – 26 с.

9. Нижникова, А.Б. Формирование певческой культуры учителя музыки: теория и практика: учеб.-метод. пособие / А.Б. Нижникова; М-во образования Респ. Беларусь, Белорус. гос. пед. ун-т. – Минск: БГПУ, 2006. – 60 с.

# МУЗЫКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА

## ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Обучение игре на музыкальном инструменте и собственно музыкально-исполнительская деятельность является ключевой составляющей процесса обучения педагога-музыканта. Профессиональная работа преподавателя имеет комплексный характер. В соответствии с этим подготовка специалистов осуществляется в русле интегрированной учебной дисциплины и включает следующие разделы: основной инструмент, дополнительный инструмент, концертмейстерский класс. Качество владения основным и дополнительным музыкальными инструментами и уровень концертмейстерской подготовки во многом определяют профессиональное мастерство и квалификацию будущего педагога-музыканта.

«Музыкально-инструментальная подготовка» является одной из ведущих специальных дисциплин в профессиональной подготовке педагога-музыканта. Ее изучение ориентировано на формирование у студентов целостной системы специальных знаний, умений и навыков исполнительского мастерства. Профессия педагога-музыканта является полифункциональной, и музыкально-исполнительская деятельность – одна из ее ключевых составляющих. Уровень владения основным и дополнительным музыкальными инструментами во многом определяет квалификацию будущего педагога-музыканта. Поэтому подготовку специалистов в этой области целесообразно осуществлять в русле интегрированной учебной дисциплины, включающей различные аспекты музыкально-инструментального обучения.

**Цель** преподавания дисциплины – музыкально-инструментальная подготовка специалистов, готовых на высоком художественно-профессиональном уровне осуществлять музыкально-педагогическую деятельность в детской школе искусств и в учреждениях общего среднего образования.

**Задачи** изучения дисциплины:

– овладение разнообразными видами музыкально-исполнительской деятельности (игра на основном и дополнительном инструментах, концертмейстерская подготовка), необходимой для качественного обеспечения учебно-воспитательного процесса в учреждениях общего среднего образования;

– освоение и накопление классического и современного музыкально-педагогического репертуара, включающего произведения различных стилей, жанров и форм, необходимого для педагогической и просветительской работы в учреждениях общего среднего образования;

- развитие навыков самостоятельной работы над музыкальным произведением (разбор, разучивание, обработка и интерпретация и т.д.);
- овладение творческими видами музыкально-исполнительской деятельности (подбор по слуху, создание аккомпанемента, переложение, импровизация и сочинение музыки);
- развитие исполнительской культуры игры на музыкальном инструменте, артистизма, эмоциональности и выразительности исполнения.

Учебная дисциплина «Музыкально-инструментальная подготовка (основной инструмент, дополнительный инструмент)» является дисциплиной государственного компонента модуля «Художественно-исполнительская подготовка педагога-музыканта – 1» учреждения высшего образования учебного плана специальности 1-03 01 07 «Музыкальное искусство, ритмика и хореография». Освоение учебной дисциплины должно обеспечить формирование компетенции

**БПК-10:** Проектировать процесс обучения, адаптировать содержание учебного материала, методы и технологии в области вокально-хоровой и музыкально-инструментальной подготовки в соответствии с мотивами и стилями учебной деятельности, уровнем сформированности личностной, метапредметной и предметной компетентностей обучающихся.

#### **Требования к освоению учебной дисциплины в соответствии с образовательным стандартом**

Требования к уровню усвоения содержания учебной дисциплины «Музыкально-инструментальная подготовка (основной инструмент, дополнительный инструмент)» определены образовательным стандартом высшего образования первой ступени по специальности 1-03 01 07 Музыкальное искусство, ритмика и хореография.

В результате изучения раздела «Музыкально-инструментальная подготовка» (основной инструмент)» студент должен:

##### **знать:**

- цели и задачи инструментально-исполнительской подготовки в контексте будущей профессиональной деятельности;
- специфику звукоизвлечения и артикуляции, приемы и способы игры на музыкальном инструменте.

##### **уметь:**

- осуществлять музыкально-теоретический, художественно-образный и инструментально-исполнительский анализ разучиваемых музыкальных произведений с вербальной интерпретацией исполняемой музыки;
- проводить музыкально-просветительскую деятельность среди учащейся молодежи.

##### **владеть:**

- методами самостоятельной работы над музыкальным произведением;
- навыками концертно-исполнительской деятельности.

В результате изучения раздела «Музыкально-инструментальная подготовка (дополнительный инструмент)» студент должен:

**знать:**

- основы посадки, постановки и организации игрового аппарата на дополнительном музыкальном инструменте;
- методы выполнения творческих видов деятельности (чтение нотного текста с листа, подбор музыки по слуху, транспонирование, переложение, сочинение аккомпанемента к песне, танцу).

**уметь:**

- использовать инструментальную подготовку по дополнительному инструменту в будущей профессиональной деятельности;
- исполнять на высокохудожественном и технически совершенном уровне музыкальные произведения различных стилей, жанров и форм (в объеме учебной программы 2–3 классов детской школы искусств или образовательных учреждений, в которых реализуется музыкальная направленность).

**владеть:**

- ценным, разнообразным по стилю, жанру и форме музыкально-педагогическим репертуаром, используемым в современной музыкально-образовательной среде;
- навыками самостоятельной работы над музыкальным произведением при аккомпанировании солисту и творческому коллективу.

**Цель** учебно-методического комплекса – повысить студентам эффективность и качество освоения учебного курса «Музыкально-инструментальная подготовка» и содержания учебной дисциплины.

Разработка и использование учебно-методического комплекса нацелены на решение следующих **задач**:

- раскрыть требования к содержанию изучаемой дисциплины, к образовательным результатам и средствам их достижения;
- обеспечить преемственность в преподавании учебных дисциплин;
- систематизировать материалы различной направленности и содержания для изучения разделов дисциплины «Музыкальный инструмент» (основной инструмент, дополнительный инструмент, концертмейстерский класс);
- обеспечить студентов необходимой учебной и учебно-методической документацией для изучения дисциплины;
- дать материалы и методические рекомендации для управления и самоуправления самостоятельной работой студентов;
- дать критерии для самоконтроля и оценивания учебных достижений;
- упростить поиск основной и дополнительной литературы по разделам дисциплины, а также материалов для подготовки студентов к самостоятельной работе, зачетам и экзаменам по разделам дисциплины.

# ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

## Модуль 1 ХУДОЖЕСТВЕННО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ПОДГОТОВКА ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА

### *Тема 1*

#### **Изучение полифонии и этюдов на различные виды техники**

Работа над полифоническим произведением является неотъемлемой частью обучения фортепианному исполнительскому искусству. Ведь фортепианная музыка вся полифонична в широком смысле слова. Способности дифференцированно воспринимать (слышать) и воспроизводить на инструменте несколько сочетающихся друг с другом в одновременном развитии звуковых линий – один из важнейших и наиболее сложных разделов музыкального воспитания. Современная фортепианная педагогика с большим доверием относится к музыкальному интеллекту учащихся. Опираясь на опыт Б. Бартока, К. Орфа, педагог открывает перед учащимся интересный и сложный мир полифонической музыки.

Этюд (с французского – изучение, упражнение) – инструментальная пьеса, основанная на применении определенного технического приема игры и предназначенная для усовершенствования мастерства исполнителя. Обычно этюды создаются сериями, сборниками. В педагогической практике широкое распространение получили этюды для фортепиано М. Клемента, О. Генри, И.Б. Крамера. Высокую художественную ценность имеют этюды Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Листа, А.Г. Рубинштейна, С. Рахманинова, А.К. Лядова.

Работа над этюдами позволяет воспитывать у учащихся точные ритмические навыки, метроритмическую организованность. Четкая равномерная пульсация обуславливает столь же четкие двигательные представления и, в частности, пальцевую ровность. Появление нового фигурационного рисунка обычно сопряжено с изменением метроритмической организации аккомпанемента, что помогает быстро переключать внимание с одной технической формулы на другую. Метроритм в таких случаях служит тем внутренним толчком, который способствует большей слуховой активности и более точным игровым ощущениям, ибо, как известно, восприятие временных соотношений тесно связано с двигательными моментами. Этюды не только содержат материал для технического совершенствования, но и ставят перед учащимися разнообразные и артикуляционные задачи

## *Тема 2*

### **Формирование аппликатурных навыков на примере полифонических произведений и этюдов**

Работая над полифоническими произведениями, студент приобретает различные игровые навыки, овладевает артикуляционной школой пианистической техники, аппликатурными приемами, развивает свой пианистический аппарат, фортепианную технику. Развитие полифонического мышления, полифонического слуха сравнительно медленный процесс, он сопряжен с некоторыми трудностями. При исполнении гомофонной музыки не требуется расчлененного внимания. Здесь студент слышит единство – мелодию, окрашенную и углубленную фоном. В полифонии же студент должен одновременно вести несколько мелодических линий, распределить свое внимание так, чтобы каждой линией сообщить свойственную ей фразировку, тембровую окраску, динамический план, причем все эти мелодические линии нужно уметь объединить в единый процесс развертывания произведения.

При разучивании этюдов полезно использовать различные варианты, чтобы освежить внимание студента и защитить от механической работы. Преподаватель может придумать множество вариантов, учитывая индивидуальность студента, используя изменения звучности, ритмического рисунка, артикуляции, штрихов, акцентов, разделения пассажа на небольшие элементы, вычленение отдельных мотивов. Каждый этюд имеет точно поставленную целевую задачу. Черни использует ясные и прозрачные гармонии, классически простые музыкальные формы и легкие тональности. Развитие музыкального материала, как правило, очень логично и рационально. Изучение этюдов К. Черни обеспечивает овладение пианистами основными техническими формулами, штрихами, динамическими градациями. При всем этом, этюды Черни – это не сухие технические упражнения, лишённые художественного смысла, это законченные музыкальные миниатюры. Они мелодичны, и учащиеся их с удовольствием играют. При работе над этюдами надо обратить внимание студента на их образную сторону, выявить их художественный смысл и достоинства. Сам Черни утверждал, что правильно понятая художественная задача помогает найти путь к решению технических проблем этюда.

## *Тема 3*

### **Роль артикуляции при исполнении полифонических произведений и этюдов**

Артикуляция выполняет роль мелодических оттенков, подчеркивает выразительность, объемность мелодии. Это осуществляется посредством межмотивной артикуляции, отделяющей один мотив от другого, и внутримотивной.

Основной межмотивной артикуляцией является цезура. Цезура помогает установить разделы, фразы, мотивы исполняемого произведения. Она обозначается паузой, окончанием лиги, вертикальной черточкой, стаккато перед цезурой. При исполнении важно научиться дослушать последний звук перед цезурой, не укорачивая ее. Например, двухголосная инвенция И. С. Баха, где последнюю ноту перед цезурой нужно дослушать, сыграть tenuto. Часто редакторы предлагают аппликатуру, которая содержит в себе самой необходимость сделать цезуру. В этой же инвенции первый мотив оканчивается 5 пальцем, следующий начинается с 4 пальца. Цезуры внутримотивные объединяются фразой. Цезура между фразами дает возможность взять дыхание перед следующей фразой.

#### ***Тема 4***

### **Особенности работы с фразировкой полифонических произведений и этюдов**

Под фразировкой понимают характер, манеру игры или пения какого-либо исполнителя. Правильная фразировка – одно из важнейших умений музыканта. Неотъемлемой частью искусства правильной фразировки является верное употребление музыкальных штрихов – легато, стаккато и др. В современных жанрах музыки, фразировка, наряду со звуком инструмента, является основным выразительным средством исполнителя. Фразировка – разделение музыкальной ткани на фразы. Термин «фразировка», как и термин артикуляция, заимствован из языкознания. Фразировка относится к области музыкальной формы, поэтому, в отличие от артикуляции, она, как правило, в каждом случае единична, определяясь логикой развития музыкальной мысли. Реализация фразировки осуществляется в процессе живого исполнения. Разделенные цезурой интервалы не воспринимаются как выразительные элементы, поэтому их называют мертвыми интервалами. Нередко фразы разделяются и паузой, совпадающей с цезурой и углубляющей ее. Поскольку ямбические метры в музыке столь же распространены, как и хореические, начало фраз часто не совпадает с тактовой чертой. В нотной записи фразировка обозначается с помощью фразировочных лиг, которые следует строго отличить от лиг артикуляционных.

#### ***Тема 5***

### **Роль динамики при исполнении полифонических произведений и этюдов**

Динамика определяется действием различных свойств музыкальности звука (высота, громкость, длительность, тембр) как по отдельности, так и в комплексе, плавности и скачкообразностью, интенсивностью или частотой смен тех или иных процессов, происходящих в звучании данного музыкального материала. Она проявляется в мелодии, гармонии (аккордовых

связях и тональном развитии), в ритмике, в темпе, фактуре и т.п., на разных уровнях становления музыкального целого (например – в отдельно взятом звуке, мотиве, фразе, части, цикле). Изучение динамики близко соприкасается с вопросами музыкальной интонации, образного содержания музыки, теорией музыкального стиля. В музыкознании наиболее детально рассматриваются громкостная динамика. Тщательно разработана система обозначения динамических оттенков (в основном применяются итальянские термины): форте – громко, сильно; пиано – тихо, слабо; меццо пиано – умеренно тихо; меццо форте – умеренно громко; пианиссимо – очень тихо; форте-фортиссимо – чрезвычайно громко; пиано-пианиссимо – чрезвычайно тихо; крещендо – усиливая звучание; диминуэндо – постепенно затихая; сфорцандо – внезапно усиливая громкость; субито – означает внезапную смену динамического оттенка.

### **Тема 6**

#### **Изучение музыкальных произведений крупной формы (сонатина, соната, вариации и т.д.) и малой формы (пьесы, миниатюры т.д.)**

Работа над произведениями крупной формы является важнейшим фактором профессионального развития учащихся. Произведения крупной формы включают сонаты, вариации, концерты и др. В отличие от миниатюр, сочинениям крупной формы, свойственно большее разнообразие содержания, более протяженное развитие музыкального материала. В связи с этим при их исполнении труднее достигнуть единства целого и выявить характерные особенности отдельных образов и тем, чаще возникает потребность переключения с одной художественной задачи на другую, требуется больший объем памяти и внимания.

Подготовительным этапом к исполнению сонат служат классические сонатины. Сонатина – (итал. *Sonatina* – уменьшит. от *Sonata*) – небольшая соната, без драматического развития тем, т.е. без развернутой разработки. Сонатина обычно отличается от сонаты большей простотой содержания, меньшими масштабами, сравнительной легкостью исполнения. Сонатины знакомят учащихся с особенностями музыки периода классицизма, воспитывают чувство классической формы, ритмическую устойчивость исполнения, как ясность игры и точность выполнения всех деталей текста. Изучают сонатины А. Гедике, М. Клементи, Ф. Кулау. Позже можно знакомиться с образцами сонатного творчества Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л.Бетховена и других композиторов.

Одна из особенностей сонаты заключается в том, что, как правило, 1-ая ее часть изложена в сонатной форме. Поскольку чаще всего 1-ая часть сонаты написана в быстром темпе и в сонатной форме, то она получила название «сонатного *allegro*». Классическая сонатная форма основана на контрастном сопоставлении двух (иногда более) музыкальных тем и скла-

дывается из 3-х разделов: экспозиции, разработки и репризы. Сонатная экспозиция включает изложение и первоначальное развитие основных тем. Главная партия выражает ведущую музыкальную мысль, дает импульс для дальнейшего движения. Эта тема действенного характера, в основной тональности. Неустойчивая и текучая связующая партия образует тональный переход и продолжает развитие главной партии. Иногда для большего контраста связующая партия отсутствует. Тема побочной партии (обычно лирического характера) излагается, как правило, в доминантовой тональности. Возможны главная партия и побочная партия на одной теме (с некоторыми изменениями) или несколько тем внутри побочной партии. Итог и завершение экспозиции в заключительной партии. Разработка обычно состоит из 3-х разделов: вступительного, основного (посвященного развитию материала) и переходного, подготавливающего репризу. В репризе побочная партия трансформируется в основную тональность. Иногда используется обратный порядок следования тем (побочная партия, главная партия). Такая реприза называется зеркальной.

При начальном ознакомлении с сонатным аллегро музыкально осмысливается трехчастная структура формы (экспозиция, разработка, реприза), разбираются образные характеристики партий (главной, побочной, заключительной), анализируется их контрастность или единство, развитие на протяжении всего произведения. Слух должен быть направлен на частые смены характеров, что влечет за собой выбор соответствующих звуковых решений. Следует помнить, что благодаря лаконичной фортепианной «инструментовке» классической сонатной формы, малейшая неточность звукоизвлечения, невнимание к штрихам, передерживание или недодерживание отдельных звуков становятся особенно заметными. Фортепианное письмо ранних венских классиков (Гайдн, В.А. Моцарт) выделяется прозрачностью, и в этом отношении оно еще связано с традициями клавесинного стиля. Ему не свойственно аккордовое изложение, быстрые последования октав, двойных нот, то есть так называемая крупная техника.

В отличие от полифонического изложения (типа письма И.С. Баха) фактура раннего классицизма характеризуется заметно выраженной дифференциацией партий отдельных рук. Как правило, мелодия излагается в правой руке в диапазоне первой-второй октавы. В партии правой руки обычно сосредотачиваются также фигурации. Гармоническая фигурация венских классиков, в соответствии с их гармоническим письмом, состоит преимущественно из арпеджио простейших аккордов, главным образом трезвучий и доминантсептаккордов. Партия левой руки, достигающая в сочинениях венских классиков значительного обособления, выполняет обыкновенно функцию сопровождения. Как и в партии правой руки, в ней вырабатываются определенные типы изложения – своего рода фактурные формулы.

Весьма употребительный вид сопровождения у В.А. Моцарта и Й. Гайдна – повторение отдельных звуков, двузвучий и аккордов. Повто-

рения одного звука носят название барабанных басов. Они нередко применяются в быстрых сочинениях, где подчеркивают активный характер музыки. Встречаются повторения в виде ломаных октав – так называемые маркизовы басы. Наконец, весьма распространены альбертиевы басы. У ранних венских классиков альбертиевы фигурации обычно применяются в местах спокойного характера или задорно-шутливого, а не бурного драматического, как у Бетховена. Учащегося следует познакомить с определенными видами изложения музыкального материала в изучаемой сонате, среди которых могут встречаться различные гармонические фигурации, барабанные басы (повторение одного звука), маркизовы басы (повторения в виде ломаных октав), альбертиевы басы и др.

Большой популярностью пользуются сонаты Й. Гайдна. Грациозная и изящная музыка эпохи Й. Гайдна, В.А. Моцарта требует осторожного и тонкого обращения с динамикой. Следует учитывать, что первые фортепиано не обладали звучностью современного инструмента, на котором forte звучит намного сильнее и объемнее. Поэтому звучность не должна быть резкой и грубой. Также надо обратить внимание на такие важные моменты как так называемая «эхо-динамика» (при повторе тактов). Особенностью бетховенской динамики является контрастность. Ее можно охарактеризовать как неожиданную, внезапную.

Работая над классической сонатной формой, в зависимости от особенностей композиторского стиля, следует обращать внимание на ритмически точное исполнение, штрихи, орнаментику, педализацию. В сонатах Гайдна и Моцарта правой педалью нужно пользоваться очень умеренно. Среди ее функций – ритмическая поддержка, выделение штриха, динамическая окраска. В сонатах Бетховена педаль используется более смело для усиления звучности, для подчеркивания контраста между *ff* и *p*, и наоборот; продлевает звучание басовых и других звуков, когда их невозможно удерживать пальцами. Также нужно внимательно относиться к выбору темпа, который зависит от характера музыки, фактуры, динамики, ритма.

Как правило, богатое содержание произведений крупной формы раскрывается через контрастность, а иногда и конфликт тем, через их взаимодействие, развитие и взаимовлияние.

### ***Вариационные циклы***

Среди произведений крупной формы в педагогическом репертуаре видное место занимают вариационные циклы. Своеобразие их в том, что они сочетают в себе элементы как крупной, так и малой формы, поэтому и ученик, работая над ними, приобретает разнообразные исполнительские навыки. Подобно миниатюре, каждая отдельная вариация требует лаконизма выражения, умения в немногом сказать многое. Вместе с тем при сочетании отдельных вариаций в единое целое учащийся сталкивается с задачами, возникающими при исполнении крупной формы.

При работе с учеником над вариациями важно подробно остановиться на теме – ее характере, строении.

Целостность вариационного цикла достигается тематическим единством. В некоторых произведениях варьируется мелодия темы, в других она остается неизменной и меняется лишь гармония и фактура. Нередко оба этих принципа совмещаются в одном и том же произведении. Ученик должен знать какой из двух принципов положен в основу разучиваемого им сочинения, и уметь находить в каждой вариации тему или ее элементы. Это поможет осознанно отнестись к разбору текста и глубже проникнуть в содержание исполняемой музыки.

Необходимо найти крупные разделы внутри вариационной формы. Нередко в классических вариациях присутствуют элементы 3-х частности. Тема – динамическое развитие – медленные вариации (минорные) – группа финальных вариаций. Внутри каждого построения важно услышать сквозное развитие – определить кульминационные центры (как и в сонате). Кульминационной нередко бывает финальная вариация, обычно большая по размерам, динамичная и как бы обобщающая все произведение. Иногда цикл заканчивается кодой повторяющей тему в ее первоначальном (или немного измененном) виде и воспринимаемой как своего рода «послесловие». Кульминация в таких случаях почти всегда перемещается в предшествующую вариацию.

Важное значение для выявления формы цикла имеют цезуры между отдельными вариациями. Бывают разные типы переходов, иногда почти атака. Те вариации, которые объединены, цезуры в них имеют объединяющее значение. Когда необходимо подчеркнуть контраст (перед или после минорной вариации) – цезура глубже, значительно больше, это дает возможность перестроиться.

Если темповые изменения не указаны, то вариационный цикл играется в одном темпе.

В целом, работа над сонатной формой – одной из самых важных форм музыкальной литературы имеет большое значение для развития учащегося.

Умение охватывать большой музыкальный материал, мыслить широко, чувствовать единство целого и его частей воспитывается постепенно и последовательно. Начинается это воспитание с овладения малой музыкальной формой. Значительное внимание уделяется изучению малых форм, как с педагогом, так и самостоятельно.

Работа над миниатюрой воспитывает у учащегося понимание различных композиторских стилей и направлений, а также умение законченно, ясно и выразительно излагать музыкальную мысль.

Исполнение учащимся того или иного произведения обычно оценивается как «музыкальное» или «немзыкальное», т.е. определение своеобразного сочетания технических навыков и умений с характером звучания, что обуславливает наиболее яркое и правдивое воплощение художественных

образов. Музыкальное исполнение обуславливается развитыми музыкально-слуховыми представлениями, формирующимися в процессе работы над произведением.

Сюда относятся, в первую очередь, звуковысотные и ритмические представления как главные носители музыкального смысла в их взаимосвязи между собой. Во-вторых, не менее важны тембровые представления, к ним относят обычно такие качества звука, как его «светлота» или «затемненность», «глубина», «полнота», «мягкость» или «жесткость», «протяженность» и т.д.

В той или иной мере подобные особенности окраски звуков составляют существенную область музыкальной выразительности, а градации этой окраски обуславливаются развитым тембровым слухом.

«Музыка – искусство звука» – утверждал Г.Г. Нейгауз. Раз музыка – звук, то главной заботой, первой и важнейшей обязанностью любого исполнителя является работа над звуком. В пассажах, трудных и больших скачках, особенно в кантилене звук не должен терять мягкости, сочности, певучести. Исполнение музыкального произведения – в большей мере со-творчество с композитором.

Музыкальная ткань пьесы «живет» только тогда, когда она озвучена, причем озвучена в полном соответствии с ее замыслом. Задача исполнителя не только правильно «прочитать» текст, но и проникнуть в сущность того, что заключено в нотной записи. Осознание художественной цели и понимание подчиненной роли технических приемов – главное в работе над пьесой.

Но звучание, кроме тембровой окраски, нуждается в динамических и агогических оттенках, вносящих в исполнение свет, тени и живое движение. Динамика и агогика имеют в исполнении огромное выразительное значение.

Они придают музыкальным интонациям жизненность, подчеркивают и характеризуют музыкальную речь, помогают слушателю ярче воспринять и лучше осмыслить содержание произведения. В практике исполнительства основные элементы динамики и агогики в зависимости от характера пьесы имеют многочисленные и тончайшие по своим оттенкам характеристики. Динамические знаки в нотном тексте, а также указания об ускорении и замедлении имеют лишь условный характер.

Тот же знак *sf* по-разному выполняется в зависимости от ряда условий: общего характера пьесы, ее объема, места звука в пьесе и соотношения с предыдущей и последующей фразами. Например, если пьеса лирическая, небольшая по объему, с плавным движением, то и *sf* не может быть резким, не должно вырываться из общей мелодической линии. Это же можно сказать об акцентах, об усилении и ослаблении звуков и т.д.

Так же условны и зависят от характера пьесы указания об ускорении и замедлении. Например, если пьеса написана в быстром темпе, имеет моторный, волевой характер, то замедление в конце пьесы может быть, но

очень небольшим, легко и энергично завершающим пьесу: большое замедление лишь ослабит, «размагнитит» ее общий, моторный характер и не придаст ей необходимого завершения.

Учащиеся должны знать и помнить эти обозначения, всегда рассматривать их только в единстве с общим содержанием пьесы и ее характером. Фразировка произведения не исчерпывается применением динамических и агогических оттенков. Большое значение имеют лиги, штрихи, способы звуковедения. Особенности их определяются характером материала. Огромную роль в правильной фразировке имеют приемы расчленения фраз, мотивов (цезура), осмысленное отношение к частям произведения, его предложениям и отдельным кускам.

### *Тема 7*

#### **Значение сопровождения при исполнении мелодии**

Объективные потребности развития современного общества обусловили создание и применение в системе различных музыкальных средств.

Музыкальное сопровождения средства озвучивания занимает особое место среди других озвучивания и оказывают наиболее сильное воздействие, поскольку обеспечивают образную восприятие изучаемого материала и его наглядную конкретизацию в форме наиболее доступной для озвучивания музыки.

Так же это эффективный метод повышения качества музыкального сопровождения. Применение музыкального сопровождения средством озвучивания на концертах, и всего выступательного процесса, и придает ему четкого и быстрого воспроизведения музыки.

Музыкальное сопровождение оказывают в различных выступлениях в области представления озвучивания музыки. Они воздействуют на два анализатора выступательный и озвучивающий, что существенным образом определяет привлекательность.

Наиболее высокое качество усвоения достигается при непосредственном сочетании музыкального сопровождения при озвучиваниях. Озвучивание музыки позволяют более полно использовать в выступлениях.

Использование музыкального сопровождения способствует реализации следующих принципов: принцип целенаправленности и принцип восприятия.

Например, при применение звуковых сопровождений – в создание музыкального сопровождения участвуют изображения, звучание и написание слов, музыки, шума. Синтез этих выразительных возможностей делает их особо сильным средством озвучивания. При этом на занятия успешно реализуется дидактический принцип наглядности, индивидуализации.

Принцип сознательности активности и самостоятельности также имеет непосредственное отношение к техническим средствам. С их помощью звукооператоры лучше применяют полученное.

Музыкальное сопровождение в современном этапе включает в себя:

– сопровождение музыкой драматического спектакля, кинофильма, циркового представления, радиопостановки и т.п. Существует 2 вида музыкального оформления – компиляция, т.е. использование фрагментов из существующих музыкальных произведений (например, подбор отрывков из симфонической и камерной музыки для сопровождения немого кинофильма), и сочинение специальной музыки;

– звукошумовое оформление, шумы и звуки, организованные в определенном темпе и ритме, используемые при постановке театральных спектаклей, кинофильмов, радио- и телевизионных передач. Выполняются с помощью специальной аппаратуры;

– театральная музыка – в широком смысле музыка в любых театральных спектаклях, то есть как в постановках театра музыкального (Опера, Балет, Оперетта, Музыкальная драма, Музыкальная комедия), так и драматического.

Таким образом, музыкальные сопровождения – это особая группа технических средств озвучивания, получивших наиболее широкое распространение в музыкальных сопровождениях, предназначенных для использования воспроизведения музыки.

## **Тема 8**

### **Изучение типа аккомпанемента (аккордовый)**

Это простейшая форма гармонической опоры, является поддержкой мелодии выдержанными аккордами на основных ступенях тональности. Здесь гармония подчеркивает ладотональные тяготения и помогает не сбиться с тональности, то есть выполняет функцию камертона.

Такое качество гармонических опор является переходной ступенью от цифрового баса к развитию гомофонно – гармонического стиля. Роль аккордовых опор становится все более важной. Вместе с насыщением содержательностью они становятся способом развития драматических сцен, в которых сменяются эмоциональные состояния.

Роль подобного сопровождения весьма велика для оперного искусства, если учесть, что в речитативах происходит активное продвижение сюжетного развития. Это сопровождение встречается в камерной и романсовой музыке.

#### *Чередование баса и аккорда*

Многие национальные танцы стали настолько типичными выразителями определенных образов, настроений, что переросли границы национального и сделались всеобщим достоянием.

Это польская мазурка или полонез, французский менуэт или гавот, австро-немецкий вальс, испанская сарабанда и т.д.

Следует отметить два основных принципа фактуры сопровождения:

1. Равномерное подчеркивание одинаковых моментов движения (шагов) внутри такта. Такое движение может быть: оперто-тяжелым (сарабанда), относительно легким (менуэт).

2. Сопоставление опорного басового звука с более легкими аккордами. Такова фактура гавота, мазурки, вальса, польки. Распространенность такой формы танцевального сопровождения соответствует шагу, походке: басовый звук передает толчок от земли, а аккорды – более легкие движения. Это самый доступный вид аккомпанемента домашнего музицирования.

3. Аккордовая пульсация.

Отход от танцевальности, обращение к другим темам и жанрам преобразует сопровождение, создает огромное разнообразие ритмических фигур, которые характеризуют движение.

Оживление гармонической опоры в гомофонной музыке развивалось по двум направлениям:

- учащение пульсации аккордов;
- разложение аккорда в виде гармонической фигурации.

Эти виды фактуры являются наиболее типичными. Они содержат в себе огромные возможности эмоционального насыщения за счет темповой и динамической активизации.

## *Тема 9*

### **Изучение баланса звучности различных пластов фактуры**

Музыкальная индустрия развивается, появляются новые каноны и новые веяния, которые влияют на стиль, форму и характер композиции. Итак, фактура в музыке – это изложение слушателю материала в определенном оформлении, которое будет отражать описанную звуками действительность. Фактура является главным связующим между авторской идеей и восприятием ее другими людьми. Слово по происхождению латинское, означает «оформление», «строение», «обработка». Фактура в музыке – определение наглядное. Можно провести аналогию с созданием тканевого изделия: музыкальная ткань тоже требует обработки, чтобы стать целостной и завершенной.

Для чего нужны разные варианты? У каждого произведения есть тематика и определенная направленность. Поскольку работа здесь исключительно над восприятием, нужно доносить эмоции и ситуации как можно более точно. Грубо говоря – давать четкую картинку. Например, композитор пишет колыбельную. Есть мелодия, аккомпанемент, но они с тем же успехом могли примениться в военной песне или танцевальной композиции. Нужно придать им окраску спокойствия, тишины, легкости. Поэтому не будут использоваться отрывистые штрихи, в приоритете будет легато и более низкие звуки. Без «писка» и резких движений.

### *Основная классификация фактур*

Самое базовое деление, два основных вида фактуры в музыке характеризуются количеством используемых голосов. Монодическая – это вид фактуры, в котором используется одnogолосное движение. Можно сказать, что это «горизонтальное измерение», так как визуально на нотном стане показана сплошная линия, без ответвлений в виде аккордов. Примерами могут быть григорианское пение или творчество народов, не знавших многоголосия.

Полифоническая – вид, подразумевающий как минимум два одновременно звучащих голоса. То есть мелодических линий может быть и три, и четыре, но уже никак не одна. И каждая линия имеет свою самостоятельную мелодию. Для полифонии характерно постоянное число голосов, плавный переход от одного к другому. Количеством будет регулироваться плотность композиции или ее «прозрачность» – более разреженное звучание.

В отличие от многих терминов, в которых есть только две крайности, здесь существует также гетерофонная фактура. Это некая «модернизация» монодического изложения, когда в него для более интересного звучания могут добавляться полифонические приемы. Унисонное пение изредка усложняется двухголосным рисунком, мелодия сопровождается ритмом. Получается, что это промежуточный вариант.

### *Гармонизация*

Неделимым является сочетание «фактура и склад». Таким аспектом является гармония. Она предполагает множество видов фактуры, но также подразделяется на основные два: гомофонно-гармоническая, отличающаяся четким разделением мелодических рисунков: главной темы, аккомпанемента, дополнительных тем; аккордовая, в которой все звуки одинаковой длительности, а сама фактура многоритмичная.

### *Типы гармонических фактур*

Аккордо-фигуративный тип – звуки аккорда воспроизводятся поочередно. Ритмический тип – многократное повторение аккорда или созвучия. Дублировки – в октаву, в квинту, другие интервалы, создающие плавное движение голосов относительно друг друга. Разные виды мелодических фактур, основанных на придании движения голосам. Например, вспомогательные или дополнительные звуки в аккордах, усложняющие композицию. Но это – самая общая классификация, отдельные пункты которой редко встречаются обособленно. То есть музыка разбавляется отдельными приемами, стилистическими особенностями, взятыми из разных видов фактур. Для каждой эпохи характерны разные так называемые фишки.

### *Начало пути к разносторонности*

История развития фактуры в музыке – это исполнительство, гармония, оркестровка, а самое главное, сочинение. Некоторые композиторы оказали огромное влияние на разнообразие фактур в произведениях.

В XVII веке приемы и складывались были достаточно простыми и очень логичными. Использовались смешение гармонической и полифонической фактур – многоголосие с разнообразными раскладками. Пользовались популярностью пассажи и арпеджио. Арпеджированное сопровождение как раз создавало нужные настроения, при этом не давило на слух глубиной тяжелых аккордов. Фактура аккомпанемента в этом случае идеально дополняла основную тему и не нуждалась в применении других средств. Таким способом активно пользовался И.С. Бах, например, в «Гольдбергских вариациях». Здесь же отличились другие композиторы эпохи романтизма: Жорж Бизе, Джузеппе Верди, Карл Черни.

Разновидность арпеджио «фигурация» была часто используется Моцартом, звучала активно, бодро и остро. Она удобна тем, что четко передает гармонию и создает определенный ритм без скачков. Музыка австрийского романтика характеризуется как легковесная, солнечная и неотягощенная как раз благодаря своей фактуре. Применялась как ломаная, так и прямая фигурация.

#### *Переход к яркой стилистике*

По мере введения новшеств, расширения фантазии авторов произведений, к XIX веку типов фактуры стало как минимум в три раза больше. Поскольку разные виды смешивались, перенимали и сочетали детали, появились абсолютно новые музыкальные оформления. Гармонический склад становился намного плавнее и мелодичнее, а выразительность передавалась не набором самих звуков, а их порядком и расположением.

Ярким примером является Ф. Лист, который применил смешанные фактурные изложения в пьесах, например, «Серые облака», и в целых циклах «Годы странствий» и «Поэтические и религиозные гармонии». Уходила на второй план высотность аккордов, появилась фактура-тембр, получившая распространение у Мусоргского.

Отдельно стоит отметить музыку Шопена, который использовал фортепианную фактуру. В числе его любимых приемов были октавная техника и беглое проигрывание гамм. В своих вальсах («Блестящий вальс», вальс ля-минор) он распространил гармонические фигуры, разложенные на протяжные ряды звуков. Такие произведения требуют высокой исполнительской техники, но слушаются и воспринимаются легко. В побочной партии «Первой баллады для фортепиано» композитор полностью внедрил в гармонию многоголосный склад.

#### *Период новаторства*

20 век в искусстве ознаменовал переход от традиционных форм к совершенно новым и нестандартным. Поэтому для этой эпохи характерен уход от гармонической и полифонической фактуры. Она становится несвязанной, разделенной на слои. Большой разброс динамики и тембров становится обыкновением в произведениях авангардистов К. Штокхаузена, Л. Берио и П. Булеза. Часто встречается контролируемая алеаторика, то

есть импровизированная фактура. Ограничена она только ритмом и пределами высоты. Таким ходом курировал В. Лютославский. Большую роль играло формообразование, потому как в рваной и разбросанной фактуре важно сохранять слитное построение композиции. Пусть даже плохо различимый, рисунок создает образ. Как определить тип фактуры в музыке новой эпохи – открытый для искусствоведов вопрос, так как слишком много взаимодействий и обменов приемами.

Все вышеизложенное ведет к тому, что то, какая бывает фактура в музыке, напрямую определяют эмоции и желаемый отклик слушателя. Чтобы душевные состояния передать, используются разные регистры:

- низкий, передающий страшные и мощные звуки, отображающий таинственность или траур (тьма, ночь, тяжелые шаги, звуки локомотива, гул войск);

- средний, который является близким к человеческому голосу, настраивающий на спокойствие и некоторую медлительность (повествования, рутина, отдых и размышления);

- высокий, побуждающий и яркий, в зависимости от инструмента может быть и веселым, и напряженным (крик и визг, трели птиц, колокольчики, суетливые движения).

Благодаря такому распределению музыка может настраивать на умиротворение, поднимать настрой или же заставлять волосы на голове шевелиться от страха. И напрямую фактурное решение зависит от использованного в главной теме регистра.

Поэтому различные виды «тканевой» обработки композиции помогают людям проникаться переживаниями композитора, рисовать в голове картины мира, каким он был в глазах авторов произведений. Чувствовать легкость, наслаждаясь музыкой Шопена, воинственность в опусах Бетховена или динамику движений у Римского-Корсакова. Фактура в музыке – это коммуникатор сквозь эпохи и различия в восприятии.

### *Тема 10*

#### **Гармоническая и ритмическая роль баса**

Басы в фортепианном исполнении выполняют очень важную роль – в большинстве случаев они являются фундаментом музыкальной фактуры. Басы определяют гармонические функции, тональный план произведения, организуют жанровую основу танцевальной музыки, стилевые особенности классической фактуры (альбертиевы басы), могут иметь формообразующее значение (вариации на басса остинато), служить опорой в хоральной фактуре.

Исходя из того, что басовый голос – это фундамент музыкальной конструкции, закладывать базовые приемы его исполнения необходимо уже с начального этапа обучения, а далее, в связи с усложнением репертуара, развивать и совершенствовать полученные навыки.

Роль баса недооценивают в музыке, но на самом деле бас исполняют функцию ритма и дает гармоническую основу. Во многом бас определяет стиль и характер произведения. Подвижный бас, шагающий по основным нотам аккорда.

#### *Роль баса*

Бас, движущийся по квартам-квинтам – стандартная битовая и попсовая музыка. Синкопированный бас – музыка в стиле фанк, джаз-рок. Бас, движущийся по ступеням лада – традиционный джаз и так далее. Основная функция басового инструмента – отбивать так и пульс вместе с барабанщиком и дать основу для гармонии. Заберите бас и вы почувствуете пустоту.

### **Тема 11**

#### **Работа над мелодиями различных типов (декламация)**

Метод игры с параллельной декламацией заключается в том, что исполнение музыкального произведения сопровождается чтением стихотворного текста. За основу берется соответствие размера и метра размеру и ритму стиха.

Традиционно эти особенности сочетания размеров в музыке и поэзии использовались в вокальной литературе.

Для работы над музыкальным произведением в процессе разучивания этот способ вполне оправдан и весьма полезен.

Чтение стихотворного текста параллельно с игрой позволяет моментально исправить неточности в ритме, и решить ряд других задач – добиться ровности, качества звучания ансамбля между партиями обеих рук, а также решить задачи текучести, непрерывности звучания, проработать над артикуляцией. Кроме того, восприятие музыкального образа усиливается за счет того, что литературные и музыкальные образы созвучны.

В отличие от работы с метроритмом, который дает лишь сухое мерное отстукивание, применение декламационного материала есть главное преимущество – выразительность. Особенно важно, что параллельное включение декламации обостряет слух, помогает с помощью дикции поработать над артикуляцией – четким произношением звука.

С помощью декламации, помимо четкости, качества звукоизвлечения, осуществляется задача декламационности музыкального языка, музыкальный материал воспринимается как выразительно-речевой, а кроме этого, появляется эмоциональное воздействие.

Работа вызывает особый интерес, а скучное многократное проигрывание приобретает определенный смысл. Такие методы разнообразят и дополняют работу. В медленном темпе идет осмысленное интонирование, проявляется логическая связь и завершенность в подаче разделов. Еще один особенно значимый момент – переключение на работу с декламацией дает возможность преодолеть скованность во время игры, появляется сво-

бодя, непринужденность в исполнении, в целом – особый психологический комфорт. Этот метод необходимо использовать для выработки чувства ритма у учащихся.

Некоторые учащиеся недостаточно понимают и чувствуют ритмическую природу. А, к примеру, работа со счетом вслух не дает должного результата, ошибки в просчете длительностей все же имеются, появляются то в одном, то в другом месте. С такими учащимися мы очень долго отрабатываем ритм, используя традиционные способы отработки ритма – прохлопывание, простукивание со счетом и другие, которые описаны в традиционной методической литературе.

Так с помощью декламации в игре гамм решаются вопросы:

- ровности, четкости, определенности в звуке;
- отработки разных темпов с помощью словесных пояснений;
- аппликатуры, с использованием словесных подсказок,
- осмысление направления движений рук (все куда-то разбежались).

## *Тема 12*

### **Работа над мелодиями различных типов (речитатив)**

Речитатив как одна из форм музыкального искусства возник одновременно с появлением оперы. Собственно, само рождение оперы как новой музыкальной формы и было рождением речитатива.

В силу этого стремления к непосредственному отражению каждого отдельного момента в развитии чувства или настроения речитативные и декламационные построения всего больше следуют за логикой текста, правдой декламации, верной эмоциональной окраской отдельного слова, чем за чисто мелодической логикой развития музыкальной мысли.

В противовес приему обобщения эмоциональных состояний, которые создаются с помощью приема тематического развития, речитатив, как правило, стремится к обрисовке и подчеркиванию отдельных моментов выявления чувства, возникающего в результате развития сценического действия. Другими словами, если основа музыкально-драматургической выразительности мелодических построений лежит в убедительности общего характера выражения чувства, то в речитативных – она в убедительности декламации и отдельных подробностей изменения или развития чувства.

Сила мелодии – всегда в правде обобщения, сила речитатива – в правде детали.

Речитативные и декламационные формы обладают огромным драматургическим преимуществом: возможностью воплощать в определенных интонациях, ритме и окраске слова самый процесс, самую непрерывность сценического действия, то есть главное содержание искусства театра. В то же время речитативные формы лишены важнейшего музыкально-конструктивного качества – возможности повтора элементов, – которое в

музыке, как и в архитектуре, является основным условием ее существования. Это происходит в силу самой сущности речитативной формы, музыкальный материал которой всегда следует за отраженным в тексте изменением и развитием сценического действия.

### *Тема 13*

#### **Работа над мелодиями различных типов (сонористический комплекс)**

Рассматриваемому «стилистическому полю» присуща визуальность, к аспектам которой относятся изобразительное начало, идущее от характера сонорных звучностей, и «зримая» графика новых способов записи партий – как в сфере традиционной нотной нотации, так и в области графической нотации, состоящей из линий, пятен, символов и т. п. Нерасчлененные звуковые массы, контрасты звуковых точек, изоощренные микрохроматические расщепления отдельных звуков и другие звуковые новации в сонорных произведениях привели к разнообразным ассоциациям в слушательском восприятии. Так, Я. Ксенакис о своей музыке пишет: «Слушатель – каждый индивидуально – может ощутить себя вознесенным на вершину горы посреди атакующего его со всех сторон шторма, или на хрупком паруснике, затерявшемся в море, или во вселенной, распростершейся вокруг маленьких звуковых звезд, сжимающихся в туманности или обособляющихся».

В сонорной музыке Д. Лигети, В. Лютославского и ряда других композиторов принцип оперирования звуковым материалом (группами звуков, пластами) строится на логике движения от общего к частному, что присуще дедукт-форме (термин, введенный Т. Кюрегян). «Но как бы ни был организован материал дедуктивной формы, очевидно, что всего более отвечает ее природе тот, где «единицы» второстепенны, где они суть не первопричина, а следствие – то есть, прежде всего сонорный» Темброкрасочные звучности в алеаторических секциях произведений В. Лютославского, называемые им «звуковой магмой», воплощают, по его словам, «конкретный образ, самые существенные черты которого остаются неизменными, несмотря на коллективное *ad libitum*». Техника микрополифонии, разработанная Д. Лигети, направлена на создание недифференцированного звучания средствами контрапункта многих линий, точно выписанных в партитуре; эта техника является способом воплощения «первичных представлений» композитора. Так, по отношению к «Видениям» для оркестра (1958-1959) это были, по словам Лигети, «представления о широко разветвленных, наполненных звуками и нежными шумами

В контексте тенденции применения в композициях сонорных слоев происходит усиление музыкальной информативности тембра, новое отношение к которому формируется под влиянием идеи звукокрасочной мелодии (*Klangfarbenmelodie*) А. Шенберга, воплощенной в его «Красках» из Пяти пьес ор. 16 для оркестра (1909), где возникает тембровая смена на

одном аккорде (до – соль-диез – си – ми – ля) в разных транспозициях. При этом, как пишет Л. Гаккель, истоком идей звукокрасочной мелодии и сонористики является творчество К. Дебюсси: «именно он смог оценить экспрессивные возможности длящегося тона и – с другой стороны – конструктивное значение регистрово-тембральных (фонических) начал звуковой формы. Разумеется, вертикаль как у Дебюсси, так и у Шенберга приобретает тематическую функцию».

Новая тембральность в сонорике связана с фактурно-пространственной организацией музыкальной ткани (в том числе с микрополифонией), с нетрадиционными способами звукоизвлечения и с введением новых, неординарных ударных инструментов. Создание специфического оригинального тембрового колорита возможно не только средствами наложения и чередования сонорных пластов (в произведениях О. Мессиана, Д. Лигети, Я. Ксенакиса, К. Пендерецкого и др.), но и с помощью продления одного звука, его тембровой перекраски, его мик-рохроматических расщеплений при смене динамики и т. п. («Четыре пьесы на одной ноте» для камерного оркестра Дж. Шельси, 1959; «Нет дорог, надо идти... Андрей Тарковский» для семи инструментальных групп Л. Ноно, 1987). Чередование этих способов организации темброфактуры происходит в музыкальной композиции (Концерт для виолончели с оркестром Д. Лигети, 1966; «Апакюпа» для восьми исполнителей Я. Ксенакиса, 1969, и др.). Широкий спектр новых звучаний на основе нестандартных, индивидуальных приемов звукоизвлечения наблюдается в «инструментальной конкретной музыке» Х. Лахенмана, который стремился «уравнять в правах музыкально-отшлифованный, «цивилизованный» звук и тот род звуковой субстанции, который принято именовать шумом». В некоторых произведениях Д. Лигети можно встретить особую, причудливую игру тембровозвучностей, создаваемую сочетанием традиционных и нетрадиционных способов звукоизвлечения. Таковы «Приключения» (1962), в которых инструментально-шумовые и речевые эффекты органично включены в алогичный, абсурдистский контекст.

Поиски тембров в электроакустике относятся к звуковому синтезу, к электронному преобразованию инструментальных и вокальных звучаний, к применению «конкретных» звуков (природного и индустриального происхождения). С возникновением электронной музыки большое значение приобретает пространственное размещение звука, специально разрабатываемое композиторами как в электронных, так и в неэлектронных произведениях. Это повлияло на обильное применение «иллюзорной стереофонии» в композициях для больших составов, где стереофонический эффект достигается средствами оркестровки, динамики, фактурных наложений и т. п. Взаимодействие электронных и «живых» звучаний в «смешанной музыке» (mixed music) и использование живой электроники (live

electronics) привело к обогащению «звукового ландшафта» современной музыки.

Кардинально новое отношение композиторов к звуковому материалу, возникшее в XX веке, предопределило такую важнейшую тенденцию формообразования, как свободное построение формы вне предустановленных схем. В то же время новый музыкальный язык не отрицает возможность применения классических форм (сонатная форма в «Плаче по жертвам Хиросимы» К. Пендерецкого). Композиторские трактовки драматургических процессов в сонорных композициях второй половины XX века весьма разнообразны. Среди них выделяется бесконфликтное, текучее развертывание музыкального пространства в ряде произведений Д. Лигети, динамическое противопоставление звучностей в ранних опусах К. Пендерецкого, интонационное развитие темброблоков и их особо плавные смены в оркестровых композициях Э. Денисова, фабульное развитие с чередованием динамических и статических эпизодов в музыке В. Лютославского. Это лишь часть индивидуальных трактовок, входящих в «стилистическое поле» сонористики. Актуальное значение этого явления отмечает С. Губайдулина: «В XX веке музыкальная ткань не линейная и не гармоническая в смысле XVII–XIX веков. Этот материал сонористичен – и он очень богат».

В целом наблюдавшийся в 1960-1970-х годах всплеск сонористики выдвинул на главенствующую роль явления звучности. Оригинальными сонорными новациями также отмечены 1980-1990-е годы: продление длящихся звучностей электронными средствами в опере Л. Ноно «Прометей, трагедия слышания» (1981–1984, 2-я ред. – 1985), компьютерно-инсталлированное звучание водяных капель, крики птиц и звуки насекомых в «Материи покоя» (1990) К. Х. Штамера, исполнение на пятидесяти микрохроматически настроенных стеклянных бокалах в звуковой инсталляции «Игра стеклянных бус» (1991) Э. Х. Фламмера и т. п. Сонорные приемы и методы организации темброфактуры продолжают быть актуальными и получают дальнейшее развитие в музыке начала XXI века, о чем свидетельствует творчество таких разных по индивидуальности композиторов, как А. Посадас (род. в 1967), Й. Видман (род. в 1973).

Новации в сонорике, так же, как и в сериализме, определили особую индивидуализацию всех композиционных параметров, в том числе тембра, ритма, звуковысотности, артикуляции, динамики, типов фактуры. Это качественное изменение музыкальной лексики, и, соответственно, синтаксиса образовало новую парадигму в музыке второй половины XX – начала XXI века.

## **Тема 14**

### **Специфические мелодические трудности (повторяющиеся звуки)**

К. Эйгес – «Русская песня»

Э. Григ – «Ариэтта»

Г. Степовой – «Прелюдия»

Ф. Мендельсон – «Детская пьеса» e-moll

Ф. Мендельсон – «Песня без слов» g-moll

Р. Шуман – «Колыбельная»

Все то, что относится к исполнению аккомпанемента медленного типа – соотношение звуков по силе, фразировка, характер звучания – также относится и к исполнению аккомпанемента подвижного. Помимо этого, при исполнении могут возникнуть трудности моторного порядка, поэтому такой аккомпанемент сначала нужно учить технически и, лишь выучив его отдельно и добившись в нем нужного звучания, можно работать над звуковым соотношением музыкальных компонентов в целом. Обычно шестнадцатые аккомпанемента очень «шумят», сыграть их «р» так, чтобы они были легче баса и мелодии, удастся после большого труда.

Гармоническая фигурация – движение голосов по звукам аккорда, которое оно может быть:

- 1) восходящее,
- 2) нисходящее,
- 3) ломанное (пропуск ступеней),
- 4) смешанное,
- 5) секвентное.

Арпеджио (вид гармонической фигурации) – исполнение звуков аккорда не одновременно, а последовательно – одного за другим. Обозначается особым знаком, выставляемым перед аккордом.

Мелодическая фигурация – движение голоса по аккордовым и неаккордовым звукам. Поскольку мелодия появилась раньше гармонии, это, должно быть, наиболее древний вид фигураций, освоение которого началось в эпоху полифонии. Мелодическая фигурация была очень распространена в вариациях на basso ostinato (остинатный бас), в современной музыке также существует этот тип изложения (например импровизация на оститную (riff) фигуру).

## **Тема 15**

### **Специфические мелодические трудности (проблема «филировки» звука)**

Работа над звукоизвлечением представляется нам одной из самых интересных и сложных задач в фортепианной педагогике. Исходя из того, что музыка – это, прежде всего искусство звука, главнейшей задачей пианиста является работа над звукоизвлечением. Благодаря опыту, накопленному фортепианной педагогикой, мы обладаем необходимыми знаниями о весь-

ма опасной тенденции, касающейся как недооценки проблемы звукоизвлечения, так и ее переоценки.

Одним из видов инструментальной техники, является умение филировать звук. Само название филировка (происходит от слова *fil* – нить – фр.) показывает, что она связана с умением изменять силу звука, сводя его к едва слышимому звучанию, подобному звуковой нити. Однако под филировкой понимается не только умение постепенно убрать силу звука до почти полного замирания, но и наоборот, умение начать звук с едва слышимой звуковой нити и постепенно, плавно развернуть его в полное, мощное звучание. Таким образом, под филировкой звука понимается умение плавно менять динамику звука от громкого к тихому и от тихого к громкому, не меняя качеств звука.

## **Тема 16**

### **Изучение типа аккомпанемента (фигурационный)**

Обучение аккомпанементу способствует: развитию гармонического слуха, что очень важно для инструменталистов и для студентов, обучающихся на вокальном отделении, развивает музыкальное мышление, чувство ритма, творческую инициативу и слуховой контроль, умение следить за интонационной выразительностью, ритмически-артикуляционными и тембрально – динамическими сторонами исполнения. Очень важно научить студента быть чутким, гибким, слышать соотношение главенствующей роли.

Основной целью изучения аккомпанемента является подготовка студента для самостоятельного и творческого ознакомления с нотной литературой, для аккомпанирования по нотам или по слуху любому из возможных солистов (вокалисту, инструменталисту, хору, себе...). Навыки аккомпанирования нужны практически любому студенту, планирующему по окончании училища работать по специальности.

Очень важно учитывать специфику музыкальных инструментов, которым приходится аккомпанировать. Поэтому, в начале работы над аккомпанементом к инструментальным произведениям необходимо дать учащемуся сведения об инструменте. Это сведения о тембре, диапазоне, настройке, звуковых возможностях инструмента.

Работа с вокалистом – особый класс концертмейстерского мастерства, голос – самый совершенный, но, в то же время самый прихотливый и изысканный инструмент. С вокалистами чаще всего на сцене случаются различные казусы – от забывания слов до передерживания или недодерживания длинных звуков. Для успешного выступления следует выучить партию солиста, при выучивании аккомпанемента пропевать слова солиста.

Аккомпанемент, являясь сопровождением и важной составной частью музыкального произведения, представляет собой целый комплекс выразительных средств, в котором есть гармоническая основа, фактурные фигуры, ритмическая пульсация.

## Тема 17

### Выразительные возможности цезур, пауз

Музыку не зря сравнивают с человеческим голосом, человеческой речью. Так же, как и речь, музыка состоит из нот (букв), мотивов (слов), фраз (предложений) и периодов (законченного текста). Если мы будем произносить отдельные буквы или слова, никто не поймет смысл сказанного и, тем более, не почувствует характер и эмоциональную окраску передаваемой информации.

Во время занятий музыкой, практически каждый музыкант, певец или исполнитель, рано или поздно сталкивается с таким понятием, как «фразировка». В идеале этим навыком должен обладать практически каждый музыкант, однако на деле получается, что даже не все знают о том, что это такое.

Фразировка – членение музыкальной ткани на фразы. Термин «фразировка» заимствован из языкознания. Фразировка относится к области музыкальной формы, поэтому она в каждом случае единична, определяясь логикой развития музыкальной мысли. Реализация фразировки осуществляется в процессе живого исполнения. Разделенные цезурой интервалы не воспринимаются как выразительные элементы, поэтому их называют мертвыми интервалами. Нередко фразы разделяются и паузой, совпадающей с цезурой и углубляющей ее.

Фразировка, подобно другим, более эстетическим, ответвлениям исполнительского искусства, принадлежит к числу тех областей, для овладения которыми не может существовать достаточно разработанного плана. Почти невозможно дать точные указания по выполнению фразировки. Ее можно показывать на инструменте, но не описывать. В таком случае, юный музыкант находится в зависимости в данный момент, от настроения, от случайного расположения духа, что редко дает возможность играть одну и ту же фразу одинаково. Для этого нужен природный инстинкт, хороший вкус и чувство меры.

Фразировка в музыке – это средство музыкальной выразительности, представляющее собой художественно-смысловое выделение музыкальных фраз в процессе исполнения, путем разграничения периодов, предложений, фраз, мотивов с целью наиболее выразительного раскрытия исполнителем содержания музыкального произведения.

Грань между частями музыкального произведения или отдельными его построениями называется цезурой. По своему значению цезуры близки к знакам препинания в словесной речи. В нотах они могут быть обозначены запятой или знаком «v». Здесь вокалисты (певцы) берут дыхание (люфт-пауза), а музыканты инструменталисты чуть-чуть приостанавливают равномерность движения метрических долей тактов, расчлняя этим на фразы непрерывное движение звуковой ткани. Важный момент - ощущение дыхания в музыке. Без этого ощущения нивелируется начало и теряется выразительность построения.

Правильная фразировка предполагает знакомство с делением мелодии на фразы, предложения, периоды и т.д., а в дальнейшем и умение самостоятельно разграничивать их. О фразировке (структуре и соподчиненности блоков) необходимо знать для того, чтобы правильно распределять вес в интонации во время исполнения произведения.

Фразировать в музыке значит группировать звуки по музыкальному смыслу, образовывать музыкальные фразы (мотивы, периоды). Паузы разграничивают фразы, но не всегда они ее заканчивают. Распознать фразу можно по ее метрическому строению, либо по связи между поэзией и музыкой. Метрическая составная часть музыки соответствует ритмической стопе в поэзии.

При разучивании нужно обратить внимание на фразировку, разграничить фразы, найти свойственную каждой фразе динамику. Осмыслить все звуки в соответствии с образом, выражением его. Исполнитель должен чувствовать и осознать в каждом отдельном случае, как он достигает подъема фразы, как разовьет, оттенит динамически и как завершит.

Таким образом, фразировка в музыке – это средство музыкальной выразительности, представляющее собой художественно-смысловое выделение музыкальных фраз в процессе исполнения, путем разграничения периодов, предложений, фраз, мотивов с целью наиболее выразительного раскрытия исполнителем содержания музыкального произведения.

### Литература

1. Малинковская, А.В. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования: учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений, обучающихся по специальности 039700 «Муз. Образование» / А.В. Малинковская. – Москва: ВЛАДОС, 2005. – 381 с.: ноты. – (Учебное пособие для вузов).

2. Цыпин, Г.М. Музыкальное исполнительство. Исполнитель и техника: учебник для студентов высших учебных заведений, обучающихся по гуманитарным направлениям / Г.М. Цыпин. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва: Юрайт, 2020. – 191, [3] с. – (Высшее образование).

3. Ананченко, Г.В. Концертмейстерский класс как средство осуществления профессионально-педагогической направленности обучения студентов / Г.В. Ананченко // Практическая подготовка специалистов в условиях университетского образования: состояние, проблемы, перспективы: материалы междунар. науч.-практ. конф. – Витебск, 2008. – С. 40.

## **МОДУЛЬ 2**

### **ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ**

#### *Тема 1*

#### **Постановка и организация игрового аппарата**

Постановка игрового аппарата – это очень важный элемент для пианистов при игре. Начало становления игрового аппарата у пианистов – это длительный процесс, который формируется в процессе практики и упражнений. При неправильном обучении могут возникнуть необратимые процессы.

Постановка исполнительного аппарата – процесс овладения совокупностью приемов и правил рационального взаиморасположения и взаимодействия всех компонентов исполнительского аппарата музыканта с инструментом. Рациональная постановка помогает исполнителю при наименьших затратах сил и времени добиться качественных результатов игры. Задача правильной постановки – способствовать эффективной, дисциплинированной организации занятий на инструменте, адаптации исполнительского аппарата к особенностям звукоизвлечения и конструкции того или иного инструмента, а также к физиологическим игровым нагрузкам.

Оптимальная функциональная готовность отдельных элементов исполнительского аппарата музыканта достигается постепенно и не всегда одновременно. Эффективность постановки оценивается мерой полезного исполнительского результата, где основными ориентирами в его достижении являются естественность, рациональность, свобода двигательных проявлений. Музыкальное обучение должно быть поставлено на профессиональную основу и иметь перед собой в качестве ориентира высокие образцы пианизма, опыт и советы выдающихся мастеров музыкального искусства.

#### *Тема 2*

#### **Аппликатурные принципы исполнения**

Проблема аппликатуры – одна из наиболее сложных проблем в педагогике. Взгляды в этой области непрерывно менялись. Не только ряд редакций, но и привычная аппликатура гамм подвергается критике. Есть важнейшие аппликатурные принципы, с которыми студента следует познакомить в первую очередь.

Необходимо, чтобы студент привыкал подбирать пальцы, руководствуясь задачами художественной выразительности. Это важнейший и основной аппликатурный принцип. Необходимо стремиться к естественной последовательности пальцев и приучать к этому с первых шагов обучения. Разъяснять, что следующие друг за другом клавиши обычно нажимаются поочередно каждым пальцем, что пропуск одной клавиши обычно вызывает пропуск и соответствующего пальца. В дальнейшей работе от этой закономерности приходится отказываться.

В секвенционных построениях надо играть одинаковые группы одними и теми же пальцами. Это способствует быстроте и прочности запоминания. В подобных случаях надо играть 1 и 5 пальцы на черных клавишах. Подвинуть руку вглубь клавиатуры – будет удобнее играть. Но в этом отношении порой тоже бывают исключения.

При подборе пальцев надо обратить внимание на то, чтобы рука находилась в естественно – собранном положении. В широких фигурациях сильное растяжение не даст необходимой гибкости. Нередко, сжатое состояние руки способствует извлечению более певучего звука. При выборе аппликатуры следует руководствоваться также естественными особенностями пальцев. Каждый палец имеет свой особый характер, свою природную звучность. Этим они пользуются при выборе пальцев. Большой палец – наиболее «тяжелый» – уместно применять для извлечения насыщенных звуков. Когда нужно дать особенно сильный звук, пользуются первым или третьим пальцем. Когда нужно дать особенно мягкую, нежную звучность некоторую утонченность звучания, то берут такую ноту четвертым пальцем. Когда нужно сильно взять терцию, то ставят третий и первый, слабую, мягкую – четвертый и второй и т. д.

Трудности встречаются в местах, требующих достижения максимальной связности при помощи пальцевого legato. При исполнении повторяющихся звуков legato, используется подмена пальцев, придающая игре больше плавности. При повторении не связных звуков, когда они должны прозвучать с одинаковой силой, целесообразно, наоборот, применять одинаковые пальцы. В более сложных видах аппликатуры, использующихся для достижения legato в полифонической музыке, и нередко, они применяются в гомофонно-гармонических сочинениях. (Перекладывание пальцев, беззвучная подмена пальцев на одной клавише и скольжение пальцев с клавиши на клавишу).

### *Тема 3*

#### **Основные способы звукоизвлечения**

Основными способами звукоизвлечения на большинстве клавишных и струнных инструментов являются толчок, удар, нажим и взятие.

**Толчок** чаще всего встречается в игре начинающих музыкантов, не обладающих еще тонкими пальцевыми и кистевыми движениями и поэтому беруших звук движением всей руки. Кончики пальцев при этом остаются пассивными, не участвующими как в осуществлении точных и мелких движений, так и в формировании нужных двигательных представлений.

**Удар** по сравнению с толчком представляет собой более тонкое действие, включающее в себя активные движения пальцев. Для осуществления удара пальцем необходимо сначала сделать замах, при котором палец наиболее активно работает на уровне третьей фаланги. Однако при этом

наиболее чувствительная часть пальца – первая фаланга и сами кончики пальцев, – как и при ударе, остаются пассивными.

При **нажмие** кончик пальца с излишней силой давит на клавишу или струну, что на характер звука не влияет, но чувствительность пальцев ухудшает. К нажиму пальцев часто присоединяются мышцы локтей и предплечий, что ведет к общей мышечной зажатости и потере свободы в игре.

Наиболее естественные движения пальцев имеют свою основу в хватательном рефлексе, который, будучи приспособленным к игровым движениям музыканта, может дать наилучший технический результат. Отличительным признаком этого движения являются движения кончиков пальцев вовнутрь, в ладонь, что делает движения одновременно и экономичными, и чувствительными.

Рассмотрим теперь, какими преимуществами обладает прием звукоизвлечения **хватание – взятие** по сравнению с другими способами. Напомним, что это движение характеризуется движением кончиков пальцев в ладонь. Наиболее активными в этом случае являются первая и вторая фаланги пальцев. Наибольшая чувствительность пальца достигается в момент его еле заметного скольжения по клавише или струне, которое при этом способе звукоизвлечения обязательно присутствует.

Это движение очень экономично, потому что не требует большого замаха на уровне третьей фаланги и амплитуда движения пальца становится минимальной. Это дает возможность более эффективного управления движением, так как разница во времени между началом движения и получением информации о результате этого движения становится минимальной. Таким образом, как указывает Степанов, при помощи этого движения лучше всего достигается активность, экономичность и хорошая осязаемость игровых движений.

#### **Тема 4**

**Изучение музыкальных произведений крупной формы (сонатина, соната, вариации и т.д.), малой формы (пьесы, миниатюры т.д.) и исполнение школьных (детских) песен под собственный аккомпанемент**

Произведения крупной формы (сонатины, вариации, рондо) присутствуют в репертуаре учащихся уже к окончанию первого года обучения. Сочинениям крупной формы свойственно большее, по сравнению с другими произведениями, разнообразие содержания, большие масштабы развития музыкального материала.

К приемам работы над произведениями малой необходимо отнести следующие:

– работа над фразой: достижение законченности мысли, определение ее вершины, «закругленности», подчеркивание контрастности с другой фразой, связь с пьесой в целом.

– уточнение отдельных элементов исполнения: диапазона динамики, характера движения и его ритмических особенностей; соотношения мелодии и аккомпанемента; выделение голосов; координация движения рук, пальцев;

– определение темпа, его характера и силы звучания.

Длительность работы над пьесой зависит и от ее трудности, и от тех учебных задач, которые поставлены при разучивании. Пьесы, предназначенные для публичного выступления, требуют завершенности. Однако это не должно приводить к механическому «зазубриванию». Лучше отложить пьесу на некоторый срок. Во время такого перерыва многое из того, что не получалось раньше, приобретает какие-то новые оттенки.

Проделанная уже работа помогает «отстояться» правильным приемам, а сами приемы, благодаря продолжающейся работе студента над другим материалом, становятся тоньше и совершеннее.

Большим подспорьем в овладении пьесой являются словесные характеристики учащегося того, что ими воспринято и пережито, оценка своего отношения к исполняемому и анализ достижений и ошибок. Эти характеристики должны быть конкретны и содержательны.

## **Тема 5**

### **Овладение основами аккомпанемента**

Слово аккомпанемент знакомо не только музыкантам, но и большинству людей далеких от музыки, ведь фразы: аккомпанировать пению, аккомпанемент на гитаре и прочие являются достаточно популярными и встречаются как в обычной речи, так и, например, в художественной литературе.

С французского языка слово аккомпанемент переводится как сопровождать. Так как в современной музыке наиболее популярен гомофонный склад, то можно сказать, что все, что мы слышим это либо мелодия, либо аккомпанемент.

То есть, по сути, любая музыкальная ткань может быть названа аккомпанементом, если она не одnogолосна и если она сопровождает мелодию. И даже простое щелканье пальцами или притоптывание ногой по полу может рассматриваться, как вариант аккомпанемента!

Однако столько широкое определение аккомпанемента используется редко. Чаще всего под аккомпанементом подразумевают вариант сопровождения мелодии или голоса одним инструментом, который при этом выполняет, как гармонические (аккорды + бас), так и ритмические (грув) функции. Естественно, что для аккомпанемента можно использовать только многоголосные инструменты, такие как фортепиано, гитара или баян, так как создание гармонического сопровождения на одnogолосном инструменте невозможно.

В тоже время нужно отметить, что изначально возникновение аккомпанеента связано с простым дублирование в октаву или квинту основной мелодии. Такой вид сопровождения встречался в полифонической музыке XV–XVI веков и может быть назван «дедушкой» современного аккомпанеента.

Гораздо позже сформировал принцип аккомпанеента типа генерал бас, который был основан на том, что исполнителю давали не ноты, а выписанный басовый голос, который служил своеобразным путеводителем и отправной точкой для создания аккомпанеента по желанию музыканта.

Согласитесь это очень напоминает игру современного гитариста или пианиста, которым чаще всего достаточно обозначений аккорда, а то и просто ступеней лада для создания сопровождения.

Несмотря на то, что принципы игры на всех инструментах разные принципы и приемы аккомпанеента, что на гитаре, что на фортепиано очень похожи.

Как правило, в партии аккомпанеента присутствует басовый голос, гармония в виде аккордов или арпеджио + различные дополнительные элементы. По сути, аккомпанемент – это определенный тип музыкальной фактуры, который должен быть ритмичным, гармоничным и не мешающим основному голосу.

## **Тема 6**

### **Транспонирование**

Транспонирование музыки – это профессиональный прием, которым пользуются многие музыканты – чаще других вокалисты и их аккомпаниаторы. Довольно частопеть номера в транспорте задают по сольфеджио.

В чем заключается транспонирование? В переносе музыки в другую tessitura, в иные рамки звукового диапазона, проще говоря, в перенесении на другую высоту, в новую тональность. Зачем все это нужно? Для удобства исполнения. Например, в песне есть высокие ноты, которые труднопеть вокалисту, тогда некоторое понижение тональности помогаетпеть на более удобной высоте, не напрягаясь из-за этих высоких звуков. Кроме того, транспонирование музыки преследует еще ряд практических целей, например, не обойтись без него при чтении партитур. Итак, переходим к следующему вопросу – способы транспонирования.

Существует три основных способа транспонирования:

- 1) транспонирование на заданный интервал;
- 2) замена ключевых знаков;
- 3) замена ключа.

**Тема 7**  
**Специфика интонирования**  
**на дополнительном музыкальном инструменте**

Мелодия – основное средство высказывания композитора. Каждая мелодия представляет собой одnogолосную последовательность тонов, но это не просто сумма звуков, а целая содержательная мысль.

Выразительное интонирование на любом музыкальном инструменте подразумевает не столько способ извлечения тонов самих по себе, сколько способ их сопряжения – слияния в мотивы, фразы, предложения. Таким образом, для достижения выразительного интонирования необходимо прежде всего владеть законами естественной музыкальной фразировки. Типичная фраза напоминает волну. При этом очень важно определить место нахождения той интонационной точки, к которой устремлена мелодическая волна.

Например: в музыке XVIII–XIX веков эта кульминация обычно находится во второй половине мелодии, в третьей четверти ее общей напряженности. В восьмитактном построении кульминации оказывается вблизи сильной доли шестого такта. Такое местоположение кульминации способствует естественному сочетанию уравновешенности мелодической волны с ее динамичностью. При подобном интонировании каждая фраза приобретает четкую структурную очередность, динамическую реальность, стройность логического развития.

Однако дело заключается не только в том, чтобы научиться исполнять мелодическую фразу на одном дыхании. Необходимо еще уметь, помимо объединения нескольких фраз в одно построение более крупного масштаба, также расчлнить ту или иную фразу на отдельные мотивы и субмотивы, сохраняя при этом ее единство.

При объединении фраз тяготение частных интонационных точек должно быть подчинено притяжению одной, самой значительной кульминации внутри периода, раздела.

При такой фразировке динамические спады более или менее мелких настроений подчиняются непрерывному, сквозному движению.

Не менее важно умение передать интонационный смысл тех или иных «слов» в фразе. При этом возможна большая гибкость и разнообразие интонационного рисунка – разумеется, в пределах, обусловленных общим характером фразы. Подобные интонационные варианты придают исполнению свежесть, обогащают его тонкими оттенками.

При интонировании фразы, баянист должен учитывать особенности человеческого голоса. Так, извлечение более высоких звуков требует, как правило, большего напряжения голосовых связок, что приводит к нарастанию напряжения, усилению экспрессии. Противоположное движение, соответственно, воспринимается как успокоение, динамический спад.

Воспитание навыков интонирования в процессе обучения предполагает использование самых разнообразных стилистических пластов музыки. Новый тип образности, получивший широкое распространение в музыкальном творчестве XX века, ставит перед исполнителем ряд новых задач. На смену пению ариозному часто приходит пение речитативное, декламационное, впитавшее в себя эмоциональную напряженность разговорной речи. Но даже тогда, когда оно имеет «ариозную» основу, интонационное содержание может быть иным – с большей долей углубленного самосозерцания автора, когда музыка выражает его исповедь перед самим собой.

## **Тема 8**

### **Подбор музыки по слуху**

Играть или подбирать музыку по слуху – это умение воспроизводить ее без помощи готовой партитуры, руководствуясь своим слухом и вспомогательными знаниями. Воспринимая музыку ушами, пытаться идентифицировать, какая нота или аккорд звучат в конкретный момент произведения.

Большая часть этого навыка базируется на музыкальном слухе и его разновидностях. Например, относительный слух поможет определить расстояние между соседними нотами в мелодии, гармонический – в интервале или аккорде, а метроритмический – длительности и ритмический рисунок. Поэтому развитие музыкального слуха играет такую важную роль освоении техники подбора. Зачастую, музыканты-самоучки при игре руководствуются только собственным слухом!

Тем не менее, музыкальная теория является хорошим подспорьем в деле подбора музыки. Например, зная, как определить тональность композиции и построить главные трезвучия лада, можно подобрать любую популярную песню с простой гармонией в пресловутые «три аккорда» всего за несколько минут! Развить оба эти аспекта в рамках одной дисциплины помогает сольфеджио.

Чаще всего подбор музыки на слух осуществляется в виде переложения для другого инструмента или состава, при этом происходит изменение фактуры музыкального произведения. Этим можно умело пользоваться, адаптируя ее сложность в зависимости от уровня исполнительского мастерства и вкуса. То есть, основы навыка аранжировки тоже помогают при игре музыки по слуху.

Таким образом, трудность подбора на слух в значительной степени зависит от сложности аранжировки, уровня развития различных видов музыкального слуха, а также цели подбора. Если композиция простая, то ее мелодию и гармонию можно определить практически на ходу, в ином случае на подбор одной минуты могут уйти часы – например, когда в музыкальном произведении одновременно звучат несколько партий.

## *Тема 9*

### **Значение сопровождения при исполнении мелодии**

Музыкальное искусство – яркое и незаменимое средство формирования целостной личности ребенка. Путь воздействия музыки своеобразен. Музыка обладает своим «языком», своей «речью». Важно не просто научить ребенка выразительно, чисто петь, двигаться под музыку. Музыка и связанная с нею деятельность могут вызвать в ребенке особую потребность, желание общаться с нею, а по мере возможности и «рассуждать» в ней.

Тесная связь двух видов искусства музыки и танца подтверждается историей векового развития мировой культуры.

На занятиях объединения хореографии важное место отводится музыке, которая, положительно влияя на учащихся, помогает развивать их способность раскрывать содержание танца.

Музыка является неотъемлемой частью танца, важным компонентом в хореографическом искусстве, в художественном и эстетическом воспитании учащихся. Нельзя рассматривать только как ритмическое сопровождение, облегчающее исполнение движений. Подбирать музыку следует так, чтобы содержание танцевальной постановки целиком соответствовало характеру музыки и давало бы возможность при разработке отдельных эпизодов увязывать действие и движения с музыкой. Подбор музыки влияет на качество хореографической подготовки, она может способствовать успеху или быть причиной неудачи. Руководитель не должен требовать от концертмейстера изменения указанного в нотах темпа, нюансов, переставлять части музыкального сопровождения, добавлять аккорды для перехода от одной мелодии к другой. Музыку нужно исполнять так, как ее написал композитор.

Для народных и классических танцев используют народную музыку, обработки народных мелодий, а также лучшие образцы отечественной и зарубежной классики, произведения советских композиторов.

Необходимо следить, чтобы на занятиях дети внимательно слушали музыкальное сопровождение, чувствовали и правильно воспроизводили его в движениях. Музыка должна быть доступной и понятной учащимся по содержанию и форме. Движения, которые дети исполняют в сопровождении музыки, должны быть средством выразительности.

Концертмейстеру, работающему вместе с педагогом – хореографом, необходимо творчески подходить к уроку, умело подбирать музыкальную литературу.

## *Тема 10*

### **Гармоническая и ритмическая роль баса**

Умение педализировать сообразно стилю, характеру музыкального произведения, зная и учитывая определенные акустические закономерности и особенности, возникающие при применении педальной системы фортепиано, иначе как искусством не назвать. И чтобы это стало действительно искусством, должна быть проделана колоссальная педагогическая работа, начиная с того времени, как ребенок впервые садится за инструмент.

Существует заблуждение, что вредно учить применять педаль в младших классах музыкальной школы. Автору недавно довелось услышать игру ученика 4-го класса, педализирующего весьма странным образом – педаль бралась минимальное количество раз, при этом ребенок демонстративно поднимал и ставил ногу на педальную лапку, тогда, когда было оговорено, и так же демонстративно снимал ногу и возвращал ее на пол. Думается, что логичней учить педализированию сразу, как только ученик будет доставать до этого механизма. Недаром существуют и активно применяются (особенно за рубежом) специальные дополнительные устройства, позволяющие юным начинающим пианистам пользоваться педалью. К тому же, часто бывает, что ребенок, привыкнув следить только за руками во время исполнительства, долго не может приспособиться еще и к игре ногами. Игра на фортепиано – весьма сложный процесс, в котором сознательно участвуют все четыре человеческие конечности. По моему скромному убеждению, не стоит останавливать порыв маленького пианиста, желающего окрасить и продлить собственный музыкальный тон. И пусть вначале даже будет больше педали – всегда легче скорректировать ее применение, чем впоследствии насильственно добавлять в привычную работу чуждый для ученика прием.

Данный труд может быть полезен не только преподавателям музыкальных школ и школ искусств, но и студентам средней и высшей ступени музыкального образования, которые заботятся о традиционной – русской культуре звукотворчества.

Среди средств выразительности, которыми располагает пианист, наиболее специфичным является система фортепианных педалей. Она включает в себя правую (демпферную) педаль, левую (сдвигающую) педаль и педаль sostenuto, позволяющую выборочно задерживать отдельные звуки и созвучия. В совокупности эти педальные механизмы влияют на характеристику звучания – его продолжительность, тембр и динамику.

Исполнительское искусство выдающихся мастеров фортепианной игры всегда отличалось высоким мастерством педализации. Однако, как показывает педагогическая практика, неумение педализировать нередко является слабым местом в игре даже наиболее подготовленных учащихся. Это выражается либо в злоупотреблении педалью, либо в чересчур аскетичной пе-

дализации. Результат в обоих случаях – искажение звукового колорита сочинения, а подчас и разрушение логики развития музыкальной мысли.

Употребление педали не поддается точной фиксации в нотах, а диктуется и контролируется слухом. Обусловленная объективными закономерностями, связанными с ее акустическими свойствами и с особенностями самого музыкального материала, педализация является неотъемлемой частью индивидуальной исполнительской трактовки произведения. Воспитание культуры и навыков педализирования требует специальной, систематической работы.

### Литература

1. Ананченко, Г.В. Концертмейстерская подготовка будущих учителей музыки / Г.В. Ананченко, С.С. Щербакова; Г.В. Ананченко, С.С. Щербакова // Мир детства в современном образовательном пространстве: сборник статей студентов, магистрантов и молодых ученых. – Вып. 3. – Витебск, 2011. – Т. 2. – С. 185–187.

2. Емельянова, Г. «Упражнения-трансформеры»: для начинающих пианистов / Г. Емельянова. – Ростов-н/Д: Феникс, 2009.

3. Шалина, Л. Школа беглого чтения нот с листа / Л. Шалина – М.: Изд-во «Феникс». – 2016. – 136 с.

# ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

## Модуль 1 ОСНОВНОЙ ИНСТРУМЕНТ

### Тема 1

#### Изучение полифонии и этюдов на различные виды техники

**Задание 1.** Из предложенного списка разобрать и сыграть полифонию.

Бах И. – Бузони Ф. Органные хоральные прелюдии.

Бах И. – Кабалевский Д. 8 маленьких прелюдий и фуг для органа.

Беркович И. Полифонические пьесы для фортепиано на основе украинских народных песен.

Букстехуде Д. Сюита.

Гендель Г. Сюиты.

Голуб М. 12 прелюдий для баяна.

Кабалевский Д. Прелюдии и фуги, соч. 61.

Мушель Г. 24 прелюдии и фуги.

Пирумов А. 12 прелюдий и фуг.

Слонимский С. 24 прелюдии и фуги.

Флярковский А. 24 прелюдии и фуги.

**Задание 2.** Из предложенного списка разобрать и сыграть этюд.

С.Прокофьев. Соч. 52 № 3. Этюд

В. Дешевов. Соч. 1 № 1. Этюд

Н. Раков. Концертный этюд

Ю. Крейн. Этюд

Д. Толстой. Соч. 22 №9. Этюд

С. Рахманинов. Соч. 33 №9(№6.) Этюд-картина

М. Балакирев. Пряжа

А. Станчинский. Этюд

### Тема 2

#### Формирование аппликатурных навыков на примере полифонических произведений и этюдов

**Задание 1.** В выученном полифоническом произведении расставить и заучить удобную аппикатуру.

**Задание 2.** В выученном этюде расставить и заучить удобную аппикатуру.

### Тема 3

## Роль артикуляции при исполнении полифонических произведений и этюдов

**Задание 1.** В выученном полифоническом произведении и этюде отработать места, где есть мелизмы.

*Мелизмы* – это музыкальный термин, объединяющий различные виды музыкальных украшений. Само слово происходит от греческого «мелис-мо» –украшение. Мелизмы различаются по длительности звучания, по фигурации и сложности исполнения. Основными мелизмами принято считать форшлаг (короткий и длинный), мордент, группетто, трель, арпеджиато.

**Форшлаг.** Этот мелизм – один или несколько звуков, которые стоят непосредственно перед украшаемым звуком. Форшлаг бывает как «коротким», так и «длинным» (нередко его также называют «долгий»). Короткий форшлаг порой (и даже чаще всего бывает именно так) может состоять из всего-то лишь одного звука, который в этом случае обозначается маленькой восьмой нотой с перечеркнутым штилем. В случае наличия в коротком форшлаге нескольких нот, их обозначают маленькими шестнадцатыми и ничего не перечеркивают. Длинный или долгий форшлаг всегда образуется при помощи одного звука и входит в длительность основного звука (как бы разделяет с ним одно время на двоих). Обычно обозначается маленькой нотой длительностью вдвое меньшей, чем основная нота, и с неперечеркнутым штилем.

*Короткий форшлаг*, исполняемый в классической музыке за счет последующей (основной) ноты; записывается перечеркнутыми нотами мелкого начертания. Например, одиночный форшлаг:



*Длинный или долгий форшлаг* всегда образуется при помощи одного звука и входит в длительность основного звука (как бы разделяет с ним одно время на двоих). Обычно обозначается маленькой нотой длительностью вдвое меньшей, чем основная нота, и с неперечеркнутым штилем.



**Группетто.** Этот вид мелизмов происходит от итальянского *gruppetto* (маленькая группа), а состоят эти мелодические украшения из нескольких звуков в группе, включая основной и два вспомогательных (ближайшие верхний и нижний от основного). Количество звуков в группетто – 4 или 5.

Группетто обычно обозначается завитком, напоминающим знак математической бесконечности. Этих завитков два вида: начинающийся сверху и начинающийся снизу. В первом случае музыкант должен начинать исполнение с верхнего вспомогательного звука, а во втором (когда завиток начинается внизу) – с нижнего.



В нотной литературе часто можно встретить знак группетто, стоящий не строго над нотой, как в выше приведенном примере, а между двумя соседними на одну ступень нотами. В этом случае нужно квинтолью обыграть оба звука, между которыми стоит знак группетто, начиная с ноты, стоящей перед знаком. Вот как на следующем рисунке:



Бывают случаи, когда знак группетто располагается между двумя нотами, находящимися друг от друга в большем интервале, чем одна ступень. Само собой разумеется, что обыграть оба звука не представляется возможным именно такой нотной фактурой (с участием ближайших вспомогательных нот), поэтому в таком случае расшифровать нотную запись следует как то же самое группетто с участием четырех звуков, начинающееся со вспомогательного звука, но исполняется оно во второй половине длительности первой ноты:



**Мордент** (итал. *mordente* – кусающий, острый) – это мелодический оборот из трех звуков: основного, вспомогательного и основного. Мордент исполняется всегда только за счет длительности основного звука, причем

меньшая часть начала длительности приходится на первый и второй звуки, большая часть (не менее половины длительности) – на третий звук.



**Трель** представляет собой быстрое повторяющееся чередование двух мелких по длительности звуков. Один из звуков трели, обычно нижний, назначается основным, а второй – вспомогательным. Знак, обозначающий трель, как правило, с небольшим продолжением в виде волнистой линии, ставится над основным звуком. Длительность исполнения трели всегда равна длительности ноты, избранной основным звуком мелизма. Если трель необходимо начать со вспомогательного звука, то его обозначают маленькой нотой, идущей перед основным.



По технике исполнения трели является одним из самых виртуозных и сложных приемов. Представляет собой скорое чередование соседних нот, напоминающее соловьиные трели.

#### **Тема 4**

### **Особенности работы с фразировкой полифонических произведений и этюдов**

**Задание 1.** В выученном полифоническом произведении провести работу над фразировкой.

**Задание 2.** В выученном этюде провести работу над фразировкой.

#### **Тема 5**

### **Роль динамики при исполнении полифонических произведений и этюдов**

**Задание 1.** В выученном полифоническом произведении выполнить все динамические оттенки.

**Задание 2.** В выученном этюде выполнить все динамические оттенки.

## Тема 6

### Изучение музыкальных произведений крупной формы (сонатина, соната, вариации и т.д.) и малой формы (пьесы, миниатюры т.д.)

**Задание 1.** Из предложенного списка разобрать и сыграть произведение крупной формы.

Альбенис И. Испанские напевы, соч. 232. Танго.

Барток Б. Багатели. Ноктюрны.

Верди Дж. Марш из оперы «Аида».

Гайдн Й. Пьесы.

Годар Б. Пьесы.

Григ Э. Лирические пьесы, соч. 43.

Дебюсси К. Сарабанда.

Куперен Ф. Пьесы.

Пуленк Ф. Импровизация.

Рамо Ж. Пьесы.

Мак-Доуэлл Э. 4 маленькие поэмы. Пьесы из цикла «Идиллии новой Англии». 4 концертных этюда.

Моцарт В.А. Рондо. Адажио. Менуэт.

Мендельсон Ф. Песни без слов.

Скарлатти Д. Пастораль. Каприччио.

Форе Г. Импровизация.

Фибих З. Пьесы. Настроения, соч. 41/1.

Шуман Р. Детские сцены, соч. 15.

**Задание 2.** Из предложенного списка разобрать и сыграть произведение малой формы.

Абрамович А. Grande fantaisie. Fantaisie.

Бах Ф. Сонаты. Рондо. Фантазии. Вариации.

Барток Б. Свободные вариации.

К.М. фон Вебер Анданте с вариациями, соч. 3.

Гайдн Й. Сонаты. Концерты.

Глазунов А. Легкая соната.

Глинка М. Вариации на шотландскую тему.

Геништа И. Сонаты.

Глебов Е. Фантазия для баяна.

Клементи М. Сонаты.

Мясковский Н. Сонаты. Простые вариации.

Раков Н. Сонаты.

Скарлатти Д. Сонаты.

Сор Ф. Сонаты, ор. 15, 22, 25.

## **Тема 7**

### **Значение сопровождения при исполнении мелодии**

**Задание 1.** Из предложенного списка выбрать произведение и разобрать сопровождение к песне школьного репертуара.

Бельтюков С. «Оловянный солдатик».

Гиллок В. Вариации «Фрэнки и Джонни».

Гарстя Я. «Каменный сад».

Горелова Г. Чатыры партрэты. Циклы «Песни старой мельницы», «Старый замок».

Каретников В. Детский альбом.

Короткина А. Сюита №4.

Каминский Д. Вальс.

Моўчан А. Мелодыя.

Пирумов А. Детский альбом.

Подковыров П. Цикл детских пьес.

Сурус Г. Галоп До мажор. Сюита «Детям».

Савчик В. Цикл «Волшебный мир музыки».

Стрибогг И. «Вальс петушков».

Серых В. Факстрот-жарт.

Таренги М. «Танец марионетки».

Тесаков К. «Танец карликов».

Хереско Л. «Музыкальные картинки».

## **Тема 8**

### **Изучение типа аккомпанемента (аккордовый)**

**Задание 1.** Из предложенного списка выбрать произведение и сочинить аккордовый аккомпанемент.

Антология детской советской песни. Ч. 1 – 4.

Белорусские народные мелодии (сост. В. Савицкий).

В стране чудес. Песни из детских фильмов (сост. Л. Черницкая).

Глебаў Я. Песня наша звонкая.

Зарыцкі Э. Белыя крылы.

Захлеўны Л. Верасневы вальс.

Дубравин Я. Песни героев любимых книг.

Крылатов Е. Песни для детей и юношества.

Крыничка. Белорусские песни для детей.

Левина З. Избранные песни для детей.

Лучанок І. Світанак. Цягнік дзяцінства. Хатынь.

Пукст Р.Калыханка.

Стемпневский С. Песни для детей.

Чуркін М. Родныя напевы.

Шаинский В. Избранные песни для детей. Будет песенка.

Якушенко И. Цветные песни.

## **Тема 9**

### **Изучение баланса звучности различных пластов фактуры**

**Задание 1.** Из предложенного списка выбрать произведение и выполнить баланс звучности (динамику).

Гарстя Я. «Каменный сад».

Горелова Г. Чатыры партрэты. Циклы «Песни старой мельницы», «Старый замок».

Каретников В. Детский альбом.

Короткина А. Сюита №4.

Каминский Д. Вальс.

Моўчан А. Мелодыя.

Пирумов А. Детский альбом.

Подковыров П. Цикл детских пьес.

Сурус Г. Галоп До мажор. Сюита «Детям».

Савчик В. Цикл «Волшебный мир музыки».

Стрибогг И. «Вальс петушков».

Серых В. Факстрот-жарт.

Таренги М. «Танец марионетки».

Тесаков К. «Танец карликов».

Хереско Л. «Музыкальные картинки».

## **Тема 10**

### **Гармоническая и ритмическая роль баса**

**Задание 1.** Уделить особое внимание партии баса в выученных программных произведениях

## **Тема 11**

### **Работа над мелодиями различных типов (декламация)**

**Задание 1.** Из предложенного списка выбрать два произведения и сыграть с листа.

Абрамовіч А. 6 характарыстычных п'ес.

Бельтюков С. Веселый регтайм.

Вагнер Г. Три каприччио.

Горелова Г. Музыкальные картинки.

Глебов Е. Три пьесы. Прогулка. Две прелюдии. Фантастические танцы.

Евтухович Д. Пастораль.

Моўчан А. Мелодыя.

Огинский М. Пьесы.

Сурус Г. Солнечный день.

Тарасевич Я. Ноктюрны. Вальс. Экзальтация.

Тырманд Э. Пять пьес для фортепиано.

**Задание 2.** Работать над развитием мелодии в произведении.

## **Тема 12**

### **Работа над мелодиями различных типов (речитатив)**

**Задание 1.** Из предложенного списка выбрать два произведения и сыграть с листа.

Бородин А. Маленькая сюита. Тарантелла. Полька.

Глинка М. Ноктюрны. Баркарола. Мазурки.

Гурилев Л. 24 прелюдии.

Ласковский И. Мимолетность.

Лядов А. Прелюдии. Багатели. Вальсы. Мазурки. Идиллия. Баркарола. Про старину. Эскиз. Сельская мазурка. Бирюльки.

**Задание 2.** Работать над развитием мелодии в произведении.

## **Тема 13**

### **Работа над мелодиями различных типов (сонористический комплекс)**

**Задание 1.** Из предложенного списка выбрать одно произведение и провести работу над развитием мелодии в произведении.

Каминский Д. Вальс.

Моўчан А. Мелодия.

Пирумов А. Детский альбом.

Подковыров П. Цикл детских пьес.

Сурус Г. Галоп До мажор. Сюита «Детям».

Савчик В. Цикл «Волшебный мир музыки».

Стрибогт И. «Вальс петушков».

Серых В. Факстрот-жарт.

Таренги М. «Танец марионетки».

Тесаков К. «Танец карликов».

Хереско Л. «Музыкальные картинки».

## **Тема 14**

### **Специфические мелодические трудности (повторяющиеся звуки)**

**Задание 1.** Из выученных произведений выбрать одно, найти мелодические трудности.

## **Тема 15**

### **Специфические мелодические трудности (проблема «филировки» звука)**

**Задание 1.** Из выученных произведений выбрать одно, найти мелодические трудности.

**Задание 1.** Провести работу по филировке звука.

## **Тема 16**

### **Изучение типа аккомпанемента (фигурационный)**

**Задание 1.** Из предложенного списка выбрать произведение и подобрать фигурационный аккомпанемент.

Антология детской советской песни. Ч. 1 – 4.

Белорусские народные мелодии (сост. В. Савицкий).

В стране чудес. Песни из детских фильмов (сост. Л. Черницкая).

Глебаў Я. Песня наша звонкая.

Зарыцкі Э. Белыя крылы.

Захлеўны Л. Верасневы вальс.

Дубравин Я. Песни героев любимых книг.

Крылатов Е. Песни для детей и юношества.

Крыничка. Белорусские песни для детей.

Левина З. Избранные песни для детей.

Лучанок І. Світанак. Цягнік дзяцінства. Хатынь.

Пукст Р.Калыханка.

Стемпневский С. Песни для детей.

Чуркін М. Родныя напевы.

Шаинский В. Избранные песни для детей. Будет песенка.

Якушенко И. Цветные песни.

## **Тема 17**

### **Выразительные возможности цезур, пауз**

**Задание 1.** В выученном произведении выполнить все указанные цезуры и паузы.

### **Литература**

1. Малинковская, А.В. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования: учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений, обучающихся по специальности 039700 «Муз. Образование» / А.В. Малинковская. – Москва: ВЛАДОС, 2005. – 381 с.: ноты. – (Учебное пособие для вузов).

2. Цыпин, Г.М. Музыкальное исполнительство. Исполнитель и техника: учебник для студентов высших учебных заведений, обучающихся по гуманитарным направлениям / Г.М. Цыпин. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва: Юрайт, 2020. – 191, [3] с. – (Высшее образование).

## Модуль 2 ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ

### Тема 1

#### Постановка и организация игрового аппарата

**Задание 1.** Выполнить правильную посадку за инструментом.

1. Количество площади стула, занимаемое исполнителем во время игры. Пианист должен занимать 1/3 поверхности стула. Более глубокая посадка больше располагает к отдыху, чем к работе.

2. Высота посадки (высота стула). Высота посадки зависит от положения локтя по отношению к клавиатуре. Локти должны находиться на уровне клавиатуры, либо чуть выше. Ученые утверждают, что наиболее благоприятна для позвоночника такая посадка, при которой между бедром и корпусом образуется прямой угол.

3. Расстояние между клавиатурой и корпусом исполнителя. Расстояние от корпуса до клавиатуры должно быть таким, при котором вытянутые руки могут коснуться ладонями передней стенки рояля или пианино, при этом корпус должен быть прямым, а руки не должны сгибаться в локтях.

4. Положение ног. Ноги, стоящие на подставке, должны находиться ближе к педалям и занимать такое положение, при котором носки и пятки – параллельны, при этом ступни внутренней стороной должны касаться друг друга, а корпус должен опираться на нижнюю часть спины.

5. Осанка. Хорошая осанка связана с положением спины, которая должна быть прямой; плечи не должны быть подняты и напряжены; ощущением центра тяжести в нижней части спины.

При игре на инструменте движение пальца и кисти идет от плеча. Упор в конце пальца необходим. Палец должен ощутить клавишу до дна. Не следует поднимать пальцы выше уровня кисти, но при этом пальцы должны сохранять активность. Лишний подъем мешает. Четкость возникает тогда, когда падение и подъем будут разделены. Позиционность у пианиста неизбежна. Характер и продолжительность упражнения для постановки руки, посадки за фортепиано, координации движений зависят от предварительной подготовки учащегося.

### Тема 2

#### Аппликатурные принципы исполнения

**Задание 1.** Выбрать произведения с идентичной аппlikатурой.

**Задание 2.** Выучить одно из выбранных ранее произведений.

### ***Тема 3***

#### **Основные способы звукоизвлечения**

**Задание 1.** Исполните выученное произведение разными способами звукоизвлечения: Legato, Staccato, non Legato /Portamento.

### ***Тема 4***

**Изучение музыкальных произведений крупной формы (сонатина, соната, вариации и т.д.), малой формы (пьесы, миниатюры т.д.) и исполнение школьных (детских) песен под собственный аккомпанемент**

**Задание 1.** Выучить и исполнить музыкальное произведение крупной формы.

**Задание 2.** Выучить и исполнить музыкальное произведение малой формы.

**Задание 2.** Выучить и исполнить школьную (детскую) песню под собственный аккомпанемент.

### ***Тема 5***

#### **Овладение основами аккомпанемента**

**Задание 1.** Выбрать произведение из школьного репертуара и сочинить аккомпанемент.

### ***Тема 6***

#### **Транспонирование**

**Задание 1.** Выбрать выученное произведение и транспонировать на малую терцию вниз.

### ***Тема 7***

#### **Специфика интонирования на дополнительном музыкальном инструменте**

**Задание 1.** Выполнить гимнастику пальцев левой и правой руки.

В занятиях различными видами техники левой руки следует устанавливать для себя определенное направление: занимаясь так называемой гимнастикой пальцев, мы добиваемся их устойчивости на струне, цепкости, известной физической силы и надежности ощущения усилия; в работе над интонацией совершенно не требуется проявления таких физических усилий, которые могут быть помехой для ловких передвижений пальцев и для быстрого исправления фальшивой ноты. Левая рука не должна слишком напрягаться, во избежание переутомления пальцев, особенно в начальном стремлении к достижению верной интонации. Позднее можно активизировать пальцы для фиксирования положительных результатов предварительной работы.

**Тема 8**  
**Подбор музыки по слуху**

**Задание 1.** Подобрать по слуху детскую песню из школьно-песенного репертуара.

**Тема 9**  
**Значение сопровождения при исполнении мелодии**

**Задание 1.** Подобрать различные виды аккомпанемента для детской песни из школьно-песенного репертуара.

**Тема 10**  
**Гармоническая и ритмическая роль баса**

**Задание 1.** При исполнении детской песни из школьно-песенного репертуара выделить роль басовой партии.

**Литература**

1. Ананченко, Г.В. Концертмейстерский класс как средство осуществления профессионально-педагогической направленности обучения студентов / Г.В. Ананченко // Практическая подготовка специалистов в условиях университетского образования: состояние, проблемы, перспективы: материалы междунар. науч.-практ. конф. – Витебск, 2008. – С. 40.

2. Ананченко, Г.В. Концертмейстерская подготовка будущих учителей музыки / Г.В. Ананченко, С.С. Щербакова; Г.В. Ананченко, С.С. Щербакова // Мир детства в современном образовательном пространстве: сборник статей студентов, магистрантов и молодых ученых. – Вып. 3. – Витебск, 2011. – Т. 2. – С. 185–187.

3. Бах, И.С. Альбом пьес для фортепиано / И.С. Бах. – Выпуск 1. – М.: Музыка, 2014 г. – 64 с.

4. Шалина, Л. Школа беглого чтения нот с листа / Л. Шалина – М.: Изд-во «Феникс». – 2016. – 136 с.

## **РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ**

### **Критерии оценки результатов учебной деятельности (прослушивание, концерт-прослушивание, зачет)**

#### **ПРОСЛУШИВАНИЕ, КОНЦЕРТ-ПРОСЛУШИВАНИЕ, ЗАЧЕТ, ЭКЗАМЕН ВЫСШИЙ БАЛЛ**

Выставляется за: осмысленное, образное, технически свободное целостное исполнение, демонстрирующее творческий потенциал студента.

Художественно-исполнительские средства выразительности (темп, качество звучания, формообразование, фразировка, динамика, агогика, педализация, туше и т.д.) соответствуют характеру исполняемого произведения, его стилю и жанру.

На экзамене оценки («9», «8», «7», «6» и т.д.) дифференцируются в зависимости от количества допущенных неточностей в процессе исполнения музыкального произведения: в передаче характера музыки, знании нотного текста, техничности исполнения, культуре звукоизвлечения, педализации, качестве исполнительских средств выразительности, артистичности.

#### **НЕЗАЧЕТ, НИЗШИЙ БАЛЛ**

Выставляется за: неуверенное исполнение с грубыми многочисленными ошибками в нотном тексте (наличие фальшивых нот, неправильный метроритм, отсутствие фразировки, динамики и т.д.), свидетельствующие о неподготовленности студента к выступлению.

## **ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ**

### **МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОРГАНИЗАЦИИ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ**

В современном музыкально-образовательном процессе особое значение уделяется самостоятельной работе будущего педагога-музыканта с целью формирования профессионально значимых компетенций, а также повышения его конкурентоспособности. Представляя собой средство организации и вовлечения студентов в самостоятельную познавательную деятельность, самостоятельная (внеаудиторная) работа должна реализовываться как целостная система и пронизывать все этапы обучения на дисциплинах музыкально-исполнительского цикла. Для того, чтобы определить основополагающие методы и приемы самостоятельной работы студентов музыкальной специальности, рекомендуется на первом курсе диагностировать их уровень умений планировать и организовать данный вид работы.

На каждом занятии следует уделять особое внимание процессу формирования у студентов потребности в ежедневной систематической самостоятельной работе, развития умения ее планировать, рационально распределять время, определять оптимальный режим занятий, в течение которых сохраняется творческая концентрация и внимание. Для этого необходимо ставить реальные цели и стремиться к их достижению, преодолевая трудности и намечая перспективные направления работы.

В качестве основополагающих этапов самостоятельной работы студентов в процессе разучивания музыкального произведения следует выделить:

- изучение творческой биографии композитора исполняемого произведения, а также определение места и значения данного опуса в наследии автора;
- актуализация схематической партитуры: первичное прочтение и воспроизведение нотного текста, технический разбор произведения, поиск наиболее сложных для исполнения фрагментов;
- аналитическое моделирование художественно-образной сферы произведения и разработка исполнительской концепции: анализ музыкальных, исполнительских средств выразительности и выявление их взаимосвязи, поиск «скрытого смысла» музыкального произведения, определение музыкальных образов, сравнение художественного контекста музыкального произведения с произведениями других видов искусства;
- объективизация художественного содержания произведения в звуках: отработка совершенства техники исполнения, реализация логически выстроенной музыкальной мысли произведения, исполнительского замысла, достижение художественно-звукового результата (с помощью разнообразных способов звукоизвлечения, характера интонирования, динамики, педализации и др.);

- интерпретация как выражение субъективного отношения в процессе исполнения музыкального произведения: соединение замысла композитора и собственной грамотной, логически выстроенной концепции, истолкование;
- оценка собственного исполнения: анализ его достоинства и недостатков, определение путей исправления ошибок, направлений и форм дальнейшей работы.

### Критерии уровней музыкальных способностей студентов

Уровень музыкальных способностей	Способы самостоятельной работы развития музыкальных способностей
Низкий уровень	Изучение музыкальной грамоты (ноты в басовом и скрипичном ключах, длительности, паузы и т.д.). Практическая работа за инструментом (игра упражнений, чтение нот с листа). Изучение понятий об основных темповых и динамических обозначений.
Средний уровень	Работа, направленная на улучшение темповой устойчивости, ритмической и динамической четкости и ровности, артикуляционной ясности исполнения. Накопление музыкально-слуховых, технических и организационных навыков при разучивании произведений. Выполнение упражнений на развитие гармонического, тембро-динамического слуха.
Высокий уровень	Развитие технических навыков (игра упражнений, этюдов, гамм) и других видов фортепианной техники. Совершенствование единства двигательных-технических задач с художественно-музыкальными; Работа для овладения интонационной сферой звучания, динамической и агогической нюансировкой, ритмо-темповой выразительностью.

В качестве продуктивных методов самостоятельной работы следует выделить: работа над музыкальным произведением без инструмента и игра с закрытыми глазами; аудио- и видеозапись собственного исполнения и последующий его анализ. Контроль за результатами самостоятельной работы осуществляется в форме контрольных уроков и прослушиваний.

- чтение с листа;
- самостоятельный разбор нотного текста изучаемого произведения;
- эскизное изучение музыкальных произведений;
- проверка выполнения практических заданий;
- прослушивание музыкальных произведений;
- аудиозапись собственного исполнения и последующий его анализ

## Список используемой литературы и музыкального репертуара

### **Полифонические произведения**

Бах И. – Бузони Ф. Органные хоральные прелюдии.  
Бах И. – Кабалевский Д. 8 маленьких прелюдий и фуг для органа.  
Беркович И. Полифонические пьесы для фортепиано на основе украинских народных песен.

Букстехуде Д. Сюита.

Гендель Г. Сюиты.

Голуб М. 12 прелюдий для баяна.

Кабалевский Д. Прелюдии и фуги, соч. 61.

Мушель Г. 24 прелюдии и фуги.

Пирумков А. 12 прелюдий и фуг.

Слонимский С. 24 прелюдии и фуги.

Флярковский А. 24 прелюдии и фуги.

### **Произведения крупной формы**

Абрамович А. Grande fantaisie. Fantaisie.

Бах Ф. Сонаты. Рондо. Фантазии. Вариации.

Барток Б. Свободные вариации.

К.М. фон Вебер Анданте с вариациями, соч. 3.

Гайдн Й. Сонаты. Концерты.

Глазунов А. Легкая соната.

Глинка М. Вариации на шотландскую тему.

Геништа И. Сонаты.

Глебов Е. Фантазия для баяна.

Клементи М. Сонаты.

Мясковский Н. Сонаты. Простые вариации.

Раков Н. Сонаты.

Скарлатти Д. Сонаты.

Сор Ф. Сонаты, ор. 15, 22, 25.

### **Произведения малой формы**

#### ***Зарубежная музыка***

Альбенис И. Испанские напевы, соч. 232. Танго.

Барток Б. Багатели. Ноктюрны.

Верди Дж. Марш из оперы «Аида».

Гайдн Й. Пьесы.

Годар Б. Пьесы.

Григ Э. Лирические пьесы, соч. 43.

Дебюсси К. Сарабанда.

Куперен Ф. Пьесы.

Пуленк Ф. Импровизация.

Рамо Ж. Пьесы.

Мак-Доуэлл Э. 4 маленькие поэмы. Пьесы из цикла «Идиллии новой Англии». 4 концертных этюда.

Моцарт В.А. Рондо. Адажио. Менуэт.

Мендельсон Ф. Песни без слов.

Скарлатти Д. Пастораль. Каприччио.

Форе Г. Импровизация.

Фибах З. Пьесы. Настроения, соч. 41/1.

Шуман Р. Детские сцены, соч. 15.

### ***Русская музыка***

Аренский А. Эскизы. Интермеццо. Прелюдии. У фонтана. В поле. Утешение. Ноктюрн. Каприз. Скерцо.

Балакирев М. Полька. Ноктюрны. Вальсы. Скерцо си минор. Мазурки. Меланхолический вальс. Колыбельная песня. Думка. Каприччио. Новеллетта.

Бородин А. Маленькая сюита. Тарантелла. Полька.

Глинка М. Ноктюрны. Баркарола. Мазурки.

Гурилев Л. 24 прелюдии.

Ласковский И. Мимолетность.

Лядов А. Прелюдии. Багатели. Вальсы. Мазурки. Идиллия. Баркарола. Про старину. Эскиз. Сельская мазурка. Бирюльки.

Скрябин А. Мазурка, соч.37.

### ***Белорусская музыка***

Абрамовіч А. 6 характарыстычных п'ес.

Бельтюков С. Веселый регтайм.

Вагнер Г. Три каприччио.

Горелова Г. Музыкальные картинки.

Глебов Е. Три пьесы. Прогулка. Две прелюдии. Фантастические танцы.

Евтухович Д. Пастораль.

Моўчан А. Мелодыя.

Огинский М. Пьесы.

Сурус Г. Солнечный день.

Тарасевич Я. Ноктюрны. Вальс. Экзальтация.

Тырманд Э. Пять пьес для фортепиано.

### ***Танцевальная музыка***

Альбенис И. 6 испанских танцев. Танго.

Барток Б. 3 венгерских танца.

Брамс И. Венгерские танцы.

Глинка М. Мазурка. Детская полька.

Клумов А. Танцевальная сюита.

Костюшко Т. Полонез. Вальс.

Лядов А. Вальс, соч.9.

Радивил М. Полонез.

Сметана Б. Польки. Чешские танцы.

Стравинский В. Марш. Полька.

Синдинг К. Вальс, соч.59.  
Школьный репертуар  
Бах И. Нотные тетради «А.М. Бах», «В.Ф. Бах».  
Ви́ла-Лобос Э. Циклы «Куклы», «Зверюшки».  
Войтик В. Сюита в стародавнем стиле.  
Гречанинов А. Детский альбом. Бусинки. День ребенка. 10 детских пьес для фортепиано.  
Гаврилин В. Детская сюита. 3 танца.  
Жинович И. Белорусские танцы.  
Кюи Ц. Ноктюрн. Полька. Испанские марионетки. Этюд-марш. 12 миниатюр.  
Цытович В. Приключения Чиполлино. 12 пьес для фортепиано по сказке Родари Дж.

## ***Раздел 2. Учебная дисциплина «Дополнительный инструмент»***

Содержание учебной дисциплины «Дополнительный инструмент» включает работу по следующим направлениям:

- 1) изучение произведений крупной формы различных стилей и жанров;
- 2) изучение произведений малой формы различных стилей и жанров;
- 3) изучение произведений школьного репертуара;
- 4) исполнение школьной (детской) песни под собственный аккомпанемент.

### **Тематика вопросов, для изучения учебной дисциплины «Дополнительный инструмент»**

Организация игрового аппарата.  
Приемы звукоизвлечения.  
Артикуляция.  
Аппликатурные принципы.  
Динамика.  
Фразировка.  
Филировка звука.  
Аккомпанемент хору, солисту, танцевальному коллективу, сопровождение собственному пению.  
Чтение нот с листа.  
Подбор музыки по слуху.  
Транспонирование.  
Переложение.  
Сочинение аккомпанемента к песне, танцу.

## **Примерный учебный репертуар**

### **Произведения малой формы**

Бетховен Л. 2 экосеза Ми-бемоль мажор, Соль мажор.

Гедике А. 20 маленьких пьес, соч. 6.

Канчели Г. Простая музыка для фортепиано на темы из музыки для кино и театра.

Лист Ф. Нетрудные транскрипции.

Орда Н. Произведения для фортепиано.

Сибелиус. Я. Избранные фортепианные произведения.

Черни К. 100 пьес для удовольствия и отдыха.

Шуман Р. Альбом для юношества.

### **Танцевальная музыка**

Брамс И. Венгерские танцы.

Белорусские народные танцы. Обработка для фортепиано Г.М. Вагнера.

Глинка М. Полька ре минор.

Делиб Л. Вальс из балета «Коппелия».

Кабалевский Д. Народный танец.

Лядов А. Маленький вальс. Мазурка.

Моцарт В. Полонез.

Штраус И. Избранные вальсы.

### **Произведения школьного репертуара**

Бельтюков С. «Оловянный солдатик».

Гиллок В. Вариации «Фрэнки и Джонни».

Гарстя Я. «Каменный сад».

Горелова Г. Чатыры партреты. Циклы «Песни старой мельницы», «Старый замок».

Каретников В. Детский альбом.

Короткина А. Сюита №4.

Каминский Д. Вальс.

Моўчан А. Мелодыя.

Пирумов А. Детский альбом.

Подковыров П. Цикл детских пьес.

Сурус Г. Галоп До мажор. Сюита «Детям».

Савчик В. Цикл «Волшебный мир музыки».

Стрибогт И. «Вальс петушков».

Серых В. Факстрот-жарт.

Таренги М. «Танец марионетки».

Тесаков К. «Танец карликов».

Хереско Л. «Музыкальные картинки».

Чуркин Н. Мазурка Фа мажор.

Шостакович Д. Сюита «Танцы кукол».

Шуман Р. Детский альбом.

Шостакович Д. Гавот.  
Щуровский Ю. Пионерская сюита «Зима».  
**Школьная (детская) песня**  
Антология детской советской песни. Ч. 1 – 4.  
Белорусские народные мелодии (сост. В. Савицкий).  
В стране чудес. Песни из детских фильмов (сост. Л. Черницкая).  
Глебаў Я. Песня наша звонкая.  
Зарыцкі Э. Белыя крылы.  
Захлеўны Л. Верасневы вальс.  
Дубравин Я. Песни героев любимых книг.  
Крылатов Е. Песни для детей и юношества.  
Крыничка. Белорусские песни для детей.  
Левина З. Избранные песни для детей.  
Лучанок І. Світанак. Цягнік дзяцінства. Хатынь.  
Пукст Р.Калыханка.  
Стемпневский С. Песни для детей.  
Чуркін М. Родныя напевы.  
Шаинский В. Избранные песни для детей. Будет песенка.  
Якушенко И. Цветные песни.

## ЛИТЕРАТУРА

### *Основная*

1. Малинковская, А.В. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования: учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений, обучающихся по специальности 039700 «Муз. Образование» / А.В. Малинковская. – Москва: ВЛАДОС, 2005. – 381 с.: ноты. – (Учебное пособие для вузов).

2. Цыпин, Г.М. Музыкальное исполнительство. Исполнитель и техника: учебник для студентов высших учебных заведений, обучающихся по гуманитарным направлениям / Г.М. Цыпин. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва: Юрайт, 2020. – 191, [3] с. – (Высшее образование).

### *Дополнительная*

1. Ананченко, Г.В. Концертмейстерский класс как средство осуществления профессионально-педагогической направленности обучения студентов / Г.В. Ананченко // Практическая подготовка специалистов в условиях университетского образования: состояние, проблемы, перспективы: материалы междунар. науч.-практ. конф. – Витебск, 2008. – С. 40.

2. Ананченко, Г.В. Концертмейстерская подготовка будущих учителей музыки / Г.В. Ананченко, С.С. Щербакова; Г.В. Ананченко, С.С. Щербакова // Мир детства в современном образовательном пространстве: сборник статей студентов, магистрантов и молодых ученых. – Вып. 3. – Витебск, 2011. – Т. 2. – С. 185–187.

3. Бах, И.С. Альбом пьес для фортепиано / И.С. Бах. – Выпуск 1. – М.: Музыка, 2014. – 64 с.

4. Бах, И.С. Альбом пьес для фортепиано / И.С. Бах. – Выпуск 2. – М.: Музыка, 2014. – 80 с.

5. Бетховен, Л. Соната № 6. Соната № 7: для фортепиано. – Музыка, 2015 г. – 44 с.

6. Емельянова, Г. «Упражнения-трансформеры»: для начинающих пианистов / Г. Емельянова. – Ростов-н/Д: Феникс, 2009.

7. Шалина, Л. Школа беглого чтения нот с листа / Л. Шалина – М.: Изд-во «Феникс». – 2016. – 136 с.

# ПОСТАНОВКА ГОЛОСА

## ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

В процессе профессиональной подготовки в высшей школе будущие педагоги-музыканты должны быть подготовлены к выразительному исполнению вокальных произведений школьной программы, что предполагает развитие музыкально-исполнительских умений и навыков, музыкального мышления, творческого воображения, эмоциональности и устойчивой мотивационной сферы.

**Цель учебной дисциплины** является формирование вокально-технических и вокально-исполнительских основ певческой культуры будущих педагогов-музыкантов.

### **Задачи курса:**

- формирование интереса к вокальному искусству;
- развитие певческих качеств голоса;
- развитие навыков сольного пения;
- развитие вокального слуха;
- развитие художественно-исполнительских возможностей, музыкальности и артистизма;
- формирование умений художественно выразительно исполнять вокальные произведения для детей.

Освоение учебной дисциплины «Постановка голоса» должно обеспечить формирование базовых профессиональных компетенций: проектировать процесс обучения, адаптировать содержание учебного материала, методы и технологии в области вокальной подготовки в соответствии с мотивами и стилями учебной деятельности, уровнем сформированности личностной, метапредметной и предметной компетентностей обучающихся.

Преподавание учебной дисциплины «Постановка голоса» проводится преподавателем в форме индивидуальных практических занятий с концертмейстером.

Структура практического занятия в классе вокала предусматривает:

- распевание;
- работу над вокализами;
- работу над вокальными произведениями с сопровождением инструмента (с концертмейстером) и без сопровождения, пение школьно-песенного репертуара под собственный аккомпанемент.

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

Учебная дисциплина «Постановка голоса» является дисциплиной государственного компонента модуля «Художественно-исполнительская подготовка педагога-музыканта – 1» учреждения высшего образования учебного

плана специальности 1-03 01 07 Музыкальное искусство, ритмика и хореография. Освоение учебной дисциплины должно обеспечить формирование компетенции.

**БПК-10:** Проектировать процесс обучения, адаптировать содержание учебного материала, методы и технологии в области вокально-хоровой и музыкально-инструментальной подготовки в соответствии с мотивами и стилями учебной деятельности, уровнем сформированности личностной, метапредметной и предметной компетентностей обучающихся.

### **Требования к освоению учебной дисциплины в соответствии с образовательным стандартом**

Требования к уровню усвоения содержания учебной дисциплины «Постановка голоса» определены образовательным стандартом высшего образования первой ступени по специальности 1-03 01 07 «Музыкальное искусство, ритмика и хореография».

#### **Требования к освоению учебной дисциплины**

Требования к уровню усвоения содержания учебной дисциплины «Основы хороведения» определены образовательным стандартом по специальности 1-03 01 07 Музыкальное искусство, ритмика и хореография. Изучение учебной дисциплины «должно обеспечить формирование у студентов академических, социально-личностных и профессиональных компетенции.

В результате изучения учебной дисциплины студент должен:

#### **знать:**

- строение и работу голосового аппарата в пении;
- основные вокально-технические приемы;
- школьно-песенный репертуар для 1–2 классов.

#### **уметь:**

- настраивать голосовой аппарат для работы в певческом режиме;
- выразительно исполнять несложные вокальные произведения;
- разучивать и исполнять вокальные произведения из школьно-песенного репертуара для 1–2 классов под собственный аккомпанемент и народные песни а cappella.

#### **владеть:**

- основными вокально-техническими приемами;
- исполнительским анализом вокального произведения;
- основными методами разучивания школьно-песенного репертуара.

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

Согласно учебному плану специальности 1-03 01 07 Музыкальное искусство, ритмика и хореография учебная дисциплина «Постановка голоса» изучается студентами *дневной* и *заочной* формы получения образования в 1–2 семестрах.

Всего на изучение дисциплины отводится 102 академических часов, 54 аудиторных часов для дневной формы получения образования и 18 аудиторных часов для заочной формы получения образования.

# ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

## МОДУЛЬ 1

### *Тема 1*

#### **Формирование начальных вокально-теоретических знаний и практических певческих умений и навыков**

##### *Выявление и диагностика типов певческого голоса*

Определение типа голоса следует вести по ряду признаков. К числу их нужно отнести такие качества голоса, как тембр, диапазон, место расположения переходных нот и примарных тонов, способность выдерживания тесситуры, а также конституциональные признаки, в частности анатомо-физиологические особенности голосового аппарата.

Тембр и диапазон обычно выявляются уже на приемных испытаниях, но ни тот, ни другой признак в отдельности еще не могут нам с уверенностью сказать, каким голосом обладает ученик. Бывает, что тембр говорит за один тип голоса, а диапазон ему не соответствует. Тембр голоса легко деформируется от подражания или неправильного пения и может обмануть даже придирчивый слух.

Дополнительные данные, помогающие классифицировать голос, мы получаем из анализа переходных нот. Различные типы голосов имеют переходные звуки на разной высоте. Этим и пользуется педагог, чтобы вернее поставить диагноз типа голоса.

Типичные переходные ноты, также варьирующие у разных певцов:

Тенор – ми – фа - фа-диез - соль первой октавы.

Баритон – ре - ми-бемоль - ми первой октавы.

Бас – ля - си - си-бемоль малой до - до-диез первой октавы.

Сопрано – ми – фа - фа-диез первой октавы.

Меццо-сопрано – до – ре - ре-диез первой октавы.

Кроме этого признака в определении типа голоса могут помочь так называемые примарные звуки, или звуки, наиболее легко и естественно звучащие у данного певца. Как было установлено практикой, они чаще всего находятся в средней части голоса, т. е. у тенора в области до первой октавы, у баритона - в области ля малой, у баса – фа малой октавы. Соответственно и у женских голосов.

Под тесситурой (от слова *tissu* – ткань) понимается средняя звуковысотная нагрузка на голос, имеющаяся в данном произведении.

Таким образом, понятие тесситуры отражает тот участок диапазона, где голос чаще всего должен держаться при пении данного произведения. Если голос, близкий по характеру к теноровому, упорно не держит теноро-

вой тесситуры, то можно сомневаться в правильности выбранной им манеры голосообразования и говорит за то, что данный голос, вероятно, баритон.

*Формирование представления о строении голосового аппарата, освоение начальных вокально-теоретических знаний и практических певческих умений и навыков*

Обучение вокалу – сложный процесс, который предполагает выбор конкретных способов исполнения и дальнейшую постановку голоса. Техники вокала включают множество направлений, каждое из которых подбирается согласно голосовым возможностям и собственным предпочтениям.

Вокальная (певческая) стойка или поза – та, при которой брюшные мышцы натянуты, грудная клетка с плечами находится в свободном развернутом (расправленном) состоянии, позвоночник – прямой, опора на обе ноги. Голову нельзя ни запрокидывать, ни вытягивать вперед. Если вы нашли устойчивую правильную позу, грудью или ключицей дышать уже не захочется.

Качественное пение – это пение на устойчивой певческой опоре.

Предпочтительный тип дыхания – нижнереберно-диафрагмальный, позволяющий сохранить на длительное время силу и чистоту звука, не дающий быстрого утомления и расстройств голосового аппарата. Вдох должен быть бесшумным, в темпе и ритме исполняемого упражнения или произведения (на затакт к ритмической доле). Выдох должен быть ровным, почти не ощущаемым. Необходимо научиться управлять потоком выдыхаемого воздуха. Это означает рассчитывать требуемое количество дыхания на определенную фразу, так как весь взятый воздух надо потратить на пение, или, говоря другими словами, не перебирать количество воздуха, беря воздуха не более, чем требуется. По сути, вдох – это готовность к пению.

**Связки – это струны, дыхание – смычок**

Свободное лицо, свободный рот, мягкий подбородок – вы должны найти то положение нижней челюсти, при котором она расслаблена. Глупина глотки – как на вдохе.

Необходимо научиться чувствовать и формировать *вокальную улыбку* (или «внутреннюю улыбку», или «оскал»), раздвигающую скулы и внутренние объемы (открываются резонаторные полости).

Важно научиться держать *полузевок*, делающий звучание голоса округлым, полным, насыщенным обертонами (сочным). Также вы должны научиться хорошо управлять артикуляционным аппаратом, это помогает избавиться от зажимов нижнюю челюсть и гортань. Язык на пении гласных должен лежать во рту спокойно, «лодочкой», кончик языка должен находиться у нижних передних зубов. Оптимальная динамика тренировочного процесса – *mezzo voce* (пение вполголоса), т. е. среднее по громкости звучание голоса, без крика (на *f*) и без сдерживания (на *p*), часто приводящих к зажатию гортани. При этом не теряется полнозвучие и тембральная окраска (должен сохраниться весь спектр звуковых частот).

Прежде чем начать петь, нужно звук сформировать, т. е. создать условия для качественного звучания. Необходимо подумать – представить, как именно вы хотите петь и какие действия следует предпринять для этого.

Вы должны добиваться скоординированности всех вокальных компонентов. Мозг, артикуляционный аппарат, дыхательная мускулатура, резонирующие полости, гортань тесно связаны и не могут функционировать друг без друга без потери качества звучания.

#### *Разновидности вокальных техник*

1. Академическое пение. Его также называют классическим, основано оно традиционных приемах, которые берут начало в XVI веке. К жанрам этого вокала относятся: опера, романсы, мюзиклы. При обучении академическому вокалу внимание направлено на классические способы постановки голоса и извлечения звуков. Техники постановки вокала академического направления включают высокую позицию вокала, объемное звучание в отсутствии шумов, хрипов и форсирования, высокий купол.

2. Эстрадный вокал. Он начал развиваться с формированием городской культуры. Сначала этот вариант исполнения включал кантаты, мотеты, романсы. Отличительными чертами считались повторная, куплетная структура, светское содержание текстовой составляющей, несложная манера. Современная эстрадная музыка предполагает простоту и по содержанию, и по структуре, а также доступность для массового понимания. Техники эстрадного вокала включают следующие жанры: поп, рок, фолк, рэп, джаз, хип-хоп, соул, а также различные варианты их сочетаний. Любой из этих стилей предполагает определенный способ исполнения, вокальные методы, структуру, содержание. Но процесс постановки дыхания и голоса считаются сходными во всех случаях.

3. Народный вокал. Народное, или этническое направление отличается характерными чертами, которые возникли в определенных этнических группах, народностях. Техники этого вокала объединяет пение на связках и плоское небо. Довольно распространено горловое пение, включающее использование связок, горла, полостей рта и гортани для достижения резонанса. Это позволяет сделать более звучными обертоны.

4. Расщепление звука. Техника расщепления звука в вокале предполагает примешивание к чистому звуку доли другого звука, которая представляет собой немзыкальный звук, или шум. Происходит разделение дыхательного потока. К разновидностям расщепления относятся драйв, субтон, обертон, вибрато, обертоновое пение, фальцет, йодль и многие другие.

После выбора техники исполнения следует разобраться с подходами к обучению вокалу. Наиболее рационально начать с комплексной методики. Этот способ предполагает параллельное обучение игре на фортепиано и изучение композиции. Это позволяет достичь уровня качества результата, лучшего, чем при изолированном обучении каждой дисциплине. Певец более уверенно себя чувствует, если владеет фактурой музыки, умеет акком-

планировать, подбирать, транспонировать в нужную тональность. При помощи композиции и импровизации можно понять язык и логику музыки, определить закономерности ее структуры.

После выбора техники исполнения следует разобраться с подходами к обучению вокалу. Наиболее рационально начать с комплексной методики. Этот способ предполагает параллельное обучение игре на фортепиано и изучение композиции. Это позволяет достичь уровня качества результата, лучшего, чем при изолированном обучении каждой дисциплине. Певец более уверенно себя чувствует, если владеет фактурой музыки, умеет аккомпанировать, подбирать, транспонировать в нужную тональность. При помощи композиции и импровизации можно понять язык и логику музыки, определить закономерности ее структуры.

Техника вокала упражнения для своего развития включает следующие задачи:

1. Изучение произведений различных направлений.
2. Постановка голоса.
3. Приемы дыхательной гимнастики.
4. Обучение музыкальной грамоте.
5. Обучение чтению с листа.
6. Изучение техник аккомпанемента и аранжировки.
7. Транспонирование.
8. Композицию и импровизацию.

*Правила в пении:*

- в музыкальной фразе должна быть вершина, выделенная при помощи динамики и акцентирования;
- последний звук фразы требует сохранения активности до конца длительности;
- при выдерживании длинной ноты, чувствовать ее внутреннюю пульсацию;
- чем быстрее темп, тем звук легче, тише, активнее;
- при движении мелодии вверх, нижний звук необходимо облегчать за счет динамики и атаки звука;
- нельзя сливать два гласных звука, стоящих на стыке слов;
- недопустимо брать дыхание посреди слова (если оно не цепное);
- при пении на цепном дыхании после его возобновления отдельными певцами вливаться в общее звучание незаметно, без толчка;
- нельзя отделять дыханием подлежащее от сказуемого; вдох (по объему и скорости) производить в характере песни

**Основные вокальные навыки:**

- 1) звуковедение;
- 2) певческое дыхание;
- 3) артикуляция;
- 4) слуховые навыки;
- 5) навыки эмоциональной выразительности исполнения.

**Звукообразование** – взаимодействие дыхательных, артикуляционных органов с работой гортани. Этот навык является главным. Он определяется владением разнообразным тембром, умением использовать различные типы атаки звука, способы артикуляции. Умение правильно интонировать является частью навыка звукообразования и тесно связано с регистрами. Звукообразование как целостный процесс не исключает навыков артикуляции, певческого дыхания, обеспечивающих качества дикции, способы звуковедения, ровность тембра, динамику и пр.

**Навык дыхания** включает в себя:

- певческую установку;
- глубокий вдох по объему и в характере песни;
- момент задержки дыхания, в течение которого готовится в «уме» представление первого звука, фиксируется положение вдоха;
- выдох постепенный, экономный (стараться сохранить дыхательную установку);
- умение распределять дыхание на всю фразу, и пр.

**Навык артикуляции** включает в себя:

- отчетливое, фонетически определенное произношение слов;
- умеренное округление гласных в единой манере;
- умение максимально растягивать гласные и коротко произносить согласные.

**Слуховой навык:**

- слуховое внимание, самоконтроль;
- умение различить качественные стороны певческого звучания и эмоциональности выражения;
- вокально-слуховые представления певческого звука и способы его образования.

Данные навыки формируются на основе развития музыкального слуха, а также отзывчивости на музыку. Развитие слуховых и певческих навыков глубоко взаимосвязано с развитием мышления, памяти, воображения, внимания, воли. Все эти навыки, переходящие в свойства личности, взаимодействуют со всем процессом обучения.

**Навык выразительности в пении** выступает как исполнительский навык и достигается за счет:

- мимики, выражения глаз, жестов, движений;
- богатства тембровых красок голоса;
- динамических оттенков, фразировки;
- чистоты интонации;
- разборчивости дикции, пауз, цезур.

Выразительность исполнения формируется на основе осмысленности содержания и его эмоционального переживания.

## Литература

1. Дмитриев, Л.Б. Основы вокальной методики / Л.Б. Дмитриев; [при участии А.С. Яковлевой]. – Москва: Музыка, 2007. – 367 с.
2. Жилюк, М.А. Основные принципы постановки голоса: метод. разработка. – Минск: Белорус. гос. акад. музыки, 2014. – 61 с.
3. Колос, Л. Я. Методика преподавания вокала: учеб. пособие. – Минск: Белорус. гос. акад. музыки, 2014. – 216 с.

## МОДУЛЬ 2

### Тема 2

#### **Развитие вокального слуха и качества певческого голоса в контексте формирования вокально-технических навыков**

*Формирование вокальных представлений на основе вибро-, баро- и проприоцептивных ощущений*

В.В. Емельянов продолжил традиции Д.Е. Огороднова, разработав «Фонопедический метод развития голоса», получивший широкое распространение не только среди профессионалов – вокалистов, но и среди простых любителей пения.

Автор изложил систему взглядов, методов работы по постановке голоса в своей книге «Развитие голоса. Координация и тренаж», адресованной самому широкому кругу читателей. Автор формулируются важнейшие принципы фонопедического метода развития голоса. Один из принципов «Принцип самоимитации» основывается на том, что повторение не чужого звука, который воспринимается только слухом, а своего, со всем комплексом вокально-телесных ощущений (вибро-, баро- и проприорецепция).

***Выработка (расширение) диапазона; овладение верхним регистром (головным звучанием); формирование высокой позиции***

Крайне полезно использовать распевки в быстром темпе, так как верхние звуки, трудные для певца при медленном движении, легче удаются, если сделать их проходящими; они как бы по инерции получатся такими же, как и более низкие (сохраняется настройка характера движения и звучания, или верная координация). Быстрый темп помогает также избавиться от страха высоких нот, вызывает необходимое привыкание к головному звучанию и позволяет ощутить свободу пения в высоком регистре без напряжения. Также полезно при этом использовать комбинации удобных и неудобных звуков и букв.

Конечно, после такого опробования верхнего регистра необходимо его закрепить, например, путем задержки на самых высоких нотах (*fermata*, фермата).

Высокая позиция звучания – это направленность звука в головные резонаторы, помогающая справиться с высокими нотами, чисто интонировать.

### ***Скачки-интервалы, в том числе октавные***

Упражнения с ними помогают справиться с точным интонированием, чистым «попаданием в ноты». Также эти упражнения помогают освоить верхний регистр.

Любые интервалы поются по принципу: при движении вверх - широко (т. е. необходимо мыслить верхнюю ноту более далекой от первой, независимо от удаленности), при движении вниз – узко (подтянуть поближе к верхней). При пении подобных упражнений важно предварительно (мысленно) подготавливать каждый последующий звук без изменений работы гортани. Сам переход от ноты к ноте должен быть плавным, без «подъездов», за счет дыхания.

### ***Работа над интонацией***

Чистое интонирование – одна из важнейших обязанностей вокалистов, поэтому должна быть найдена и закреплена высокая позиция, позволяющая (в числе прочего) «подтягивать» интонацию. Для этого особенно полезны хроматические последовательности нот. Интонирование – как в предыдущем пункте.

Мажорная терция (III ступень) и вводные тона (к любой ступени) интонируются предельно высоко!

### ***Техника беглости, или «мелкая» техника***

Эта техника развивает упругость, подвижность гортани; способность быстро менять характер движения, тип исполнения; снимает форсирование звука. Беглость делает гортань эластичной, гибкой, послушной для сложных технических заданий, помогает избавиться от скованности, утяжеления голоса. Эти распевки хорошо подготавливают и развивают возможность исполнять мелизмы, трели.

Выполнение упражнений, развивающих мелкую технику, связано со свободными ритмическими колебаниями всей гортани.

Приступать к работе над беглостью можно только при условии освобожденной, спокойной гортани.

Для работы над подвижностью и беглостью голоса сначала берутся простые упражнения, которые, чтобы не утомлять гортань, поются в очень спокойном темпе и ограниченном диапазоне. Затем постепенно усложняется фактура и ускоряется темп исполнения. При этом нужно следить за интонационной точностью, четкостью посыла, выпеванием всех нот. Если упражнения смазываются, следует выверить все ноты в медленном темпе со слогами (да-да, фа-фа, ро-ро, ма-ма, та-та, да-ба-да-ба и т. п.) и или на *staccato*. Для ритмичного пения в быстром темпе полезно следовать акцентам, отделяя одну группу нот от другой. При исполнении этих распевок лучше не брать крайние ноты диапазона.

## Литература

1. Нижникова, А.Б. Формирование певческой культуры учителя музыки: теория и практика: учебно-методическое пособие / А.Б. Нижникова; М-во образования Республики Беларусь, Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка. – 2-е изд. – Минск: БГПУ, 2021. – 58, [2] с.
2. Нижникова, А.Б. Вокальные упражнения в педагогической практике (из опыта работы профессора Т. Н. Нижниковой): учеб.-метод. пособие / А.Б. Нижникова, Т.В. Сернова; М-во образования Респ. Беларусь, Белорус. гос. пед. ун-т. – Минск: БГПУ, 2000. – 26 с.
3. Огороднов, Д.Е. Методика музыкально-певческого воспитания: учебное пособие / Д.Е. Огороднов. – Изд. 4-е, испр. – Санкт-Петербург [и др.]: Лань: Планета музыки, 2014. – 224 с.

## МОДУЛЬ 3

### Тема 3

#### Углубление и расширение знаний, укрепление и развитие певческих умений и навыков

##### *Пение длинных фраз без смены дыхания*

Певческое дыхание – важный компонент певческого процесса. Хорошее владение дыханием при пении значительно расширяет возможности раскрытия художественного образа исполняемых произведений. Из всех существующих типов дыхания наиболее полезным и естественным является грудобрюшное или смешанное.

Певческое дыхание состоит из трех элементов: вдох, мгновенная задержка дыхания и выдох. Все они очень важны. Но самый главный момент в процессе пения – выдох. Вдох должен быть активным, но спокойным. Вдыхать надо через нос. При быстрых темпах можно дышать через нос и рот одновременно. После вдоха дыхание на мгновение задерживается. Именно в этот момент происходит смыкание голосовых связок, которые преграждают путь выдыхаемому воздуху. Мгновенная задержка дыхания способствует плавному выдоху и позволяет хору одновременно начать исполнение.

Вдох играет большую роль, т.к. от его характера зависит ровность звуковедения, яркость, плотность атаки звука и т.д. Плавное, спокойное, легкое дыхание способствует достижению красивого, легкого звука. Жесткое, напряженное дыхание рождает жесткий и напряженный звук. Выдох всегда длиннее, чем вдох.

*Атака звука* – это степень и характер включения в работу голосовых связок в начале пения. Различают три вида атаки звука: твердая, мягкая и придыхательная.

При твердой атаке голосовая щель плотно замыкается перед началом звука и затем с силой прорывается напором выдыхаемого воздуха. Звук при этой атаке очень яркий, насыщенный. Мгновенность начала способствует точности интонации.

При мягкой атаке голосовые связки, сближаясь, смыкаются неплотно в самый момент начала звука, а не перед ним. Эта атака обеспечивает спокойный, плавный звук, интонационную точность и наилучший тембр. Придыхательная атака образуется при неполном смыкании связок, т.е. после начала выдоха.

В результате чего перед началом звука образуется короткое придыхание в форме согласной «Х». Этот вид атаки употребляется лишь эпизодически для создания определенной окраски звука. Чаще всего придыхательная атака свидетельствует о болезни горла, о вялости связок, о слабом, малоактивном вдохе и выдохе.

#### *Работа над упражнениями и распевками*

Перед началом занятий обязателен инструктаж по технике безопасности на уроках вокала. Он необходим для предотвращения возникновения проблем, например, таких, как срыв голоса. Техника безопасности на занятиях по вокалу включает предварительные распевки, упражнения для того, чтобы голосовой аппарат был готов к нагрузкам и смог их выдержать.

Распевка – как разминка перед тренировкой. Перед тем, как начать тренировку, мы подготавливаем к ней организм, приводим его в тонус, разогреваем мышцы для того, чтобы они были эластичными и могли безопасно растягиваться, чтобы движения стали более управляемыми: все это делается для того, чтобы избежать травм. Распевание перед пением имеет абсолютно то же назначение. В теле голосовых складок находятся мышцы, которые так и называются – мускулис вокалис. Именно их и нужно разогреть перед основным занятием, основной вокальной работой. Разогретые голосовые связки гораздо лучше и приятнее управляются, они более послушны. И распеванием мы в значительной степени предохраняем голосовой аппарат от какого-либо травматизма.

Распевка – это набор вокальных упражнений. Эти вокальные упражнения не только разогревают мышцы и голосовой аппарат, но могут и решать различные вокальные задачи. Первая и главная такая задача – расширение диапазона. К высоким и к низким нотам можно и нужно подходить лишь последовательно. На вокальных упражнениях могут решаться задачи развития музыкального слуха, координации между слухом и голосом. Вокальные упражнения прекрасно формируют основные вокальные навыки, начиная с кантилены и заканчивая ровностью диапазона, позво-

ляют проработать различные штрихи, приемы. Навыки, наработанные на вокальных упражнениях, затем используются в пении произведений.

Распевание позволяет певцу настроиться, сосредоточиться, сконцентрироваться, включиться в процесс, попасть «на нужную волну», подготовиться к занятию психологически: забыть о проблемах и делах, привести голову в порядок.

#### *Основные правила распевания*

1. Нельзя приступать к пению высоких нот, предварительно не распевшись, не разогрев связки.

2. Распевание начинают с примарной зоны – с середины вашего диапазона.

3. Сначала идут по хроматической гамме вверх, затем, не дожидаясь предельно высоких нот, которые певец взять просто не может, спускаются вниз.

4. Как правило, упражнения в начале распевки имеют небольшой диапазон: можно начинать с распевки на одной ноте или в диапазоне терции, затем переходить к вокальным упражнениям в диапазоне квинты, в конце распевки доходить до упражнений в диапазоне октавы и более. Все это зависит от уровня профессионализма певца. Начинаящий вряд ли справится с октавными упражнениями даже в конце распевания.

5. Длительность и сам набор упражнений для распевки определяется, конечно же, исходя из конкретных задач. На начальных этапах обучения вокальные упражнения могут составлять достаточно весомую часть урока вокала.

Можно использовать одинаковые распевки для высокого и низкого голоса. В любом случае распевание должно начинаться с центра, с середины голосового диапазона певца. Распевание для разных певческих голосов может отличаться только исходя из конкретных задач. Например, для лирико-колоратурного сопрано значительное место в распевании должны занимать упражнения в быстром темпе, направленные на выработку легкости и подвижности голоса. Для низких голосов более актуальна работа над тягучестью, кантиленой – эти задачи решаются в медленных темпах.

#### *Распевки для детей*

Вокальная работа с детьми подразумевает еще более щадящее отношение к голосовому аппарату. Необходимо также корректировать ее в музический период. Что касается распевки для детей, можно использовать все те же самые вокальные упражнения, что и при работе со взрослыми, разбавляя их при необходимости упражнениями с шуточными, детскими текстами.

#### *Распевка для начинающих*

В этом случае используются упражнения небольшого диапазона: распевки на одной ноте, на двух-трех соседних нотах, в конце распевания упражнения могут захватывать квинту, но подразумевать решение

сложных технических задач. Избегайте большой длительности и высокой интенсивности занятия. Здесь важно не количество, а качество! Ни один адекватный педагог по вокалу не порекомендует самостоятельно заниматься развитием голоса. Вам нужен профессиональный контроль.

#### *Распевка для вокалистов*

Можно смело использовать одни и те же упражнения. Отличие лишь в том, что работа в хоре более стандартизированная, а в вокале распевки подбираются более индивидуально, чтобы решать конкретные для человека, индивидуальные задачи.

#### *Работа над музыкальными формами*

Музыкальная форма (от лат. forma – вид; образ; красота; лат. слово происходит от др.-греч. μορφή вид, очертания; внешность; красота) – многозначный музыкальный термин, описывающий строение музыкального произведения.

1) тип композиции (сонатная форма, вариации, рондо, бар и др.). Форма-тип определяется рассмотрением музыкальной конструкции в статике (схема последования разделов, которую описывают последовательностью латинских букв, например, АВА, АВАСА и т.п.) и динамике (реализация схемы в музыке, «развертывание» схемы во времени);

2) воплощение музыкального содержания, под которым понимается целостная организация музыкального артефакта (пьесы) как совокупности мелодики (мотивов, фраз, мелодических формул и др.), гармонии, метра и ритма, склада и фактуры, вербального текста (стихотворного, молитвенно-словного, прозаического), тембров и кластеров и др.;

3) учебная дисциплина, занятая изучением формы (в первом значении).

#### *Функции частей музыкальной формы. Типы изложения.*

Каждая часть выполняет определенную функцию в форме. Основных функций – шесть:

1) вступительная (вступление к основной форме или какой-либо ее части);

2) экспозиционная (изложение, т.е. первоначальное проведение темы);

3) связующая (связка между какими-либо основными частями формы);

4) срединная (построение, расположенное между двумя другими, чаще сходными по содержанию частями, развивающее предшествующий материал; важным частным случаем середины является разработка);

5) репризная (повторное проведение темы после нового раздела);

6) заключительная (заключительное построение к основной форме или ее части, следующее после окончания основной формы или ее части; в первом случае, если построение достаточно значительно, оно называется кодой, во втором – только дополнением).

Перечисленным функциям частей соответствуют определенные типы изложения музыкального материала. Основных типов изложения – три:

1) экспозиционный;

- 2) срединный;
- 3) заключительный

#### *Принципы формообразования.*

Большое значение в формообразовании имеют следующие принципы:

- 1) повторность – буквальное повторение с тем же каденционным окончанием;
- 2) варьирование – измененное повторение;
- 3) разработка – проведение частей темы, ранее изложенной полностью, или существенное изменение гармонической основы;
- 4) сопоставление различных (в том числе контрастирующих) музыкальных мыслей;
- 5) свободное развертывание – развитие, лишенное ясно выраженной ритмической повторности в сколько-нибудь крупных масштабах, контрастных сопоставлений, приемов разработки, но сохраняющее родство смежных моментов и общее единство;
- 6) репризность – точное или видоизмененное повторение начального построения после нового

Куплетная форма основана на повторении одной и той же музыки (например, периода), но каждый раз с новым текстом. В запевно-припевной форме – два элемента: первый – запев (в нее может меняться и мелодия и текст), второй – припев (как правило, в нем сохраняется и мелодия, и текст).

#### *Работа над техникой исполнения произведения*

Существует несколько способов артикуляции, основанных на приеме legato:

В классическом вокале, легато может быть определено как вытягивание устойчивых гласных звуков с минимальными перерывами между согласными. Обычно называемое «линией», хорошее, ровное легато по-прежнему необходимо для любой успешной классической певицы. Это ключевая характеристика вокального стиля бельканто, который преобладал среди учителей и певцов в течение 18-го века и первых четырех десятилетий 19 века. В западной классической вокальной музыке любая фраза, которая явно не выполнена в любой артикуляции знаков, например стаккато, как ожидается будет «легато». Обычно наиболее распространенный вопрос в вокальном легато является понятие «линия» в регистрах.

Главный вид звуковедения – кантилена, то есть плавное, связанное, непрерывное, свободно льющееся звучание. Певучий, гладкий переход от звука к звуку включает в себя владение legato (легато – точный переход от звука к звуку, без захвата промежуточных тонов), владение portamento и glissando (портаменто, глиссандо – скольжение звука по всем промежуточным тонам). Необходимо при этом добиваться, чтобы практически ничего в работе гортани не менялось, чтобы звук был постоянно в одной позиции, стабильным, надежным и устойчивым.

**Legato** (итал. legato – связанно, плавно) в музыке – прием в пении, связанное исполнение звуков, при котором имеет место плавный переход одного звука в другой, пауза между звуками отсутствует. Легато показывает, что ноты поются гладко и связно, переход от ноты к ноте происходит без какой-либо промежуточной паузы. Техника legato необходима для заливного исполнения, но в отличие от связности (этот термин понимается для некоторых инструментов), не запрещает реартикуляцию. В нотной записи legato обозначается дугообразной линией – лигой, объединяющей ноты, исполняемые legato. Также может обозначаться словом legato около соответствующей группы нот. Легато, как стаккато, является своего рода артикуляцией. Существует промежуточная артикуляция, называемая либо меццо стаккато или нон legato

**Staccato** (стаккато) – прием звуковедения, противоположный legato, – исполнение отрывисто, короткими длительностями, легкими толчками. Стаккато следует делать не толчком связок, а толчком опоры (дыхания). Этим штрихом лучше петь, представляя себе не точки, а черточки (пунктир).

*Виды артикуляции:*

легатиссимо – очень связно;

легато – связно;

стаккато – отрывисто;

нон legato – не связно;

стаккатиссимо – очень остро, отрывисто;

маркато – четко, отчетливо;

мартелато – 1) на смычковых инструментах – штрих, при котором каждый звук извлекается быстрым и твердым движением смычка в разные стороны с резкой остановкой; 2) на фортепиано – стаккато большой силы;

пиццикато – щипком;

портато – подчеркивая звуки, но не связывая их;

портаменто – быстрое и малозаметное скольжение от одного звука к другому;

глиссандо – яркое и заметное скольжение от одного звука к другому;

фермата – знак музыкальной нотации, предписывающий исполнителю увеличить по своему усмотрению длительность звука.

*Здоровье и уход за голосом*

Общее здоровье организма является главным условием здоровья голоса. Певец должен иметь распорядок дня, в который необходимо включить не только работу над голосом, но и мероприятия по поддержанию организма в хорошем состоянии. Певец должен сохранять позу – осанку. Неправильная поза влияет не только на физическую работу органов дыхательной системы (что сказывается на подаче воздуха к голосовым связкам), но и на прохождение сигналов, идущих от мозга. Певец должен стоять не скованно, атак, как удобно для пения. Изменения основной позы могут быть очень эффективными при работе в конкретных музыкальных стилях.

Гортань, как и другие органы тела, состоит из живой ткани, которая может быть подвержена травмам и болезням.

#### *Рекомендации в случае заболевания голосовых связок*

Как снять сип в голосе:

1. Одно яйцо, 1 ч. ложка песка, 1 ч. ложка растительного масла, 2–3 капли коньяка – взбить и выпить.
2. Три-четыре раза в день набрать в рот холодной сырой воды и полоскать наклонившись вперед.

*Запрещено во время пения*

1. Курение.
2. Пение после принятия пищи (принимать пищу можно за час до пения, так как энергия тела напрямую участвует в процессе переваривания пищи, движения замедляются, ослабевают внимание и координация, кроме того, излишняя слизь, которая вырабатывается железами на связки, может мешать их колебаниям).
3. Нельзя перед пением есть мороженое, селедку, семечки, орехи, шоколад, пить очень охлажденные напитки.
4. Перед пением противопоказана баня и использование фена для сушки волос.
5. Чрезмерное кашляние, чихание, а также резкие звуки, получаемые при помощи неожиданного выброса воздуха, которые могут причинить боль и даже повредить нежную мышечную ткань связок.
6. Чрезмерно громкое пение или разговор.
7. Аэрозоли, таблетки, горячий чай, которые не сделают голос лучше.
8. Эмоциональный стресс и утомление.
9. Окружающая среда. Пыль, испарения, смог, дым и т.д. могут повлиять на мышечную ткань связок прямо либо косвенно (через нервную систему).

#### **Литература**

1. Дмитриев, Л.Б. Основы вокальной методики / Л.Б. Дмитриев. – М., 2012.
2. Пелагейченко, Э.И. Истоки современной белорусской школы пения / Э.И. Пелагейченко. – Минск: БГАМ, 2010. – 187 с.
3. Варламов, А.Е. Полная школа пения [Ноты]: учеб. пособие / А.Е. Варламов. – 4-е изд., стер. – СПб.: Лань; Планета Музыки, 2012. – 120 с.: нот. – (Мир культуры, истории и философии).
4. Дюпре, Ж.-Л. Искусство пения [Ноты]. Полный курс: теория и практика, включающая сольфеджио, вокализы и мелодические этюды: учеб. пособие / Дюпре Ж.-Л.; пер. Н.А. Александровой. – СПб.: Лань; Планета Музыки, 2014. – 288 с.: ноты. – (Учебники для вузов. Специальная литература).
5. Ламперти, Ф. Искусство пения. (l'arte del canto): учеб. пособие / Ф. Ламперти. – СПб.: Лань; Планета музыка. – 2009. – 145 с.

# ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

## МОДУЛЬ 1

### *Тема 1*

#### **Формирование начальных вокально-теоретических знаний и практических певческих умений и навыков**

Выявление голосовых данных студента, его вокальных и психологических особенностей, имеющихся вокальных навыков, музыкальных способностей, художественных интересов и т.д.; диагностируется тип певческого голоса, физиологическое здоровье голосового аппарата.

Формирование представления о строении голосового аппарата. Формирование «вокального инструмента», освоение следующих начальных вокально-теоретических знаний и практических певческих умений и навыков: координация слуха и голоса; певческое дыхание (нижнереберно-диафрагматическое); атака звука (мягкая, твердая, придыхательная), пение на опоре дыхания в высокой позиции звука; резонирование звука; сглаживание регистров, единая подача звука; четкая артикуляция гласных и согласных; дикционная разборчивость; пение легато и стаккато; пение без сопровождения инструмента; пение под собственный аккомпанемент. Проведение творческо-интерпретационной работы над учебным, вокальным репертуаром.

#### *Дыхательная гимнастика А.С. Стрельниковой*

##### *Основные правила.*

- Думать только о вдохе носом. А это значит, что нужно тренировать только вдох. Он должен быть шумным, резким и коротким (напоминающим хлопок в ладоши).
- Выдох должен происходить после каждого вдоха самостоятельно и желательно через рот. Запомните – шумного выдоха быть не должно! Вдох делайте предельно активным и только через нос, выход осуществлять пассивно – через рот.
- Вдох делать одновременно с движениями. Нет вдоха без движения, а движения без – вдоха.
- Все вдохи – выдохи нужно делать в ритме строевого шага.
- Счет в «стрельниковской гимнастике» делается только на «8». Считать «про себя» мысленно, а не вслух.
- Упражнения можно выполнять сидя, стоя и даже лежа.

#### **«Ладошки»**

Станьте прямо, согните руки в локтях (локти опущены вниз) и покажите зрителю ладошки (поза экстрасенса). Начинаем делать шумные вдохи носом, и при этом, одновременно сжимаем ладони в кулаки. Сделать подряд

4 ритмичных, шумных вдоха с движениями. Затем опустить руки сделать перерыв 3-4 секунды (пауза). Сделайте снова 4 шумных вдоха и снова пауза.

#### **«Погончики»**

Стать прямо, кисти рук сжать в кулаки и прижать их к животу на уровне пояса. В момент вдоха резко толкайте кулаки вниз к полу, делая как бы отжим от него (при этом плечи должны быть, напряжены, руки прямые, тянуться к полу). После этого кисти рук возвращаются в и.п. на уровне пояса. Плечи расслаблены – выдох «ушел».

#### **«Насос»**

Стать прямо, ноги чуть уже ширины плеч, руки вдоль туловища. Сделать легкий поклон, т.е. потянуться руками к полу, не касаясь его, и одновременно – короткий, шумный вдох носом – во второй половине с поклоном. Далее слегка приподнитесь (не выпрямляясь) и снова поклон и шумный, короткий вдох «с пола». После этого нужно представить, что вы начинаете накачивать шину велосипеда насосом, т.е. делать ритмично такие движения, не напрягаясь и не сильно наклоняясь. Спина должна быть не прямой, а округлой, голова опущенной. Норма 12 раз по вдохов – движений. Данное упражнение считается довольно эффективным при бронхиальной астме, сердечном и печеночном приступах болей

#### ***Упражнения для укрепления горла, снятие напряжения***

*Упражнения для укрепления горла:*

1. «Лошадка». Поцокайте языком громко и быстро в течение 10-30 сек.
2. «Ворона». Произносите «Ка-аа-аа-ар». Смотрите при этом в зеркало. Постарайтесь как можно выше поднять мягкое небо и маленький язычок. Повторите 6-8 раз. Попробуйте повторить это беззвучно.
3. «Колечко». Напряженно скользя кончиком языка по небу, старайтесь дотянуться до маленького язычка. Делайте это с закрытым ртом. Повторите несколько раз.
4. «Лев». Дотянитесь языком до подбородка. Повторите несколько раз.
5. «Зевота». Зевоту легко вызвать искусственно. Вот и вызовите несколько раз подряд в качестве гимнастики для горла. Зевайте с закрытым ртом, как бы скрывая зевоту от окружающих.
6. «Трубочка». Вытяните губы трубочкой. Повращайте ими по часовой стрелке и против часовой стрелки, потянитесь губами до носа, потом - до подбородка. Повторить 6-8 раз.
7. «Смех». Во время смеха положите ладонь на горло, прочувствуйте, как напряжены мышцы. Подобное напряжение можно ощутить при выполнении всех предыдущих упражнений. Смех можно вызвать и искусственно, ведь с точки зрения работы мышц не имеет значения смеетесь вы по настоящему или просто произносите «ха-ха-ха». Искусственный смех быстро пробудит приподнятое настроение.

Часто правильному пению мешают мышечные зажимы, излишнее напряжение отдельных групп мышц, их дискоординация. Предлагаемые

упражнения помогут правильно организовать работу мышц. Прежде всего следует позаботиться о правильной осанке: спина прямая, плечи расправлены и опущены вниз, голова находится в среднем положении. Не задирайте голову вверх – это излишне напрягает гортань и голосовые связки. Работайте ритмично.

#### ***Упражнения для снятия напряжения мышц***

1. Шея расслаблена. Мягкие движения головы по кругу в правую и левую стороны.

2. Мягко опускаем нижнюю челюсть вниз, затем возвращаем на место. Выполнять мягко, осторожно. Правильное положение нижней челюсти можно найти, открыв рот на максимальную ширину, а затем немного ослабив мышцы.

3. Губы вытянуты в трубочку, выполняют движения влево-вправо, вращения по кругу вперед-назад и влево-вправо.

4. Язык принимает различные формы: сворачивается в трубочку, принимает форму ванночки /поднимаются боковые стенки и кончик языка/ или паруса /рот открыт, язык касается верхнего неба как можно дальше от передних зубов/.

Малоподвижная небная занавеска /мягкое небо/ и язык мешают выходу свободного звука. Он становится плоским, гнусавым. Следующие упражнения тренируют подвижность мягкого неба, языка и гортани.

5. 3-4 согнутых в кулак пальца вставляем в рот в качестве расширителя. Максимально членораздельно, отчетливо и громко произносим буквосочетания НГА, НГО, НГЫ, НГЕ, НГУ, НГЯ. Голову не задираем, выполняем упражнение до ощущения усталости в области гортани.

6. Откроем рот. Резко выталкиваем язык наружу с таким ускорением, чтобы обратно он как бы запрыгнул сам. Представьте себе лягушку, лоящую комара. Старайтесь дотронуться языком до подбородка. Рот открыт, не дергается и не закрывается, челюсть расслаблена. На первых порах можно придерживать себя за подбородок.

7. Откроем рот. Сделаем медленный вдох с легким звуком «удивления». Почувствуем холодок на мягком небе и опускание кадыка. На выдохе издаем протяжный, свободный, похожий на стон звук «А». Гортань вместе с кадыком остается в нижнем положении. Язык не должен закрывать горло. Губы не должны дрожать. Проконтролируйте себя с помощью зеркала. Следите за правильным дыханием. Вдох не фиксируйте (выдох – непосредственно после вдоха без задержки). Гортань неподнимается. Непроизвольному рождению свободного звучания способствует покой, внутренняя раскованность и даже некоторая расслабленность.

#### ***Упражнения на концентрацию звука***

Эти упражнения необходимы тем из вас, у кого наблюдаются следующие проблемы во время пения: глухой, заглубленный звук, трудности с

исполнением верхних и средних нот, сильный звук на всех или некоторых гласных \часто на «И»\, склонность к занижению нот.

1. **Закрытый слог «М».** Сделайте быстрый вдох носом. Одновременно опустите гортань, как во время зевка и откройте ноздри. На выдохе споем одну ноту на согласную «М». Гортань остается внизу. Нижняя челюсть опущена так, что зубы не касаются друг друга. Язык лежит свободно. Губы сомкнуты, но не напряжены. Ноздри открыты. Вы должны добиться удержания долгого ровного звука. Вибрация \легкое подрагивание ощущается в области носа, переносицы, щек, подбородка. Эпицентр вибрации находится на передних верхних зубах. Старайтесь не допускать гнусавого призвука. Не тянитесь к ноте снизу, атакуйте сверху, как бы нажимая на воображаемую клавишу. Начинать это упражнение надо с любой удобной вам ноты, находящейся в середине диапазона, и постепенно повышать и понижать тон. Автор не рекомендует делать это упражнение в высоком регистре, оставайтесь в низком и среднем.

2. **М-И-И-И-И-И-И-И.** В этом упражнении первая нота должна звучать так же, как и в предыдущем. Для исполнения последующих нот необходимо немного открыть рот, следя однако, чтобы не появилось какое-либо напряжение. Звук «И» во время пения не должен отличаться от обычного разговорного \как в слове «улитка».

3. **М-И-Э-А-О-У-О-А-Э-И.** Когда вы почувствует контроль над буквой «И», переходите к этому упражнению. Все гласные должны быть исполнены одинаковым звуком – звонко, без хрипа и продыха. Необходимо постоянно чувствовать точку концентрации звука на верхних передних зубах.

*Настройка голосового аппарата на звучание*

1. I IV I  
закрытым ртом  
или я е и ё ю

2. закрытым ртом  
или у

3. лю лю лю лю лю лё лё лё лё лё

4. лё  
(у, а)

5. да я да

## МОДУЛЬ 2

### Тема 2

#### Развитие вокального слуха и качества певческого голоса в контексте формирования вокально-технических навыков

Формирование вокальных представлений на основе вибро-, баро- и проприоцептивных ощущений. Развитие интонационной точности пения мелодии. Выявление естественного тембра певческого голоса. Формирование умения различать качество звучания певческого голоса. Развитие звуковысотного и динамического диапазонов голоса. Развитие свободного и плавного звукообразования, сглаженности межрегистровых переходов, тембральной окрашенности голоса, чистоты интонации, дикционной четкости.

Исполнение вокальных произведений простой формы и невысокой степени сложности.

Вокальные упражнения на выработку (расширение) диапазона; овладение верхним регистром (головным звучанием); формирование высокой позиции и чистоту интонации.

97  $\text{♩} = 82$

лё лё

98

лё лё

99

гласная по выбору

100

ю ё я

101

гласные по выбору

102

гласные по выбору

129

*non legato*  
гласные по выбору

130

*non legato*  
и

131

гласные по выбору

## МОДУЛЬ 3

### Тема 3

#### Углубление и расширение знаний, укрепление и развитие певческих умений и навыков

Изучение новых теоретических понятий и освоение практических навыков: работа голосового аппарата и механизм звукообразования; динамические оттенки во время пения (*piano – forte, crescendo – diminuendo*); плавное звуковедение, как основа кантиленного пения; способы звуковедения (*legato, non legato, marcato, staccato*); интонирование мелодии, фразировка, чувство формы музыкального произведения, сочетание декламационной, музыкальной и эмоциональной выразительности исполнения вокальных произведений.

Закрепление навыка исполнения детских песен под собственный аккомпанемент, координирование звукового баланса между вокальной и инструментальной партиями.

Укрепление навыков пения *legato, non legato, marcato, staccato*, вокальных приемов исполнения скачков мелодической линии.

***Комплекс упражнений для развития правильного певческого звукообразования.***

1. Поиск вибрации: на губах (М) – на губной гармошке, расческе без оценки качества звуков.

2. Поток вибраций, поднимающийся из середины тела, вливается в вибрацию губ. Пение по одному звуку, двигаясь по полтона от «фа» до «си бемоль». Звук производится как жужжание. Звук из глубины.

3. Стимулирование губ на освобождение и расширение зоны вибрации (звук Б), подключая деки губ. Пальцем касаемся губ при движении вверх-вниз до свободного движения.

4. Губы расслаблены, выдуваем поток воздуха с вибрацией «ММ»: от щек по всему лицу.

5. Вдуваем вибрацию сквозь губы (вздых облегчения, касание звука, вибрации «МММ»).

#### ***Упражнения на выработку свободной артикуляции***

1. Рассмотрим анатомию своего рта. Взгляните в зеркало. Лицо спокойное. Обратите внимание на естественную форму губ. Теперь попробуйте их активизировать: пошлепать губами, собрать их в трубочку, поднять верхнюю губу, открыть верхние зубы. Откройте рот. Посмотрите, какая у него красивая форма, как спокойно в нижней челюсти лежит язык. У корня языка рассмотрите свод, маленький язычок, попробуйте его подобрать, освободив глотку. Попробуйте зевнуть, почувствовать мягкое небо, ведь от верхних зубов идет твердое небо, а затем мягкое, подвижное небо и маленький язычок.

2. Для активизации языка. Пошевелите языком из стороны в сторону, вперед, назад, вправо, влево, круговые обороты в обе стороны, «винтиком», «трубочкой». Высуньте кончик языка и быстро-быстро перемещайте его из угла в угол рта.

3. Почувствуйте кончик языка, он активный и твердый, как молоточек. (В этом вам поможет воображение). Побейте кончиком языка по зубам изнутри, как будто (беззвучно) говорите: да-да-да-да. Хорошо в этот момент представить себе «высокое небо» и объемный рот. Энергично произнесите: Т-Д, Т-Д, Т-Д.

4. «Внутренним взглядом» осмотрите полость рта, естественное положение языка, который спокойно лежит в нижней челюсти, его кончик касается внутренней поверхности нижних зубов у самого их корня. Наверху – «высокое небо». Корень языка спокоен, опущен, поэтому гортань спокойная, свободная. «Послушайте» и запомните эти ощущения. Если не получается сразу все почувствовать, то возьмите зеркало, посмотрите, а потом представляйте себе строение рта, как будто вы смотрите в зеркало. Педагоги-вокалисты заметили, что когда язык лежит горбом, то он подтягивает и напрягает гортань, нарушая спокойствие и гармонию в пении. Насильно укладывать язык не стоит, полезно с помощью зеркала зафиксировать этот дефект, почувствовать его и поискать комфортное положение и состояние. Здесь помогут глаза и внимание.

5. Чтобы освободить язык и гортань выполните такое задание: быстрый, короткий и глубокий вдох носом, затем полностью выдохнуть через рот. Выдох резкий, как «выброс» воздуха со звуком «ФУ» (щеки «оппадают»). А чтобы укрепить мышцы гортани, энергично произнесите: К-Г, К-Г, К-Г.

6. Чтобы активизировать мышцы губ, надуйте щеки, сбросьте воздух резким «хлопком» через сжатые (собранные в «пучок») губы. Энергично произнесите: П-Б, П-Б, П-Б.

7. Это упражнение для освобождения нижней челюсти. Просто откройте рот, подвигайте челюстью в стороны, почувствуйте свободу этого движения. Делайте его перед зеркалом, пока не почувствуете легкую усталость. Нижняя челюсть должна быть свободной, но не приоткрытой. Тяжелая, болтающаяся нижняя челюсть бьет по гортани, делает звук бесформенным, артикуляцию переукрупненной.

8. Челюсти не должны быть зажаты. Постучите мелко, мелко передними зубами, как в ознобе. Чтобы случайно не возникли новые зажатия, пока вы старательно выполняете эти разные действия, контролируйте себя с помощью зеркала. Ваше лицо (лоб, брови, глаза) должно быть спокойно, без гримас страдания, напряжения и старания. Привыкайте к наблюдению за своим лицом. Проследите, какое из этих заданий вам доставило трудности, в каком вы почувствовали дискомфорт, напряжение или увидели мученическую гримасу в зеркале. Движение (лучше сказать – усилие), доставившее вам неудобство, нужно повторить много раз; многократным, кон-

тролируемым, сознательным повторением неудобного движения вы добьетесь желаемого результата. Обратите внимание, что в работе над дыханием ставится непереносимое условие – не уставать, а в работе с артикуляционными органами – повтор до легкой усталости. Эти легкие упражнения развивают, совершенствуют ваш артикуляционный аппарат. Простое рассматривание процессов в зеркале дает информацию для памяти и воображения. Очень часто бывает так, что само слово «упражнение» вызывает у человека зажатие, потерю естественности, какой-то тормоз, неверный психологический настрой, особенно у начинающих. Однако, у людей привыкших к регулярной работе, слово «упражнение» вызывает рабочее, активное состояние. Я говорю человеку: «Вообразите, что вы дуете на свечу», – и человек очень органично производит это действие, подключая и воображение. Если, работая с начинающим, я перед этой фразой скажу: «Сделаем упражнение», – то неопытный начинающий мгновенно теряет естественность, запирает дыхание, делает немислимые паузы, невероятно напрягает губы и т.п. Надо учиться быстро входить в рабочее состояние, учиться подключать воображение, чтобы имитировать любое действие, образ, учиться концентрировать внимание на самых мелких движениях, ощущениях, процессах.

**9.** Очень хороши для тренировки скороговорки. Читать скороговорки надо сначала медленно, постепенно убыстряя, по мере успешного совершенствования. Следить за ритмичностью произношения. Не забывать темп, дикцию.

- Расскажите про покупки!
- Про какие про покупки?
- Про покупки, про покупки,
- Про покупочки мои.

Сшит колпак, не по-колпаковски,  
Надо его переколпаковать  
И – выколпаковать

**10.** Педагоги рекомендуют обращать особое внимание на резкое подчеркивание в словах окончаний, это улучшает дикцию, но опять-таки надо помнить правило: согласные не крупнить, не тяжелить, а активизировать.

**11.** Если у вас не благополучно с какими-то звуками, то возьмите любой словарь, откройте его на той букве, которая вас затрудняет при произношении и, не торопясь, читайте подряд все слова, вслушиваясь в трудный для вас звук. Многократное контролируемое произношение звука изменяет ситуацию к лучшему. Хорошо к этой работе подключить магнитофон. Словарь помогает не тратить внимание на придумывание слов с нужной вам буквой (звуком).

**12.** Для развития акустических и тембральных свойств голоса необходимо развивать мышцы глотки, языка, выявлять резонирующие свойства организма. Произнесите беззвучно А-Э-О, стараясь шире раскрыть полость зева, а не рот. Повторит

**Эмоционально-психологическое состояние вокалиста  
перед выступлением (упражнения по методике В.И. Петрушина)**

Предлагаемые ниже формулы самовнушения созданы В.И. Петрушиным, автором теории «Музыкальная психотерапия». Каждая формула поется 3 раза с повышением при повторении на полтона. Подобные формулы помогают поддерживать положительный психологический настрой, справляться с негативными эмоциями и волнениями.

**Не жди подарка от судьбы (Торжественно)**

Не жди подарка от судьбы, судьба зависит от борьбы. Учти ошибки прошлых дней и стань умнее и сильнее.

Иди к победе сквозь беду и твердо верь в свою звезду. Ты сам творец своей судьбы – судьба зависит от борьбы.

**Устойчиво стою я на земле (Уверенно)**

Устойчиво стою я на земле. Вот так! (2 раза топнуть ногой)

Несчастиям моим я дам под зад. Вот так! (поднять вверх колена)

Друзей моих я буду обнимать. Вот так! (на эти слова обнять своего соседа)

Смеяться буду громко я. Вот так. Ха-ха!

**Что бы со мной не случилось (Напевно)**

1. Чтоб ни случилось такое, я совершенно спокоен,

Потому что я расслабляюсь, а потом, как дитя, улыбаюсь.

2. Улыбнись, улыбнись, мой дружок, распрямись, как весенний цветочек!

Эту песню легко напевая, ты пойдешь по тропиночкам рая.

**Я забыл про мои неудачи (Напевно)**

1. Я забыл про мои поражения, я забыл про мои огорчения,

Я забыл, что меня тяготило, все, что на сердце тяжело давило.

2. Ничего я не помню плохого, и не надо мне счастья иного.

Не зову, не жалею, не плачу, я забыл все мои неудачи

*Вокальные упражнения на расширение певческих умений и навыков*

**238** *ad lib.*  *свободно, протяжно*

оу оу

**239** 

да да да дэ дэ дэ да да да до до до да  
дэ дн дэ дэ дн дэ дэ дн дэ дэ дн дэ дэ

*смена акцентов в триолях: 1) на 1-ю долю; 2) на 2-ю долю; 3) на 3-ю долю*

**240** 

*слоги (скэт)*

## РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

Для диагностики сформированности компетенций студентов по учебной дисциплине «Постановка голоса» рекомендуется использовать следующие средства:

- защита практических вокально-исполнительских работ;
- прослушивание музыкальных произведений;
- проведение текущих прослушиваний по отдельным или интегрированным разделам (темам) дисциплины;
- оценка упражнений, учебно-творческих заданий;
- контрольный урок (прослушивание).

Формы текущего контроля –зачет.

Текущий контроль успеваемости проводится в форме прослушивания на практических занятиях с выставлением текущих оценок по десяти-балльной шкале.

### ТРЕБОВАНИЯ К ЗАЧЕТУ

На зачете студент должен исполнить:

- 2 разнохарактерных произведения (романс, ария, народная песня)
- 1 школьную песню (1-4 класс)

### Критерии оценки результатов учебной деятельности

Отметка	Показатели оценки результатов учебной деятельности
зачтено	Выступление включает сочинения, соответствующие программным требованиям и индивидуальным возможностям исполнителя, демонстрируется уверенное знание нотного текста, яркое и стилистически верное исполнение произведений, выступление свидетельствует о свободном техническом владении музыкальным материалом.
незачтено	Программа не соответствует требованиям учебной программы по данной дисциплине и не полностью представлена. Исполняется с множеством текстовых, технических и других ошибок. Дефекты голосового аппарата.

## ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

### МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОРГАНИЗАЦИИ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ

При изучении учебной дисциплины «Постановка голоса» рекомендуется использовать следующие формы самостоятельной работы студентов:

- подготовка к практическим аудиторным занятиям;
- выполнение домашних заданий в виде раскодировки и разучивания нотного музыкального или музыкально-поэтического текста;
- проведение исполнительского анализа вокальных произведений;
- формирование и усвоение знаний в области вокального искусства на базе рекомендованной учебной литературы, информационные образовательные ресурсы;
- выполнение микроисследований по темам выполняемых заданий и проектов.

*Формирование начальных вокально-теоретических знаний и практических певческих умений и навыков:* 1. Пение вокальных упражнений. 2. Приобретение умения самостоятельного разбора мелодий. 3. Анализ вокальных произведений детского репертуара.

#### *Литература*

1. Варламов, А.Е. Полная школа пения [Ноты]: учеб. пособие / А.Е. Варламов. – 4-е изд., стер. – СПб.: Лань; Планета Музыки, 2012. – 120 с.: нот. – (Мир культуры, истории и философии).

2. Дюпре, Ж.-Л. Искусство пения [Ноты]. Полный курс: теория и практика, включающая сольфеджио, вокализы и мелодические этюды: учеб. пособие / Дюпре Ж.-Л.; пер. Н.А. Александровой. – СПб.: Лань; Планета Музыки, 2014. – 288 с.: ноты. – (Учебники для вузов. Специальная литература).

3. Праслова, Г.А. Теория и методика музыкального образования детей дошкольного возраста. – Санкт-Петербург.: издательство Детство-Пресс, 2005. – 384 с.

*Углубление и расширение знаний, укрепление и развитие певческих умений и навыков*

1. Самостоятельная отработка навыка чтения с листа произведений детского вокального репертуара с пением под собственный аккомпанемент.

2. Самостоятельный анализ произведения детского репертуара с краткой письменной аннотацией.

#### *Литература*

1. Абдулин, Э.Б. Теория и методика преподавания музыки // Музыкальное образование: Методолого-методическая подготовка учителя музыки. М., 2000. – 53 с.

2. Ламперти, Ф. Искусство пения. (arte del canto): учеб. пособие / Ф. Ламперти. – СПб.: Лань; Планета музыка, 2009. – 192 с.

3. Морозов, Л.Н. Школа классического вокала: мастер-класс / Л.Н. Морозов. – СПб.: Лань; Планета Музыки, 2008. – 48 с.

## ЛИТЕРАТУРА

### *Основная*

1. Нижникова, А.Б. Формирование певческой культуры учителя музыки: теория и практика: учебно-методическое пособие / А.Б. Нижникова; М-во образования Республики Беларусь, Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка. – 2-е изд. – Минск: БГПУ, 2021. – 58 с.
2. Дмитриев, Л.Б. Основы вокальной методики / Л.Б. Дмитриев; [при участии А.С. Яковлевой]. – Москва: Музыка, 2007. – 367 с.

### *Дополнительная*

1. Аляхновіч, А.М. Народная песня ў школе: дапам. для настаўнікаў музыкі і спеваў, кл. юраун., выхавальнікаў / А.М. Аляхновіч. – Мінск: Беларусь, 2004. – 171 с.
2. Вокальная музыка для детей [Ноты]: учеб.-метод. пособие / М-во образования Респ. Беларусь, Белорус. гос. пед. ун-т; сост.: А. Б. Нижникова, Е.А. Овчаренко, Г.В. Щербич. – Минск: БГПУ, 2006. – 66 с.
3. Жилюк, М.А. Основные принципы постановки голоса: метод. разработка. – Минск: Белорус. гос. акад. музыки, 2014. – 61 с.
4. Каминская, И.А. Вокал: проектирование самостоятельной работы студентов: учеб.-метод. пособие / И.А. Каминская, А.Б. Нижникова; М-во образования Респ. Беларусь, Белорус. гос. пед. ун-т. – Минск: БГПУ, 2010. – 60 с.
5. Колос, Л. Я. Методика преподавания вокала: учеб. пособие. – Минск: Белорус. гос. акад. музыки, 2014. – 216 с.
6. Композиторы – детям [Ноты]: хрестоматия: в 3 ч. / М-во образования Респ. Беларусь, Белорус. гос. пед. ун-т; сост.: А.Б. Нижникова, Е.А. Овчаренко, Г.В. Щербич. – 3-е изд. – Минск: БГПУ, 2010. – Ч. 1. – 56 с.
7. Композиторы – детям [Ноты]: хрестоматия: в 3 ч. / М-во образования Респ. Беларусь, Белорус. гос. пед. ун-т; сост.: А.Б. Нижникова, Е.А. Овчаренко, Г.В. Щербич. – 3-е изд. – Минск: БГПУ, 2010. – Ч. 2. – 68 с.
8. Композиторы – детям [Ноты]: хрестоматия: в 3 ч. / М-во образования Респ. Беларусь, Белорус. гос. пед. ун-т; сост.: А.Б. Нижникова, Е.А. Овчаренко, Г.В. Щербич. – 3-е изд. – Минск: БГПУ, 2010. – Ч. 3. – 80 с.
9. Нижникова, А.Б. Вокальные упражнения в педагогической практике (из опыта работы профессора Т.Н. Нижниковой): учеб.-метод. пособие / А.Б. Нижникова, Т.В. Сернова; М-во образования Респ. Беларусь, Белорус. гос. пед. ун-т. – Минск: БГПУ, 2000. – 26 с.
10. Мациевская, С.В. Электронный учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «Вокал» для специальности 1-03 01 07 Музыкальное искусство, ритмика и хореография [Электронный ресурс] / С.В. Мациевская // Репозиторий БГПУ. – Режим доступа: <https://elib.bspu.by/handle/doc/45558>. – Дата доступа: 20.05.2022.

# ХОРОВОЙ КЛАСС

## ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

«Хоровой класс» является одной из ведущих специальных дисциплин дирижерско-хорового цикла.

Изучение учебной дисциплины ориентировано на формирование у студентов важнейших профессиональных качеств хорового певца-ансамблиста: знание технологии певческого процесса как основы грамотного, выразительного и художественного исполнения хоровых произведений, а также направлено на развитие музыкальных способностей в процессе хоровой деятельности.

Система овладения знаниями и навыками строится на принципе закрепления и развития умений, уже ранее полученных, и приобретения качественно новых. Это значит, что каждый из приобретенных навыков совершенствуется в последующие годы обучения на более сложном хоровом материале (репертуаре).

**Целью** учебной дисциплины является овладение умениями и навыками хорового пения и развитие способностей осуществлять вокально-хоровую работу на уроках музыки и внеклассных занятиях.

**Задачи** дисциплины:

- освоение художественного учебно-педагогического репертуара, разнохарактерного по содержанию, жанрам и стилевым направлениям;
- развитие музыкальных способностей в процессе хоровой деятельности;
- формирование вокально-хоровых навыков: овладение певческим дыханием, правильным звукообразованием, приемами звуковедения, приобретение навыка пения в ансамбле;
- приобретение навыка сознательного, активного исполнения хоровых произведений через раскрытие художественного образа, выявление особенностей музыкальной выразительности, обоснование дирижерской исполнительской интерпретации;
- приобретение практических навыков концертно-исполнительской деятельности

**Место учебной дисциплины в системе подготовки специалиста с высшим образованием соответствующего профиля, связи с другими учебными дисциплинами.** Учебная дисциплина является дисциплиной государственного компонента модуля «Художественно-исполнительская подготовка педагога-музыканта – 1» УВО учебного плана специальности 1-03 01 07 Музыкальное искусство, ритмика и хореография. Освоение учебной дисциплины должно обеспечить формирование компетенции:

**БПК-10:** Проектировать процесс обучения, адаптировать содержание учебного материала, методы и технологии в области вокально-хоровой и музыкально-инструментальной подготовки в соответствии с мотивами и

стилями учебной деятельности, уровнем сформированности личностной, метапредметной и предметной компетентностей обучающихся.

**Требования к освоению учебной дисциплины в соответствии с образовательным стандартом «Хоровой класс»** определены образовательным стандартом высшего образования первой ступени по специальности 1-03 01 07 Музыкальное искусство, ритмика и хореография.

**Специалист должен:**

**знать:**

– профессиональную терминологию методике формирования и развития вокально-хоровых навыков: дыхания, звукообразования, артикуляции и дикции, хорового строя и хорового ансамбля при исполнении одноголосных и многоголосных произведений;

– основы художественно-педагогического анализа музыкального произведения, базовые теоретические положения поиска интерпретаторского решения;

– художественно-исполнительские возможности каждого голоса в составе ансамбля;

– специфику исполнения произведений разных жанров, форм и историко-стилистических направлений;

**уметь:**

– использовать правильную певческую установку в репетиционной и концертной деятельности;

– самостоятельно разучить мелодию хоровой партии репертуарных произведений хорового коллектива;

– точно интонировать мелодически и гармонически; представлять и слышать музыку «внутренним» слухом;

– следить за точным соблюдением темпа, его изменениями, за ритмичностью исполнения;

– петь в ансамбле одноголосные и многоголосные хоровые произведения; понимать дирижерские жесты;

– читать «с листа» несложные произведения; анализировать качество исполнения произведения;

– иметь способность к объективной оценке своей деятельности; уметь взаимодействовать участниками хорового коллектива;

**владеть:**

– приемами эмоционально-художественного исполнения поэтического текста; комплексом приемов использования музыкально-исполнительских средств;

– для достижения художественной выразительности в соответствии со стилем музыкального произведения;

– исполнительской культурой поведения на сцене.

Всего на изучение учебной дисциплины отводится 328 часа, из них – 186 аудиторных. Примерное распределение аудиторных часов по видам занятий: практические – 186 часов, самостоятельная работа – 106 часов.

Рекомендуемые формы текущей аттестации – зачет и экзамен.

# ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

## Модуль 1 ФОРМИРОВАНИЕ ОСНОВ ХОРОВОГО ПЕНИЯ

### *Тема 1*

#### **Введение. Создание учебного хора и организация его работы**

Руководителю современного хорового коллектива необходимо быть не только музыкантом, хормейстером, педагогом, но и хорошим организатором, человеком находчивым и инициативным. Особенно эти качества нужны при организации хорового коллектива.

Процесс организации хора можно условно разделить на три этапа. На первом, подготовительном, этапе решаются организационные вопросы, связанные со штатным расписанием и материальной базой (помещения для занятий, музыкальные инструменты, стулья, костюмы, записывающая аппаратура и др.).

Второй этап связан с пропагандой идеи создания хора. Основная задача этого этапа – привлечь внимание к информации о создании творческого коллектива, пригласить потенциальных участников к прослушиванию в хор. На этом этапе можно использовать и индивидуальные (устные и письменные) формы приглашения в хор певцов для отбора владеющих хорошими голосами и имеющих опыт ансамблевого пения.

Третий этап – комплектование хора. Он связан с организацией прослушивания потенциальных участников. Прослушивание в хор может проводиться либо по группам, либо – индивидуально. Для того чтобы хоровые певцы на индивидуальном или групповом прослушивании могли полнее проявить свои вокальные и музыкальные способности, необходимо создать комфортную психологическую обстановку. Групповое прослушивание в хор организуется в том случае, если певцы проявляют нерешительность и боязливость в индивидуальном пении.

При проведении индивидуальной формы прослушивания необходимо у певца предварительно выяснить его музыкальные интересы, мотивацию на участие в хоре, а также уровень музыкальной грамотности и имеющийся опыт музицирования (пение соло, в ансамбле, в хоре, игра на инструменте).

Полный диапазон партии сопрано: до первой октавы – до третьей октавы. Рабочий диапазон сопрано: ре первой – ля второй октавы. Переходные ноты: ми-бемоль – фа-диез первой октавы; ми-бемоль – фа-диез второй октавы.

Полный диапазон партии альтов: ми, фа малой октавы – фа второй октавы. Рабочий диапазон альтов: соль малой – ре второй октавы.

Переходные ноты: ми-бемоль – фа-диез первой октавы; до – ми-бемоль второй октавы.

Полный диапазон партии теноров: до малой октавы – до второй октавы. Рабочий диапазон теноров: ре малой – ля первой октавы. Переходные ноты: ми-бемоль – фа-диез первой октавы.

Полный диапазон партии басов (без октавистов): фа большой октавы – фа первой октавы. Рабочий диапазон басов: ля большой – ре первой октавы. Переходные ноты: си-бемоль малой – ре-бемоль первой октавы. Басы-октависты способны петь октавой ниже центральных басов, т. е. до ноты ля (реже – соль, фа) контроктавы.

После окончания комплектования хора руководителю необходимо определиться с расписанием учебно-репетиционных занятий, которые должны проходить в удобное для всех участников время.

Чтобы организационно-творческая работа шла успешно, в певческом коллективе выбирается Совет хора. В большом хоре и орган самоуправления довольно масштабный. В него входят: президент хора (староста, председатель), старосты хоровых партий, костюмер, казначей, ответственные за стенную печать (редактор), за культурно-массовую работу, за ведение летописи хора, сбор и хранение реликвий (историк). Деятельность Совета хора обычно регламентируется утвержденным на общем собрании Уставом хора, где подробно расписаны права и обязанности певцов и членов органа самоуправления.

## *Тема 2*

### **Методические основы техники вокально-хорового исполнения**

Хоровое воспитание должно начинаться с важного организующего момента – с певческой установки. Обычно все репетиции проводятся сидя, а распевание и исполнение выученных произведений – стоя. Независимо от этого, положение корпуса и головы должно быть прямым, естественным. Во время пения не должно возникать каких-либо мышечных зажимов в корпусе, руках, ногах, шее. Голову надо держать прямо. Мускулатура лица должна быть свободна, не напряжена. Свободное лицо, рот, мягкий подбородок, освобожденная, не зажатая нижняя челюсть – необходимые условия правильного голосообразования. На характер звука влияет мимика, которая должна отражать состояние певца, его отношение к исполняемому произведению. На правильную певческую установку следует обращать внимание, т.к. от нее во многом зависит успех всей вокальной работы.

Певческое дыхание – важный компонент певческого процесса. Из всех существующих типов дыхания наиболее полезным и естественным является грудобрюшное или смешанное. Певческое дыхание состоит из трех элементов: вдох, мгновенная задержка дыхания и выдох. Все они очень важны. Но самый главный момент в процессе пения – выдох.

Вдох должен быть активным, но спокойным. Вдыхать надо через нос. При быстрых темпах можно дышать через нос и рот одновременно. После вдоха дыхание на мгновение задерживается. Именно в этот момент происходит смыкание голосовых связок, которые преграждают путь выдыхаемому воздуху. Мгновенная задержка дыхания способствует плавному выдоху и позволяет хору одновременно начать исполнение. Вдох играет большую роль, т.к. от его характера зависит ровность звуковедения, яркость, плотность атаки звука и т.д. Плавное, спокойное, легкое дыхание способствует достижению красивого, легкого звука. Жесткое, напряженное дыхание рождает жесткий и напряженный звук.

Выдох всегда длиннее, чем вдох. В этом заключается особенность певческого дыхания. Выдох должен соответствовать длительности певческой фразы. Однако бывают фразы, построения, которые более продолжительны, чем возможности нашего дыхания. В этих случаях применяется так называемое цепное дыхание, при котором смена дыхания певцами партии производится не одновременно, а отдельно. При цепном дыхании два соседних певца делают вдох в разное время и каждый из них не должен менять дыхание на границах фраз. Лучше это делать на длинных нотах. После вдоха певец незаметно «подключает» свой голос к звучанию партии, не нарушая гласной и не усиливая силы звука. Этот прием обеспечивает непрерывное звучание хора в течение продолжительного времени.

Атака звука – это степень и характер включения в работу голосовых связок в начале пения. Различают три вида атаки звука: твердая, мягкая и придыхательная.

При твердой атаке голосовая щель плотно замыкается перед началом звука и затем с силой прорывается напором выдыхаемого воздуха. Звук при этой атаке очень яркий, насыщенный. Мгновенность начала способствует точности интонации.

При мягкой атаке голосовые связки, сближаясь, смыкаются неплотно в самый момент начала звука, а не перед ним. Эта атака обеспечивает спокойный, плавный звук, интонационную точность и наилучший тембр.

Придыхательная атака образуется при неполном смыкании связок, т.е. после начала выдоха. В результате чего перед началом звука образуется короткое придыхание в форме согласной «Х». Этот вид атаки употребляется лишь эпизодически для создания определенной окраски звука.

При атаке звука не должно быть «подъездов» и шумовых призвуков. В хоровом пении значительное место занимают приемы звуковедения – штрихи. Эти приемы определяются характером музыки, особенностями ее фактурного изложения. Существуют четыре приема певческого звуковедения: *Legato*, *Staccato*, *Non legato*.

Очень важным навыком в пении считается владение состоянием «зевка». «Зевок» вызывает свободное, расширенное состояние глотки и приподнятое положение мягкого неба. Это означает готовность голосового

аппарата к процессу пения. «Зевок» ощущается при вдохе и сохраняется на протяжении всего процесса пения. Определить состояние «зевка» у певцов хормейстер должен по слуху: если пение тусклое, звук не летит, прижат, значит «зевок» недостаточен или вообще отсутствует.

### **Тема 3**

#### **Воспитание навыков чистой интонации**

Одной из специфических особенностей хорового пения является возможность объединения в один исполнительский коллектив поющих с различным уровнем развития голоса и слуха. Звукоизвлечение и слух – два взаимосвязанных компонента. Звукоизвлечение никогда не будет интонационно чистым, если пение осуществляется без слухового контроля. Чем строже этот контроль, тем безупречнее интонация. Поэтому, приступая к вокально-хоровой работе, хормейстер с первых же занятий должен обращать внимание участников на соподчиненность голоса и слуха, на скоординированность их действий в процессе пения. В дальнейшем методика должна строиться таким образом, чтобы у певцов постоянно вырабатывался и закреплялся навык координации между слуховым восприятием и работой голосового аппарата. Если пение фальшивое, руководитель, прежде всего, обязан выяснить причину. Это может происходить от недостатка слуха или техники исполнения, а также от непонимания правил интонирования. Для установления или уточнения причины иногда необходимо снять силу звука, предложить хору спеть трудноинтонируемое место в более удобном регистре или же без текста (иногда мешает текст!).

В ходе интонационного воспитания певцов важно осознание ими процесса интонирования как слаженной работы системы различных звеньев: представления о нужной высоте звука в конкретном мелодическом обороте, вокально-технического выполнения звуковысотного слухового «задания» и сравнения реального звучания с представлением о высоте звука.

Фальшь может быть в том случае, если певец недостаточно внимательно слушал, или плохо услышал звуковысотный тон настройки сопровождения; если у поющего вообще слабо развит слух; вследствие вялого дыхания (в этом случае интонация низкая); при форсировании дыхания (интонация в этом случае повышается); при недостаточном использовании грудного резонатора (звук становится поверхностным, повышенным); при излишне перекрываемом звуке, в результате чего интонация понижается; в случае болезненного или утомленного состояния голосового аппарата. Возможен и такой случай, когда необходимый звуковысотный тон услышан певцом правильно, но голосовые связки не в состоянии правильно проинтонировать его. Последний случай довольно распространен. В данной ситуации руководитель имеет дело с человеком, у которого отсутству-

ет координация между слуховым восприятием и работой голосового аппарата. Такому участнику надо выделить время для индивидуальных занятий.

Методика работы с фальшиво поющими участниками хора сводится к следующим основным положениям:

1. Необходимо добиться осознанного ощущения чистой интонации. Для этого надо найти в диапазоне голоса один или несколько тонов, которые поющий постоянно и чисто воспроизводит (обычно это звуки примарной зоны). В первый момент очень важно, чтобы человек ощутил слияние своего голоса с заданным на инструменте тоном и поверив в свои возможности правильного интонирования.

2. К найденному примарному тону постепенно добавляются рядом лежащие звуки. Учащийся пытается их правильно сintonировать, точно воспроизвести голосом и почувствовать унисон, слияние собственного голоса с заданным тоном. Так постепенно расширяется диапазон певца, укрепляется навык чистого пения, координации слуха и голоса.

Чистота интонации может зависеть и от регистра: в высоком регистре, например,intonировать звуки труднее, чем в среднем. Поэтому трудные места, звучащие в высоком регистре, лучше отрабатывать в рабочем диапазоне голоса.

Если мелодия движется вниз, надо просить хористов петь с ощущением движения мелодии вверх, то есть идти от обратного. Тогда интонация не будет по инерции понижаться. В восходящем движении мелодия на *crescendo*, если к тому же мелодия в высоком регистре, есть опасность повышения интонации (по инерции движения мелодии вверх). В этом случае хормейстер должен как бы «осадить», успокоить певцов.

Выработке чистой интонации помогают следующие приемы: пение *piano*, филирование звука, пение с закрытым ртом, пение на гласную у (в ней меньше обертонов), пение без сопровождения, унисонное пение. Каждый раз следует выбирать такое упражнение, которое в наибольшей степени соответствует конкретному случаю. Например, хор поет форсировано и певцы не слышат себя, фальшивят. Здесь поможет пение с закрытым ртом, *piano*, филирование звука. Как только динамика утихнет, руководитель должен сосредоточить слуховое внимание хористов на правильномintonировании высоты задаваемого тона. Контроль за интонацией осуществляется следующим образом. Хор или одна из его партий пропева-ет фрагмент разучиваемого произведения. На последнем звуке предложения, фразы руководитель показывает остановку и сверяет его со звучанием на инструменте. Если звуки не совпадают, не сливаются, пение фальшивое, руководитель обращает внимание на это участников. Здесь чрезвычайно важен момент «услышания» этой высотной разницы, фальши. Если регулярно выверять точность, чистоту пения по концам фраз или отдельным выдержанным звукам произведения, певцы скоро привыкают к постоянной рабо-

те слухового аппарата. Таким образом, вырабатывается осознанный слуховой контроль за пением.

Сначала слух тренируется на интонации более легких для восприятия интервалов, на упражнениях и объеме терции, кварты и квинты. Эти интервалы как бы составляют интонационную «рамку» упражнения. Позднее можно переходить к упражнениям, заключающим в себе все звуки полного звукоряда гаммы.

Поначалу певцы должны накопить хотя бы небольшой опыт исполнения отдельных звуков или последовательностей, состоящих из двух-четырех звуков, уметь правильно интонировать тонику, вводные тоны к ней, трезвучия, различать большую и малую секунды. Опору слуха должны составлять чистые примы, октавы, квинты и кварты, то есть интервалы, наиболее стабильно интонируемые, акустически устойчивые. В пении трезвучий нужно обратить внимание на интонирование определяющей лад III ступени. Позднее на основе тонического трезвучия интонируются гаммы, причем ладово неустойчивые звуки должны петься со стремлением приблизить их к опорным ступеням. Особенно сужаются малы секунды, обостряющие интонирование вводного тона, нисходящее тяготения VI ступени в миноре. В дальнейшем происходит овладение навыками интонирования различным аккордов, увеличенных и уменьшенных интервалов, арпеджио.

Изучение особенностей интонирования различных ступеней лада и интервалов желательно связывать с изучением сольфеджио на хоровой основе и с музыкальным материалом из текущего репертуара хора. Такая работа будет способствовать эмоциональному отношению певцов к интонированию, большей выразительности исполнения, творческой заинтересованности, активизации слухового внимания.

В работе над репертуаром руководитель обязан выделять наиболее сложные в интонационном отношении места и находить эффективные способы для чистого и свободного интонирования их.

### Литература

1. Огороднов, Д.Е. Методика музыкально-певческого воспитания: учебное пособие / Д.Е. Огороднов. – Изд. 7-е, стер. – Санкт-Петербург [и др.]: Лань: Планета музыки, 2020. – 221, [2] с.

2. Осеннева, М.С. Хоровой класс и практическая работа с хором: учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по гуманитарным направлениям / М.С. Осеннева, В.А. Самарин. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва: Юрайт, 2022. – 203, [2] с.

3. Основы хороведения и методика работы с детским хором: учебно-методический комплекс по учебной дисциплине для специальности I ступени высшего образования 1-03 01 07 Музыкальное искусство, ритмика и хореография / Т.В. Оруп, А.Н. Симакова, Н.Г. Щербина ; сост.: Т.В. Оруп,

А.Н. Симакова, Н.Г. Щербина; Учреждение образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова», Фак. педагогический, Каф. музыки. – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2021. – 93, [1] с.

4. Чесноков, П.Г. Хор и управление им: учебное пособие / П.Г. Чесноков. – М.: Лань, Планета музыки, 2015. – 200 с.

## **Модуль 2**

### **СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ВОКАЛЬНО-ХОРОВЫХ НАВЫКОВ**

#### ***Тема 1***

##### **Работа над расширением диапазона хоровых голосов**

Как считал М.И. Глинка, который был не только известным композитором, но и вокальным педагогом, развитие голоса нужно начинать с примарных звуков, то есть тех, которые находятся в середине вашего певческого диапазона и которые петь проще всего. Только после того, как на них удалось отработать правильное дыхание и освоить правильную певческую позицию, можно переходить к тренировке нот, близких к верхней и нижней границе вашего диапазона.

Облегчить такую тренировку позволяет выполнение нескольких правил:

- пропевайте очень высокие или очень низкие для вашего голоса звуки сначала на стакато (коротко, отрывисто), и лишь потом переходите к более длительному пропеванию;

- используйте распевки, в которых на одном дыхании удастся перейти от примарных звуков к крайним, так увеличивается вероятность, что вы не успеете поменять певческую позицию, и ноты будут взяты верно;

- во время исполнения низких нот задействуйте больше грудной резонатор, то есть во время пения направляйте ваш голос вниз, в грудную клетку и ниже. При исполнении высоких звуков подключите головной резонатор, посылая голос как бы из верхней части вашей головы в небо.

- поверьте в свои силы, ведь зачастую невозможность взять очень низкую или очень высокую ноту сильно зависит от психологического фактора, от начальной установки, которую вы себе даете. Настройтесь на то, что у вас все получится.

#### ***Тема 2***

##### **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 равнозначно затрагивают 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, сочетание 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 кро-

потливой 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.

### **Тема 3** **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 внутрिलाдовых звуковысотных ощущений. Условия хорового строя: необходимость предварительной настройки (задавание 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 внутрिलाдового 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 слуховыми 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 тональ-

ностях. 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 специальные 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.

#### **Тема 4** **Дикция**

Донесение до слушателя поэтического текста в значительной степени зависит от дикции хора – произношения гласных и согласных – и орфоэпии – соблюдения произносительных норм, принятых в данном литературном языке. Хоровое произношение способствует формированию важнейших качеств певческого звука, активизирует дыхание, помогает формированию звука в высокой позиции, достижению яркого и близкого звучания, помогает достигать наибольшей силы звучания при экономной затрате энергии.

Певческое произношение ближе к сценической речи, однако, между ними есть существенное различие. В пении наибольшее внимание уделяется певческому тону, произношение ритмически строго организовано, дыхание более продолжительное, чем в разговорной речи и подчинено требованиям музыки. Специфика певческой дикции заключается в нейтрализации гласных, продолжительном выдерживании звука на гласных, произношении их в разных регистрах с меньшей степенью редуцирования, чем в речи; в быстром произношении согласных с отнесением их внутри слова к последующему гласному.

Характер певческой дикции при неизменном соблюдении четкости произношения зависит от характера музыки, содержания произведения, его образности. В русском языке 5 основных гласных: а – о – у – э – и, 4 йотированных – я – е – ё – ю и ы, который рассматривается в фонетике, как звук дальнего образования. Йотированные гласные являются составными. Они состоят из основных, перед которыми добавляется полугласный звук й. Звук этот произносится очень коротко, после чего четко артикулируется основной гласный. Распетые гласные всегда должны звучать фонетически ясно и чисто.

Редуцированное, приближенное к речевому произношению гласных допускается на коротких длительностях в скорых темпах. Редукция гласных в пении имеет различные формы. Безударные а и э ослабляются динамически и произносятся фонетически менее ярко, чем ударные, безударное о в большинстве случаев произносится как а, кроме слов иностранного происхождения. Безударное я произносится как «яе» («гряде, память»), но на конце слова всегда должно звучать чисто. Произношение безударного е с примесью и, принятое в разговорной речи, в пении допускается лишь на очень кратких длительностях. В большинстве случаев редукция гласной е в пении решается динамическим ослаблением этого звука. Сочетание двух гласных требует особой фонетической ясности.

Безударное о в этом случае произносится как ясное а. Два гласных внутри слова, а также на стыках слов с предлогами и частицами произносятся слитно. На стыке слов, которые имеют самостоятельные ударения, два одинаковых гласных звука, находящиеся на одной высоте, поются отдельно.

Согласные звуки распадаются на несколько групп. Сонорные согласные – м, н, л, р – звуки, которые можно петь, точно интонировать. Остальные согласные этих качеств лишены. Шесть первых согласных русского алфавита – звонкие, произносятся с участием голосовых связок, остальные, кроме сонорных, – глухие; в их произношении голосовые связки не участвуют. Большинство звонких и глухих согласных произносятся твердо и смягченно. Каждому из твердых и смягченных звонких согласных звуков соответствует твердый и смягченный согласный звук. Сонорные все смягчаются, но парных глухих не имеют.

Глухие ц, х, ч не имеют парных звонких. Таким образом, фонетический ряд согласных звуков следующий: звонкие – б, «бь», в, «вь», г, д, «дъ», ж, «жь», з, «зь», м, «мь», н, «нь», л, «ль», р, «рь»; глухие – п, «пь», ф, «фь», к, т, «ть», ш, щ, с, «сь», ц, х, ч. Полугласный звук й относится к согласным и подчиняется всем правилам произношения согласных в пении. Вот лишь некоторые приемы произношения согласных в связи с наиболее часто возникающими в хоровом пении ошибками. Звонкие согласные (одиночные или парные) в конце слова произносятся как соответствующие им глухие. Перед глухими согласными звонкие также «оглушаются». Согласные перед мягкими согласными смягчаются. Н, нн перед

мягкими согласными произносятся мягко. Н перед л обычно произносится твердо или полумягко. Ж и ш перед мягкими согласными произносятся твердо: прежде, вешние. Удвоенное ж в сценической речи и в пении обычно смягчается. Возвратные частицы ся и съ произносятся твердо и прикрито, как са и с. В ряде слов сочетания чн, чт произносятся как шн, шт. Ч и н, разделенные гласными, произносятся как ч и н: путь мой скучен. В сочетании стн, здн, т и д не произносятся. Сочетания сш и зш в середине слова и на стыках с предлогом произносятся как твердое долгое ш, а на стыке двух самостоятельных слов – как написано. Сочетания сч и зч уподобляются долгому щ. В разговорной речи иногда встречаются просторечия, местные говоры, профессионализмы.

В пении такое произношение не должно иметь место, кроме тех случаев, в основном прямой речи, когда стилизация предусматривается содержанием произведения.

Работа над словом в хоре всегда соединяется с другими задачами хоровой звучности – с ансамблем, строем, темпом, ритмом и др. Необходимыми условиями успешной работы в этой области хорового пения является владение певцами навыками единообразной артикуляции, единообразной манерой произношения гласных и согласных звуков.

Главный принцип вокального произношения слова заключается в том, чтобы гласные имели максимальную протяженность, а согласные произносились бы в самый последний момент. Согласные в конце слога или слова переносятся к следующему слогу. При исполнении длинных нот, их рекомендуется дробить на мелкие длительности на одной гласной. Часто встречается такой недостаток в пении, как «выпадение» последней согласной в конце фразы – окончание слова на глухую согласную должно произноситься мягко, но достаточно ясно.

Тесситурные условия и сила звука корректируют качество интонирования гласных. В высокой тесситуре слова произносить труднее, чем в средней, – важен не только согласный звук, но и гласная, на которой этот звук произносится: особенно у сопрано и теноров на верхних нотах; там чаще всего они изменяются. Лучшие условия для произношения текста – умеренная сила звучности. Произношение слов в тихой динамике – тоже достаточно трудно, поэтому при пении в динамике *piano* должна быть хорошая опора на дыхание и ясная артикуляция.

При исполнении произведений в быстрых темпах рекомендуется облегчать и уменьшать силу звука, легко и «близко» произносить слова, с минимальным движением артикуляционного аппарата.

При пении восьмых длительностей иногда требуется скандировать слова, акцентировать каждый слог. В драматических произведениях слова произносятся значительно, при более «крупной» артикуляции. В целях достижения четкой дикции некоторые руководители хоров требуют от певцов утрированного произношения согласных. Это требование хорошо для

произведений маршевого характера, патриотических песен, но если этим же руководствоваться при исполнении лирических произведений, то сразу же будет искажен характер музыки, т.к. сочинения спокойного, лирического характера требуют более мягкой дикции.

При работе с хором особое внимание следует уделять логическому осмыслению литературного текста. В хоровых произведениях иногда поэтическая фраза может состоять из нескольких музыкальных фраз, т.е. может быть разделена паузами, или - наоборот, две поэтические фразы объединены в одну музыкальную. В подобных случаях музыкальное движение должно логически развиваться к главному слову литературного текста.

### **Литература**

1. Бубен, С.П. Хоровой класс: учеб. пособие. В 2 ч. Ч. 1 / С.П. Бубен, С.С. Кунцевич, Н.В. Доменикан. – Минск: Беларусь, 2012. – 147 с.
2. Огнева, Н.И. Распевание как основа постановки голоса: учеб. метод. пособие / Н.И. Огнева. – Омск: ОмГУ, 2007. – 24 с.
3. Переверзев, Н. Исполнительская интонация / Н. Переверзев. – М.: Музыка, 1989. – 123с.
4. Шереметьев, В.А. Принципы чистого интонирования хорового многоголосия / В.А. Шереметьев. – Челябинск: Издание С.Ю. Бантурова, 2001. – 136 с.

## **Модуль 3 СРЕДСТВА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ХОРОВОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ**

### **Тема 1**

#### **Работа над звуком**

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 тре-

бует 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.).

## **Тема 2** **Темпо-ритм**

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 ауфтакт, а при стремлении хора к ускорению, должен слегка замедлить темп путем расширения амплитуды взмаха за счет увеличения времени, падающего на ауфтакт. 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 ауфтакта.

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.

*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 тан-

цевального характера. Этот прием придает произведению ритмическое разнообразие, упругость, динамичность.

Нет произведения, в котором динамика совершенно статична. Умение определить правильный темп с учетом характера произведения, условий его исполнения и восприятия. Использование агогических нюансов в исполнении. Понимание роли ферматы и правила ее исполнения.

### **Тема 3** **Динамика**

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 *sfp* – 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*). Использование филирования как приема выравнивания громкости голоса по всему диапазону. Формирование навыков пения на «*piano*». Работа над динамической ровностью гласных.

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).

## **Тема 4**

### **Тембр**

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.

## **Тема 5**

### **Артикуляция**

Существует несколько способов артикуляции. В хоровом пении значительное место занимают приемы звуковедения – штрихи. Эти приемы определяются характером музыки, особенностями ее фактурного изложения. Существуют четыре приема певческого звуковедения.

*Legato* – означает плавно, связно. Этот прием является основополагающим для певцов – на его базе вырабатываются все другие приемы звуковедения. Петь *legato* – незаметно переходя от звука к звуку, как бы переливая голос из звука в звук, сохраняя на одном уровне силу всех звуков мелодии, постепенно равномерно усиливая их или филируя. Легче всего *legato* удастся на пении гласных звуков, труднее – с текстом, где много твердых согласных. Главное правило: короткое, ясное, мягкое произношение согласных, максимально длинное петь гласные. При этом гласные должны формироваться у певцов единообразно (в целях чистоты интонации).

*Staccato* – отрывисто, прямо противоположно *legato*. Обозначается точкой, стоящей над нотой. Исполняется очень коротко, остро, звуки отделяются друг от друга цезурами, т.е. короткими паузами. Пение *staccato* осуществляется без возобновления дыхания. Как и при *legato*, вдох делается на границах фраз. Поток коротких стаккатных звуков должен составлять единую линию. Исполняется на мягкой атаке звука. Голос должен звучать упруго, легко, светло, но не громко. Согласные с конца слога (если они есть) переносятся к началу следующего слога. Этот прием используется в подвижных, шуточных произведениях или с целью звукоизобразительности.

*Non legato* – буквально – не legato, не плавно, не связно. Этот штрих состоит как бы из элементов двух предыдущих: некоторое подчеркивание каждого звука мелодии (как *staccato*), но при этом нельзя допускать нарочитости акцентов, т.е. исполнять мелодию надо на основе непрерывности, не делая цезур. Штрихом *non legato* исполняются произведения в подвижном темпе, когда следует передать характер взволнованности или особую значительность подчеркиванием каждого слога текста. При пении *non legato* нужно обращать внимание на фразировку, чтобы не было пения «по слогам».

В произведениях маршевого характера часто используется штрих *marcato* – подчеркнутое, акцентированное исполнение. Но при исполнении этого штриха нужно обращать внимание на построение фраз. Все приемы звуковедения опираются на умение певцов правильно дышать. При звуковедении *legato* нельзя снимать звук с дыхания. А при пении *staccato* дыхание как бы слегка ослабляется.

## **Тема 6** **Фразировка**

Фразировка – это деление музыкального произведения на фразы. В свою очередь фраза – это всякий небольшой относительно завершённый музыкальный оборот. Фразы отделяются одна от другой цезурой (дыханием, паузой, люфтпаузой). Фраза должна быть исполнена на одном дыхании, но при нашем вокальном несовершенстве фразы часто делятся на 2 части. Длина фразы зависит от «длины» дыхания исполнителя. Музыкальную фразу надо чувствовать.

Фраза определяется логикой развития музыкальной мысли. Фразировка применяется в целях раскрытия содержания того или иного произведения. Для исполнителя умение верно передать мысль автора, подчеркнуть и выделить оттенки, правильно расставить акценты, а в целом достигнуть предельной выразительности и воздействия на слушателей – вот что значит фразировать.

Традиционная фразировка – это когда кульминация слова, фразы, куплета или всего произведения совпадает с самой высокой и длинной нотой. Тогда фразу легко спеть, исполнить, сделать выразительной.

Ферматы – допускаются, если они не нарушают мелодической и ритмической структуры фразы.

Пауза – это тоже средство выразительности. Паузы между фразами призваны разделять музыкальные мысли. После сильного подъема пауза как бы завершает предыдущий эпизод, дает возможность слушателю ощутить, осознать, прочувствовать его, и наоборот, пауза подготавливает новый эпизод, дает возможность исполнителю подготовиться, перестроиться, сосредоточиться на предстоящем эпизоде.

Бывают произведения, написанные без пауз, просто каждая фраза кончается длинной нотой или двумя залигванными нотами. В этом случае исполнитель имеет полное право сделать паузы между фразами, сделать вдох за счет укорачивания последней длинной ноты. Пауза несет на себе большую смысловую нагрузку – это и недосказанность, и вопрос, порыв или раздумье. Чрезмерно сокращать или удлинять паузы нельзя, чтобы не нарушать стройности формы произведения. Часто применяется подхват дыхания, люфт, т. е. очень короткое, быстрое, незаметное дыхание, незаметное для слушателя, чтобы не потерять музыкальную мысль, ведь пауза – это часть музыкальной мысли.

Филировка – динамический звуковой оттенок, тоже относится к средствам выразительности. Он придает исполнению тонкое разнообразие. (Мягкий переход от *p* к *f* и обратно).

*Portamento* – легкая притяжка, мягкий переход от звука к звуку, освежает фразу, вносит поэтическую краску, дает что-то новое, неожиданное, но должно быть применено со вкусом, к месту, а иначе этот нюанс теряет смысл.

Дикция – помогает формировать фразу, выявлять музыку слов.

Необходимо уметь пользоваться акцентированием. Акцент – бывает: 1) грамматический, (выделяется тот или иной слог, его долгота или краткость), 2) акцент письменный (острое ударение, удар, тяжелое ударение), 3) акцент логический (логическое ударение), 4) акцент патетический (кульминация, волна к слогу), 5) акцент национальный (своеобразное произношение некоторых букв).

Содержание и характер вокального произведения определяют его звуковое и динамическое оформление в виде фразировки и динамических оттенков, способствующих созданию художественного образа этого произведения. Именно звуковедение и динамика имеют здесь важное, большое значение. От них зависит красота, своеобразие и оригинальность.

### Литература

1. Бубен, С.П. Хоровой класс: учеб. пособие: в 2 ч. / С.П. Бубен, С.С. Кунцевич, Н.В. Доменикан. – Минск: Беларусь, 2012. – Ч. 1 – 147 с.
2. Огнева, Н.И. Распевание как основа постановки голоса: учеб. метод. пособие / Н. И. Огнева. – Омск: ОмГУ, 2007. – 24 с.

3. Переверзев, Н. Исполнительская интонация / Н. Переверзев. – М.: Музыка, 1989. – 123 с.

4. Шереметьев, В.А. Принципы чистого интонирования хорового многоголосия / В.А. Шереметьев. – Челябинск: Издание С.Ю. Бантурова, 2001. – 136 с.

## **МОДУЛЬ 4**

### **ПОДГОТОВКА К ПРАКТИЧЕСКОЙ РАБОТЕ С ХОРОМ**

#### *Тема 1*

#### **Предварительная работа над хоровой партитурой**

Подготовительную работу дирижера над сочинением можно условно разделить на три этапа. Первый этап – это создание общего представления о музыке, об основных художественных образах. Второй – постепенное углубление в сущность изучаемого произведения. И, наконец, третий этап, как итог всей предшествующей работы, знаменует окончательное формирование исполнительского замысла индивидуальной трактовки сочинения и основные вопросы ее реализации.

Итак, работа над произведением начинается со знакомства с ним в целом. Непосредственные впечатления, возникающие у исполнителя от первого проигрывания или прослушивания, позволяют ощутить степень выразительности музыки, избежать надуманных, предвзятых суждений. В то же время следует отметить, что прочтение дирижером партитуры (например, на фортепиано) не дает полного представления о ее звучании, так как раскрывает в однотембровой окраске лишь ритмические и звуковысотные соотношения отдельных элементов хоровой фактуры.

Воссоздание же последовательно развивающегося во времени музыкального образа, более или менее близкого к задуманному автором, зависит от творческого воображения дирижера, от его музыкально-слуховых представлений. Развить эту способность нелегко. Она приходит чаще всего с опытом практической работы с хором, в результате длительной репетиционной и концертной деятельности хорового коллектива. Но стремиться к внутреннему слышанию хорового звучания дирижеру необходимо. Чем полнее и ярче начальное представление о произведении, тем плодотворнее будет протекать вся последующая работа, тем легче увидеть в ней контуры будущего исполнительского. Основные вопросы.

Однако ограничиваться первым впечатлением, первым интуитивным ощущением музыки исполнитель не должен. Дальнейшее постижение сочинения связано с его вдумчивым анализом, который призван углубить представление исполнителя о художественно содержании текста и музыки

и способствовать возникновению объективной и в то же время индивидуальной исполнительской трактовки.

Итак, цель художественного анализа – не только понимание, но и переживание, чувствование. Рассматривая с этой точки зрения различные подходы к анализу музыканта-теоретика и музыканта-исполнителя, можно сказать: коль скоро разум теоретика-аналитика имеет на вооружении в основном логические категории, то разум художника-исполнителя оперирует образами, картинками, звуковыми представлениями. Причем, поскольку конечной целью работы над произведением является его исполнение, круг проблем и вопросов анализа должен быть ориентирован на интерпретацию сочинения. Сохраняя в основе своей принципы музыковедческого исследования, такой исполнительский анализ должен дать материал. Основные вопросы: о возможных исполнительских трактовках произведения, о правомерности использования тех или иных приемов, о соответствии их стилю сочинения. Если в музыковедческом анализе главный упор делается на выяснение средств, при помощи которых создан тот или иной образ, передается то или иное содержание, то исполнительский анализ должен, кроме того, ответить на вопрос, как донести этот образ до слушателя, как следует исполнять сочинение. Если для теоретика анализ формы и содержания сочинения являются, как правило, результатом исследования, то для исполнителя это только установление необходимых предварительных данных, требующих практического творческого осмысления.

Исполнительский анализ хорошего произведения должен выявить ответ на следующие главные вопросы.

1. Какую мысль (содержание) передают авторы (анализ поэтического текста, если таковой имеется, и музыкальных средств, при помощи которых композитор передает то или иное содержание, рисует те или иные образы)?

2. Какими художественными средствами (темп ли это, динамика, агогика, тембр, артикуляционные приемы фразировки и др.) можно наиболее убедительно и ярко передать данное содержание, воплотить его в реальном звучании?

3. Какими дирижерскими средствами и приемами (роль кисти, локтя, плеча, величина и объем жеста, способы передачи логической связи между фразами, подход к кульминации и т.д.) можно реализовать исполнительский художественный образ?

4. Какие вокальные, ритмические, интонационные, ансамблевые и другие технические трудности могут возникнуть перед дирижером в процессе реализации идеального исполнительского замысла?

Ответы на поставленные вопросы помогут решить главную задачу музыканта-исполнителя – донести до слушателя все богатство и значительность содержания произведения.

Понимание всех задач, связанных с техникой исполнения. Развитие аналитического чутья, исследовательского мышления в процессе освоения хоровой партитуры. Восприятие художественного образа посредством теоретического мышления, всестороннего анализа средств музыкальной выразительности.

## *Тема 2*

### **Разучивание произведения с хором**

Период разучивания произведения можно разделить в основном на две фазы.

Первая фаза – это «выучка» произведения с хором со стороны технической: разучивание нотного и литературного текста, работа над чистотой интонации, четкостью ритма, дикцией, звуком, ансамблем и т.д.

Вторая фаза – это работа с хором в художественном плане, освоение произведения хором как художественного целого. Это – фаза творческой работы как дирижера, так и коллектива. Если первую фазу можно как-то расчленить по отдельным звеньям работы, то художественный период в работе над произведением совершенно нельзя разбить на какие-то разделы. Не следует, однако, думать, что фаза технического разбора и фаза художественной работы могут быть разделены механически. Нельзя, проработав произведение с технической стороны, отбросить эту сторону в период художественной обработки произведения, и, наоборот, в период технического изучения – забыть о содержании произведения. Это было бы совершенно неправильно.

Предложенное расчленение на техническую и художественную фазу дается лишь для того, чтобы указать, на что следует обратить внимание на данном этапе разучивания произведения с хором.

В фазе технического освоения произведения в работе дирижера преобладает педагогическая сторона его деятельности. После беседы об авторах музыки и словесного текста, рассматривается общее содержание произведения, его место и смысловое значение в богослужении. Сообщение должно быть ярким, живым, выразительным и по возможности сжатым. Увеличит интерес к новому произведению прослушивание звуковой записи данного произведения в исполнении квалифицированного хора или исполнение партитуры дирижером на фортепиано (обязательно яркое и качественное).

Далее дирижер, как хороший педагог, выучивает музыку с коллективом певцов. Методика разучивания произведения различна для хоров с разным уровнем музыкально-технической подготовки. Если хор имеет высокий уровень подготовки, первое чтение партитуры можно осуществить всем хором, сразу со словами. Но, помня, что нельзя решать сразу все задачи, дирижеру нужно определить, что на данном этапе является наиболее важным, и на этом сосредоточить внимание хора.

Если же уровень хора недостаточно высок, целесообразнее разучивать произведение сольфеджио, по партиям. Во всех случаях сольфеджирование должно проводиться отдельными отрезками и очень точно в интонационном отношении. Большое внимание следует обращать также на выполнение ритмической точности каждого отдельного звука в его соотношении с другими. В дальнейшем следует просольфеджировать хоровую партию от начала до конца всеми исполнителями. Удачное выполнение этой части репетиционной работы не только укрепит интонацию, интервалу, ритмическую точность в хоре, но и подготовит правильное воспроизведение звука в вокальном отношении.

Затем рекомендуется пропевание хоровой партии на гласную или на один из слогов, что облегчит правильную и одновременную атаку звука, его направление. Сольфеджирование всем хором или пропевание партий на отдельном слоге, с одной стороны, ускоряет процесс разучивания хорового произведения, а с другой – скрепляет, цементирует общее звучание и придает ему звуковую цельность и стройность. В этой стадии работа над хоровой партией должна проводиться настойчиво и длительно, т. к. именно здесь практически вырабатывается интонационный и вокальный фундамент, та хоровая звучность, на которой в дальнейшем строится реализация художественных намерений.

Закончив эту сторону технической работы, дирижер хора переходит к тщательному изучению словесного текста. Самым правильным и продуктивным способом его изучения будет чтение его в том ритме, в котором написана каждая хоровая партия. Следя за тем, чтобы согласные буквы произносились остро, коротко и отнимали минимальную долю звуковой продолжительности, дирижер добивается совершенно ясного произношения, как целых фраз, так и отдельных слогов. Предварительное ритмическое чтение целесообразно проводить не только отдельными хоровыми партиями, но и отдельными группами хора и в дальнейшем всем составом хорового коллектива, независимо от расположения текста в хоровых партиях.

Ритмическое чтение укрепляет правильную звуковую атаку, вырабатывает четкую артикуляцию в произношении текста.

После предварительно проведенной подготовки во всех хоровых партиях, группах и во всем хоре, дирижер приступает к отделке музыкальной стороны. В первую очередь выравнивается вокальная сторона – отдельных партий, затем отдельных групп и, в заключение, всего хорового звучания. Сглаживаются регистры, прорабатываются наиболее трудные в вокальном отношении места. Затем дирижер внимательно следит за выполнением поставленных в партиях цезур, знаков дыхания, динамических обозначений, исполнительских штрихов и других деталей.

Дирижер заостряет внимание на изучении музыкальных фраз, на отделку отдельных важных эпизодов и т.д.

В фазе художественной работы у дирижера преобладает исполнительская сторона его дарования. Он, как режиссер, «ставит музыкальную пьесу». Здесь выверяются и сводятся воедино все элементы и частичные результаты, достигнутые на предыдущих стадиях работы. Только после того, как дирижер проверкой партий, неполных и полных ансамблей убедится в том, что предварительная технологическая работа выполнена в достаточной степени, что устранены замеченные ошибки, и что хоровой коллектив подготовлен к практическому решению художественных и исполнительских задач, он переводит хоровые репетиции в стадию художественной отделки хорового произведения.

Внимание должно быть направлено на выработку общего ансамблевого исполнения, для чего дирижер ведет работу сначала над отдельными законченными тематическими кусками, а затем постепенно объединяет их в одно целое. Одновременно он работает над осознанием взаимосвязи между содержанием музыкального произведения и формой его исполнения.

Этот процесс, непосредственно связанный с всесторонним раскрытием музыкального образа, является самым напряженным и ответственным. Художественно-творческое познание данного произведения волей дирижера постепенно переходит в сознание и чувство хорового коллектива, превращая его в реального выразителя замысла композитора и дирижера.

Следует отметить, что репетиционная работа не только повышает исполнительский уровень хора, но также способствует творческому росту дирижера как художника-исполнителя.

После того, как репетиционный план по разучиванию произведения с хором выполнен, назначается генеральная репетиция (при надобности – две) для проверки достигнутых результатов общей технической подготовки и художественной зрелости исполнения хорового произведения.

Завершением всего сложного процесса работы над партитурой является исполнение произведения перед аудиторией слушателей, в котором и дирижер и хоровой коллектив выступают в качестве исполнителя.

### *Тема 3*

#### **Формирование навыков репетиционной работы**

Репетиция – это процесс постепенного, все более совершенного выражения художественной идеи произведения, сопровождающийся обогащением творческого опыта и повышением исполнительского уровня певцов.

**Знакомство с произведением.** Прежде чем приступить к разучиванию произведения, руководитель проводит с хором беседу о его содержании и характере, сообщает краткие сведения о композиторе и авторе литературного текста.

Формы ознакомления с музыкальным содержанием произведения могут быть различными. Лучше всего организовать его прослушивание (грамзапись) в исполнении высококвалифицированного хорового коллек-

тива. При отсутствии этой возможности хормейстер сам должен напеть основные мелодии произведения в сопровождении рояля.

Любой инструмент (рояль, баян и др.) помогает освоению музыкальной фактуры произведения, предоставляя певцам возможность во время пения вслушиваться в гармоническое окружение исполняемой ими мелодии. Хороший результат дает проигрывание на инструменте трудной части произведения или отдельного голоса при полном молчании хора. Все это, безусловно, способствует музыкальному развитию певцов и, что самое главное, вносит в этот процесс элемент активности и сознательности.

**Работа над каждой партией отдельно.** Метод разучивания произведений по партиям не только позволяет быстрее запомнить мелодию, но и дает возможность более тщательно и продуктивно работать над ансамблем, строем и дикцией каждой партии. При этом руководитель лучше узнает возможности каждого певца, что в условиях учебного или самодеятельности имеет особо важное значение.

Практически такую работу можно осуществлять следующим образом: проводить занятия отдельно с каждой партией хора в разное время или, если у руководителя есть помощник и опытный концертмейстер, одновременно в разных помещениях. Разучивание произведения сразу всем хором может иметь место лишь в случае отсутствия названных выше условий.

Учить произведение следует **по заранее намеченным частям**, причем разделение должно производиться не формально (например, по определенному количеству тактов), **а в полной связи со строением музыкального произведения и литературного текста**, то есть так, чтобы эти части имели определенную завершенность хотя бы в рамках предложения, фразы. Если партия очень трудна, разучивание произведения следует продолжать несмотря на то, что исполнение предыдущего отрезка мелодии еще не закреплено; к нему необходимо вернуться после ознакомления певцов с целым построением.

**Сольфеджирование партией своей мелодии с листа.** Несмотря на то, что эта форма разбора нового произведения требует знания нотной грамоты и опыта, каждый хор должен стремиться овладеть этим навыком. Поэтому разучивание произведения сразу должно вестись по нотам, независимо от того, в какой мере все певцы знают нотную грамоту и могут сольфеджировать.

На техническом этапе работы дирижер должен пользоваться **репетиционным жестом**. Репетиционный жест включает показ звуковысотности (отражение в жесте интервального строения мелодии), штриха, вокальной позиции, тембровой окраски звука («округление», осветление звука, его «поддержка» и т.д.). Он также применяется в основном на начальном этапе разучивания и может сочетаться с игрой голоса на фортепиано.

**Выстраивание звука, интервала или аккорда на фермате.** Этот прием применяется в момент вступления в начале произведения, после пауз, инструментального проигрыша, перехода от унисона к многоголосию и наоборот (звучание унисона после многоголосия или двухголосия), в момент возникновения сложных аккордов или созвучий. Выстраивание на

фермате может быть как при вычленении отдельных звуков или аккордов (пение вне ритма, по руке), так и при пропевании всей фразы. Это один из важнейших приемов, благодаря которому достигается чистота интонации, тембровый и динамический ансамбль.

**Пение на гласную, слог или закрытым ртом** применяют после сольфеджирования для выравнивания звучания различных гласных в различных тесситурных условиях, для выработки округленного, прикрытого звука, для сглаживания разницы звучания различных регистров голоса.

**Овладение метро-ритмической структурой произведения.** Для становления чувства ритма у певцов хора необходимо формировать у них навыки восприятия темпа, акцента и равномерной последовательности одинаковых длительностей. Простейший прием воспитания этого навыка – особое внимание к метрической точности исполнения, к восприятию и воспроизведению мерной пульсации равновеликих временных долей.

Следующая задача – развитие ощущения чередующихся пластических ударений (акцентов) – метрических (ударений первых долей тактов) и ритмических (логических вершин поэтического и музыкального текста).

**Работа над дикцией.** Для овладения литературным текстом произведения рекомендуется чтение текста партией (или всем хором) с хорошей артикуляцией в ритме музыки под рабочий жест дирижера. Проработка отдельных построений, слогов и слов в целях выработки ясной дикции.

#### **Работа с хором в художественном плане**

1. Художественная обработка произведения. Разбор с хором содержания литературного текста в целях осознания художественных задач в исполнении.

2. Установление плана художественного исполнения на основе синтеза содержания литературного и музыкального текстов: динамические оттенки, темп (темпы), характер звука, нюансировка отдельных партий, звуковое равновесие, музыкальная фразировка в целом.

3. Генеральные репетиции (не менее двух) и исполнение разученного произведения.

### **Тема 4**

#### **Коммуникативная культура будущего хормейстера**

Коммуникативная компетентность дирижера-хормейстера по сущности предстает как сложный, интегративный сплав знаний, умений и качеств личности специалиста, позволяющих ему решать различные профессиональные задачи на высоком, творческом уровне. В содержательную структуру входят следующие взаимосвязанные между собой компоненты мотивационно-регулятивный, содержательный и операциональный.

Мотивационно-регулятивный отражает мотивационно-потребностные установки дирижера-хормейстера, связан с экспрессивными сторонами его личности.

В содержательный компонент коммуникативной компетентности дирижера-хормейстера входят знания о сущности и специфике процесса художественно-исполнительского общения, о способах эффективной организации данного процесса и решения возникающих в нем профессиональных задач.

Основу операционального компонента составляют специальные умения и способности, наиболее важными из которых являются: умение воплощать замысел произведения; умение отбирать и использовать вербальные и невербальные способы художественно-творческого взаимодействия с участниками хорового коллектива; умение критически оценивать результаты совместной работы, особенности художественно-исполнительского общения.

Успешность и эффективность процесса формирования коммуникативной компетентности будущего дирижера-хормейстера обеспечивается совокупностью следующих педагогических условий: опорой всех содержательных и процессуальных сторон данного процесса на коммуникативную природу музыки и музыкально-исполнительской деятельности; посредством включения в содержание подготовки будущего дирижера-хормейстера знаний и представлений о сущности профессионально ориентированной коммуникативной компетентности; путем использования в организации исследуемого процесса совокупности художественно-педагогических принципов (учета специфики музыки и музыкально-исполнительской деятельности; единства «внешнего» и «внутреннего» в художественно-исполнительском общении; индивидуально-творческой направленности) и методов (анализа художественно-коммуникативных приемов в музыкальном произведении; моделирования художественно-коммуникативных ситуаций; художественно-коммуникативного диалога).

*Метод дирижерского общения* является особым видом коммуникативной деятельности музыканта-исполнителя, посредством которой протекает творческое сотрудничество последнего с участниками хорового коллектива.

*Метод общения с музыкой*, когда дирижер, «вживаясь» в музыку, выявляет коммуникативные приемы в музыке при ее анализе, помогает, с одной стороны, прояснить коммуникативный потенциал средств музыкальной выразительности, формы, жанра, а с другой – лучше понять художественный и коммуникативный смысл произведения в целом, заставить задуматься о проблемах общения через музыку с хором. Выявление коммуникативных приемов в музыке, понимание соотнесенности, «приближения» этих приемов в музыке к ситуациям общения с коллективом, его участников друг с другом интенсифицирует сам процесс общения.

*Метод погружения* в содержание музыкальной деятельности. Эта способность известна как вдохновение, как состояние особого творческого подъема, которое объективно выражается в усилении, а отчасти в ускорении творческой продуктивности, а субъективно переживается как особая готовность, внутренняя мобилизованность на создание творческого результата.

*Метод театрализации* углубляет представление участников хора о выразительных возможностях, заложенных в мимике, осанке, пластике движения. Задача заключалась в том, чтобы «оживить хор», участники которого специально не изучали основ актерского мастерства.

*Метод моделирования ситуации.* На каждом из этапов этого процесса дирижер-хормейстер должен уметь моделировать ситуации художественно-исполнительской коммуникации, определять действенные и точные по отношению к той или иной задаче коммуникативные способы ее реализации.

Особое значение приобретает понимание дирижером-хормейстером коммуникативных функций музыки, закономерностей и средств ее художественного воздействия. Лишь на этой основе во взаимодействие с хором коллективом дирижер сможет адекватно постичь коммуникативное содержание конкретного музыкального произведения, обнаружить приемы, облегчающие как распознавание структуры произведения, так и понимание его художественного смысла.

Главной задачей профессионального обучения дирижера-хормейстера в вузе является формирование его творческого потенциала, высоких духовно-нравственных и эстетических личностных качеств. Дирижером может стать только человек высокоразвитый духовно, интеллектуально и эмоционально, имеющий широкий музыкальный и художественный кругозор, стремящийся к накоплению опыта самостоятельной творческой деятельности.

Коммуникативная компетентность дирижера-хормейстера представляет собой интеграцию знаний, умений и качеств личности специалиста, позволяющих ему решать различные профессиональные задачи на высоком, творческом уровне.

### **Литература**

1. Живов, В.Л. Хоровое исполнительство. Теория. Методика. Практика / В.Л. Живов. – М.: 2003.
2. Кузнецов, Ю.М. Практическое хороведение: Учебный курс хороведения / Ю.М. Кузнецов. – М.: Спутник, 2009. – 362 с.
3. Попов, П.М. Инициатива и общение в творчестве / П.М. Попов. – Казань: Изд-во Казан, ун-та, 1983. – 88 с.

# ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

## Модуль 1 ФОРМИРОВАНИЕ ОСНОВ ХОРОВОГО ПЕНИЯ

### *Тема 1*

#### **Введение. Создание учебного хора и организация его работы**

Комплектование учебного хора. Проверка музыкальных данных и певческих способностей участников хора. Определение задач работы хора. Начальный этап работы. Самоуправление в хоре. Создание условий для певческой работы.

### *Тема 2*

#### **Методические основы техники вокально-хорового исполнения**

Певческая установка. Навыки пения сидя, стоя. Правильное положение корпуса, рук, ног при пении. Певческое дыхание. Техника диафрагматического дыхания. Выработка умений и навыков глубокого бесшумного, одновременно взятого по указанию дирижера вдоха медленного, экономного выдоха. Естественное свободное (без малейшего напряжения) пение с сохранением вдыхательной установки. Выработка смешанного типа дыхания. Упражнения на развитие певческого дыхания. Виды дыхания: пофразное, цепное. Зависимость дыхания от тем произведения и исполнительских штрихов. Атака звука. Твердая, мягкая, придыхательная виды атаки. Специфика академической манеры пения. Выработка единой манеры звукообразования. Звуковедение. Навыки естественного, свободного звукоизвлечения. Распевания и вокально-хоровые упражнения на разные виды техники.

#### ***Упражнения на развитие певческого дыхания***

1. Активно вдохнуть и выдохнуть через нос (6 раз).
2. Энергично вдохнуть через нос, выдохнуть через рот (6 раз). Это - своеобразный «массаж» связок.
3. Вдохнуть через нос, выдохнуть через плотно сжатые губы. С усилием проталкивать воздух на выдохе через губы. Это упражнение развивает мышцы губ и интенсивность выдоха (дыхания).
4. Надуть щеки, как шар. Резко «выхлопнуть» воздух через «губы-трубочку». Это упражнение активизирует мышцы щек и мышцы губ, что очень пригодится для хорошей артикуляции.
5. Беззвучно сказать «ы». Говорить этот звук надо не глубоко, а у корней верхних зубов (как при зевоте). Упражнение активизирует мышцы мягкого и твердого

6. Наклон головы попеременно к левому и правому плечу с преодолением сопротивления рук. Руки ставятся ладонями к щекам с двух сторон головы и затрудняют движение. Дыхание произвольное.

7. Дышать через губную гармошку, как через фильтр. Втянуть, как насосом, воздух через гармошку до полного объема ваших легких, а потом (опять через гармошку) выдохнуть (выдуть) постепенно весь воздух. Не надо пугаться головокружения. Сначала упражнение делается 15 секунд, постепенно увеличивается (через день) длительность упражнения: 15, 30, 60 секунд и так далее.

8. «Мычание» на удобной тесситуре, мычать близко, «на зубах», чтобы ощущать вибрацию на губах. Губы слабо сомкнуты, а зубы не сжаты. Хорошо перед «мычанием» открыть нешироко рот, а потом сомкнуть только губы.

### *Примерные упражнения для распевания хора на разные виды техники*

Ми - и  
Ми - - - и  
Ми - я - - - - - и

### **Тема 3**

#### **Воспитание навыков чистой интонации**

Выработка навыка координации между слуховым восприятием работой голосового аппарата. Взаимосвязь чистоты интонации и регистра, звуковой позиции. Ладофункциональный принцип обучения. Навыки развития внутреннего слуха. Приемы развития слуха, направленные на формирование слухового восприятия и вокально-слуховых представлений.

#### *Упражнения на развитие слуха*

## Модуль 2 СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ВОКАЛЬНО-ХОРОВЫХ НАВЫКОВ

### *Тема 1*

#### **Работа над расширением диапазона хоровых голосов**

Формирование верхнего участка диапазона. Развитие нижнего участка регистра. Работа над достижением единого механизма звукообразования зафиксированного положения открытой гортани, «зевка» на всех участках диапазона.

### *Тема 2*

#### **Хоровой ансамбль**

Понятие ансамблевой техники. Приемы работы над всеми видами ансамбля: унисонным, динамическим, метроритмическим, темповым, тембровым, дикционным.

### *Тема 3*

#### **Хоровой строй**

Зависимость хорового строя от особенностей музыкального произведения. Умение транспонировать произведение в удобные для хора тональности. Влияние динамики, дыхания, позиции звука на чистоту интонации.

### *Тема 4*

#### **Дикция**

Значение гласных и согласных в тексте вокально-хорового произведения. Четкое произношение согласных в конце слов. Раздельное произношение двух одинаковых согласных в конце одного и в начале другого слова (цезура). Развитие свободы и подвижности артикуляционного аппарата.

#### ***Упражнения на расширение диапазона***

Ми - - я - - ми - я - и

Ми - я - и - я - и

### Упражнения на хоровой ансамбль и строй

Ми - - - - - я - - - - - и

Ми - я - - - - - - - - - - - и

Ми - я ми - я ми - я

ми - я - - - - - и

### Упражнения на дикцию

Mi - o ben, mi - o cor, mi - o ben, mi - o cor,

mi - o ben, mi - o cor, mi - o ben.

## Модуль 3 СРЕДСТВА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ХОРОВОМ ИСПОЛНЕНИИ

### Тема 1 Работа над звуком

Пути достижения максимального разнообразия звуковых красок, большей певучести и напевности.

### Тема 2 Темпо-ритм

Умение определить правильный темп с учетом характера произведения, условий его исполнения и восприятия. Использование агогических нюансов в исполнении. Понимание роли ферматы и правила ее исполнения.

### **Тема 3** **Динамика**

Использование филирования как приема выравнивания громкости голоса по всему диапазону. Формирование навыков пения на «piano». Работа над динамической ровностью гласных.

### **Тема 4** **Тембр**

Влияние мимики на формирование различных оттенков тембра. Роль дирижерского жеста при формировании тембра.

### **Тема 5** **Артикуляция**

Технология выполнения legato, поп legato, staccato в произведениях разных стилей и жанров.

### **Тема 6** **Фразировка**

Понимание структурной организации хорового произведения, логики развития музыкальной мысли. Частная и общая кульминации.

#### **Темпо-ритмические упражнения**

*mf* *p*

Ми - я - а - а - ми - я - а - - - а

о уи о уи о уи о уи оу

### Упражнения на певучесть, динамику и тембр

Ля - а - - - - - ля - а - - - - -  
ля - р а - - - - - р - - - - - ля - а - - - - - и  
Ми - - - - - я - - - - - - - - - - - и  
Ми - я ми - я ми - я  
ми - я - - - - - и

### Упражнения на фразировку и артикуляцию

Ля - а - - - - - а ля - а - - - - - а  
Ми - я - - - - - ля - - - - - - - - - - а  
Ми - я - - - - - ля - - - - - - - - - - а  
Ми - я - а - - - - - а - - - - - - - - - - и  
Ма - э - и - о - у - а

## Модуль 4

## ПОДГОТОВКА К ПРАКТИЧЕСКОЙ РАБОТЕ С ХОРОМ

### Тема 1

### Предварительная работа над хоровой партитурой

Понимание всех задач, связанных с техникой исполнения. Развитие аналитического чутья, исследовательского мышления в процессе освоения хоровой партитуры. Восприятие художественного образа посредством теоретического мышления, всестороннего анализа средств музыкальной выразительности.

### *Анализ хоровой партитуры*

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 (монодическая, 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.

## **Тема 2**

### **Разучивание произведения с хором**

Методы ознакомление хора с литературным текстом и музыкой произведения. Разбор содержания, выявление художественных образов. Установление взаимосвязи содержания литературного текста с музыкальными средствами выразительности. Работа над культурой звука, дикцией, строем, ансамблем, соблюдением всех средств выразительности (эмоциональная подача текста, фразировка, кульминация и т.д.), которые должны помочь раскрыть форму и художественное содержание текста.

*Контрольные вопросы:*

1. Перечислить основные этапы разучивания произведения.
2. Описать приемы вокально-хорового исполнительства.
3. Что должен видеть и слышать дирижер? При разучивании произведения.

*Задания для самостоятельной работы*

1. Подобрать альтернативные методики распевания хора.

### **Тема 3**

#### **Формирование навыков репетиционной работы**

Определение технических ошибок и неточностей исполнения интонационных, ритмических, артикуляционных и др. Определение исполнительских недочетов (отсутствие осмысленности во фразах, несоответствие средств художественной выразительности жанру, стилю хорового сочинения). Выявление причин неточностей исполнения (следствие непонимания исполнителями структуры произведения, результат неточности дирижерского жеста и др.). Нахождение способов устранения ошибок (применение специальных приемов репетирования).

##### *Контрольные вопросы*

1. Описать приемы работы над частным, общим ансамблями.
2. Приемы и методы работы над различными видами ансамбля: метроритмическим, дикционным, тембровым, динамическим.
3. Раскрыть специфику работы над ансамблем в хоре.

##### *Задания для самостоятельной работы*

1. Определить в хоровой партитуре особенности и ансамблевые трудности ритмического, вокального и динамического ансамбля, в зависимости от вида фактуры и ладогармонического плана произведения.

### **Тема 4**

#### **Коммуникативная культура будущего хормейстера**

Совершенствование умений общения с хором: владение словом, мимикой, овладение вниманием певцов, объяснение авторской трактовки произведения, стимулирование участников хора к поиску совместных решений художественного образа произведения.

##### *Контрольные вопросы*

1. Раскрыть особенности коммуникативной компетентности дирижера-хормейстера
2. Описать методы коммуникативной компетентности дирижера-хормейстера

##### *Задания для самостоятельной работы*

1. Подобрать концертный репертуар для учебного хора

## РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

Для диагностики сформированности компетенций студентов по учебной дисциплине «Хоровой класс» рекомендуется использовать следующие средства:

- прослушивание музыкальных произведений
- оценка упражнений, учебно-творческих заданий
- контрольный урок

Формы текущего контроля – зачет и экзамен.

Текущий контроль успеваемости проводится в формах классных или концертных прослушиваний на практических занятиях или концертах с выставлением текущей оценки по десятибалльной шкале.

К зачету или экзамену студенты предоставляют хоровые партитуры изучаемых в учебном процессе произведений, в которых должны быть расставлены уточненные (выбранные) вокально-исполнительской средства в соответствии с разработанной интерпретацией сочинения.

### Требования к зачету

1. Привести примеры упражнений для распевания хора;
2. Исполнить собственную партию сольно с тактированием по нотам не менее пяти произведений из репертуара учебного хора с демонстрацией приобретенных основных вокально-хоровых навыков.

<b>Зачтено</b>	<b>Незачтено</b>
Систематизированные знания по разделам учебной программы. Представлен полный ответ на задания. Представлена аннотация произведения	Фрагментарные знания по разделам учебной программы. Задание не выполнено. Отказ от выполнения заданий

### Требования к экзамену

1. Привести примеры упражнений для распевания хора;
2. Исполнить собственную партию сольно с тактированием по нотам не менее пяти произведений из репертуара учебного хора с демонстрацией приобретенных основных вокально-хоровых навыков;
3. Спеть свою хоровую партию в ансамбле с другими голосами.

**Критерии оценивания знаний  
по учебной дисциплине «Хоровой класс»**

Балл	Критерии оценки
10	Систематизированные, глубокие знания по разделам учебной программы и вопросам, выходящим за ее пределы. Безупречное владение вокально-хоровыми навыками. Полное знание основной и дополнительной литературы по изучаемой дисциплине. Высокий уровень исполнительского мастерства.
9	Систематизированные, глубокие знания по разделам учебной программы. Точное исполнение хоровых партитур голосом. Грамотное владение всем комплексом дирижерско-хормейстерских средств исполнения. Безупречное владение навыком слышания голосов хора.
8	Систематизированные, глубокие знания по разделам учебной программы. Достаточно высокий уровень владения голосом, чистая интонация, знание методических приемов управления хором, исправления ошибок в звучании.
7	Систематизированные, глубокие знания по разделам учебной программы. Хороший уровень владения техническими средствами исполнения хоровых партий, умение слышать и исправлять ошибки в коллективном исполнении. Однако имеют место отдельные погрешности.
6	Достаточно полные и систематизированные знания, умения и навыки в объеме учебной программы, стилистически верное исполнение партии, владение вокально-хоровыми навыками, слышание хоровых голосов, исправление ошибок интонирования. Однако имеют место отдельные погрешности.
5	Достаточный объем умений и навыков в рамках образовательного стандарта. Владение навыками певческого дыхания, звуковедения, на имеет место не точное интонирование партии, погрешности во вступлениях и снятиях звука.
4	Достаточный объем умений и навыков в рамках образовательного стандарта. Интонирование хоровой партии, но фальшивая интонация, нет ансамбля при совместном исполнении, погрешности в ритме, вступлениях и снятиях.
3	Недостаточный объем умений и навыков в рамках образовательного стандарта. Плохое знание нотного текста, ошибки в ритме, незнание литературного текста.
2	Фрагментарные умения и навыки в области вокально-хоровой подготовки в рамках образовательного стандарта.
1	Отсутствие умений и навыков, компетентности в рамках образовательного стандарта. Отказ от ответа.

## ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

### СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

#### *Основная*

1. Вербов, А.М. Технология постановки голоса / А.М. Вербов. – М.: Советский композитор, 1967. – 68 с.
2. Стулова, Г.П. Теория и практика работы с детским хором: учеб. пособие для студентов пед. вузов. – М., 2002. – 67 с.
3. Работа в хоре: Методика, опыт / Под ред. Б.Г. Тевлина. – М.: Профиздат, 2017. – 128 с.

#### *Дополнительная*

1. Осеннева, М.С. Методика работы с детским вокально-хоровым коллективом: Учеб. пособие / М.С. Осеннева, В.А. Самарин, Л.И. Уколова. – М., 1999. – 123 с.
2. Хрестоматия для хорового класса / Под ред. Чекулаева В. – Мн., 2000. – 237 с.
3. Дмитриевская, К.П. Анализ хоровых произведений: учеб. пособие / К.П. Дмитриевская. – М.: Сов. Россия, 1965. – 172 с.
4. Егоров, А.А. Теория и практика работы с хором / А.А. Егоров. – М.: Госмузиздат, 2015. – 239 с.
5. Переверзев, Н. Исполнительская интонация / Н. Переверзев. – М.: Музыка, 1989. – 123 с.
6. Попов, П.М. Инициатива и общение в творчестве / П.М. Попов. – Казань: Изд-во Казан, ун-та, 1983. – 88 с.
7. Соколов, В.Г. Работа с хором / В.Г. Соколов. – М.: Музыка, 1983. – 192 с.
8. Шамина, Л. Работа с самодеятельным коллективом / Л. Шамин; Музыка, 1981. – 174 с.
9. Шварц, Н. Ансамбль в хоре / Н. Шварц. – М.: Музыка, 2012. – 45 с.

#### *Нотная*

1. Атрашкевич, Е.В. Лодка детства: Сб. песен для детей. – Мн., 2001.
2. Дубравин, Я. От а зоу: сюита-фантазия на темы еврейских песен для смешанного хора/Яков Дубравин. – СПб., 2003.
3. Дубравин, Я.И. Внуки Победы: песни для голоса в сопровождении фортепиано/Яков Дубравин. – СПб., 2000.
4. Дубравин, Я.И. Все начинается со школьного звонка: песни для детей маленьких, постарше и подростков. – СПб., 2000.
5. Дубравин, Я.И. Мне город протянул ладони площадей: песни и романсы для голоса и фортепиано. – СПб., 2002.
6. Дубравин, Я.И. Брысь! или История кота Филофея: Мюзикл для детей: Клавир/Пьеса В. Зимина; Стихи В. Гина. – СПб., 2003.
7. Дубравин, Я.И. Страна Читалия или Песни героев любимых книг: Вокал. – поэт. цикл: для голоса в сопровождении фортепиано / Сл. В. Сулова. – СПб., 2001.
8. Избранные духовные хоры для детей и юношества: Рук. хор. коллективов / Сост.: Г.П. Стулова, Л.В. Шишкина. – М.: ВЛАДОС, 2002. – 152 с: нот. – [Музыкальная библиотека].

9. Классическая и духовная музыка для детского [женского] хора. – СПб., 2006.

10. Корнаков, Ю.Н. С добрым утром, Петербург!: песни для детского хора [старшие классы] или женского хора в сопровождении фортепиано и без сопровождения / Юрий Корнаков. – СПб., 1999.

11. Назарова, Е.П. Хоровой практикум: Учеб. пособие для студентов муз.-пед. специальностей вузов / М-во образования РБ; БГПУ. – Мн., 2002.

12. Русская духовная музыка в репертуаре детского хора: учеб.-метод. пособие / Сост. Н.В. Аверина. – М., 2001.

13. Тугаринов, Ю. Детская хоровая музыка. – М., 2002.

14. Флярковский, А. Настроения. Пять хоров на слова Ф.И. Тютчева для женского или детского хора без сопровождения. – М., 2005.

15. Хоровой практикум: [Учеб. пособие для студентов муз.-пед. специальностей вузов] / М-во образования РБ; БГПУ; Сост.: Е.Б. Сивицкая, И.М. Симановская. – Мн., 2004.

## **МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОРГАНИЗАЦИИ И ВЫПОЛНЕНИЮ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ**

1. Выучить наизусть собственную хоровую партию всех репертуарных произведений хора.

2. Пение наизусть со словами хоровых партий репертуарных произведений сольно.

3. Пение наизусть со словами хоровых партий репертуарных произведений в хоровом ансамбле (дуэты, трио, квартеты).

4. Выявить вокально-хоровые трудности в разучиваемом с хором произведении и разработать методы работы над ними.

5. Отобрать и отработать комплекс вспомогательных (рабочих жестов), управляющих хоровым звучанием.

6. Наблюдение и анализ опыта работы хормейстера.

7. Посещение и анализ концертов хоровой музыки.

8. Прослушивание и анализ вариантов звукозаписи разучиваемого произведения в исполнении различных хоровых коллективов.

9. Изучение и конспектирование научной, методической и справочной литературы по изучаемым хоровым произведениям.

10. Создание рабочей хоровой партитуры изучаемого произведения.

11. Составление плана репетиционной работы по разучиванию хорового произведения.

12. Подобрать вокально-хоровые упражнения для распевания учебного хора.

13. Самостоятельно распеть хоровой коллектив и подготовить его к вокальной работе.

14. Проведение самостоятельного разучивания с хором партитуры хорового произведения.

15. Анализ и обобщение результатов проведения репетиционной работы.

# ОСНОВЫ ХОРОВЕДЕНИЯ

## ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

### 1.1 Цели и задачи учебной дисциплины

Учебная дисциплина «Основы хороведения» дает возможность освоения студентами теоретических знаний в области хорового искусства и практических умений, и навыков, связанных с работой будущего учителя на уроках музыки и в работе с хором, развивает образное хормейстерское мышление и является частью профессиональной подготовки высоко квалифицированных учителей-музыкантов, и руководителей хоровых кружков.

**Цель изучения дисциплины** – овладение студентами технологией вокально-хоровой работы с детьми на уроках музыки и внеклассных музыкальных занятиях по средству 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:**

- формирование студентов системы знаний об истории национального и зарубежного хорового искусства;
- усвоение понятий о физиологии голосового аппарата певца хора, гигиене и охране голоса, основных элементах хоровой звучности: строе и ансамбле; степени обученности вокально-хоровым навыкам;
- овладение основами вокально-хоровой технологии, специфики ее использования при работе с детьми разного школьного возраста;
- изучение опыта работы ведущих хормейстеров – руководителей школьных хоровых коллективов с последующим анализом его результатов; и формами его использования на уроках музыки и хоровых занятиях.

### 1.2 Место учебной дисциплины в системе подготовки специалиста с высшим образованием

Учебная дисциплина «Основы хороведения» является дисциплиной государственного компонента модуля «Теория и практика вокально-хорового обучения» учреждения высшего образования учебного плана специальности 1-03 01 07 Музыкальное искусство, ритмика и хореография.

Освоение учебных дисциплин должно обеспечить формирование следующих компетенций:

**СК-6:** Исполнять технически точно и выразительно высокохудожественные инструментальные, вокальные, вокально-хоровые образцы классической (русской, зарубежной), народной и современной музыки разных жанров, стилей, доступных для восприятия учащихся начальной и основной школы в формах социального, ансамблевого и хорового исполнительства.

**СК-8:** Осуществлять грамотную хормейстерскую работу с детьми, применять основные методы и приемы вокально-педагогической деятельности и навыки работы с детскими голосами, вокальными ансамблями и детскими хорами.

### **Требования к освоению учебной дисциплины**

Требования к уровню усвоения содержания учебной дисциплины «Основы хороведения» определены образовательным стандартом по специальности 1-03 01 07 «Музыкальное искусство, ритмика и хореография».

Изучение учебной дисциплины «Основы хороведения» должно обеспечить формирование у студентов академических, социально-личностных и профессиональных компетенции.

В результате изучения дисциплины 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;

Согласно учебному плану специальности 1-03 01 07 Музыкальное искусство, ритмика и хореография учебная дисциплина «Основы хороведения» изучается студентами:

дневной формы получения образования в I семестре (1 курс);

заочной формы получения образования в I семестре (1 курс).

Всего на изучение дисциплины отводится 90 часов. Из них дневной формы получения образования аудиторных 42 часа: 24 часов лекции, 18 часов практических занятий; заочной формы получения образования – 90 часов. Из них 42 аудиторных часа: 4 часа лекции, 8 часов практических.

Форма контроля – экзамен.

# ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

## Модуль 1 ИСТОРИЯ ХОРОВОГО ИСКУССТВА

### *Тема 1*

#### История развития хорового искусства за рубежом

##### *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 сельскохозяйственными 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; *igatoide* – 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 *a sappella*. 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* (триплюм), *quadruplum* (квадруплюм) – 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, Иозефа 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 рекеиум» 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 «Орфейон». 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 самостоятельных 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.

## *Тема 2*

### **История развития хорового искусства в России**

Хоровое исполнительство в России имеет очень давнюю историю. Еще в древней Руси песни, разнообразные по содержанию и музыкально-поэтическим образам, исполнялись хором.

#### *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 вв.*

Хоровая культура в России была неразрывно связана с церковью. Однако исследователи отмечают, что ранние формы церковной музыки развивались в значительной степени под влиянием народной песни. Появление профессионального хорового пения на Руси связано с церковно-

певческой традицией. Хоровое исполнительство активно развивается в период Московской Руси.

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. Культурная музыка была исключительно вокальной, одnogолосной, 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 одnogолосным, 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.

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-XIX 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.

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.

Санкт-Петербург – Хор Придворной певческой капеллы. Наряду с хоровыми коллективами, существовавшими на средства государства (Петербургская капелла, Московский синодальный хор, хоры оперных театров), появляется большое количество частных хоров, содержащихся любителями хорового пения, меценатами из дворян и буржуазии. Возникают хоры в различных учебных учреждениях. К концу XIX века количество частных хоров значительно возросло. Наряду с этими хорами во второй половине XIX века в России появляются народные профессиональные хоры. Организатором и руководителем первого профессионального народного хора был крестьянин Ярославской губернии Иван Евстратович Молчанов (1809–1881 гг.). До организации своего коллектива Молчанов пел в разных хорах. В 60-70-е годы хор под его руководством пользовался широкой популярностью и концертировал по различным городам России. После смерти И.Е. Молчанова многие его воспитанники стали руководителями народных хоров. Концертное хоровое исполнение народных песен еще с конца XVIII века получило широкое распространение в цыганских хорах. Исполнение лучших цыганских хоров отличалось высоким художественным совершенством, большой выразительностью и эмоциональностью. В репертуаре этих хоров, кроме подлинно русских народных песен, были произведения А.В. Варламова, А.А. Алябьева, А.Л. Гурилева, П.П. Булахова и других русских композиторов. Некоторые руководители и певцы цыганских хоров были превосходными знатоками русского песенного фольклора. Впоследствии цыганские народные хоры потеряли свое художественное значение. Исполнительскому росту русских хоровых коллективов в большой степени способствовало хоровое творчество русских композиторов. Появление первых записей народных песен в конце XVIII и начале XIX века, их хоровые обработки явились стимулом для развития стиля светского хорового творчества и исполнительства. Огромную роль в развитии русской хоровой культуры сыграли композиторы конца XVIII века Д.С. Бортнянский и М.С. Березовский. Их творчество было насыщено «мирским» народнопесенным, эмоциональным началом. Дальнейшее развитие культуры хорового исполнения связано с хоровым творчеством русских композиторов XIX века (М.И. Глинка, Н.А. Римский-Корсаков). Новую эпоху открыло хоровое творчество М.И. Глинки, вобравшее в себя достижения предшествующих поколений и школ и послужившее истоком для развития хоровой музыки русских композиторов-классиков. Среди его многочисленных произведений – оперные хоры, хоровые полонезы, гимны, песни, хоровые обработки; в сферах духовной и светской музыки выделяются «Херувимская

песнь», а также хоровой эпилог «Славься» из оперы «Иван Сусанин». Драматургическое значение хоров в русской опере было очень велико.

С именами многих русских музыкальных деятелей и хоровых дирижеров связаны прогрессивные мероприятия в области хорового образования и воспитания, проведение музыкально-просветительной работы. Например, А.А. Архангельский один из первых ввел в 90-х годах XIX века в церковные хоры женские голоса. В 1890 году И.А. Мельников, известный оперный певец, и хормейстер Ф.Ф. Беккер организовали в Петербурге бесплатные классы хорового пения.

### *Хоровая культура XX в.*

Хоровая культура продолжала свое развитие в XX веке. Создавались новые формы и виды хорового исполнения: ансамбли песни, среди которых выделялся Краснознаменный ансамбль песни и пляски Советской Армии им. А.В. Александрова, и народные профессиональные хоры, к которым относились хор им. М.Е. Пятницкого, хор Северной песни, Сибирский хор. Важную роль в росте советской культуры играло хоровое творчество советских композиторов. Была также распространена хоровая самодеятельность, которая не уступала по уровню профессиональным коллективам. Активно развивалась детская хоровая исполнительская культура. Начало студийного хорового движения в 60-е годы. Детские хоровые студии «Пионерия», «Веснянка», «Восход». Новое направление в хоровом исполнительстве 70-х годов – создание камерных хоров: Московского камерного хора под руководством В.Н. Минина, Государственного камерного хора под руководством В.К. Полянского (ныне хор Симфонической капеллы России).

Современное состояние хоровой культуры вселяет надежду на возрождение традиций певческого искусства в России. Эта надежда воплощается в исполнительстве талантливых хоровых дирижеров, проявивших себя в разных аспектах хоровой деятельности – в профессиональных хорах, в учебных хорах музыкальных учебных заведений, в фольклорных певческих ансамблях, в детских хоровых студиях и школьных хорах, в любительских (самодеятельных) коллективах и певческих праздниках.

## **Тема 3**

### **История развития хорового искусства 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 одноголосной 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 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 Ефрасиню 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 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. 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).

### ***Музыкальная культура XVIII-XIX вв. (театры, капеллы)***

В начале XVIII в. начался новый этап развития музыкального искусства в Беларуси, т.к. уже закладываются традиции светского исполнительства. Среди зажиточных горожан и помещиков получает распространение домашнее музицирование, а затем появляются частновладельческие музыкальные театры и музыкальные капеллы.

Центрами культуры становятся поместья князей Радзивішов, 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.

Славилась капелла витебского воеводы Михала Огинского, слущкая и несвижская – графа Радивиля. Слуцкая капелла была весьма значительным и профессиональным коллективом. Струнные (скрипка, виола, арфа, лютня), духовые инструменты, клавишные инструменты (клавичебало). Исполняли, в основном, танцевальную музыку, участвовала в исполнении итальянских опер, поставленных в Слуцке в 1755 и 1757 годах.

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).

В XIX в. было положено начало профессиональному хоровому образованию. Были организованы светские учебные заведения по подготовке учителей, выпускники, которых могли преподавать музыку и пение. В 1889 году в Могилеве, в 1894 году в Минске открываются музыкальные школы и училища, преподавание хорового пения в которых было одним из основных предметов.

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 Агренов-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.

К началу XX в. по всей Белоруссии возникают кружки, товарищества, литературно-музыкальные общества. В 1898 году в Минске возникло «Товарищество любителей изящных искусств», ставшее центром культурной жизни города. Ставились спектакли, концерты с лекторами, проводились диспуты. Подобные литературно-музыкальные товарищества были в Гродно, музыкально-драматические товарищества в Могилеве. Их усилиями проводились благотворительные вечера, где выступали и хоры, ставшие из учащихся гимназий, училищ. Минское городское училище в 1891 г. – несколько концертов. К 1910 году музыкально-драматические кружки появляются в Вильно, Гродно, Слуцке. Повсеместно устраиваются “беларускія вечарынкi”, где участвовали певцы, танцоры, музыканты. Разыгрываются шуточные сценки, комедии Дунина-Марцинкевича, стихи белорусских поэтов М. Богдановича, Я. Коласа, Я. Купалы, Ф. Богусевича. Инициатором 1-ой “беларускай вечарынкi” стал профессиональный революционер Алесь Бурбис. Своеобразным творческим центром “вечарынак” являлась труппа Игната Буйницкого, которая гастролировала по Белоруссии.

Игнат Буйницкий – выдающийся деятель белорусской культуры, глубоко чувствовал и понимал народное творчество. Он с увлечением изучал народные песни и танцы. Он организовал свой кружок, в который вошли талантливые люди из народа. Подключилась и творческая интеллигенция – певцы, музыканты, танцоры. Все на белорусском языке. Труппа подвергалась гонениям из-за революционной направленности репертуара. В 1917 году творческая интеллигенция Минска вошла в «Белорусское товарищество драмы и комедии» впоследствии переименованное в «Белорусскую хатку». Они ставили пьесы Я. Купалы, Дунина-Марцинкевича, Ожешко, читались стихи белорусских поэтов.

В труппе Буйницкого кроме танцоров, музыкантов был хор, которым руководил опытный хормейстер и автор обработок белорусских народных песен Л. Роговский. Ему помогал студент Петербургского университета Стасис Шимкус – будущий литовский композитор. Им обработано свыше 70 белорусских песен. Обработки Роговского и Шимкуса вошли в сборник

“Беларускі песеннік з нотамі” (1918 г.). Роговский написал песню на слова Я. Купалы “А хто там ідзе”. Составил песенник для школьных хоров.

Профессиональное искусство Белоруссии конца XIX и начала XX веков находилось еще в зачаточном состоянии и в основном зависело от деятельности энтузиастов, любителей хорового искусства.

### *Музыкальная культура XX века*

В начале XX века Северо-Западный край посещали многие известные музыканты: А. Скрябин, Собинов, хор Агренева-Славянского, хор А.А. Архангельского. Стихи поэтов Янки Купалы, Якуба Коласа, Максима Богдановича стали народными песнями. Издавались сборники белорусских народных песен в обработке Любомира Роговского, Стасиса Шимкуса, Антона Гриневича.

В 1914 году в Минске был создан любительский хор, выступавший перед горожанами. Руководителем был пропагандист национального фольклора, автор многих обработок Владислав Теравский (1871–1938). В молодости он был певцом известного хора Агренева-Славянского. Его хор стал принимать участие в постановках белорусского драматического театра на сцене «Белорусской хатки». А в 1920 году вошел в состав Первого белорусского драматического театра (ныне театр Я.Купалы). Хор Теравского выступал в воинских частях, школах, рабочих клубах с народными революционными песнями.

Обработки В. Теравского “А у саде рэченька”, “Ясная зорачка”, “Пайшоу ясь наш на лужок”, “Гэй, паехау сын Данила”, “Гэй, у лесе”, “Ой, вяду бяду”, “Сам не знаю”.

Большую роль в пропаганде песен начинают играть многочисленные любительские хоры, рабочие музыкально-хоровые студии, развернувшие широкую деятельность по эстетическому воспитанию трудящихся. В репертуаре кружков были песни белорусских композиторов, обработки Н. Аладова, Я. Прохорова (ученик Римского-Корсакова) – “А ты зоркая мая”, “Прыляцела пчолка”, “Ой рана на Івана”.

После революции в Белоруссии начинает развиваться профессиональное музыкальное творчество, создаются профессиональные исполнительские коллективы. Еще в начале 20-ых годов. В Витебске работал Государственный хор – руководитель Н. Анцев – выпускник Петербургской Консерватории (1865-1945).

В конце 20-ых годов в Минске концертную деятельность проводила Государственная хоровая капелла БССР (рук. А. Егоров). В 1913 году участники хоров Егорова и Теравского вошли в организованный хор Республиканского радиокомитета (Исидор Германович Бари).

Первыми профессионально-учебными заведениями Советской Белоруссии были народные консерватории. В 1918 году открывается нар. консерватория – в Витебске, в 1919 году – в Гомеле, в 1921 году – в Минске. Затем они были реорганизованы в музыкальные школы и техникумы,

сыгравшие большую роль в подготовке национальных музыкальных кадров техникум в Витебске (1922 г.), в Минске (1924 г.).

Белорусская Государственная консерватория была открыта в 1932(33) году. Первым директором был ее М. Казаков. С 1933 года в ней преподавали высоко квалифицированные музыканты: Золотарев (учение Римского-Корсакова), Н. Аладов.

В 1940 году высокую оценку получило хоровое исполнительство Белоруссии в дни 1-ой декады белорусского искусства и литературы в Москве. Тогда выступал Объединенный хор Радиокomiteта Белорусской Государственной филармонии (рук. И. Бари). В предвоенные годы художественным руководителем хора Белорусского радио была Людмила Никитична Бен (ученица Дмитревского) и Н. Ф. Маслов – заслуженный деятель искусств БССР, (ученик Чеснокова). С 1949 года хормейстером хора радио стал белорусский композитор, основоположник белорусской профессиональной музыки Григорий Константинович Пукст – автор симфоний, опер, обработок песен, симфоний, опер, кантат, хоров («Партизанскія акапы»).

С 1950 году в хоре Белорусское радио работала А. П. Зеленкова, ученица Егорова, (13 лет работала). С 1963 года – посвятила себя педагогической деятельности в консерватории. А с осени 1965 года хор возглавил его нынешний руководитель Виктор Владимирович Ровдо, после аспирантуры у А.В.Свешникова.

В 1939 году под руководством Григория Романовича Ширмы был создан Белорусский ансамбль песни и танца, в 1949 году он участвовал в Декаде белорусской литературы и искусства в Москве, а с 1950 года ансамбль был реорганизован Государственный хор БССР и переведен из Гродно в Минск, а с 1957 года он стал называться Госуд. Академической хоровой капеллой БССР. Основой тогдашнего репертуара была белорусская народная песня (“Лугам зеляненькім”, “Павей ветрык”, “Ой, не кукуй зязюленька”). В 1956 году в хор пришел В.В. Ровдо.

Г.Р. Ширма (1892–1978) собрал свыше 3 тысяч бел. нар. песен. Хормейстерами капеллы работали Л. Федоров, К. Шунтов. Сейчас – Людмила Борисовна Ефимова.

Другой профессиональный хоровой коллектив “Дзяржауны акадэмічны народны хор рэспублікі Беларусь імя Г. І. Цітовіча”. Он был организован в 1952 году, когда было принято решение Советом Министров БССР об организации общереспубликанского Государственного хора Белорусской народной песни. В 1954 году он выступил на концерте в Большом театре, а в 1955 году участвовал во 2-ой декаде белорусского искусства и литературы в Москве, в 1957 году – во VI Всемирном фестивале в Москве. В 1959 году коллектив был переименован в Белорусский Государственный народный ансамбль песни и танца.

Г.И. Титович (1910-1986) – 3 сборника белорусских народных песен, статьи, брошюра. Сборник «Песни белорусского народа».

Хормейстерами работали К. Поплавский, Федоров, Бальцевич. С 1975 года – Михаил Дринецкий – лауреат Государственной премии БССР. С 1988 года – хору присвоено звание «академический». А в 2006 году – звание «национальный».

### ***Профессиональные и любительские коллективы Беларуси***

#### *Профессиональные коллективы*

1. Дзяржаўная акадэмічная харавая капэла Беларусі імя Р.Р. Шырмы. Мастацкі кіраўнік Народная артыстка РБ Л.Б. Яфімава.
2. Хор радыё і тэлебачання Беларусі. Мастацкі кіраўнік Народны артыст СССР В.В. Ровдо.
3. Нацыянальны акадэмічны народны хор Беларусі імя Г.І. Цітовіча. Мастацкі кіраўнік Народны артыст РБ М.П. Дрынеўскі.
4. Беларускі дзяржаўны камерны хор. Кір. Наталля Міхайлава.
5. Беларуская харавая капэла “Sonorus”. Кір. Аляксей Шут.

#### *Любительские коллективы г. Минска*

1. Народная харавая капэла Палаца Культуры Федэрацыі прафсаюзаў Р.Б. Кір. В. Авраменка
2. Народная харавая капэла палаца культуры Мінскага трактарнага заводу. Кір. І. Вінаградава
3. Народная харавая капэла Белдзяржуніверсітэта. Кір. Міхальскі.
4. Народны мужчынскі хор Палаца культуры м. аўтазавода. Кір. А. Літовка
5. Народны дзявочы хор “Раніца” Д/культуры “Юнацтва”. Кір. Масленікаў.

### ***Тема 4***

#### **Знаменитые деятели хоровой культуры прошлого и настоящего**

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 пе-

ния, 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 украинских 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 профессио-

нальное 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.

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 ре-

пертуара – 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.

### Литература

1. Владышевская, Т. Музыка древней Руси / Т. Владышевская // Искусство древней Руси. – М., 1993. – С. 207–211.
2. Государственная академическая капелла им. Глинки. Очерк истории / Сост. И. Гусин, Д. Ткачев // Ред. А. Анисимов. – Л., 1957. – 170 с.

3. Ершов, А. Старейший русский хор: Ленинградская государственная академическая капелла / А. Ершов. – Л., 1978. – 192 с.
4. Ильин, А. Очерки истории хоровой культуры / А. Ильин. – М., 1985. – 229 с.
5. Краснощеков, В. Вопросы хороведения / В. Краснощеков. – М., 1969. – С. 29–58.
6. Локшин, Д. Выдающиеся русские хоры и их дирижеры: Краткие очерки / Д. Локшин. – М., 1963. – 133 с.
7. Николаева, Е. История музыкального образования. Древняя Русь. Конец X – середина XVI столетия / Е. Николаева. – М., 2003. – С. 138–143.
8. Никольская-Береговская, К. Русская вокально-хоровая школа. От древности до XXI века / К. Никольская-Береговская. – М.: ГИЦ Владос, 2003. – С. 32 – 34, 52 – 64, 119–139.
9. Самарин, В. Хороведение / В. Самарин. – М., 1998. – С. 18–19.

## Модуль 2

### ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РАЗВИТИЯ ХОРОВОГО ИСКУССТВА

#### *Тема 1*

#### **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.

#### ***Народный хор***

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*

<b>Академическая манера исполнения</b>	<b>Народная манера исполнения</b>
1. Прикрытый характер звучания	1. Открытый характер звучания
2. Речевая (разговорная) манера звуковедения	2. Вокализованная манера звуковедения
3. Вибрато звука, как условнорефлекторное колебание голосовых складок, применяемый как специально выработанный вокальноакустический 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, 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.

## ***Тема 2***

### **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.

У.А. Егорова под хором подразумевает «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».

П.Г. Чесноков – «Хор – это такое собрание поющих, в звучности которого есть строго уравновешенный ансамбль, точно выверенный строй и художественные, отчетливо выверенные нюансы».

К. Пигров – «Хор – это организованный коллектив певцов, творческий коллектив, основная цель исполнительской деятельности которого – идейно – художественное и эстетическое воспитание народных масс».

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 эмоциональнообразное 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 сходимости 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 сходимостью тембрового звучания. 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.

По *составу* хора наиболее распространенными являются три главных типа: 1. Хор женских или детских голосов (или тех и других вместе), 2. Хор мужских голосов, 3. Хор смешанных голосов.

### Тема 3

#### 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 альтерной 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 диапазон 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.

**Расстановка хора** – эта определенная система расположения певцов с целью их совместной исполнительской деятельности. Отечественная хоровая культура накопила богатый опыт по вопросу расстановки хора. Теоретическое осмысление данного опыта нашло отражение в работах П.Г.Чеснокова, Г.А.Дмитревского, А.А.Егорова, С.В.Попова, К.К. Пирогова, В.Г.Соколова и др. Так, В.Г.Соколов отмечает, что «для успешной работы хора немаловажное значение имеет определенная расстановка партий во время репетиций и концертного выступления, привычная как для руководителя, так и для певцов».

Одним из самых важных в этом вопросе является художественно-исполнительский аспект. Известно, что расстановка должна обеспечить певцам партий максимально выгодные условия для ансамблирования. В связи с этим А.А.Егоров пишет: «Последовательно переставляя голоса внутри группы и тщательно подбирая один голос к другому по признаку однородности и тембров, можно установить полное слияние и мет самым положить начало хоровой партии».

Правильная расстановка должна обеспечивать возможность слухового контакта и между певцами различных хоровых партий, ибо «хорошая взаимослышимость хоровых партий создает наиболее благоприятные условия для возникновения ансамбля и строя, что является основой слаженности хора».

Обычно в размещении хора на эстраде руководствуются устоявшимися традициями. Родственные партии стоят в одной группе. Голоса каждой партии соответствуют друг другу по тембру, звуковому диапазону и т.д. Хоровой коллектив располагается с таким расчетом, чтобы по левую руку от дирижера находились высокие голоса, по правую – низкие. В смешанном хоре слева от дирижера размещаются сопрано, за ними тенора; справа – альты, за ними басы.

#### ***Тема 4***

### **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 альвеоламипузырьками, 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 домутационного 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 подсвязочное давление резко увеличивается. Оно заставляет связки на какой-то момент разомкнуться и в образовавшуюся щель проникает струя воздуха. Под ее напором голосовые связки начи-

нают 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.

## *Тема 5*

### **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, способствуя 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», «е» 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.

### **Тема 6**

#### **Характеристика элементов вокально-хоровой звучности: хоровой строй и хоровой ансамбль. Методы работы над ними**

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 равнозначно затрагивают 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.** 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 (задавание 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.

Интонирование ступеней мажора и минора в зависимости от их ладовых тяготений. Согласно закону внутраладового 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.

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 хо-

де 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 специальные 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.

### *Тема 7*

#### **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 объединении тонов в созвучия и их последовательном движении. Гармония охватывает не только внутритональные отношения созвучий, но и соотношения самих тоналностей. 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 це-

зурами. *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 *sfp* – 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 ауфтакт, а при стремлении хора к ускорению, должен слегка замедлить темп путем расширения амплитуды взмаха за счет

увеличения времени, падающего на ауфтакт. 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 ауфтакта.

#### *Хоровая фактура и приемы хорового изложения*

Различные приемы 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-монодический (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. приемы изложения могут подсказать ему необходимые формообразующие и вокально-технические средства исполнительской выразительности.

### **Литература**

1. Дмитриевский, Г.А. Хороведение и управление хором. Элементарный курс: учеб. пособие / Г.А. Дмитриевский. – СПб.: Лань: Планета музыки, 2013. – 111 с.

2. Живов, В.Л. Хоровое исполнительство: теория, методика, практика: учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений / В.Л. Живов. – М.: Владос, 2003. – 272 с.

3. Каюков, В.А. Дирижер и дирижирование: монография / В.А. Каюков. – М.: ДПК Пресс, 2014. – 214 с.

4. Самарин, В.А. Хороведение: учеб. пособие / В.А. Самарин. – М.: Музыка, 2011. – 320 с.

5. Чесноков, П.Г. Хор и управление им: учеб. пособие / П.Г. Чесноков. – СПб.: Лань: Планета музыки, 2015. – 200 с.

## **Модуль 3**

### **МЕТОДИКА И ПРАКТИКА РАБОТЫ С ХОРОМ**

#### ***Тема 1***

**Самодетельный хоровой коллектив как вид музыкального творчества.**

**Принципы его организации и работы.**

**Роль и значение личности руководителя самодетельного хора**

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

Основные задачи создания самодетельного 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.

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

Работа дирижера самодеятельного хора сложна и многогранна. Руководитель хора должен быть не только высококвалифицированным, одаренным хормейстером и дирижером, 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 каче-

ственного 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.

## **Тема 2**

### **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 произведения 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, серединные 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 проявляются 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 сдержанным, 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.

### *Тема 3*

#### **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-капельной 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 вступление 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.

#### **Тема 4**

### **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:***

– краткая характеристика творчества поэта, эпохи создания произведения;

– 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 (моnodическая, 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.

### **Литература**

1. Дмитриевский, Г.А. Хороведение и управление хором. Элементарный курс: учеб. пособие / Г. А. Дмитриевский. – СПб: Лань: Планета музыки, 2013. – 111 с.
2. Локшин, Д. Выдающиеся русские хоры и их дирижеры: Краткие очерки / Д. Локшин. – М., 1963. – 133 с.
3. Самарин, В.А. Хороведение: учеб. пособие / В.А. Самарин. – М.: Музыка, 2011. – 320 с.
4. Чесноков, П.Г. Хор и управление им: учеб. пособие / П.Г. Чесноков. – СПб.: Лань: Планета музыки, 2015. – 200 с.

# ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

## Модуль 1 ИСТОРИЯ ХОРОВОГО ИСКУССТВА

### Тема 1

#### История развития хорового искусства за рубежом

Хоровое пение в первобытнообщинном строе. Зарождение профессионального и народного хоровых искусств. Участие хоров в народных действиях Древнего Египта, Вавилона, Древней Индии. Хоровая культура Древней Греции. Западно-европейское хоровое искусство эпохи Средневековья. Певческое искусство эпохи Возрождения. Певческое искусство Германии XIV-XVIII веков. Хоровое искусство Англии. Влияние Великой французской революции на развитие хорового искусства европейских стран. Песенно-хоровое искусство славянских народов второй половины XIX века.

#### *Практические задания*

1. Проанализировать старинные образцы григорианского хорала.
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. Прослушать 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 Дебре и др).
9. Проанализировать нотную литературу – хоровые произведения Иоганна Баха, Георга Генделя, Вольфганга Моцарта, Франца Шуберта и других композиторов.

## *Тема 2*

### **История развития хорового искусства в России**

Культовый характер хорового пения Древней Руси. Хор Государевых певчих дьяков – первый профессиональный хоровой коллектив. Образование Придворной певческой капеллы и ее значение для последующего развития русской хоровой культуры. Создание русской вокальной школы. Образование Синодального хора и его значение для последующего развития русской хоровой культуры. Хоровая культура России послереволюционного периода. Появление новых типов хоровых коллективов. Значение деятельности ведущих профессиональных хоровых коллективов и их руководителей в деле популяризации русской хоровой музыки.

#### ***Практические задания***

Ознакомиться со знаменной нотой, знаменным пением.

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

## *Тема 3*

### **История развития хорового искусства Беларуси**

Возникновение первых хоровых коллективов Беларуси в XVI–XVII веках. Присоединение Беларуси к России в середине XVII века. Развитие процессов взаимовлияния и взаимообогащения хоровых культур двух народов. Внедрение в хоровую практику пятилинейной нотной системы. Музыкальная культура Беларуси в XX веке. Открытие частных музыкальных школ, возникновение любительских хоров и оркестров. Появление профессиональных хоровых коллективов довоенного периода. Современные направления развития белорусского хорового исполнительства. Создание национальной профессиональной хоровой и дирижерской школы

#### ***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. Костюковец Л.П. – Мн., 1992.

«Медунца» /скл. Аураменка В.Л. – Мн., 1987.

«Харавывянок». Хоры на вершы М. Танка/ Сост. Ровдо В.В. – Мн., 1985.

«Хоровая полифония» / Сост. Ровдо В.В., Аладова Р.Н., Сергиенко Р.П. – Мн., 1981.

«Хоровой концерт». Хоры без сопровождения / Сост. Зеленкова А.П. – Мн., 1975.

#### **Тема 4**

### **Знаменитые деятели хоровой культуры прошлого и настоящего**

Творческие портреты П. Чеснокова, Н. Данилина, К. Птицы, Л. Свешникова, В. Соколова, А. Александрова. А. Юрлова. В. Минина, В. Чернушенко, В. Полянского, Б. Тевлина, Г. Эрнесакса, В. Ровды, М. Дриневско-го, Л. Ефимовой. Прослушивание записей произведений в исполнении хоровых коллективов под их» руководством

#### **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.

## Модуль 2

# ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РАЗВИТИЯ ХОРОВОГО ИСКУССТВА

### Тема 1

#### Жанры хорового исполнительства

Характеристика академического и народного направлений хорового искусства. Анализ исполнительской манеры академического и народного хоров. Сохранение национальных певческих традиций. Разнообразие составов и манеры исполнения певцов народных хоров. Славянские (белорусские, русские, украинские) хоры, их общность и различие. Жанровые признаки белорусских и русских народных хоров. Натуральное звучание голосов

#### *Практические задания*

- Проанализируйте отличительные особенности звучания академической и народной манеры.
- Создайте аудио и видео презентацию примеров концертных выступлений хоровых коллективов академического и народного направления.
- Охарактеризуйте содержание и художественный стиль исполнительской манеры.
- Выделите общие и отличительные особенности исполнительской манеры.

### Тема 2

#### Хор как вокальная организация. Определение понятия «хоровой коллектив»

Хоровой коллектив, его определение в работах теоретиков и практиков хорового искусства (А. Егоров, В. Краснощеков, Вл. Соколов П. Чесноков, и др.). Однородные и смешанные хоры. Четырехтипная классификация хоров: однородные (мужские, женские, детские) и смешанные хоровые коллективы. Детские хоры: младший, средний, старший. Основные принципы работы с детскими хоровыми коллективами разного возраста

#### *Практические задания*

- Подберите для разучивания двух – трехголосную школьную песню, исполните ее под собственный аккомпанемент, соблюдая все авторские указания.
- Проведите со студентами-сокурсниками фрагмент хоровой репетиции по разучиванию трехголосного хорового произведения для среднего школьного хора, соблюдая очередность приемов работы при сольфеджировании мелодий хоровых партий.
- Проведите со студентами-сокурсниками фрагмент хоровой репетиции по разучиванию многоголосного хорового произведения для старшего

школьного хора, соблюдая очередность приемов работы при чистоте интонирования интервалов и аккордов.

– Проведите со студентами-сокурсниками фрагмент хоровой репетиции по разучиванию многоголосного хорового произведения для старшего школьного хора, соблюдая очередность приемов работы при отработке ансамблевых навыков.

– Проведите со студентами-сокурсниками фрагмент хоровой репетиции по разучиванию многоголосного хорового произведения для старшего школьного хора, соблюдая очередность приемов работы при отработке дикционных навыков.

### ***Тема 3***

#### **Формирование и комплектование хоровых партий смешанного хора**

Основная классификация певческих голосов: сопрано, альт, тенор, бас. Общая характеристика звучания хоровых партий. Партия сопрано. Партия альты. Партия тенора. Партия баса – фундамент звучания хора. Басы – октависты. Виды хоров: одно-, двух-, трех-, четырехголосные и более голосные. Хоровая партитура. Правила и способы расположения голосов в партитуре. Знакомство с партитурами для различных типов и видов хоров

#### ***Практические задания***

– Составьте учебно-педагогический репертуар для всех типов и видов хора. Обоснуйте художественно-педагогическую целесообразность выбранных хоровых произведений.

– Составьте программу отчетного хорового концерта для хора (из репертуара учебного хора). Обоснуйте художественно-педагогическую целесообразность выбранных произведений.

– В предложенном для анализа хоровом произведении определите тип и вид хора, охарактеризуйте исполнительские возможности, диапазоны и тесситурные условия каждой хоровой партии.

### ***Тема 4***

#### **Строение голосового аппарата певца и принципы его работы**

Части голосового аппарата: органы дыхания и органы звукообразования. Дыхание. Функции органов дыхания певца в пении. Классификация основных типов дыхания. Звукообразование. Функции органов звукообразования в пении. Характеристика основных показателей певческого звука: силы, тембра, вибрато. Певческие форманты гласных звуков. Определение понятия диапазона и регистра мужских, женских и детских голосов. Переходные границы регистров. Понятие «хоровая тесситура»

### ***Практические задания.***

Дополните следующие фразы:

1. Диапазоном называется ... .. голоса.
2. Понятие «диапазон» подразделяется на два вида: ... и
3. Диапазон взрослого певца составляет ... .. и подразделяется на ряд звуковых отрезков, которые называются ... .. голоса.
4. Диапазон мужских голосов включает ... регистра: ... ..
5. Диапазон женских и детских голосов состоит из ... регистров. На границах регистров находятся ... ..

– Определите границы диапазонов хоровых партий в партитурах изучаемых в хоровом классе хоровых произведений.

## ***Тема 5***

### **Формирование вокально-хоровых навыков: правильная певческая установка, дыхание, атака звука, основные типы звуковедения, дикция**

Значение вокально-хоровой техники в хоре. Правильная певческая установка – основа вокально-хоровой техники. Певческая установка в положении сидя и стоя. Характеристика видов дыхания. Роль цепного дыхания в хоре. Атака звука и ее виды. Характеристика основных приемов звуковедения: legato, non legato, staccato, marcato и принципы работы над ними в хоре.

#### ***Практические задания***

– Проведите со студентами-сокурсниками фрагмент хоровой репетиции по формированию правильной певческой установки в положении сидя и стоя.

– Проведите со студентами-сокурсниками фрагмент хоровой репетиции по выполнению упражнений на разные виды дыхания. Обоснуйте педагогическую целесообразность использованного Вами учебного материала.

– На основе изучения теоретических и методических источников по проблемам вокально-хорового обучения подберите комплекс хоровых распеваний и упражнений на формирование разных видов дыхания.

## ***Тема 6***

### **Характеристика элементов вокально-хоровой звучности: хоровой строй и хоровой ансамбль. Методы работы над ними**

Определение понятия «хоровой строй». Значение строя в хоровом пении. Объективные и субъективные факторы, влияющие на чистоту интонирования певцов. Мелодический (горизонтальный) и гармонический (вертикальный) строй в хоре. Методика работы над строем в хоре. Вокально-хоровые упражнения для развития гармонического и мелодического строя. Определение понятия «хоровой ансамбль». Сущность воспитания ансамблевого навыка – в коллективности хорового исполнения. Типы хо-

рового ансамбля: общий и частный, естественный и искусственный. Виды хорового ансамбля: унисонный, динамический, ритмический, темповый, тембровый, дикционный, гармонический, полифонический, исполнительский. Методы работы над ансамблем в хоре. Вокально-хоровые упражнения для развития ансамблевых навыков в хоре

### ***Практические задания***

– Составьте комплекс хоровых упражнений, направленных на формирование навыков мелодического и гармонического строя в хоре. Разучите их со студентами-сокурсниками. Докажите их методическую целесообразность.

– Составьте комплекс хоровых упражнений, направленных на формирование ансамблевых навыков в хоре. Разучите их со студентами-сокурсниками. Докажите их методическую целесообразность.

– В предложенном для анализа хоровом произведении определите виды хорового строя, типы и виды хорового ансамбля.

– В тексте партитуры хорового произведения без сопровождения, изучаемого в классе дирижирования, определите типы и виды хорового ансамбля. Укажите и обоснуйте приемы работы над ними.

## ***Тема 7***

### **Характеристика средств музыкальной выразительности: мелодии, гармонии, темпа, ритма, динамики, фактуры хорового произведения и их зависимость от идейно-тематического содержания хорового произведения**

Мелодия. Составные элементы мелодической линии хорового произведения: мотивы, фразы, предложения, периоды и их композиционная связь. Приемы работы над хоровыми произведениями гомофонно-гармонического и полифонического склада. Темп и ритм как средства художественной выразительности. Воспитание ритма в хоре. Музыкальные темпы. Медленные, умеренные, быстрые темпы. Приемы работы над постоянными и переменными темпами в хоре. Значение нюансов в хоровом пении. Виды нюансов: подвижные и неподвижные. Понятие «хоровая фактура». Особенности исполнения хоровых произведений гомофонно-гармонической и полифонической фактур наложения.

### ***Практические задания***

Выполнить обработку народной песни для хора а cappella (одну на выбор): белорусская народная песня «Верабейчык», белорусская народная песня «Ветрык», белорусская народная песня «Всем, Надюша, расскажи», белорусская народная песня «Грыбкі». Белорусская народная песня «Гэты, воўчанька», белорусская народная песня «Дуда», белорусская народная песня «Заграй жа мне, дударочку», белорусская народная песня «Калыханка», белорусская народная песня «Ладачкі, ладушкі», белорусская народная песня «Мікіта», белорусская народная песня «Саўка ды Грышка».

## Модуль 3 МЕТОДИКА И ПРАКТИКА РАБОТЫ С ХОРОМ

### *Тема 1*

**Самодетельный хоровой коллектив как вид музыкального творчества.**

**Принципы его организации и работы.**

**Роль и значение личности руководителя самодетельного хора**

Изучить принципы организации самодетельного хорового коллектива, основные этапы его развития.

Проанализировать условия и возможности работы:

– комплектование хора.

– выявление певчески-одаренных участников будущего актива хора.

Изучить требования к личности руководителя самодетельного хорового коллектива.

### *Тема 2*

**Методика организации репетиционной работы хора.**

**Роль и значение концертной деятельности**

**в повышении художественно-исполнительского уровня его участников**

**1. Изучить основные методы разучивания произведения с хором:** краткая вступительная беседа о произведении, иллюстрация его фрагментов на фортепиано, предварительный (технический) разбор с выделением трудностей; разучивание нотного текста по хоровым партиям отдельными фразами, периодами, частями; сочетание работы над формированием вокально-хоровых навыков с реализацией задач художественного исполнения произведения.

**2. Использовать в работе над произведением:**

– принцип последовательности в обучении певцов – работа над строем, ансамблем, дикцией, нюансировкой, осуществление исполнительских и художественных задач;

– принцип чередования концертного варианта исполнения с работой в репетиционном темпе;

– принцип подбора репертуара хора: воспитательное значение произведений, сочетание доступности с обучением от простого к сложному, развитие художественного вкуса и музыкальной культуры певцов хора.

**3. Изучить и применять в работе основные требования к подготовке концертного выступления.** Методика составления концертных программ: историко-стилистический подход в распределении концертных номеров; контрастное сопоставление характера исполняемых произведений; соотношение вокально-хоровых, теситурных особенностей; учет размеров, характера, эмоциональной напряженности; соотношение тональностей отобранных произведений.

### *Тема 3*

#### **Работа дирижера по самостоятельному изучению хоровой партитуры. Основные положения методики самостоятельной подготовки дирижера к работе с хором**

**Изучить этапы освоения хоровой партитуры:** анализ музыкального и литературного текстов произведения; разучивание партитуры на фортепиано; чередование приемов работы «пения вслух» с «пением про себя»; исполнение мелодий хоровых партий вразбивку, друг за другом; вертикальное пропевание снизу-вверх трудных гармонических оборотов, заключительных и срединных каденций, секвенций и модуляций.

Использование различных видов дирижерских (рабочих) жестов, необходимых при разучивании произведения с хором, регулирующих преодоление ритмических и интонационных неточностей в пении; достижение кантиленности звучания; выстраивание звуков хорового аккорда вне темпа и ритма; точность показа хорового дыхания, снятия, остановки звучания хора.

Подготовка текста хоровой партитуры к работе с хором. Требования к оформлению нотного и литературного текстов; внесение необходимых рабочих пометок, ускоряющих разучивание произведения; планирование репетиционного времени.

### *Тема 4*

#### **Подготовка письменного анализа хоровой партитуры**

Научно-методическое обоснование вопроса в работах теоретиков и практиков хорового искусства (П. Чесноков, М. Данилин, А. Егоров, Г. Дмитриевский, Б. Птица). Значение работы по подготовке письменного анализа для развития профессиональных умений и навыков хормейстера. Требования к оформлению и содержанию письменной работы (титульный лист, план, список использованной литературы, приложение).

Основные разделы содержания: изложение общих сведений о произведении и его авторах; анализ литературного текста; музыкально-теоретический анализ и его музыкально-выразительные средства; вокально-хоровой анализ и особенности хорового изложения партитуры; исполнительский анализ произведения; заключение.

Самостоятельная подготовка письменного анализа на изучаемое в классе дирижирования хоровое произведение.

Подробное описание каждого раздела хорового анализа. Зависимость музыкально-выразительных средств произведения от его идеи, темы, стилевых и жанровых устремлений авторов. Творческая интерпретация произведения исполнителями.

### ***Практическое задание***

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

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

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

## **РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ**

### **ПЕРЕЧЕНЬ СРЕДСТВ ДИАГНОСТИКИ**

Для диагностики результатов учебной деятельности используются следующие средства:

- контрольный урок – опрос;
- контрольная работа;
- типовые контрольные задания;
- конспект.

#### **Требования к результатам работы по модулям**

В течение семестра к итоговому экзамену студент должен получить положительный результат по каждому из представленных модулей. Отчет студентов по данному модулю осуществляется в течении всего семестра по мере освоения теоретического и практического материала. При оценке учебных достижений по каждому модулю учитывается активность студента на занятиях, степень самостоятельности при выполнении заданий. При проявлении других форм активности (аккуратность при оформлении материала, соблюдение сроков сдачи материалов для контроля, постоянство и систематичность подготовки к занятиям, подготовка собственного вопроса в рамках изучаемой темы).

### **ТРЕБОВАНИЯ К ЭКЗАМЕНУ**

#### **Примерные вопросы к экзамену**

1. Хоровое пение в жизни народа, его социальное и культурное значение.
2. Хор как вокальная организация, определение понятия «хоровой коллектив».
3. Диапазоны певческих голосов, репертуар младшего хора.
4. Формы хорового исполнительства.
5. Певческие возможности хора среднего возраста, его репертуар.
6. Тип хора.
7. Вид хора.
8. Характеристика хоровых партий и составляющих их голосов.
9. Характеристика голосов, исполнительские возможности и репертуар хора старшего возраста. Юношеский хор.
10. Хоровая партитура и ее виды.
11. Принципы орфоэпии.

12. Количественный состав хора. Хоры малые, большие, сводные.
13. Воспитание в хоре мальчиков и юношей. Принципы и методы работы с хором мальчиков. Его репертуар.
14. Роль и значение унисона в развитии навыков многоголосного пения.
15. Принципы распевания хора.
16. Мужской хор и его исполнительские возможности.
17. Женский хор и его исполнительские возможности.
18. Технология репетиционно-исполнительского процесса (общая характеристика).
19. Основные этапы разучивания хорового произведения.
20. Вокально-хоровые навыки (общая характеристика). Певческая установка.
21. Дыхание как основа пения. Типы и виды дыхания в хоровом пении. Цепное дыхание.
22. Работа дирижера над хоровой партитурой.
23. Звукообразование. Атака звука, виды атаки.
24. Дикция в хоре. Правила произношения гласных и согласных. Приемы работы над дикцией в хоре.
25. Строй. Виды хорового строя.
26. Факторы влияющие на чистоту интонирования в хоре. Причины нарушения строя.
27. Хоровой ансамбль. Виды ансамбля.
28. Смешанный хор. Его исполнительские возможности.
29. Устройство голосового аппарата.
30. Строение гортани.
31. Динамический ансамбль. Ансамбль естественный и искусственный.
32. Ритмический ансамбль.
33. Анализ хоровой партитуры.
34. Виды хоровой фактуры.
35. Формы хорового произведения.
36. Расположение хорового коллектива.
37. Основные разновидности певческих голосов.
38. Определение хоровой партии. Принципы комплектования.
39. Свойства певческого голоса.
40. Дыхание как важнейший элемент певческого процесса.
41. Атака звука, ее виды.
42. Процесс разучивания произведения с хором. Сочетание художественных и технических задач.
43. Этапы создания хорового коллектива.
44. Методы прослушивания поступающих в хоровой коллектив.
45. Цели, формы, и методы распевания.
46. Специфика исполнения хорового произведения на фортепиано.

47. Формы профессионального хорового искусства в странах Древнего Мира.
48. Хоровое искусство Средневековья.
49. Хоровое искусство эпохи Возрождения.
50. Хоровое искусство в Западной Европе в XVII–XVIII веках.
51. Развитие хорового движения в Западной Европе в XIX веке.
52. Хоровое искусство Западной Европы XX века.
53. Хоровая культура Киевской Руси.
54. Развитие профессиональной хоровой музыки на Руси (X–XVI вв.)
55. Русская хоровая музыка XVII–XVIII веков.
56. Хоровая культура Российской империи до 1917 года.
57. Хоровая культура России после 1917 года.
58. Хоровое образование в России.

**Критерии оценки результатов учебной деятельности  
(контрольный опрос, типовые задания, устный контрольный опрос,  
экзамен)**

<b>Балл</b>	<b>Критерии оценки</b>
<b>10 (десять)</b>	Систематизированные, глубокие знания по всем разделам учебной программы. Точное использование терминологии, ведение методической работы. Безупречное ведение инструментарием дирижерско-хормейстерских средств исполнения. Способность самостоятельно и творчески решать сложные проблемы в нестандартной ситуации. Полное знание основной и дополнительной литературы по изучаемой дисциплине. Умение свободно ориентироваться в теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине. Высокий уровень исполнительского мастерства.
<b>9 (девять)</b>	Систематизированные, глубокие знания по всем разделам учебной программы. Точное использование научно-методических терминологий при выполнении заданий. Грамотное владение всем комплексом дирижерско-хормейстерских средств исполнения. Безупречное владение навыком слышания хоровых голосов и работа над исправлением ошибок интонирования. Умение ориентироваться во всем объеме хороведческих проблем, художественный уровень владения навыками исполнения хоровых партий на фортепиано и голосом
<b>8 (восьмь)</b>	Систематизированные, глубокие знания по всем разделам учебной программы. Достаточно высокий уровень владения голосом и инструментом, чистая интонация, знание методических приемов и методов управления хором, исправления ошибок в звучании, раздача тона по камертону.

<b>7 (семь)</b>	Систематизированные, глубокие знания по всем разделам учебной программы. Хороший уровень владения техническими средствами дирижирования, выразительное исполнение хороших партий, умение слышать и исправлять ошибки в коллективном исполнении. Однако имеют место отдельные погрешности.
<b>6 (шесть)</b>	Достаточно полные и систематизированные знания, умения навыки в объеме учебной программы, стилистически верное исполнение партии или отрывка на фортепиано, однако имеются отдельные погрешности.
<b>5 (пять)</b>	Достаточный объем умений и навыков в рамках образовательного стандарта. Использование в работе грамотной терминологии, владение навыками показа вступлений и снятий, владение методикой вокально-хоровой работы
<b>4 (четыре)</b>	Достаточный объем умений и навыков в рамках образовательного стандарта. Использование основ дирижерской техники, навыков интонирования.
<b>3 (три)</b>	Недостаточно полный объем умений и навыков в рамках образовательного стандарта, знание частичных основ хороведения и методики работы с детским хором.
<b>2 (два)</b>	Фрагментарные умения и навыки, отдельные элементы.
<b>1 (один)</b>	Отсутствие умений и навыков, компетентности в рамках образовательного стандарта.

## **ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ**

### **МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОРГАНИЗАЦИИ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ**

Содержание учебной программы «Основы хороведения» предусматривает определенный объем самостоятельной работы студентов, которая опирается на изучаемый учебный материал конкретного раздела, учебной темы и представляющих собой самостоятельные дидактические единицы.

Самостоятельная работа студентов заключается в домашней (внеаудиторной) подготовке к занятиям, которая включает:

- изучение и конспектирование научно-методической литературы, интернет-источников по проблемам изучаемой дисциплины;
- изучение профессиональной терминологии и подготовка глоссария;
- изучение учебно-педагогического репертуара по учебной дисциплине «Основы хороведения»;
- знакомство с учебным репертуаром хоровых коллективов;
- выполнение творческих практических заданий.

### **ВИДЫ, ФОРМЫ И МЕТОДЫ ОРГАНИЗАЦИИ УПРАВЛЯЕМОЙ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТОЙ СТУДЕНТОВ**

#### **Задания для самостоятельного изучения**

Последовательное освоение форм самостоятельной работы по анализу хоровой партитуры

1. Проиграть хоровую партитуру, проанализировать музыкальный и литературный тексты, спеть хоровые партии, вертикально пропеть гармонические обороты, определить наиболее сложные для исполнителей фрагменты.
2. Охарактеризовать эмоционально-образное содержание изучаемого материала, определить его стилевые и жанровые особенности.
3. Оценить свое исполнение, указав его достоинства и недостатки, определить пути преодоления ошибок и недостатков исполнения для каждой хоровой партии.
4. Проанализировать различные виды дирижерских (рабочих) жестов, необходимых при разучивании произведения с хором, регулирующих преодоления ритмических и интонационных неточностей в пении.
5. Планирование репетиционного процесса при разучивании произведения.

### 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 приемы 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 чем 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 приемов 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 свое 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. Tempo-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.

## ЛИТЕРАТУРА

### *Основная*

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.
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. Дадиомова, О.В. Музыкальная культура Беларуси X–XIX вв. / О.В. Дадиомова. – Минск: Ковчег, 2015. – 246 с.
4. Денисова, И.В. Музыкальное образование Витебской губернии (1802–1924): монография / И.В. Денисова; под науч. ред. Е.С. Поляковой; М-во образования Республики Беларусь, Учреждение образования «Витебский государственный университет имени П. М. Машерова». – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2020. – 222, [1] с.: ил.
5. Дмитриевский, Г.А. Хороведение и управление хором: учеб. пособие / Г.А. Дмитриевский. – 3-е изд. – СПб.: Планета музыки, 2007. – 112 с.
6. 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.
7. Ильин, В. Очерки истории русской хоровой культуры / В. Ильин. – М.: Сов. композитор, 1985. – 230 с.
8. Мазурыны, Н.Г. Беларуская народная творчасць: вучэбна-метадычны дапаможнік / Н.Г. Мазурына; М-ва адукацыі Рэспублікі Беларусь, Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт імя М. Танка – Мінск: БДПУ, 2019. – 65, [1] с.: нот., табл.
9. Никольская-Береговская, К.Ф. Русская вокально-хоровая школа от древности до XXI века: учеб. пособие / К.Ф. Никольская-Береговская. – М.: Владос, 2003. – 302 с.
10. Пяткевіч, А.М. Музычна-тэатральная культура (X–XVIII ст.): дапаможнік / А.М. Пяткевіч; М-ва адукацыі Рэсп. Беларусь, Гродзен. дзярж. ун-т. – Гродна: ГрДУ, 2010 – 48 с.
11. Хвисьок, Н.Н. Белорусская хоровая литература: учеб. пособие для отд-ний хорового дирижирования муз. уч-щ / Н.Н. Хвисьок. – Минск: Беларусь, 1990. – 91 с.
12. Цыпин, Г.М. Музыкальное исполнительство. Исполнитель и техника: учебник для студентов высших учебных заведений, обучающихся по гуманитарным направлениям / Г.М. Цыпин. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва: Юрайт, 2020. – 191, [3] с. – (Высшее образование) (УМО ВО рекомендует).

### *Дополнительная*

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

# ПРИЛОЖЕНИЯ

## Приложение 1

### СЛОВАРЬ НАИБОЛЕЕ УПОТРЕБИТЕЛЬНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ

- accelerando** (аччэлерандо) – ускоряя  
**adagio** (адажио) – медленно  
**ad libitum** (ад либитум) – по своему усмотрению, по желанию  
**agitato** (аджитато) – возбужденно, взволнованно  
**alla** (алла) – в роде, в характере  
**alla breve** (алла брэвэ) – в короткой манере, укороченно  
**allargando** (алларгандо) – расширяя, замедляя  
**allegretto** (аллегрэтто) – несколько медленнее, чем *allegro* и более скоро, чем *andante*  
**allegro** (аллегро) – скоро  
**andante** (андантэ) – не торопясь, спокойно  
**andantino** (андантино) – несколько скорее, чем *andante*, но медленнее, чем *allegretto*  
**animato** (анимато) – воодушевленно, оживленно  
**appassionato** (аппассьонато) – страстно  
**assai** (ассаи) – весьма, очень  
**a tempo** (а темпо) – в прежнем темпе  
**cantabile** (кантабиле) – певуче  
**coda** (кода) – кода (конец)  
**comodo** (комодо) – легко, без усилий  
**con anima** (кон анима) – с чувством  
**con grazia** (кон грация) – грациозно, изящно  
**con moto** (кон мото) – с движением  
**con spirito** (кон спирито) – воодушевленно  
**crescendo** (крещэндо) – постепенно увеличивая силу звучания  
**da capo al fine** (да капо аль финэ) – повторить с начала до конца  
**diminuendo** (диминуэндо) – постепенно затихая  
**divisi** (дивизи) – разделение хоровой партии на 2 и более голосов  
**dolce** (дольчэ) – мягко, нежно  
**energico** (энэрджико) – энергично, сильно  
**espressivo** (эспрэссиво) – выразительно, экспрессивно  
**fine** (финэ) – конец  
**forte** (фортэ) – громко  
**fortissimo** (фортиссимо) – очень громко  
**furioso** (фуриозо) – яростно, неистово

**giocosо** (джокозо) – радостно, весело **giusto** (джусто) – точно, соразмерно **glissando** (глиссандо) – глиссандо  
**grandioso** (грандиозо) – грандиозно, величественно  
**grazioso** (грациозо) – грациозно  
**grave** (гравэ) – тяжеловесно, значительно  
**imitando** (имитандо) – подражая, имитируя  
**incalzando** (инкальцандо) – ускоряя  
**largetto** (ларгэтто) – несколько скорее, чем *largo*, но медленнее, чем *an-dante*  
**largo** (ларго) – широко **legato** (легато) – связно **leggero** (леджэро) – легко **lento** (ленто) – медленно  
**lungo** (лунго) – длинный, долгий  
**listesso tempo** (листэссо темпо) – тот же темп  
**maestoso** (маэстозо) – торжественно, величаво **marcato** (маркато) – выделяя, подчеркивая **marcia** (марча) – марш  
**marciale** (марчале) – маршеобразно  
**meno** (мэно) – менее  
**meno mosso** (мэно моссо) – медленнее, менее подвижно  
**moderato** (модэрато) – умеренно  
**molto** (мольто) – очень  
**morendo** (морэндо) – замирая  
**ossia** (оссиа) – или, то есть  
**ostinato** (остинато) – термин, обозначающий возвращение какой-либо темы с измененным контрапунктом к ней  
**pesante** (пезантэ) – тяжеловесно  
**piu** (пиу) – более  
**piu mosso** (пиу моссо) – более подвижно  
**poco** (поко) – немного  
**poco allegro** (поко аллегро) – не очень скоро  
**poco a poco** (поко а поко) – постепенно, понемногу  
**poco meno** (поко мэно) – немного менее  
**poco meno mosso** (поко мэно моссо) – немного менее подвижно  
**poco piu** (поко пиу) – немного более  
**poco piu mosso** (поко пиу моссо) – немного более подвижно  
**portamento** (портамэнто) – скользящий переход одного звука к другому  
**possible** (поссибиле) – возможный, возможно  
**presto** (прэсто) – очень быстро  
**prima** (прима) – первая  
**non troppo** (нон троппо) – не слишком  
**rallentando** (раллентандо) – замедляя **risoluto** (ризолүто) – решительно  
**ritardando** (ритардандо) – запаздывая **ritenuto** (ритэнүто) – замедляя, сдерживая  
**rubato** (рубато) – ритмически свободное исполнение

**scherzo** (скэрцо) – скерцо  
**scerzoso**(скэрцозо) – шутливо, игриво  
**secco**(сэкко) – отрывисто, резко  
**semplice** (сэмпличэ) – просто, естественно **sempre** (сэмпрэ) – все время, постоянно **sforzando** (сфорцандо) – внезапный акцент **simile** (симиле) – точно так, как раньше **sostenuto** (состэнуто) – сдержанно  
**spirito** (спирито) – чувство  
**staccato** (стаккато) – отрывисто **stringendo** (стринджэндо) – ускоряя  
**subito** (субито) – внезапно  
**tempo** (тэмпо) – темп  
**tempo primo** (тэмпо примо) – первоначальный темп  
**tenuto** (тэнуто) – выдержанно **tranquillo** (транкуилло) – спокойно  
**troppo** (троппо) – слишком  
**tutti** (тутти) – хор в целом

## ГЛОССАРИЙ

**А КАПЕЛЛА** (итал. *a capella*) – хоровое и ансамблевое пение без инструментального сопровождения. Пение а капелла широко распространено в народном песенном творчестве (русском, грузинском, болгарском и др.). Как профессиональный певческий стиль пение а капелла сформировалось в культовой музыке средних веков. В эпоху Возрождения этот стиль достигает своего расцвета в творчестве нидерландских композиторов-полифонистов Г. Дюфай, Ж. Беншуа, Я. Окегема, Я. Обрехта, Жоскена Де-пре, О. Лассо, а также композитора римской школы Палестрины. В России пение а капелла вначале широко используется в культовой музыке (произведения Д.С. Бортнянского, М.С. Березовского, А.Л. Веделя); с конца XIX в. стиль пения а капелла достигает больших высот в творчестве русских композиторов (хоры С.И. Танеева, С.В. Рахманинова, А.Д. Кастальского, П.Г. Чайковского и др.). Значительное число хоровых произведений а капелла создали советские композиторы А.А. Давиденко, М.В. Коваль, В.Я. Шебалин, Д.Д. Шостакович, Г.В. Свиридов, В.Н. Салманов и др.

**АГОГИКА** (от греч. *agoge* – увод, унесение) – в музыкальном исполнительстве одно из средств художественной выразительности, заключающееся в небольших отклонениях от основного темпа произведения (замедление, ускорение), не фиксируемых в нотах. Агогические обозначения связаны с фразировкой и артикуляцией, а также с музыкальной динамикой. Такие агогические обозначения, как *ad libitum* (по желанию), *ad libitum* (свободно), *capriccioso* (капризно, причудливо) и др., помогают полнее и ярче раскрыть характер и содержание музыкального произведения. Эти темповые отклонения обычно применяются в небольших музыкальных построениях. Особенно часто агогические отклонения встречаются в произведениях композиторов-романтиков. Термин «агогика» введен в музыковедение Х. Риманом в 1884 г.

**АКАДЕМИЧЕСКИЙ ХОР** – название профессионального или самодеятельного хорового коллектива, исполняющего классическую музыку, произведения современных композиторов оперным, прикрытым и ровным на всем диапазоне звуком; почетное звание, присваиваемое ведущим хоровым коллективам.

**АККОМПАНИМЕНТ** – музыкальное сопровождение (по-французски *accompagnement* – сопровождать).

**АККОРД** – одновременное сочетание нескольких (не менее 3-х) звуков различной высоты. В музыкальной практике чаще всего употребляются аккорды, звуки которых располагаются (или могут быть расположены) по терциям.

**АККОРДОВЫЙ ЗВУК** – звук какого-либо голоса (в музыке многоголосного склада), составляющий вместе с другими голосами определенный аккорд: трезвучие, септаккорд, нонаккорд или их обращения.

**АККОРДОВЫЙ СКЛАД** – способ изложения музыкального текста, основанный на последовании ряда аккордов. Часто такой склад музыкальной речи называют аккордово-гармоническим. См. Фактура.

**АКУСТИКА** – раздел физики, изучающий звуковые явления (греческое *acusticos* – относящийся к слуханию). Музыкальная акустика изучает природу музыкального звучания, а также музыкальные системы и строи.

**АКЦЕНТ** (от лат. *accentus* – ударение) – выделение, подчеркивание звука или аккорда за счет усиления звучания. Обозначается следующими знаками: >, V, sf. Акцент может достигаться и за счет ритмического (синкопа), агогического, тембрового выделения звука. В вокально-хоровой музыке акцентом также называют подчеркивание наиболее важных по смыслу слов и слогов при пропевании текста.

**АЛЬТ** (от лат. *altus* – высокий): а) низкий детский голос с диапазоном ля (соль) малой октавы – ми-бемоль (ми) 2-й октавы. Звучание этого голоса грудное с металлическим оттенком; б) название партии в хоре или вокальном ансамбле, исполняемой низкими детскими и низкими женскими голосами.

**АНАЛИЗ ХОРОВОЙ ПАРТИТУРЫ** – исследование вокально-хоровой партитуры, состоящее из ее устного или письменного (аннотация) разбора. В анализ входят: общие сведения об авторах музыки и текста, анализ литературного текста, характеристика хоровых партий (диапазоны, тесситура), анализ музыкально-выразительных средств (фактура, форма, тематизм, мелодика, гармония, ритм, агогика и т. д.), а также намечается исполнительский план.

**АНСАМБЛЬ** (фр. *ensemble* – вместе): а) согласованность, стройность исполнения при коллективном пении и игре на музыкальных инструментах. Искусство ансамбля основывается на постоянной координации творческих усилий исполнителей, требует умения слышать общее звучание и сочетать свою исполнительскую манеру с манерой партнеров; б) группа музыкантов, выступающих совместно. Ансамбль, в котором каждую партию исполняет один музыкант, называется камерным. В зависимости от количества исполнителей различают дуэт, трио (терцет), квартет и др. По своему составу ансамбли бывают смешанные (напр., голос и фортепиано, квинтет для струнного квартета и фортепиано) и однородные (дуэт для двух скрипок, вокальный квартет а капелла). Иногда ансамблем называют хоровой или оркестровый коллектив; в) музыкальное произведение для ансамбля исполнителей. Название таких произведений зависит от количества музыкантов (дуэт, трио, квартет и др.). Ансамблем также называют законченный номер в опере, оратории, кантате, исполняемый группой певцов в сопровождении оркестра.

**АРАНЖИРОВКА** (от фр. *arranger* – приводить в порядок): а) переложение (приспособление) музыкального произведения для другого состава исполнителей, например переложение оперной партитуры для фортепиано и т. п. В вокально-хоровой практике аранжируют, т. е. переключивают, какое-нибудь сольное произведение для хорового исполнения (напр., «Весенние

воды» С.В. Рахманинова, «Венецианская ночь» М.И. Глинки). Нередко произведение, написанное для однородного хора, аранжируют для смешанного. Иногда аранжировка сопровождается транспонированием (переводом в другую тональность); б) облегченное переложение произведения для того же состава исполнителей.

**АРТИКУЛЯЦИОННЫЙ АППАРАТ** – система органов, благодаря работе которых формируются звуки речи. К ним относятся: голосовые складки, язык, губы, мягкое нёбо, глотка, нижняя челюсть (активные органы); зубы, твердое нёбо, верхняя челюсть (пассивные органы).

**АРТИКУЛЯЦИЯ** (от лат. *articulo* – расчленяю): а) работа органов речи, необходимая для образования звуков (см. Артикуляционный аппарат); б) в музыкальном исполнительстве – способ исполнения звуковой последовательности с той или иной степенью слитности или расчлененности звуков. В нотной, записи артикуляция обозначается словами (*legato*, *tenuto*, *non legato*, *marcato*, *staccato* и т.д.) или графическими знаками – лигами, точками и т. д.

**АТАКА** (итал. *attaccare* – нападать): а) в пении – начало звука. Атака бывает твердая (при которой голосовые связки плотно смыкаются до начала выдоха), мягкая (связки смыкаются менее плотно, с началом выдоха), придыхательная (связки смыкаются неплотно, после начала выдоха). В зависимости от текста (звука, начинающего слово), от штриха, а также в целях выразительности пользуются разными видами атаки. В упражнениях большинство вокалистов предпочитают мягкую атаку, но в педагогических целях применяется как твердая (например, при вялости пения), так и придыхательная (при так называемом «пересмыкании» связок, при «горловом» звуке); б) термин, обозначающий, что исполнитель, закончив одну часть произведения, должен, не выключая внимания слушателей (дирижер – не опуская рук), приступить к следующей части. Таким образом, применение атаки служит большей связности, цельности исполнения.

**АУФТАКТ** (нем. *Auftakt* – затакт) – специфический дирижерский жест, взмах дирижерской палочки или руки, указывающий начало исполнения. Его функции – определение темпа, динамики, характера атаки звука, показ взятия певцами дыхания и т.п.

**БАРИТОН** (от греч. *barytonos* – низкочувачий) – мужской певческий голос, занимает промежуточное положение между тенором и басом. Диапазон баритона – ля большой октавы – ля-бемоль 1-й октавы. По характеру голоса различают баритон лирический, лирико-драматический, драматический.

**БАС** (от итал. *basso* – низкий): а) самый низкий мужской певческий голос с диапазоном фа большой октавы – фа 1-й октавы. По тесситуре басы разделяются на высокие и низкие. **Высокий**, или певучий, бас (*basso cantante*) иногда называют баритональным за его светлое звучание. У него звучные верхние ноты и яркий центральный участок диапазона; б) самая

низкая партия в хоре или ансамбле. Рабочий диапазон хоровой басовой партии обычно колеблется в пределах соль большой октавы ре (ми-бемоль) 1-й октавы; в) смычковый инструмент скрипичного семейства.

**ВИБРАТО** (итал. *vibrato*, лат. *vibratio* – колебание) – периодическое изменение звука по высоте, силе и тембру. Вибрато существует в правильно поставленном певческом голосе и придает ему теплоту, льющийся характер, участвует в создании индивидуального тембра певца. Отсутствие вибрато обедняет голос, делает его гудкообразным, невыразительным. Различают скорость (частоту) вибрато и его размах (амплитуду). Вибрато с частотой 6–7 колебаний в секунду делает звук живым, выразительным, певучим. Более частая вибрация воспринимается как бляение («барашек» в голосе), тремоляция, а более редкая – как его качание. Вибрато отсутствует в речевом голосе и плохо выражено в детском певческом.

**ВОКАЛИЗ** (лат. *vocalis* – гласный) – музыкальное произведение для голоса без текста, написанное с целью выработки определенных вокально-технических навыков (аналогично этюдам у инструменталистов) или для концертного исполнения. Учебные вокализы – важнейший переходный материал от упражнений к произведениям с текстом. Отсутствие слова даст возможность сосредоточить внимание на музыкальной выразительности. Наличие тех или иных вокально-технических элементов позволяет выбирать вокализы соответственно стоящим перед учеником задачам. Вокализы исполняются на отдельный гласный звук, чаще всего на округленный а. Учебные вокализы издаются в виде сборников для голоса разной степени подготовки.

**ВОКАЛИЗАЦИЯ** (от итал. *vocalizzazione*) – исполнение мелодии на гласных звуках или распевание отдельных слогов какого-либо слова. В вокальной педагогике используется для наилучшего выявления вокальных качеств голоса. На вокализации в упражнениях и вокализах отрабатываются все основные элементы вокальной техники, она позволяет сосредоточить внимание на задачах голосообразования, звуковедения и музыкальной выразительности. Вокализация широко представлена в вокальных и хоровых произведениях. Простейшим ее видом является распевание какого-либо слога на нескольких нотах. Распространены также более развернутые мелодические ходы, пассажи, колоратурные украшения и т. п., исполняющиеся на отдельные гласные и слоги. Встречаются целые произведения, где распеваются один из гласных. Вокализация употребляется в хоровой практике при распевании, настройке хора, как прием в разучивании произведений. Часто встречается в хоровых произведениях в виде подголосков, фона, украшений и т. п.

Вокалисты воспринимают музыку не только слухом, но и мышцами голосового аппарата. Для оценки высоты звука певец (если он не обладает абсолютным слухом), как правило, обязательно воспроизведет его голосом, т. е. введет в работу голосовые складки, «пощупает» звук мышцами. Мышечное чувство звука вместе с другими ощущениями, сопровождающими пение (вибрационными, ощущениями подскладочного давления,

«столба» воздуха), образуют специфическое сложное восприятие звука, называемое вокальным слухом. Вокальный слух необходим педагогу-вокалисту для того, чтобы оценить правильность работы голосового аппарата ученика не только по слуху, но и по своим мышечным и дыхательным ощущениям. Вокальный слух нужен певцу для контроля за голосообразованием.

**ВОКАЛЬНАЯ РАБОТА** в хоре включает в себя работу над дыханием, звуком, чистотой интонации, ансамблем, строем хора, дикцией, нюансировкой, устранением певческих дефектов у певцов хора и привитием навыков правильного голосообразования и звуковедения.

**ВЫСОТА ЗВУКА** – свойство музыкального звука, зависящее от частоты колебаний звучащего тела; в акустике измеряется герцами (числом колебаний в секунду). В музыкальном исполнении различают высоту абсолютную (настройка инструментов и певцов по эталону высоты – камертону) и относительную, определяемую интервальным соотношением музыкальных звуков.

**ГИГИЕНА ГОЛОСА** – соблюдение певцом определенных правил поведения, певческий режим. Нельзя перед пением употреблять в пищу ничего, раздражающего горло: острого, соленого, горячего, холодного, использовать семечки, орехи. Вредно действуют на голосовой аппарат холод, жара, пыль, а также табак и особенно пиво, спиртные напитки. Пищу следует принимать не позже, чем за 2 часа до пения. В холодное время года, придя с улицы, перед пением нужно согреться, а выходя после пения – предварительно остыть. По утрам полезно полоскать горло комнатной водой. Неумеренные разговоры утомляют голос, поэтому на хоровых занятиях каждую не занятую пением минуту следует использовать для отдыха. Расшатывают голос форсированное (крикливое) пение и громкая речь, злоупотребление неудобной (высокой, низкой) тесситурой, исполнение чрезмерно сложного репертуара. Отрицательно действуют на голос общее переутомление, нервные потрясения. Женщины не должны петь во время ежемесячного нездоровья (3 дня); нарушение этого правила ведет к нечистому интонированию, может вызвать заболевание голосовых связок. При болезнях голосового аппарата в результате переутомления певцу вредит и присутствие на занятиях, т. к. в этих условиях он не находится в состоянии покоя. В процессе обучения пению следует соблюдать постепенность в преодолении технических трудностей, чередовать занятия с отдыхом. Произведения с высокой тесситурой необходимо при разучивании и многократном повторении транспонировать вниз. Укрепление здоровья, закалка организма от простудных заболеваний, правильная организация питания и отдыха повышают жизненный тонус и положительно отражаются на голосе; в свою очередь, хорошее звучание голоса благоприятно воздействует на самочувствие певца. Для контроля за состоянием голосового аппарата необходимо периодически проводить фониатрические осмотры; каждый поющий должен знать основные правила певческой гигиены.

**ГЛАСНЫЕ В ПЕНИИ** – звуки, на которых осуществляется пение и раскрываются все певческие возможности голоса: красота тембра, длительность звучания, силовые ресурсы, диапазон. Пение возможно и на некоторых звучных (сонорных) согласных (к примеру, м, н). В русском языке шесть чистых гласных: а, о, у, э, и, ы. При добавлении звука и формируются ряд йотированных звуков: я, е, ё, ю, йи. Гласные в академической манере пения звучат более округло по сравнению с речью, обладая при этом необходимой звонкостью, металличностью и придавая пению льющийся характер. Эти качества связаны с постоянным наличием в тембре хорошо поставленного певческого голоса высокой и низкой певческих формант, а также устойчивого вибрато. Ровное в тембральном отношении звучание гласных в пении зависит от умения сохранять эти качества при переходе от одного гласного к другому, что практически достигается при сохранении единого «места звучания» голоса (единых резонаторных ощущений). Отсутствие такового делает голос пестрым. Если в гласном не хватает высокой певческой форманты, он звучит глухо, «заваленно», по-старчески, если нет низкой – звук становится открытым, «белым». У начинающих певцов, как правило, гласные звучат неровно – одни лучше, другие хуже. Для развития голоса отбираются наиболее вокально устроенные гласные звуки и к ним постепенно подстраиваются менее удачные. Выявляя наилучшие тембровые качества голоса на гласных, певец должен следить, чтобы они звучали полноценно, не нарушая естественности слова в соответствии с нормами языка.

**ГЛИССАНДО** (итал. *glissando*, от фр. *glisser* – скользить) – исполнительский прием, заключающийся в переходе с одного звука на другой посредством плавного скольжения, без выделения отдельных промежуточных ступеней. В нотной записи обозначается чертой или волнистой линией между начальным и конечным звуками.

**ГЛОТКА** – полость, располагающаяся за зевом, сообщающаяся при дыхании с носовой полостью и гортанью. В речи и пении отделяется от носовой полости поднятым мягким небом и входит в состав ротоглоточного канала. Глотка является подвижным резонатором, участвующим в образовании одной из двух формант. Ее объем может сильно меняться благодаря перемещению языка и опусканию или поднятию гортани. В пении глотка должна быть свободно и широко открыта. Глотка участвует в создании импеданса и осуществлении прикрытия звука.

**ГОЛОС** – а) звуки, производимые голосовым аппаратом и служащие для общения между людьми. Голос может быть речевым, певческим, шепотным. Певческий голос характеризуется высотой, диапазоном, силой, тембром. Высота служит основой классификации певческих голосов. Различают певческие голоса поставленные (профессиональное пение) и непоставленные, бытовые. На протяжении жизни голос человека претерпевает значительные изменения. Время полного расцвета вокальных возможностей совпадает с обретением полного физического развития и продолжает-

ся до 50-60 лет, когда голос начинает постепенно терять прежние качества; б) отдельная партия в хоре, ансамбле, оркестре.

**ГОЛОС ПЕВЧЕСКИЙ** – совокупность певческих звуков, издаваемых при помощи голосового аппарата. Для певческого звука характерны определенность высоты, ясность гласных, большая или меньшая протяженность. Певческим голосом также называют способность петь (говорят, например, о «постановке голоса»); иногда под голосом подразумевают голосовой аппарат («охрана голоса»). Задатками певческого голоса обладает большинство людей, однако хорошие голоса довольно редки (М.И. Глинка определял хороший голос как «верный, звонкий, приятный»). Одним из наилучших средств, помогающих развитию голоса (и связанного с ним музыкального слуха), является хоровое пение.

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

**ГОЛОСОВОЙ АППАРАТ** – орган функционирования голоса, состоящий из следующих частей: а) гортань с голосовыми связками (двумя мышечными складками) – место зарождения звука; б) дыхательный аппарат – полости носа и рта, носоглотка, гортань, дыхательное горло-трахея, легкие; мышцы, управляющие дыханием (диафрагма, вдыхательные и выдыхательные мышцы); в) резонаторы, усиливающие и окрашивающие возникающий при взаимодействии связок и дыхания певческий звук (см. Тембр); г) артикуляционный аппарат, формирующий гласные и согласные звуки: нижняя челюсть, губы, язык, мягкое небо. В процессе пения все части голосового аппарата, управляемого мозгом, действуют одновременно и взаимосвязано.

**ГОЛОСООБРАЗОВАНИЕ, ЗВУКООБРАЗОВАНИЕ, ФОНАЦИЯ** – процесс образования звука голоса. Согласно общепризнанной миоэластической теории, звуковые волны возникают в голосовой щели в результате сопротивления сомкнутых голосовых складок давлению выдыхаемого воздуха. Пропустив порцию воздуха, складки снова смыкаются в силу эластичности, затем цикл повторяется. В результате возникают периодические прорывы (толчки) воздуха, т. е. звуковые колебания определенной частоты. Частота колебаний воспринимается как высота звука, а энергия прорывающихся порций воздуха (сила толчков) – как сила звука. Благодаря резонаторным явлениям в полостях, лежащих выше и ниже голосовой щели, происходит усиление определенных групп обертонов звука (образование формант), влияющих на формирование тембра и позволяющих отличать один гласный звук от другого. Голосообразование осуществляется в результате желания сформировать возникший в представлении звук, что на основе предыдущего опыта ведет к соответствующему действию мышц дыхания, гортани, артикуляционного аппарата. Таким образом, в голосообразовании принимают участие все компоненты голосового аппарата. Характер голосообразования может быть изменен в результате постановки голоса.

**ГОМОФОНИЯ** (греч. homophonia – однозвучие, унисон, от homos – один и phone – звук, голос) – вид многоголосия, при котором голоса разде-

ляются на главный (мелодия) и сопровождающие (гармоническое сопровождение, аккомпанемент).

**ГОРЛОВОЙ ЗВУК** – специфическое звучание голоса, образующееся в результате того, что голосовые складки работают в режиме «пересмыкания», т. е. в процессе колебания фаза их сомкнутого состояния превалирует над разомкнутой, а сама гортань напряжена. Горловой звук содержит много высоких обертонов и потому резок. Он не имеет естественного свободного вибрата, в нем отсутствует полнота произношения гласных, поэтому он звучит «плоско». Горловой звук естествен для народностей, говорящих на тюркских наречиях (татары, башкиры и др.), в силу особенностей произносительных норм и звукового состава этих языков. Для этих народностей переход к свободному полному академическому звучанию особенно труден и связан с так наз. снятием звука с горла. Для исправления горлового звука применяются приемы, направленные на изменение работы гортани в сторону ее освобождения от напряжения и пересмыкания: умеренная динамика, придыхательная или мягкая атака, использование гласных большего импеданса – «у» и «о», употребление мышечного приема зевка и т.п. Горловой оттенок звучания – не всегда недостаток, и история знает профессиональных певцов высокого класса, обладавших красивыми голосами «с горлинкой». Самими поющими «горление» обычно не воспринимается как дефект.

**ДЕТОНИРОВАНИЕ** (от фр. *detonner* – петь фальшиво) – пение с пониженной, реже – с повышенной интонацией. Звук слышится пониженным или повышенным, когда он выходит из зоны частот, определяющих высоту данного тона. Однако на ощущение высоты звука влияют и другие факторы – тембр, вибрато. Детонация может появляться на отдельных, технически более трудных звуках (обычно высоких или переходных), а может определять пение данного певца в целом. В последнем случае говорят о позиционной нечистоте пения. Причины детонации различны: недостаточно развитый музыкальный слух, в частности плохое ощущение ладовых тяготений; пение во время мутации, дефекты техники голосообразования или ее нарушение вследствие болезни, переутомления, невнимательности, изменения акустических условий самоконтроля и т. п.

**ДЕТСКИЙ ГОЛОС** – вследствие малых размеров голосового аппарата сильно отличается от голоса взрослых. Общий характер детских певческих голосов (независимо от возраста детей) – мягкость, «серебристое» головное звучание, фальцетное (головное) звукообразование и ограниченность силы звука. Способность петь проявляется у детей с 2 лет, и до 7 лет пение сохраняет чисто фальцетный характер. Диапазон голоса к этому времени достигает септимы (ре 1-й октавы – до 2-й октавы). С 7 лет в голосовых складках начинается формирование специальных вокальных мышц, которое полностью заканчивается к 12 годам. У ребенка появляется возможность пользоваться не только фальцетным, но и грудным типом формирования звука. Использование грудных вибраций в период закладки и обособления вокальных мышц может способствовать как возникновению

более удачных анатомических соотношений в гортани, так и лучшей управляемости микстовой работой голосовых складок. К 13 годам в голосе, даже при пользовании чистым фальцетом, начинают проявляться элементы грудного звучания, и диапазон расширяется до октавы или децимы (до 1-й октавы – ми-фа 2-й октавы). Голоса девочек и мальчиков, не различаясь существенно по звучанию, делятся лишь по диапазону: высокие, дисканты (сопрано), чаще всего имеют диапазон до 1-й октавы – фа (соль) 2-й октавы, низкие, альты – ля (соль) малой октавы – ре (ми) 2-й октавы. В связи с половым созреванием (обычно в период от 12 до 15 лет) детские голоса претерпевают мутацию. Голоса девочек обретают полноценное звучание женского голоса. Он становится более сильным, с большими возможностями диапазона и тембра за счет укрепления медиума, имеющего микстовый характер. Голоса мальчиков, понижаясь во время мутации примерно на октаву, приобретают полутораоктавный диапазон натурального грудного звучания и сохраняют фальцетные возможности для верхнего участка диапазона выше переходных нот. Основными правилами работы с детскими голосами являются: строгое выдерживание естественного для данного возраста диапазона, мягкое, свободное от зажимов и форсировки пение, ограниченная динамика, подбор репертуара, доступного по образному содержанию и эмоциям, непродолжительность и систематичность занятий.

**ДЕТСКИЙ ХОР.** Детские хоры разделяются по возрастным признакам. Хор младших школьников состоит из детей до 10–11 лет. Звучание хора исключительно фальцетное, диапазон небольшой. Репертуар состоит из одно- и двухголосных произведений, причем вторые голоса по тембровой окраске мало отличаются от первых. В хор среднего школьного возраста входят дети от 11 до 14 лет. В этом возрасте увеличивается диапазон и намечается тембровая окраска. Репертуар уже может быть двух- и трехголосным. В хоре старшего школьного возраста поют дети от 14 до 16 лет. Репертуар хора состоит из произведений, предназначенных для женского хора, но доступных детям по тесситуре. Хор мальчиков состоит из детей от 7-8 до 14-15 лет. Звучание хора мальчиков очень яркое, легкое, с характерной тембровой окраской.

**ДЕФЕКТЫ ПЕВЧЕСКОГО ЗВУКА** – горловой голос, открытый, «белый» звук, форсирование звука, бетонирование, гнусавость, носовой призыв, качание, или тремоляция, голоса, несобранный, неопертый звук. Все эти дефекты, как правило, носят приобретенный характер. Основной причиной их возникновения являются неверные навыки пения, полученные в результате самостоятельных занятий или плохого обучения.

**ДИАПАЗОН** (греч. – через все струны) – звуковой объем голоса (инструмента) от самого нижнего до самого верхнего звука. Диапазон голоса певца-солиста (профессионала) должен быть не менее 2-х октав, что позволяет исполнять ведущие оперные партии, камерный репертуар. Требования к диапазону певца профессионального хора – те же, значительно меньшие – к участнику любительского хора, где недостаток хороших вы-

соких или низких звуков у одного певца компенсируется за счет другого. Диапазон певцов самодеятельных хоров редко превышают объем так называемого рабочего (наиболее употребительного) Диапазона – полторы октавы. При обучении пению диапазон, как правило, расширяется (в ту и другую сторону), однако необходимо следить, чтобы певец при этом не потерял хороший природный тембр.

**ДИВИЗИ** (итал. *divisi*) – разделенные) – временное разделение какой-либо хоровой или оркестровой партии на 2, 3 и более голосов.

**ДИКЦИЯ** (от лат. *dictio* – произнесение) – ясность, разборчивость произнесения текста. Хорошая дикция у певца позволяет без напряжения понимать смысл произносимых слов и тем самым облегчает восприятие музыки. Разборчивость слов в пении определяется четкостью произнесения согласных звуков. Они должны произноситься активно и быстро, чтобы не прерывать связного звучания. Певец лишен возможности протянуть согласные во времени, так как это разрушает кантилену и ведет к скандированию отдельных слогов. Гласные должны произноситься, сразу обретая свою полноту; нельзя долго входить в гласный звук. Вялые губы и язык в пении недопустимы. Необходимо строго следить за осмысленным и эмоционально насыщенным произнесением слов, что также ведет к повышению разборчивости текста. В хоре кроме четкости произношения согласных каждым певцом требуется синхронность артикуляции всех поющих, достигаемая благодаря следованию за дирижерским жестом.

**ДИНАМИКА** – совокупность явлений, связанных с громкостью звучания. Динамика является одним из важнейших выразительных средств музыки. Применение динамических оттенков (*forte*, *piano*, *crescendo*, *diminuendo* и др.) определяется содержанием и характером музыки.

**ДИСКАНТ** (от лат. *discantus*) – высокий детский певческий голос с диапазоном до 1-й октавы – соль 2-й октавы.

**ДИССОНАНС** – сочетание двух (и более) звуков, не сливающихся друг с другом в восприятии слушателя. По сравнению с консонансом диссонанс звучит более напряженно и вызывает ожидание разрешения, перехода в консонанс. К диссонансам относятся большие и малые секунды и септимы, тритон и другие увеличенные и уменьшенные интервалы, а также аккорды, включающие в себя эти интервалы.

**ДЫХАНИЕ** – один из основных факторов голосообразования, энергетический источник голоса. В повседневной жизни дыхание осуществляется произвольно, в пении оно подвластно волевому управлению. Вдох всегда требует активной работы мышц-вдыхателей, поднимающих ребра и расширяющих грудную клетку, а также диафрагмы, которая, сокращаясь и опускаясь, растягивает легкие вниз. По типу вдоха в практике различают верхнереберное (ключичное), нижнереберно-диафрагмальное (косто-абдоминальное) и диафрагмальное (абдоминальное, брюшное) дыхание. Верхнереберное дыхание в пении не применяется, так как ведет к напряжению мышц шеи. Наилучшим для пения является дыхание нижнеребер-

но-диафрагмальное, когда при вдохе верхний отдел грудной клетки остается спокойным, нижние ребра хорошо раздвигаются, диафрагма опускается и живот немного выдается вперед. Для пения принципиальное значение имеет не столько тип вдоха, сколько характер выдоха. Выдох в пении осуществляется при действии мышц брюшного пресса и мышц, опускающих ребра. Выдох должен быть плавным, без толчков, лишнего напряжения, но достаточно активным для создания чувства опоры. Длительность и сила дыхания развиваются в процессе пения и зависят от координации с работой голосовых складок. Упражнения в дыхании без звука помогают дыхательным мышцам осуществлять свою работу более точно, т. е. развивают управление этой мускулатурой. Певческое же дыхание осваивается только на звуковых упражнениях, когда в работе участвуют гортань и другие отделы голосового аппарата. Основным критерием правильности дыхания является качество звучания голоса. Характер вдоха, его длительность и объем диктуются музыкальной фразой и выразительными задачами. Обычно вдох производится быстро, бесшумно, через нос или через нос и рот одновременно. Если позволяет музыка, то желательно вдох производить через нос. Возможности и характер дыхания у певцов хора показывает жест дирижера. В хоровом пении применяется как одновременное, так и цепное дыхание.

**ЖЕНСКИЙ ХОР** – хор, состоящий из женских голосов. Обычно состоит из первых и вторых сопрано и альтов, партия которых разделяется редко. К группе альтов относятся низкие женские голоса: меццо-сопрано и контральто. Общий диапазон женского хора составляет две с половиной октавы (фа малой октавы - до 3-й октавы).

**ЗАКРЫТЫЙ ЗВУК** образуется при пении с закрытым ртом. Этот вид пения широко применяется в процессе постановки голоса, способствуя возникновению ярких резонаторных ощущений в области головного резонатора. При пении с закрытым ртом образуется очень сильный импеданс, что помогает голосовым складкам в их сопротивлении подскладочному давлению. Исключение привычных артикуляционных движений позволяет сосредоточиться на оценке работы гортани и дыхания. Пение закрытым звуком можно осуществлять по-разному, меняя его тембр. В процессе пения необходимо контролировать, чтобы голос не зажимался и гортань не сковывалась. С этой целью часто употребляют пение на согласный *n* с приоткрытым ртом, когда челюсть и дно рта свободны. Закрытый звук при этом получается вследствие опускания небной занавески, перекрывающей ход в ротовую полость. Пение закрытым звуком на согласный *m* – распространенный колористический прием в хоровом исполнении, создающий специфическое приглушенное звучание хора; часто применяется в качестве аккомпанемента солисту. В хоровой практике пение с закрытым ртом используется в работе над дыханием, выравниванием строя. В нотках пение с закрытым ртом имеет следующие обозначения: *a bocca chiusa* (итал.), *bouche fermee* (фр.), «закр. ртом», крестиком над нотой, буквами (*m*, *mm*...).

**ЗАПЕВ** – начало хоровой песни, исполняемое одним или несколькими солистами, после чего вступает весь хор.

**ЗВУКОВЕДЕНИЕ** – в вокальном искусстве термин применяется для обозначения различных видов ведения голоса по звукам мелодии (напр., кантилена, портаменто, маркато и т. п.). Кантилена – основной вид звуковедения в пении. Вместе с голосообразованием звуковедение входит в понятие вокальной техники.

**ЗВУКООБРАЗОВАНИЕ** (фонация, от греч. phone – звук) – извлечение певческого и речевого звука, результат действия голосового аппарата. Певческий звук, возникая в результате колебаний голосовых связок, усиливается и темброво обогащается благодаря резонаторам.

**ЗЕВОК В ПЕНИИ** – один из распространенных мышечных приемов, способствующий нахождению правильного положения гортани во время пения. Благодаря ощущению зевка мягкое небо активизируется и поднимается вверх, гортань опускается, задний отдел рта освобождается от скованности, излишнего напряжения. Высокие голоса, особенно женские (колоратурные и лирико-колоратурные сопрано), чаще употребляют «полузевок».

**ИНТОНАЦИЯ** (от лат. intono – громко произношу): а) воплощение художественного образа в музыкальных звуках; б) небольшой, относительно самостоятельный мелодический оборот; в) точное воспроизведение высоты звука при музыкальном исполнении; г) выравнивание звучания тонов звукоряда музыкальных инструментов по тембру и громкости; д) в григорианском пении – краткое вокальное вступление к напеву, определяющее его тональность.

**ИНТОНИРОВАНИЕ** – осознанное воспроизведение музыкального звука голосом или на инструменте.

**КАМЕРНЫЙ ХОР** – хор небольшого состава (до 40 человек).

**КАНОН** (греч. canon – правило) – форма полифонической музыки, основанная на строгой имитации – точном повторении мелодии во всех голосах. Каждый голос вступает раньше, чем мелодия закончится у предыдущего голоса. Первый, ведущий голос в каноне называется пропостой (итал. proposta – предложение), имитирующие голоса – респостой (итал. risposta – ответ). Каноны различаются по количеству голосов, интервалу между их вступлениями (каноны в приму, октаву, кварту, квинту и пр.), числу тем, имитируемых одновременно (канон двойной, тройной и т. д.), разным соотношениям пропосты и респосты (канон в увеличении, уменьшении, обращении). В бесконечном каноне конец мелодии переходит в ее начало, поэтому голоса могут вступать любое количество раз.

**КАНТ** (от лат. cantus – пение) – бытовая многоголосная песня, распространенная в России, на Украине и в Белоруссии в XVII–XVIII вв. Для музыки кантов были характерны трехголосное изложение с параллельным движением двух верхних голосов и противостоящим им басом, создающим гармоническую опору, куплетная форма, ритмическая часть мелодии. Первоначально канты создавались на тексты религиозного содержания и были

популярны в среде духовенства. В XVIII в. Тематика кантов обогащается, появляются шуточные, пасторальные, застольные, любовно-лирические, поздравительные и так наз. виватные, или панегирические, канты, характерные для Петровской эпохи. В виватных кантах, в частности, воспевались различные торжественные события из жизни государства. Для них характерны мелодия, напоминающая фанфарные сигналы, имитационные переключки, рулады на слове «виват». Кант становится любимым жанром домашнего музицирования. Во 2-й пол. XVIII в. кант постепенно вытесняется жанром сольной «русской песни».

**КАНТИЛЕНА** (лат. *cantilena* – пение): а) певучее, связное исполнение мелодии, основной вид звуковедения, построенный на технике *legato*. Певучесть, кантиленность вокального исполнения – результат правильной техники голосообразования и звуковедения, когда при переходе от звука к звуку характер вибрато не нарушается. Достигается выравниванием гласных и умением быстро и четко произносить согласные; б) напевная мелодия, вокальная или инструментальная. Кантиленные вокальные мелодии композиторов разных времен и народов несут в себе как элементы национальной специфики, так и бытующие интонации эпохи. Русская кантилена, ведущая свое начало от распевных, широких русских народных песен, достигла глубокой психологической выразительности в произведениях композиторов-классиков. Вокальный стиль русских певцов формировался под влиянием классической русской кантилены. Кантилена позволяет певцу наиболее полно раскрыть выразительные возможности своего голоса, мастерство владения им.

**КАПЕЛЛА** (итал. *capella*) – хоровой коллектив. В средние века капеллой называлась часовня или придел в церкви, где размещался хор. Средневековые церковные капеллы были только вокальными, отсюда произошел термин «а капелла». В дальнейшем капеллы превратились в смешанные ансамбли, состоящие из певцов и инструменталистов; появились светские капеллы.

**КОЛОРАТУРА** – значение термина см. в разделе Певческие голоса.

**КОНЦЕРТМЕЙСТЕР** (нем. *Konzertmeister*): а) пианист, который помогает исполнителям, певцам и инструменталистам, разучивать партии и аккомпанирует им на концерте; б) первый скрипач оркестра; в) ведущий музыкант в каждой из струнных групп оркестра.

**КУЛЬМИНАЦИЯ** (от лат. *culmen* – вершина) – наиболее напряженный момент в музыкальном произведении или какой-либо его части. Как правило, кульминационный звук или оборот образуется в мелодии, чаще всего на сильной доле, и выделяется своей высотой и продолжительностью. Задачей исполнителя является выявить и раскрыть выразительный смысл кульминации.

**КУПЛЕТ** (фр. *couplet*) – раздел песни, состоящий из одного проведения всей мелодии и одной строфы поэтического текста. При исполнении следующих строф мелодия обычно повторяется в точности или с незначительными вариациями. В результате образуется куплетная форма, харак-

терная для большинства песен разных народов, а также многих профессиональных сочинений песенного жанра. Нередко куплет начинается запевом и заканчивается припевом.

**ЛЮФТПАУЗА** (нем. воздушная пауза) – небольшой, едва заметный перерыв в звучании при исполнении музыкального произведения. Применяется для выделения начала новой фразы, раздела. Иногда отмечается в нотах запятой, но в основном делается исполнителем по собственному усмотрению.

**МЕЛОДИЯ** (греч. *melodia* – песня) – осмысленное одноголосное последование звуков, основное выразительное средство музыки. В мелодии важное значение имеют звуковысотная линия, лад, ритм, музыкальная структура. Мелодия может оказывать художественное воздействие как сама по себе (в одноголосии), так и в сочетании с мелодиями в других голосах (полифония) или с гармоническим сопровождением (гомофония). В вокальной музыке при исполнении мелодии необходимо раскрыть интонационную выразительность, подчеркнуть кульминацию при помощи умело распределенных динамических и агогических оттенков, выявить соотношение музыки и текста.

**МЕТРОНОМ** (греч. *metron* – мера, *nomos* – закон) – прибор для определения темпа; усовершенствован И.Н. Мельцелем (1816; отсюда иногда обозначение М.М. – метроном Мель-целя). Отсчет тактовых долей производится при помощи маятника с передвижным грузиком и шкалы с делениями и числами, указывающими ко-лич. ударов маятника в мин. Числовое обозначение М. ставится в нотах рядом с обознач. темпа и длительности счетной доли. М. дает возможность исполнителю узнать (в известной степени) авторские требования темпа, определить – в целях самоконтроля – его устойчивость, наличие отклонений (ускорений, замедлений), При отсутствии М. можно пользоваться вспомогат. средствами: зрительно – движением секундной стрелки (имеющейся в некотор. системах наручн. часов), указывающей М., равный 60; на слух – «тиканьем» наручных, карманных часов, обычно составляющим 300 ударов в мин.; разделив 300 на числовое показание М., можно (приблизительно) найти требуемый темп. Известно также, что темп быстрого, стремительного марша (120 шагов в мин.) равен 120.

**МЕЦЦА ВОЧЕ** (итал. *mezza voce* – вполголоса) – пение в динамике *mezza piano* с сохранением всех качеств оперного смешанного звукообразования, но с превалированием фальцетной работы голосовых складок. Использование такого рода микста позволяет певцу быть хорошо слышимым в зале при затрате весьма малых усилий. Владение *mezza voce* – показатель технического мастерства вокалиста.

**МЕЦЦО-СОПРАНО** (итал. *mezzo-soprano*, от *mezzo* – средний) – женский голос, занимающий промежуточное положение между сопрано и контральто. Диапазон меццо-сопрано – ля малой октавы - ля (си) 2-й октавы. Характерными признаками этого типа голоса являются полнота звучания в среднем регистре и мягкие, глубокие низкие ноты. Меццо-сопрано бывают двух видов: высокое (лирическое) меццо-сопрано, обладающее более легким и высоким звуком, и низкое, приближающееся к контральто.

**МИКСТ** – значение термина см. в разделе Певческие голоса

**МИМИКА** – выразительные движения мышц лица, отражающие чувства человека. В вокальном искусстве служит зрительным дополнением к слуховым впечатлениям от исполнения. Мимика певца должна органично вытекать из его исполнительских задач. Частыми дефектами мимики являются гримасы: искривление рта, его стандартное искусственное положение (в форме улыбки или с губами, вытянутыми вперед), морщенье лба и т. п. Данные недостатки трудно поддаются исправлению, поэтому в процессе воспитания голоса следует обращать постоянное внимание на естественность мимики и отсутствие каких-либо мышечных напряжений, сопутствующих пению.

**МНОГОГОЛОСИЕ** – музыкальное изложение, основанное на одновременном сочетании нескольких голосов. Основные типы многоголосия – гетерофония, гомофония, полифония.

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЛУХ** – способность человека воспринимать музыку. Музыкальный слух характеризуется широким диапазоном восприятия высоты звуков – от 16 герц (до субконтроктавы) до 20000 герц (приблизительно *ми-бемоль* 7-й октавы). Отчетливее всего воспринимается высота звуков в зоне от 500 до 3000–4000 герц, где находятся все форманты гласных речи и певческие форманты. Различают **абсолютный слух** (способность узнавать и определять высоту отдельных звуков без предварительной настройки) и **относительный** (способность определять звуковысотные интервальные отношения между звуками). Для музыканта важно развивать **внутренний слух** – способность представлять мелодическую последовательность без реального звучания, мысленно. Музыкальный слух развивается в тесной взаимосвязи с голосом как естественным инструментом выражения музыкальных впечатлений. У большинства людей мелодия, представленная внутренним слухом, находит выражение в пении; в этом случае говорят об **активном** слухе. Однако встречаются лица, которые обладают развитым музыкальным слухом, но не научились управлять своим голосовым аппаратом и не могут точно воспроизвести услышанную мелодию; такое явление называется **пассивным** слухом. У музыкально одаренных людей связи между слухом и голосовым аппаратом обычно настолько прочны, что внутреннее слышание мелодии обязательно вызывает двигательную реакцию голосового аппарата.

**МУТАЦИЯ** (от лат. *mutatio* – изменение, перемена) – переход детского голоса в голос взрослого. Возрастные границы мутации, связанные с национальной принадлежностью и климатом, – от 10 до 17 лет (для народов Средней Европы она чаще всего наступает в 14–16 лет). У девочек эта перемена совершается плавно и порой проходит вовсе незаметно, что связано с постепенным и равномерным ростом гортани, не меняющей своей естественной конфигурации. У мальчиков в результате значительного изменения конфигурации гортани голосовые складки удлиняются до 2–2,5 см против 1,5 см (в среднем) у женщин. Длительность процесса перестройки гортани у мальчиков занимает, как и у девочек, 1,5–2 года, распростра-

няясь на весь возраст полового созревания. Однако «ломка» голоса мальчиков, его охриплость, неустойчивость фонации могут проявиться резко в течение нескольких недель. Это объясняется тем, что привычная старая фальцетно-микстовая функция гортани приходит в противоречие с новой структурой, для которой естествен грудной тип вибраций. В этот период установления новых «взаимоотношений» между гортанью, полостями надставной трубки и дыханием голосовые складки бывают покрасневшими, отмечается обилие слизи, быстрая утомляемость. Новая гортань и иные анатомические и физиологические особенности взрослого мужского организма могут оказаться менее благоприятными для образования красивого певческого звука. Для сохранения удачной для пения конструкции гортани мальчика в XVII–XVIII вв. была широко распространена кастрация. До недавнего времени бытовало мнение, что во время мутации мальчики не должны петь. Однако практика многих хормейстеров показывает, что занятия пением в этот период с использованием ограниченного диапазона и умеренной динамики благоприятны для развития голоса.

**НАПЕВ** – мелодия, предназначенная для вокального (реже инструментального) исполнения; обычно этот термин применяют к мелодиям народных песен.

**НАРОДНАЯ МАНЕРА ПЕНИЯ** – характеризуется резким разделением регистров, большей открытостью звука. В нашей стране существует большое число хоровых коллективов (Русский народный хор им. М.Е. Пятницкого, Северный русский народный хор, Воронежский русский народный хор, Уральский русский народный хор и др.), а также певцов-солистов (среди которых И. Яунзем, Л. Русланова, М. Мордасова, Л. Зыкина и др.), поющих в народной манере.

**ОБЕРТОНЫ** (от нем. Obertone – верхние тоны) – гармонические звучия, частичные тоны, призвуки, входящие в состав основного тона, возникающие от колебаний частей звучащего тела (струны, столба воздуха). Обертоны всегда выше основного тона. Частота колебаний в целое число раз (2, 3, 4 и т. д.) больше частоты колебаний основного тона; например, 1/2 звучащей струны (вдвое большее число колебаний) дает октаву от основного тона (О. обозн. числом 2), 1/3 струны – квинту через октаву (обозн. 3), 1/4 – 2-ю октаву и кварту от 3-го О., 1/5 часть – терцию через 2 октавы и т. д. Последовательность Обертонов в восходящем порядке образует так называемый натуральный звукоряд («обертоновый ряд»), выраженный рядом чисел (начиная с единицы – основного тона). Обертоны звучат значительно слабее основного тона, но с разной громкостью, образуя тот или иной тембр голоса, инструмента. Преобладание низких обертонов придает звуку полноту, мягкость, верхних – звонкость, резкость. В натуральном звукоряде находят физическое обоснование многих явлений музыки (интервалика, мажорное трезвучие, консонанс и др.).

**ОДНОГОЛОСИЕ** – музыкальное изложение, которое ограничено одной мелодической линией. Одноголосие является исторически наиболее ранней формой музыкального искусства.

**ОДНОРОДНЫЙ ХОР** – хор, состоящий из голосов одного типа: детских, женских, мужских, в отличие от смешанного хора.

**ОКРУГЛЕНИЕ ГЛАСНЫХ** – более округлое, «затемненное» звучание гласных при академической манере пения. Гласный *a* звучит с элементом *o*, *e* – с элементом *э*, *и* – с элементом *ы*.

**ОПОРА** – термин, употребляемый в вокальном искусстве для характеристики устойчивого, правильно оформленного певческого звука («опертое звучание») и манеры голосообразования («пение на опоре»). При опертом звучании голос обладает всеми необходимыми вокальными качествами: звонкостью, округлостью, устойчивым вибрато и свободой выполнения различных видов вокальной техники. Субъективное ощущение опоры у разных певцов может быть различно. Одни чувствуют ее как определенную степень напряжения дыхательных мышц; другие – как столб воздуха, упирающийся в небо или зубы; третьи – как ощущение торможения воздуха на уровне гортани (отсюда выражения «опора дыхания», «опора звука», «упор звука», «опора звука на дыхание» и т. п.). Чувство опоры не является природным, оно развивается в процессе освоения вокальной техники. Ведущие, наиболее яркие ощущения при пении определяют для каждого певца его интерпретацию опоры. Выработка «пения на опоре» – необходимый элемент воспитания хора, способствующий слитности звучания и чистоте интонирования.

**ОПРЕДЕЛЕНИЕ ТИПА ГОЛОСА** – одна из важнейших задач вокальной педагогики. Приспособительные возможности голосового аппарата весьма велики, и потому истинная природа голоса часто бывает скрыта (например, вследствие подражания любимому певцу). Определение типа голоса производится по комплексу признаков, т. к. ни один из них в отдельности не дает однозначного ответа. К ним относятся: тембр, диапазон, способность выдерживать tessitura, место расположения переходных нот, строение гортани и размеры голосовых складок, телосложение певца. При исследовании голосовых складок надо учитывать не только их длину, но и толщину, массивность. Например, встречаются басы, имеющие сравнительно короткие, но массивные голосовые складки. Когда голос сразу не поддается ясному определению, носит промежуточный характер, целесообразно временно воздержаться от категоричного причисления его к какому-либо типу, выдержать определенный период занятий на наиболее удобном участке диапазона. Для певца крайне важно исполнять репертуар, свойственный его типу голоса. Пение партий, написанных применительно к другому характеру голоса, ведет к деградации вокальных данных и сокращает певческое долголетие.

**ОРФОЭПИЯ** (от греч. *orthos* – правильный, *epos* – речь) – правильное литературное произношение текста. В русском языке (как и в ряде других) произношение слов отличается от их начертания. Гласные чисто произносятся

ся, главным образом, в ударном положении, а остальные звучат не в полной форме (ослабленно, укороченно). Такая редукция гласных звуков является нормой русского языка. В пении, где каждый гласный звук должен быть протянут и иметь кроме необходимой окраски гласного специфически певческий тембр, речевая орфоэпия не может быть полностью соблюдена. Вокальная практика выработала свои певческие орфоэпические нормы произношения. Стремление к естественному сочетанию в пении речевого и вокального начал является для певца задачей первостепенной важности.

**ОТКРЫТЫЙ ЗВУК** – перенесение речевого звучания гласных в пение. Открытым звуком пользуются при исполнении народных песен. Профессиональные народные хоры и некоторые певицы, поющие в народной манере, используют не совсем открытый звук, несколько округляя его.

**ПАРТИТУРА** (итал. *partitura*, от лат. *partio* – делю, распределяю) – нотная запись произведения хоровой, ансамблевой или оркестровой музыки, в которой сведены воедино все партии отдельных инструментов или голосов. Партии в определенном порядке располагаются одна под другой, каждая на своем нотоносце. В хоровой партитуре голоса размещены сверху вниз от высоких к низким. В оркестровой партитуре партии расположены по группам; если в произведении участвуют солист или хор, то их партии располагаются над партией струнных инструментов.

**ПАРТИЯ** – (от лат. *pars* – часть, *partio* – делю): а) многоголосном произведении вокальной, вокально-инструментальной, инструментальной музыки одна из его составных частей, предназначенная для исполнения отдельным голосом (группой однородных голосов) или на отдельном инструменте (группой инструментов), например партия сопрано в хоровом произведении, партия 1-й скрипки в струнном квартете и т. д. В оперной музыке партии солистов называются не только по типу голоса, но и по имени героя оперы; б) группа однородных голосов в хоре, исполняющая в унисон свою мелодию, в) ноты отдельной партии многоголосного произведения.

**ПЕВЧЕСКАЯ УСТАНОВКА** – термин, обозначающий положение, которое должен принять певец перед началом пения: непринужденное, но подтянутое положение корпуса с расправленными спиной и плечами, прямое свободное положение головы, устойчивая опора на обе ноги, свободные руки. Соблюдение этих требований создает приятное эстетическое впечатление и дает свободу мимике и жесту. Правильная певческая установка активизирует дыхательную мускулатуру, снимает напряжение, зажатость звука и тем самым облегчает певческий процесс.

**ПЕНИЕ, ВОКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО** – эмоционально-образное раскрытие содержания музыки средствами певческого голоса. Пение бывает сольное (одноголосное), ансамблевое (дуэт, трио и т. д.), хоровое; с инструментальным сопровождением и без него – а капелла; со словами и без слов (вокализация). Пение различается по жанрам: оперное, камерно-концертное, народное, эстрадное (включающее ряд разнообразных манер исполнения и голосообразования), церковное. Различаются три основных

стиля пения: кантиленный (певучий), колоратурный (умение петь в быстром темпе и выполнять украшения) и декламационный (приближающийся к интонациям речи). Профессиональный певческий голос – результат специальной тренировки голосового аппарата. Поставленный в академической манере певческий голос отличается красотой тембра, звонкостью и округлостью гласных, ровностью двухоктавного диапазона, широкими динамическими возможностями, льющимся характером. Эталонное звучание певческих голосов позволяет им хорошо сливаться в ансамблях. Певец должен также обладать четкой дикцией, ясно и выразительно произносить при пении поэтический текст.

**ПОЛЕТНОСТЬ** – свойство правильно поставленного певческого голоса быть хорошо слышимым в зале. Полетность зависит от наличия в тембре голоса высокой певческой форманты, особенно хорошо воспринимаемой слухом. Полетный голос даже на *pianissimo* всегда достаточно звучен, неполетный голос, несмотря на видимые усилия певца, в зале слышен плохо. Поэтому в вокальной педагогике особое внимание уделяется верному тембровому оформлению звука, а не только развитию его силы.

**ПОСТАНОВКА ГОЛОСА** – распространенное среди вокалистов выражение, означающее процесс индивидуального обучения пению; заключается в выработке у учащегося рефлекторных движений голосового аппарата, способствующих правильному звучанию. Понятие хорошо поставленного голоса включает его ровность на всем диапазоне (сглаженность регистров), звучность, прикрытость гласных, красоту тембра, гибкость. Хорошо поставленный голос характеризуется присутствием в его звучании так называемых певческих формант.

**ПРИКРЫТИЕ ЗВУКА** – настройка голосового аппарата (главным образом за счет расширения нижней части глотки и соответствующего формирования полости рта), придающая певческому звуку некоторую затемненность, мягкость, глубину. Прикрытость звука акустически связана с присутствием в нем так называемой нижней форманты. Прикрытие звука применяется в вокальной педагогике для сглаживания регистров, благодаря чему получается однородность голоса на всем диапазоне. В академическом пении используется только прикрытый звук (открытый применяется как исключение, в специальных исполнительских целях). Однако следует опасаться чрезмерного затемнения ("перекрытия") звука, придающего ему тусклый, глухой тембр. Мету прикрытия звука устанавливает педагог, дирижер, руководствуясь своим вокальным слухом и эстетическим вкусом.

**ПРИПЕВ** – вторая часть куплетной песни. В отличие от запева, текст которого в каждом куплете обновляется, припев исполняется на неизменный текст.

**ПРЯМОЙ ГОЛОС** – голос, лишенный вибрато.

**РАСПЕВАНИЕ ХОРА** – вокально-слуховая настройка хора, своеобразная вокальная гимнастика, разогревающая и настраивающая голосовой

аппарат певцов хора на определенных упражнениях. Задача хормейстера при распевании хора состоит в том, чтобы выработать единую вокальную линию, ансамбль, строй, чистоту интонации, дыхание, высокую позицию звука.

**РЕГИСТР** (лат. *registrum* – список, перечень) – часть диапазона голоса (инструмента), объединенная сходством тембра на основе однородности звукоизвлечения. В голосе различается нижний, или грудной регистр (с преимущественным использованием грудного резонатора), верхний, или головной регистр (фальцет), смешанный, или микст. У мужских голосов имеются два природных регистра: грудной и головной; у женщин – три: грудной, смешанный, головной. В голосе необученного певца регистры резко различимы; границы их определяются так называемыми переходными (переломными) звуками, более или менее постоянными для каждого типа голоса: у баса до-диез1 (до1), у баритона ре-диез1 (ре1), у тенора фа-диез1 (фа1), у сопрано ми1-фа1 (при переходе к смешанному регистру) и фа-диез2 (фа2) (при переходе к головному регистру), у меццо-сопрано и контральто фа-диез1 (фа1) (при переходе к смешанному регистру) и ре-диез2 (ре2) (при переходе к головному регистру). «Поставленный» голос отличается сглаженностью регистров, постепенностью перехода от нижних звуков диапазона к верхним. Использование «чистых» регистров обученными певцами, в отличие от народных певцов, применяется эпизодически, как вокальная краска. Исполнение переходных (к верхнему резонатору) звуков требует некоторого их затемнения – «прикрытия».

**РЕЗОНАТОРЫ** (от лат. *resono* – откликаюсь) – часть голосового аппарата, придающая слабому звуку, возникающему на голосовых связках, силу, звучность, характерный тембр. Резонаторы подразделяются на верхние (головные, расположенные над связками, – полости глотки, рта, носа и придаточные) и нижние (грудная клетка – трахеи, бронхи). Кроме того, резонаторы делятся на подвижные (способные изменять свою форму и объем, поддающиеся управлению – полости глотки и рта) и неподвижные (на функционирование которых можно влиять лишь опосредствованно).

**РЕПЕТИЦИЯ** (лат. *repetitio* – повторение) – занятие, проводимое дирижером с исполнителями по подготовке программы концерта, спектакля (Р. с участием певцов или хора наз. также спевка). Р. – общепринятая форма постепенного воплощения исполнительск. замысла, определяемого содержанием произв. С этим неразрывно связано идейно-худож. воспитание коллектива. Хоровые Р., проводимые систематически, включают вок. Упражнения – предварит, распевку, иногда (в самодеят. хоре) и учебные занятия по муз. грамоте, сольфеджио. Продолжительность занятий в профес. коллективе, при отсутствии в этот день концерта, обычно составляет 4 часа (с перерывами до 20 мин.), в любительск. хорах – не более 3-х часов. Репетиц. процесс можно подразделить на периоды: а) начальный (ознакомление с произв., усвоение муз. и литер. текста – чаще всего разучивание по партиям); б) средний (переход к общехоровому ансамблю, детальное изучение);

в) заключительный (прогонная Р., нацеленная на однократное исполнение; доделочная и генеральная). Могут быть также Р. реконструктивного типа (поправочная, восстановительная). Принципы сов. педагогики явл. руководящими и в репетиц. работе, а именно: а) наглядность (образцовый показ); б) сознательность и активность (понимание и прочувствование певцами содержания произв.); в) прочность (достигаемая разумным повторением, с обязательной постановкой исполнит. задачи); г) систематичность и последовательность (обеспеченные планированием); д) доступность (учет муз.-вок. возможностей хора). При проведении Р. слеует соблюдать единство формы и содержания (связь технич. и худож.), пользоваться дедуктивным и индуктивным методами (от общего к частному и обратно). Дирижер должен представлять себе перспективу изучения произв., правильно распределять задания на каждое занятие, чтобы довести произв. до концерта в наилучшем (в данных условиях) состоянии. Чтобы избежать притупления внимания и усталости голоса, полезно чередовать как произв., так и методы их изучения. Чрезвычайно важно поддерживать у певцов интерес к изучаемому.

**СИЛА ЗВУКА** – величина звуковой энергии. Является одной из характеристик певческого голоса. Сила звука у певцов зависит от величины подкладочного воздушного давления, тонуса смыкания голосовых складок, от размеров ротового отверстия и от степени поглощения звуковой энергии тканями и полостями ротоглоточного канала. Не следует отождествлять понятия силы звука и его громкости.

**СМЕШАННЫЙ ХОР** – певческий коллектив, состоящий из разнородных голосов, т. е. сопрано, альтов, теноров и басов. В неполном смешанном хоре отсутствует одна какая-либо партия.

**СОГЛАСНЫЕ В ПЕНИИ** – звуки, которые играют решающую роль в восприятии текста. Разборчивость слова в пении связана с их четким и быстрым произношением. Действие согласных на голосообразование широко используется в вокальной педагогике.

**СОЛИСТ** – исполнитель музыкального произведения для одного голоса или инструмента (с сопровождением или без него), а также исполнитель самостоятельной партии в оперном, хоровом, симфоническом произведении.

**СОЛЬФЕДЖИРОВАНИЕ** (от итал. *solfeggio*, от названий звуков соль и фа) – пение вокальных упражнений с произношением названий звуков. Используется в вокальной педагогике для развития точности интонации, навыков чтения с листа.

**СОПРАНО** (от итал. *sopra* – над, выше): а) самый высокий женский голос с диапазоном до 1-й октавы – до 3-й октавы. Различают несколько разновидностей сопрано. **Колоратурное сопрано** – голос очень подвижный, легкий, полетный при сравнительно небольшой силе звука. Диапазон доходит до соль 3-й октавы. **Лирико-колоратурное сопрано** – голос более плотного звучания, но также обладающий большой подвижностью. Этому голосу доступны как колоратурные, так и лирические партии.

**Лирическое сопрано** – голос менее подвижный, но сильный и теплый по тембру. **Лирико-драматическое сопрано** – широкий лирический голос, насыщенный грудным тембром. Может петь как лирические, так и драматические партии. **Драматическое сопрано** – голос очень мощный, на низких нотах напоминает звучание меццо-сопрано, б) высокий детский голос (дискант), в) самая высокая партия в хоре.

**СТРОЙ ХОРА** – согласованность между певцами хора в отношении чистоты звуковысотного интонирования. Качество хорового строя зависит от музыкальной и вокальной подготовки певцов, состояния голосового аппарата, ансамбля, акустики помещения, а также от слуховых качеств руководителя хора. Существуют понятия мелодического и гармонического хорового строя. **Мелодический** (горизонтальный) строй – это чистое интонирование мелодии вокальным унисоном (хоровой партией, всем хором, поющим в унисон). **Гармонический** (вертикальный) строй – правильное интонирование интервалов, аккордов.

**ТЕМБР** (франц. timbre – метка, отличительный знак) – окраска звука; зависит от различных сочетаний обертонов, выделения одних и маскировки других. Тембр голоса в значительной степени качество врожденное, но под влиянием обучения, практики может изменяться. Красивый тембр – ценнейшее свойство голоса. Тембр влияет на восприятие интонации: при плохом тембре и интонация кажется нечистой. Тембр служит важным средством музыкальной выразительности, в том числе и в хоровом исполнительстве. Тембр голоса связан с мимикой. Глубокое проникновение в содержание произведения, выявление своего отношения к исполняемому отражается на мимике певцов, а отсюда и на окраске звука. Работа над красотой и выразительностью тембра – неотъемлемая часть вокального воспитания певцов и должна проводиться с первого этапа хоровых занятий.

**ТЕМП** (от лат. tempus – время) – скорость исполнения музыкального произведения. Определяется частотой чередования метрических долей в единицу времени. Точное указание темпа производится с помощью метронома. Словесные темповые обозначения носят условный, приблизительный характер. Темп обозначается чаще всего при помощи итальянских слов (Largo, Allegro, Moderato), иногда – с указанием на характер движения (в темпе вальса, марша и т. д.). Темп – важное выразительное средство; отклонения от верного темпа ведут к искажению музыкального образа.

**ТЕНОР** (от лат. tenor – непрерывный ход): а) высокий мужской голос с диапазоном *до* малой октавы – *до* 2-й октавы. Основные разновидности тенора различаются по характеру голоса. **Тенор-альтино** с диапазоном *до ми* 2-й октавы обладает светлым тембром, звонкими верхними нотами. **Лирический тенор** – голос мягкого, серебристого тембра, обладающий подвижностью, а также большой певучестью звука. **Лирико-драматический** тенор исполняет партии лирического и драматического репертуара. По силе звука, по драматизму выражения лирико-

драматический тенор уступает драматическому. **Драматический тенор** – голос большой силы с ярким тембром. Иногда по густоте и насыщенности звучания драматический тенор можно принять за лирический баритон. Различают также **характерный тенор**, предназначенный для исполнения партий бытового, комедийного плана, с ярко выраженным характерным тембром. По силе звучания равен лирическому тенору; б) название партии в хоре; в) в средневековой многоголосной музыке название партии, которой поручено изложение ведущей мелодии.

**ТЕССИТУРА** (итал. tessitura – ткань) – высотное положение звуков мелодии по отношению к диапазону голоса или инструмента. В зависимости от преимуществ. употребления тех или иных звуков, тесситура может быть высокая, средняя (наиболее удобная для пения, благоприятная для интонирования), низкая. Использование тесситурных условий – одно из средств выразительности.

**УНИСОН** (итал. unisono, от лат. unus – один, sonus – звук): а) одновременное звучание двух или нескольких звуков одной и той же высоты; б) исполнение мелодии на инструментах или голосами в приму или октаву, часто встречающееся в произведениях различных жанров.

**ФАКТУРА** (лат. factura – обработка, от facio – делаю) – комплекс средств музыкального изложения, музыкальная ткань произведения (мелодия, аккорды, фигурации, отдельные голоса и т. д.). Основные типы фактуры (так наз. музыкальные склады) – монодический, полифонический и гомофонно-гармонический. Фактура произведения обуславливается его содержанием, жанром, стилем.

**ФИЛИРОВКА, ФИЛИРОВАНИЕ** (от фр. filer un son – тянуть звук) – умение плавно изменять динамику тянущегося звука от forte к piano и наоборот; эффектный прием, который широко применяется в вокальной литературе, чаще в оперных партиях старинных и классических опер. Хорошо выполненная филировка предполагает владение процессом певческого выдоха, позволяющее плавно усиливать (или ослаблять) посыл дыхания так, чтобы качество звука и его высота оставались неизменными. Наличие навыка филировки – показатель правильности и естественности звукообразования. Изучение данного элемента техники ведется, как правило, от forte к piano.

**ФОНАЦИЯ** – см. Голосообразование.

**ФОНЕТИЧЕСКИЙ МЕТОД** – в вокальной педагогике метод воздействия на голосообразование посредством использования отдельных звуков речи и слогов. Широко практикуется для улучшения звучания голоса. Определив у певца наиболее естественно звучащие гласные, распространяют найденное звучание на остальные гласные, добиваясь выравнивания вокальной линии и единства тембра. Взрывные согласные (т, п, д), присутствующие в слогах, оказывают на звукообразование воздействие, подобное твердой атаке. Щелевые (с, ш, х, ф) действуют подобно мягкой или придыхательной атаке. Подбор гласных и слогов для вокальных занятий должен

осуществляться с ясным пониманием характера их влияния на работу голосового аппарата.

**ФОРМАНТА** (лат. *formans* – образующий) – в акустике призвуки определенной частоты, придающие звучанию голоса и инструмента характерный для них тембр (а также звукам речи, благодаря чему они распознаются). Возникают, главным образом, в результате того или иного функционирования верхних резонаторов. Хорошему (природному или культивированному) певческому голосу свойственны две характерные форманты: высокая (ок. 3000 герц), придающая ему звучность, полетность, и низкая (ок. 500 герц), сообщающая голосу глубину, прикрытость. Существует прибор – спектрограф, наглядно показывающий наличие форманты у поющего.

**ФОРСИРОВАНИЕ** (от фр. *force* – сила) – пение с чрезмерным напряжением голосового аппарата, нарушающее тембровые качества голоса, естественность звучания. Форсирование звука – частая ошибка начинающих певцов. Такое пение мешает образованию высокой певческой форманты, поэтому форсированные голоса обладают плохой полетностью. У певцов с данным дефектом голосообразования наблюдается качание голоса, явно выражены регистровые переходы, затруднено звучание верхнего участка диапазона. Форсированные голоса быстро деградируют, становятся непрофессиональными.

**ФРАЗИРОВКА** (от нем. *Phrasierung*) – смысловое выделение музыкальных фраз при исполнении музыкального произведения. В нотной записи фразировка обозначается с помощью фразировочных лиг; граница между фразами называется цезурой. Важнейшие средства фразировки – артикуляция, динамика.

**ХОР** (от греч. *choros* – хороводная пляска с пением): а) в античном театре – коллективный участник спектакля, самостоятельное действующее лицо, олицетворявшее народ; б) певческий коллектив, исполняющий вокальное произведение с инструментальным сопровождением или а капелла. По тембровой однородности звучание хора аналогично звучанию группы однородных инструментов оркестра (струнных, духовых). По составу голосов хоры бывают однородными и смешанными. Минимальное число участников хора 12 человек (по 3 человека в хоровой партии), что обусловлено возможностью пользоваться цепным дыханием. По манере голосообразования различают хоры академические и народные. Особую специфику имеет хор в опере и оперетте, где хоровое пение сочетается с драматической игрой актеров-хористов; в) музыкальное произведение для коллектива певцов.

**ХОРМЕЙСТЕР** (от слова «хор» и нем. *Meister* – мастер) – хоровой дирижер, руководитель хора.

**ХОРОВАЯ ПАРТИЯ** –: а) группа однородных голосов в хоре, исполняющая в унисон свою мелодию – часть хор. соч. Правильное формирование каждой Х. п. – необходимое условие создания хора. Требования к Х. п.: владение полным диапазоном данного голоса, владение хоровыми

красками, наличие мягких (лирич.) и звучных (драматич.) голосов. Работая с Х. п., дирижер должен добиться единства и красоты ее звучания, умело использовать достоинства и маскировать недостатки отд. певцов, выработать интонац. устойчивость и динамич. подвижность. Решающее условие успеха – применение единых вок. принципов в сочетании с индивидуальным подходом. Для создания общехорового строя и анс. важно правильное соотношение партий, ровное по звучанию или с небольш. перевесом в крайних голосах. Обычно Х. п. делится на 1-е (более высокие, лирич.) и 2-е (более низкие, драматич.) голоса; существует и большая тембровая дифференциация. См. Тембризация хора; б) каждый голос хор. Партитуры; в) ноты голосов хор. партитуры.

**ХОРОВОЕ ПЕНИЕ** (хоровое искусство) – коллективное исполнение вок. музыки; относится к древнейшим проявлениям муз. культуры, нар. творчества. Сочетанию голосов и манере нар. Х. п. присущи нац. особенности. Издавна Х. п. являлось неотъемлемой принадлежностью религиозных культов и мн. столетия церк. пение было основным видом профес. хор. искусства. Древнейшее культовое пение, подобно др.-греч., было в унисон или октаву. В 10-12 вв., в связи с появлением 2-голосия (органума, дисканта), возникло разделение голосов на высокие и низкие. Х. п. в эпоху Возрождения широко развивалось на основе многоголосия и усиления в музыке светского начала. Расцвет Х. п. а кап. связан с творчеством полифонистов 15-16 вв. (Палестрина, Лассо, Жанекен и др.). В дальнейшем хор (преимущ. с сопр.) явл. компонентом ораторий, кантат (у Баха, Генделя и др., где изложение нередко носит инструм. характер), опер (Глюк, Моцарт, позднее Мейербер, Верди, Бизе и др.). У композиторов-романтиков (Шуберт, Мендельсон, Шуман и др.) возник жанр камерной хор. Развитию светской хор. культуры содействовало возникновение в 19 в. нац. композиторских школ, связанных с отечественной нар. музыкой (Россия, Прибалтика, Чехия, Болгария, Венгрия и др.).

**ЦЕЗУРА** (лат. caesura – рубка, рассечение) – граница между фразами в музыкальном произведении. При исполнении выявляется в остановке, смене дыхания и т. д. По своему значению цезура близка к знакам препинания в словесной речи и является главным средством фразировки. Цезура иногда указывается композитором с помощью специальных знаков (запя-тая над нотным станом, фермата между тактами и др.), но чаще фразировка предоставляется на усмотрение исполнителей.

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

Учебное издание

**ХУДОЖЕСТВЕННО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ПОДГОТОВКА  
ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА ДЛЯ СПЕЦИАЛЬНОСТИ 1-03 01 07  
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО, РИТМИКА И ХОРЕОГРАФИЯ**

Сборник учебно-методических комплексов по учебным дисциплинам:

«Основы хорового дирижирования»,  
«Дирижерско-хоровая и вокальная подготовка»,  
«Музыкально-инструментальная подготовка»,  
«Постановка голоса», «Хоровой класс», «Основы хороведения»

Составители:

**КОРЫТЬКО** Елена Владимировна

**КУЩИНА** Елена Анатольевна

**ОРУП** Татьяна Васильевна и др.

Технический редактор

*Г.В. Разбоева*

Компьютерный дизайн

*В.Л. Пугач*

Подписано в печать 2022. Формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 18,54. Уч.-изд. л. 17,85. 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.