

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
<i>Значение предмета «Хороведение» в профессиональной подготовке учителя музыки</i>	5
<i>Хоровое пение как вид музыкального искусства. Роль и значение хорового пения в жизни народа</i>	8
Глава 1. СТРОЕНИЕ ГОЛОСОВОГО АППАРАТА ПЕВЦА	12
<i>Тема 1. Певческий звук и его характеристики</i>	12
<i>Тема 2. Голосовой аппарат, его части</i>	14
<i>Тема 3. Принципы работы голосовых связок</i>	17
Глава 2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА	21
<i>Тема 1. Жанры хорового исполнительства</i>	21
<i>Тема 2. Определение понятия «хоровой коллектив». Типы и виды хора. Хоровая партитура</i>	29
<i>Тема 3. Диапазоны хора и хоровых партий. Регистры певческих голосов. Хоровая тесситура</i>	36
<i>Тема 4. Формирование и комплектование хоровых партий смешанного хора</i>	38
<i>Тема 5. Характеристика художественно-исполнительских возможностей разных типов хоровых коллективов</i>	46
<i>Тема 6. Состав хора и его расстановка во время репетиций и концертных выступлений</i>	57
Глава 3. ФОРМИРОВАНИЕ ВОКАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ И ЕЕ ЗНАЧЕНИЕ В ПОВЫШЕНИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ ХОРОВОГО КОЛЛЕКТИВА	62
<i>Тема 1. Певческое дыхание, его типы и виды. Правильная певческая установка</i>	62
<i>Тема 2. Атака звука и основные типы звуковедения в хоре</i>	65
<i>Тема 3. Дикция в хоре и ее роль в раскрытии идейно-смыслового содержания хорового произведения</i>	69
Глава 4. ХАРАКТЕРИСТИКА ЭЛЕМЕНТОВ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЙ ЗВУЧНОСТИ	73
<i>Тема 1. Хоровой строй. Методика работы над строем в хоре</i>	73
<i>Тема 2. Хоровой ансамбль. Методика работы над ансамблем в хоре</i>	82

Глава 5. ТЕХНОЛОГИЯ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЙ РАБОТЫ: ФОРМЫ, СОДЕРЖАНИЕ, МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ ПЕВЦОВ ХОРА.....	87
<i>Тема 1. Самодетельный хоровой коллектив как вид музыкального творчества.....</i>	<i>87</i>
<i>Тема 2. Основные направления работы самодетельного хора.....</i>	<i>92</i>
<i>Тема 3. Работа дирижера по самостоятельному изучению хоровой партитуры.....</i>	<i>99</i>
<i>Тема 4. Хоровая репетиция, методика её организации и проведения ...</i>	<i>104</i>
<i>Тема 5. Концертная деятельность хора, ее роль и значение.....</i>	<i>111</i>
Глава 6. ПИСЬМЕННЫЙ АНАЛИЗ ХОРОВОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ.....	117
<i>Общие требования к оформлению письменного анализа хорового произведения.....</i>	<i>124</i>
ПРИЛОЖЕНИЕ. Примеры использования стихотворения	
М. Лермонтова «На севере диком» в хоровом творчестве русских композиторов	127
ЛИТЕРАТУРА	128

ВВЕДЕНИЕ

Значение предмета «Хороведение» в профессиональной подготовке учителя музыки

Определяющим направлением в повышении общей и музыкальной культуры народа является хоровое пение. Оно выступает также в качестве ведущей деятельности учащихся на уроке музыки в школе. Научить детей правильно и красиво петь, доставляя при этом радость себе и окружающим, – одна из задач будущего учителя-музыканта. Из вышеизложенного следует, что большое значение в профессиональной подготовке учителя музыки имеют предметы дирижерско-хорового цикла.

Предметы дирижерско-хорового цикла, изучаемые студентами на музыкально-педагогическом факультете, включают шесть основных учебных лекционных и практических курсов: хороведение, дирижирование, хоровой класс и практикум работы с хором, методику работы с детским хором, хоровую аранжировку, хормейстерскую практику с учебными и детскими хоровыми коллективами. Данный выбор перечисленных учебных дисциплин обусловлен задачами всесторонней вокально-хоровой подготовки будущих учителей музыки и заключается в системности и последовательности изучения теоретических и практических знаний, формировании профессиональных умений общения и управления хоровыми коллективами различных составов и возрастов. Отвечая общей цели профессиональной подготовки учителя музыки, руководителя детского хорового коллектива, каждый из предметов занимает в этой системе строго определенное место и решает вполне конкретные задачи.

Так, в процессе работы на хоровом классе студенты обучаются навыкам общения с хоровым коллективом в двух качествах – певца и дирижера, приобретают профессиональные умения петь в хоре, постигают общественную и личную значимость хорового пения как средства воспитания духовной культуры.

В классе дирижирования студенты приобретают знания об истории становления и развития дирижерского искусства. На практических занятиях учатся овладевать приемами собственной ди-

рижерской техники. Под руководством преподавателя проводится работа по изучению, осмыслению и воспроизведению на инструменте приемов исполнения хоровых партитур, составлению и оформлению устных и письменных аннотаций и анализов курсовых и дипломных хоровых произведений.

В курсе хоровой аранжировки студенты учатся приемам и способам переложения хоровых произведений с одного состава хора на другой. На практических занятиях по хоровой аранжировке студентами осмысливаются и закрепляются знания о художественных возможностях и специфике звучания каждого типа и вида хора.

Содержанием хормейстерской практики является живая практическая работа студентов с детскими хоровыми коллективами средних общеобразовательных школ и учебными курсовыми хорами факультета. В процессе практики студентам предоставляется возможность попробовать себя в качестве руководителя хора, увидеть и ощутить свои организаторские, педагогические и музыкально-исполнительские возможности.

Во время самостоятельной работы с детским или учебным курсовым хором они смогут оценить весь музыкально-педагогический багаж, накопленный ими в ходе предыдущей вокально-хоровой подготовки, спрогнозировать возможности его применения в последующей практической деятельности.

Курс «Хороведение» занимает особое место в цикле дирижерско-хоровых дисциплин. Современное состояние предмета рассматривается в единстве трех его составляющих: *во-первых*, изучение истории хорового исполнительства с точки зрения анализа развития хорового искусства различных эпох, жанров, форм и стилей; *во-вторых*, постижение теоретических основ хорового искусства, психофизиологического механизма певческого процесса, развития вокально-хоровой культуры певцов хора, характеристики средств музыкальной выразительности хорового произведения; *в-третьих*, овладение методикой и практикой работы с хором.

Данный курс открывает цикл дирижерско-хоровых дисциплин и изучается на музыкально-педагогическом факультете в I семестре I курса. Теоретические знания, полученные студентами в курсе «Хороведение», реализуются впоследствии на практических занятиях по дирижированию, хоровому классу, хоровой и педагогической практике. Эффективность методики проведения репетиционной работы с хором, проявляющаяся в умении общаться с хоровым коллективом на занятиях и концертных выступлениях, во многом обусловлена уровнем сформированности знаний студентов по данной учебной дисциплине.

Изучение курса «Хороведение» осуществляется на лекционных, семинарских и практических занятиях. В содержание лекционных занятий включены наиболее сложные и объемные историко-теоретические и методические вопросы, составляющие основу курса. Задача семинарских занятий – закрепить полученные в ходе лекций знания, демонстрируя уровень их закрепления при проведении анализа хоровой партитуры, методы самостоятельной работы дирижера при подготовке фрагментов хоровой репетиции. На практических занятиях, при посещении репетиций хоровых коллективов, студенты знакомятся с опытом ведущих хормейстеров Республики, а также преподавателей – руководителей студенческих хоров, перерабатывая и усваивая лучшие их методические и педагогические приемы.

Завершается изучение данной дисциплины устным экзаменом. В экзаменационные билеты включаются теоретические вопросы, задания по анализу фрагментов хоровой партитуры и по демонстрации системы вокально-хоровых упражнений и фрагментов разучивания произведений с хором. Как правило, первый вопрос билета посвящается истории хорового искусства, эволюции его жанров. Освещая второй вопрос, необходимо показать знания по теории хороведения, практике работы с хором, а также дать характеристику особенностей хорового строя и ансамбля. Ответ на третий вопрос должен продемонстрировать объем и качество выполненной студентом самостоятельной работы по подбору вокально-хоровых распеваний и упражнений, составлению про-

граммы хорового концерта, предъявлению и обоснованию плана-перспекта хоровой репетиции.

Хоровое пение как вид музыкального искусства. Роль и значение хорового пения в жизни народа

Хоровое пение – «коллективное исполнение вокальной музыки» [21, с. 122] – относится к древнейшим видам искусства. В древности в виде церковного культового пения оно было единственной формой профессиональной хоровой культуры. До X в. хоровое пение было преимущественно унисонным (одноголосным). В X–XII вв. с разделением хоровых голосов на высокие и низкие появляются зачатки многоголосного пения. В эпоху Возрождения в хоровой музыке ощущается усиление светского начала. Наряду с развитыми формами хоровой полифонии появляются крупные жанры вокально-хоровой музыки – мессы, оратории, кантаты. Расцвет хоровой музыки эпохи Возрождения связан с творчеством Дж. Палестрины, О. Лассо, Дж. Перголези и других композиторов.

В процессе дальнейшего развития музыкального искусства хор становится неотъемлемым участником не только ораторий и кантат, но и опер (Ж. Бизе, Дж. Верди, М. Глинка, К. Глюк, В. Моцарт, М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков, П. Чайковский и др.).

Период Романтизма обогатил хоровую культуру разнообразными жанрами камерной хоровой музыки, в том числе и акапельной (без сопровождения). Подлинными шедеврами являются хоровые миниатюры Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона. Большой вклад в развитие пения без сопровождения внесли хоровые произведения русских композиторов: Вик. Калинникова, Ц. Кюи, М. Ипполитова-Иванова, С. Танеева, П. Чайковского и др.

С появлением в XIX – начале XX в. композиторских школ Восточной Европы и Америки хоровая культура постоянно обогащается произведениями новых жанров и стилистических направлений. С середины XX в., помимо традиционных – кантата,

оратория, месса, реквием, поэма, сюита, концерт, появляются синтетические жанры хоровой музыки: симфония-кантата, опера-оратория, поэма-кантата и др.

Хоровое пение как вид музыкального искусства имеет свои отличительные особенности. Это синтетический вид искусства, основанный на взаимосвязи поэзии и музыки. Поэтический текст хорового произведения помогает понять его содержание, глубже проникнуть в смысл сказанного. Музыкальный текст, дополняя смысловое содержание, тонко воспроизводит все оттенки эмоционально-психологического состояния человека, его переживания, чувства, настроения. Эмоционально-смысловое содержание произведения одновременно анализируется не только тем, кто его слушает, но и тем, кто его исполняет. Раскрыть в полной мере музыкальный образ произведения – главная задача дирижера-хормейстера, что возможно лишь при активном заинтересованном отношении певцов хора к исполняемой музыке. При этом возникает процесс сотворчества между дирижером, певцами хора, слушателями.

Яркий, выразительный дирижерский жест требует от поющих гибкой, осмысленной передачи поэтического текста, помогая слушателю глубже и эмоциональнее постичь музыкальный образ произведения. При этом динамика чувств, выраженная с помощью комплекса вокально-хоровых средств, становится для слушателя объектом для размышления и анализа. «Сходство музыки с интонациями речи и жеста помогает понять, какое содержание скрыто в ее звуках. Речь – основное средство общения людей между собой. Она выражает главным образом мысли. Но интересующая нас сторона речи – ее интонация – служит в основном для выражения эмоций, чувств, настроений, страстей, тогда как смысловая, логическая роль интонации – подчиненная. Вот почему какая-либо фраза, произносимая монотонно, без всяких интонационных оттенков, сохранит в большинстве случаев свой смысл, но утратит эмоциональную окраску» [25, с. 7].

Еще большую выразительность приобретает музыка, соединяясь со словом. Текст конкретизирует музыкальные мысли, кото-

рые в свою очередь с помощью эмоционально-образной стороны усиливает воздействие слов.

Хоровое искусство представляет собой одну из исполнительских форм музыкального искусства. В отличие от архитектуры, живописи, скульптуры хоровая музыка, как искусство временное, нуждается в посредниках-исполнителях. Исполнители расшифровывают, озвучивают нотный текст, внося в него свое понимание элементов музыкального языка. В зависимости от манеры исполнения, степени чуткости восприятия музыки, уровня их музыкальной эрудиции и исполнительской техники возможно различное толкование музыкального образа произведения.

Качество исполнения зависит также и от технической подготовленности участников хора, исполнительская техника которых играет значительную роль. Чем выше вокально-хоровая техника хора, тем более совершенным будет исполнение произведения. Вместе с тем вокально-хоровая техника является только вспомогательным средством. Главное заключается в раскрытии художественности содержания произведения, эмоциональной передаче его идеи, темы, музыкальных образов.

Отличительной особенностью хорового пения является его коллективная основа. Успех деятельности хора зависит от работы каждого участника в отдельности и от коллектива в целом. Научиться петь каждому певцу и научиться петь в коллективе, ощущая себя частицей общего ансамбля, – двуединая задача обучения и воспитания в хоре. Коллективная природа хорового искусства заключает в себе большие резервы воспитательных возможностей. Коллективный характер хоровых репетиций, концертных выступлений способствует формированию у участников не только вокально-хоровых навыков, но и глубоких нравственных, личностных качеств: гуманизма, взаимной ответственности за свою работу и коллектива в целом, дружбы и взаимоуважения. Отсюда ясна и понятна требовательность общества к личности руководителя детского коллектива. Практика показывает, что наиболее известные детские хоровые коллективы (Детская хоровая студия «Пионерия», рук. Г.А. Струве, Детский хор НИИ Художественно-

го воспитания АПН СССР, рук. В.Г. Соколов и др.) отличаются не только высочайшим уровнем вокальной культуры, но и являются школой воспитания высоких гражданских и моральных качеств. Заканчивая петь в хоре, становясь взрослыми людьми, приобретая профессии, часто далекие от хорового искусства, бывшие воспитанники на протяжении всей своей жизни сохраняют благодарность своим наставникам-музыкантам. Поддерживая добрые отношения друг с другом, они не забывают воспитавший их хоровой коллектив и приводят заниматься в хор свои следующие поколения.

Вопросы и задания

1. Раскройте роль и значение учебного предмета «Хороведение» в профессиональной подготовке будущего учителя музыки.
2. Назовите и кратко охарактеризуйте специфические особенности хорового пения, как вида музыкального искусства.
3. Перечислите воспитательные возможности хорового искусства, его способностях формировать личностные качества певцов хора.

Глава 1

СТРОЕНИЕ ГОЛОСОВОГО АППАРАТА ПЕВЦА

Тема 1. Певческий звук и его характеристики

Основными физическими свойствами певческого звука являются *высота, сила, продолжительность и тембр*. *Высота звука* зависит от частоты колебаний связок. Частота колебаний прямо пропорциональна степени натяжения, толщине и длине связок. *Сила звука* определяется мощностью связок и амплитудой их колебаний. Чем больше амплитуда, тем сильнее звук.

Г. Стулова установила, что чем выше подсвязочное давление, тем больше амплитуда колебаний голосовых связок. Однако чрезмерное подсвязочное давление, форсирование дыхания приводит к перенапряжению связок, уменьшению амплитуды их колебаний и как следствие, *потере силы звука*.

Вокальный звук как физическое явление отличается сложной природой. Сложность его обусловлена тем, что голосовые связки колеблются как всей массой, так и ее частями в отдельности. Издаваемый при пении звук складывается из суммы простых колебаний с разной частотой и амплитудой.

Основной тон (самый низкий простой тон) в сумме колебаний и определяет *высоту звука*. Все остальные тоны, носящие название *обертонов*, совместно с основными составляют *спектр звука*. Создавая определенный фон звучания, благодаря различному сочетанию обертонов по высоте, силе и количеству, этот фон носит название *тембра голоса*. Спектр звука, имеющий высокочастотные обертоны, частота колебаний которых выше 2500 герц соответствует понятию *высокой певческой форманты*. Формантами спектра считаются группы обертонов, усиленные резонаторами.

Каждому гласному звуку соответствует свое определенное частотное расположение формант, зависящее от формы рта и глотки поющего. В процессе исследований было установлено, что наибольшая частота колебаний, формирующая высокую певче-

скую форманту, наблюдается при пении гласного «и» (до 3200 герц), отличается яркостью и красотой звучания, ясным ощущением певцом работы своих резонаторов. Для сравнения форманта согласно «а» образуется с частотой колебаний 700–1080 герц, форманта гласного «у» – от 400–900 герц и т. д.

При формировании гласных звуков большое значение имеет форма мягкого неба. Многолетняя практическая работа хормейстеров подтвердила то, что ощущение певцом мягкого неба в виде высокого и глубокого купола положительно сказывается на исполнении гласных. *Сила звука* зависит от умения участников хора пользоваться *певческим вибрато* (пульсация звука).

Звук, лишенный вибрато, ощущается на слух как слабый, неустойчивый и безжизненный. Вибрато со скоростью 6–7 колебаний в секунду обогащает тембр звука, придавая ему силу и эмоциональность. Отклонения от этой скорости считаются отрицательными признаками певческого голоса. При скорости свыше 7 колебаний в голосе появляется тремоляция, получившие название в вокальной практике «барашек». При скорости меньше 6 колебаний интонация приобретает неустойчивость, что передается в характерном на слух «качании» голоса. Для исправления этих недостатков в работе с хором применяются упражнения на сольфеджирование, вокализацию или пение с закрытым ртом мелодии вверх и вниз по звукам диапазона, исполняемые в средних (негромких) динамических оттенках.

Вопросы и задания

1. Дайте определение понятию «резонаторы». Назовите нижние и верхние резонаторы голоса. Какие приемы может использовать певец для определения результативности работы резонаторов голоса?
2. Назовите части артикуляционного аппарата певца, раскройте их назначение в пении.
3. Какие навыки певческого звука влияют на формирование тембра голоса?

Тема 2. Голосовой аппарат, его части

Исследования, посвященные изучению строения голосового аппарата человека, вызвали пристальный интерес ученых, работающих в различных отраслях науки, начиная с конца XIX в.

В 1925 г. Парижской анатомической номенклатурой было определено содержание понятия «голосовые связки» человека, напоминающие в поперечном разрезе горизонтальный угольный выступ, покрытый сверху слизистой оболочкой и состоящий из соединительной мышечной ткани.

В понятие голосового аппарата включаются не только голосовые связки, выполняющие роль механизма звукообразования, но и те органы человека, которые осуществляют дыхательные процессы. За механизм дыхания в организме человека отвечают *легкие, дыхательные пути*, соединяющие легкие с глоткой, и *мышцы*, помогающие привести этот механизм в действие.

Легкие человека состоят из пористой, мягкой ткани с альвеолами-пузырьками, наполненными воздухом. Альвеолы, соединенные между собой каналами, переходят в бронхи. Бронхи обоих легких переходят в свою очередь в трахею, напоминающую по строению трубу, стенки которой образованы хрящевыми кольцами, соединенными между собой мышцами. Трахея заканчивается гортанью, которую часто называют колыбелью певческого звука.

Легкие вместе с бронхами и трахеей могут вместить 5–6 литров воздуха. Жизненная емкость легких, понятие, часто используемое при медицинском обследовании человека, характеризует уровень работоспособности его дыхательных органов. Ее объем от максимального вдоха до максимального выдоха примерно равен 2,5–4,5 литрам воздуха.

Защищает легкие от внешних воздействий 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 [18] 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. Стулова [45] дополнительно к трем выделенным В. Краснощековым 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.

Вокальная педагогика считает *смешанный* тип дыхания наиболее *удобным и целесообразным* для пения. Однако, как показывает практика, в чистом виде данные типы дыхания почти не используются, так как нет определенных, резко очерченных границ между ними. 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. Применяя их в комплексе, комбинируя и варьируя отдельные мелодические обороты, распеваемые на разные вокальные слоги хормейстер постепенно добивается навыка гибкости и ровности дыхания, одновременно работая над воспитанием короткого активного вдоха в сочетании с протяженным и равномерным выдохом.

Как указывает Г. Стулова [45], то, что *гортань* является *источником звука* было известно еще во времена Аристотеля и Галена. *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. В спокойном состоянии у взрослого человека гортань расположена на уровне между 4 и 6 шейными позвонками, с возрастом уровень ее опускается до 7 позвонка. У детей она располагается несколько выше, начиная с 3 шейного позвонка.

На работу гортани влияют индивидуальные особенности строения голосового аппарата. В пении низкие голоса используют более низкое положение гортани в отличие от высоких голосов. При пении наиболее целесообразным считается *спокойное, устойчивое* положение гортани.

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. У новорожденных мальчиков гортань быстрее растет в первые три месяца жизни, а затем на 8 и 9 месяце жизни. У новорожденных девочек этот рост происходит более планомерно в период от 1 до 7 месяца. В детском возрасте постепенное увеличение гортани наблюдается от 3 до 14 лет.

В *мутационный период* размер гортани *резко увеличивается* на 2/3 от домулационного 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, которые за короткое время удлинняются на 6–8 мм и к 25 годам у юношей достигают длины 22–25 мм. У девушек развитие гортани и рост голосовых связок происходит медленнее, и к концу мутации они достигают длины 18–20 мм.

Вопросы и задания

1. Назовите органы голосового аппарата певца, отвечающие за механизм дыхания.
2. Перечислите органы голосового аппарата певца, отвечающие за механизм голосообразования.
3. Расскажите о строении гортани человека и ее назначении в пении.
4. «Формирование навыка правильного дыхания является основой вокальной техники хора». Докажите правильность данного утверждения. Назовите и кратко охарактеризуйте типы дыхания, используемые певцом при пении.
5. Расскажите о характере физиологических изменений голосового аппарата в процессе роста человека.

Тема 3. Принципы работы голосовых связок

В ходе научных физиологических и акустических исследований, проведенных в разных странах в XIX–XX вв. 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 начинают вибрировать. Таким образом рождается певческий звук.

Благодаря исследованиям фонаторов было доказано, что *частота колебаний связок* зависит от *степени их натяжения*. Количество сокращений и уровень вибрации связок влияет на высоту издаваемого звука. Чем выше частота сокращений и больше вибрация – тем выше звучание голоса, и, наоборот, чем ниже час-

тота сокращений и меньше вибрация – тем звук ниже. Голосовые связки по праву считаются наиболее активной частью гортани. Учитывая миниатюрность, хрупкость и ранимость голосовых связок (длина которых у детей составляет 0,5–0,8 см, у женщин – 1,3–1,8 см, у мужчин – от 2 до 2,5 см) природа позаботилась о их защите. Она расположила их в центре гортани. Истинные голосовые связки (нижняя пара мышц) прикрывается сверху как щитом ложными связками (верхняя пара мышц). Голосовые мышцы очень эластичны, пучки их волокон направлены в разные стороны. Поэтому связки в момент пения могут вибрировать, как отдельными частями, так и всей массой в целом, что находит свое отражение в силе и тембре голоса.

Согласно исследованиям М. Грачевой, голосовая мышца человека начинает формироваться от 5 до 12 лет. У новорожденных детей мышечная ткань присутствует лишь в верхней части голосовой мышцы. Средняя и нижняя ее части основаны на рыхлой соединительной ткани. *Голосовые мышцы* взрослого человека состоят из *продольных, поперечных и косых волокон*, каждое из которых играет свою роль в пении. Продольные волокна мышцы регулируют моменты смыкания голосовой щели, поперечные – ее размыкание.

Внешние мускулы растягивают голосовые связки, делая их длинными и тонкими, при этом возникает высокое фальцетное звучание голоса. Внутренние мускулы сокращают связки, делая их короткими и толстыми. Таким образом появляется грудное звучание. Микстовое звучание (переходное от грудного к головному) происходит посредством совместного характера сокращений внешних и внутренних мускулов.

Большая роль при пении отводится *артикуляционному аппарату* человека, включающему *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. Его оформлением 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 [36, с. 141].

В теории хороведения *резонаторы подразделяются на нижние*, находящиеся ниже гортани, и *верхние*, расположенные выше ее.

К *верхним* (головным, расположенным над связками) резонаторам относится *глотка, ротовая и носовая полости*. К *нижним* (грудная клетка) – *трахея, бронхи, грудная полость с легкими*. Нижние резонаторы тембрально окрашивают нижние звуки диапазона голоса, придавая им полноту и объемность звучания. Результаты правильной работы нижних резонаторов выражаются в ощущении певцом вибрации в области грудной полости при исполнении нижних тонов. *Глотка и ротовая полость* – резонаторы, отвечающие за *четкость произношения гласных и согласных в пении*, а также тембральное качество средних и верхних звуков диапазона.

В результате исследования Г. Стуловой [46] было установлено, что во время пения и речи форма и объем этих резонаторов претерпевают большие изменения. Они периодически сужаются и расширяются.

Носовая полость при пении не изменяет своей формы и объема, однако она также принимает большое участие в формировании гласных и согласных звуков и влияет на тембр голоса. 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. При неполном ее закрытии образуются дефекты звучания, выражающиеся в носовых оттенках, хорошо различимых на слух. Вялость работы мягкого неба вызывает пассивность работы всей гортани в целом, что в свою очередь отрицательно влияет на качество звука. *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.

Вопросы и задания

1. Заполните пропущенные места:

- 1) Голосовые связки человека расположены Они состоят из ... и ... ткани. В процессе роста голосовые связки растут вместе с голосовым аппаратом человека, увеличиваясь от ... у ребенка до ... у женщины и ... у мужчины.
- 2) Певческий звук возникает вследствие ... и ... голосовых Голосовые мышцы взрослого певца состоят из ..., волокон, каждые из которых регулируют процесс голосообразования. ... мышечного волокна способствуют ... голосовой щели, поперечные мышечные волокна ее
- 3) Вибрация внешних мускулов способствует ... голосовых связок и образованию звука, вибрация внутренних мускулов ... и ... связки и способствует возникновению ... звучания голоса.

Глава 2

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ХОРОВОГО ИСПОЛНТЕЛЬСТВА

Тема 1. Жанры хорового исполнительства

В хоровом искусстве различаются два основных направления: академическое и народное. Исполнительский стиль хоровых коллективов 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 и нашла теоретическое обоснование в работах ведущих мастеров хорового искусства.

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.

Славянские хоры отличаются наличием низких мужских голосов.

Народные хоры отличаются различным соотношением мужских и женских голосов в коллективе. Различны и диапазоны народных хоров. У певцов народных хоров голосовые связки смыкаются более плотно, чем у певцов академических хоров. При

пении преимущественно используется грудной регистр. Обычно певцы народных хоров поют в пределах октавы. Однако все более усложняющийся исполнительский репертуар требует от руководителя работы над расширением диапазона певцов без нарушения народной манеры звучания голоса.

Певцы народных хоров поют открытыми натуральными головами без применения приема «сглаживания» регистров. Одним из основных принципов обучения народному пению является «разговорная» манера пения. Манера произношения слов народной песни остается такой же, как и при разговорной речи. Положение рта при пении и разговоре одинаково. Основа народного пения заключается в свободе, непринужденности исполнения, присущей интонации разговорной речи.

Сравнивая академическую и народную манеру пения хоров России К.Ф. Никольская-Береговская определяет их отличительные особенности. Так, автор указывает на то, что при академической манере исполнения произношение текста произведения должно опираться на международный эталон звучания русского языка. При этом гласные должны округляться, согласные твердо, четко и утрированно артикулироваться. Пение в народной манере определяется естественностью звучания голоса, которое обогащается разнообразием тембра и колорита звучания народной песни.

При пении в народной манере, по мнению автора, наблюдается «некоторое стирание национального колорита вокальной речи» [27, с. 71], в отличие от народной манеры исполнения, где национальные особенности пения имеют определяющее значение.

Особенности звучания академической и народной манеры пения были представлены в книге Л.В. Шаминой «Школа русского народного пения» [54].

Автор выделила семь основных отличий.

Таблица 1 – Отличия звучания академической и народной манеры пения

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

Приемы использования певческого дыхания в академической и народной манере исполнения существенно не различаются, однако, как указывает К.Ф. Никольская-Береговская, в народном пении нередко используется спорадический (случайный) тип дыхания, при котором моменты взятия дыхания не совпадают с границами строения музыкальных фраз. Данный прием, основанный на обрыве дыхания в середине слова, создает эффект непрерывного звукового потока и часто используется как импровизационный прием при исполнении песенного фольклора [27, с. 73]. 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.

Распетые 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.

Выступая на сцене, народный хор обычно поет без дирижера. Роль руководителя хора при этом остается не менее ответственной. Он отвечает за уровень и качество репетиционной работы, за подготовку коллектива к концертному выступлению. Руководитель хора 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. Использование в народном хоре жалеек, дудок, трещоток, бубнов, балалаек, гуслей, цимбалов и т. д. насыщает звуковую палитру хора, делая ее богаче и интереснее.

В соответствии с характером исполнительской деятельности хоровые коллективы подразделяют на *капеллы, ансамбли песни и танца, оперные хоры, учебные хоры, самодеятельные хоры и т. д.* Капеллами называют «профессиональные или любительские коллективы, овладевшие искусством пения без сопровождения» [36, с. 77].

Они получили свое название от места в средневековых часовнях (церквях), где размещались певчие. Вначале капеллы были исключительно вокальными коллективами. В дальнейшем к ним присоединилось и инструментальное сопровождение. В капеллах традиционно собирались лучшие исполнительские и композиторские силы.

В настоящее время наибольшую известность получили такие высокопрофессиональные коллективы как Российская государственная академическая капелла Санкт-Петербурга им. М.И. Глинки, Белорусская государственная академическая хоровая капелла

им. Г. Ширмы, Украинская академическая хоровая капелла «Думка», Молдавская хоровая капелла «Дойна» и т. д. Помимо хоровых коллективов, капеллами называются и некоторые вокально-инструментальные или инструментальные коллективы: симфоническая капелла В. Булычева, капелла бандуристов и т. д.

Другой распространенной формой хорового исполнительства является *ансамбль песни и пляски* (танца), объединяющий разные виды искусства: пение, танец, художественное чтение, музыкальное сопровождение. Синтетичность данной формы хорового исполнительства кроется в глубокой древности. Наибольшее распространение ансамбли песни и пляски получили в середине XX в. в славянских странах в виде народных, а также военных, молодежных и детских ансамблей. В Беларуси данная форма представлена коллективами Ансамбля песни и пляски белорусского военного Округа, Национального академического народного хора Республики Беларусь им. Г. Цитовича, Ансамбля песни и танца Минского дворца детей и молодежи и т. д.

Оперные хоры представляют собой форму, в которой хоровое пение сочетается со сценическим действием. Хоры в операх начали использоваться в конце XV – начале XVI в. Роль хора в операх в зависимости от эпохи, стиля, жанра, содержания и творческого почерка композитора может быть различной. Хоры в операх могут служить отражением бытового фона, вносить декоративные элементы в развитие сценического действия, быть главным действующим лицом и т. д.

Впервые хор был использован в опере «Эвридика» Я. Пери, поставленной во Флоренции в 1600 г. Начиная со второй половины XVII в. в операх французских композиторов Жана Батиста Люлли и Жана Филиппа Рамо появляются самостоятельные разнообразные по характеру хоровые сцены.

В XVIII в. в операх Виллибальди, Глюка и Керубини усиливается значение хора в развитии оперной драматургии. Расцвет хорового оперного искусства начинается в первой трети XIX в. В операх Россини, Верди, Бизе, Гуно хоровые сцены не только являются носителями образа народа, но и создают необходимую об-

становку, усиливая настроение и национальный колорит спектакля.

Большим разнообразием отличается русская оперная хоровая классика. В операх историко-патриотического жанра М.И. Глинки, А.П. Бородина, М.П. Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова, П.И. Чайковского хор нередко выступает главным действующим лицом наравне с основными героями произведения. Широко, многопланово отражает образы народа хор в операх «Борис Годунов» и «Хованщина» М.П. Мусоргского. Подлинно народными интонациями пронизаны хоровые сцены в операх «Русалка» А.С. Даргомыжского, «Иван Сусанин» М.И. Глинки, «Черевички», «Чародейка» П.И. Чайковского, «Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова, «Князь Игорь» А.П. Бородина.

Большую роль приобретает хор в изображении сказочных сюжетов, восточной тематики в операх «Руслан и Людмила» М.И. Глинки, «Садко», «Снегурочка», «Млада» Н.А. Римского-Корсакова, «Князь Игорь» А.П. Бородина и др.

Черты кантатно-ораториального звучания хоровые сцены приобретают в прологах и эпилогах опер «Иван Сусанин» М.И. Глинки, «Орлеанская дева» П.И. Чайковского, «Князь Игорь» А.П. Бородина и др. Широкая многоплановая роль хора в русских операх обусловила появление новых форм хоровой драматургии: диалог хоровых партий, приемы музыкально-сценической многоплановости и др.

Оперное хоровое творчество белорусских, русских и украинских композиторов современного периода продолжает развивать лучшие традиции оперной классики. Разнообразные по содержанию и форме хоровые сцены органично включены в оперы А.В. Богатырева, Г.М. Вагнера, Г.К. Пукста, М.В. Коваля, С.С. Прокофьева, Ю.А. Шапорина, Д.Д. Шостаковича и др.

Специфика работы с оперным хором заключается в яркости исполнения, подчеркнутости поэтического текста, способной преодолеть звучание оркестра, филигранности нюансировки. В оперном спектакле часто используются мизансцены, при которых хор не видит дирижера. В таких случаях синхронность исполне-

ния достигается дублированием передачи жестов дирижера (темпа, нюансов, штрихов и т. д.) хормейстером, проводимых из-за кулис. Певцы оперного хора обучаются тактированию при разучивании партий, которое помогает им при передвижении по сцене во время различных мизансцен.

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

Задачи организации самодетельных хоровых коллективов необычайно широки и охватывают:

- подготовку любителей и пропагандистов музыкального (хорового) искусства среди участников хорового коллектива;
- формирование художественного вкуса и музыкального интереса певцов;
- развитие музыкальной грамотности и вокально-хоровой культуры хористов.

Функции хоровой самодетельности сложны и многообразны – от руководства отдыхом и развлечением ее членов до создания активного художественного коллектива, способного своей исполнительской деятельностью вести большую культурно-просветительскую работу среди населения. Роль самодетельных хоров возрастает в тех регионах, где отсутствуют профессиональные коллективы. В этом случае самодетельные хоры являются носителями певческой культуры народа, общение с которой имеет большое воспитательное значение. Хоровые самодетельные коллективы отличаются разнообразием по социальным, возрастным, национальным, жанровым и другим особенностям.

В настоящее время существуют самодетельные хоры при домах просвещения, городских и районных дворцах и домах культуры, сельских советах отдельных конкретных местностей, на предприятиях, в школах, средних и высших учебных заведениях и т. д. (например, хоровая капелла Минского тракторного завода, народная хоровая капелла «Раніца» Национального центра художественного творчества детей и молодежи).

Хоровая самодеятельность тесно связана с профессиональным хоровым исполнительством, пополняя его ряды отдельными певцами и целыми коллективами. Многие профессиональные коллективы выросли из самодеятельных: Краснознаменный ансамбль песни и пляски Российской армии им. Александрова; большинство певцов Белорусской государственной академической хоровой капеллы им. Г. Ширмы пели в прошлом в самодеятельных белорусских хорах и т. д.

Вместе с тем самыми мобильными коллективами хоровой самодеятельности считаются небольшие по составу коллективы и хоровые кружки. Работа в них направлена на музыкально-эстетическое воспитание и вокально-хоровое обучение самих участников. Содержание их деятельности включает организацию и проведение небольших хоровых выступлений на вечере, празднике, общественном мероприятии. Выступление участников хора перед своими товарищами поднимает настроение, придает праздничность любому проводимому мероприятию.

В содержание хоровых репетиций могут быть включены небольшие лекции, беседы, фрагменты слушания музыкальных произведений с последующим их обсуждением и оценкой. Широкое применение в работе хоровых кружков нашли совместные посещения участниками кинофильмов и музыкальных спектаклей, филармонических концертов. Все это способствует формированию музыкального вкуса кружковцев, развивает способность ценностно-значимых ориентаций в огромном мире музыкальной информации.

Вопросы и задания

1. Охарактеризуйте исполнительскую манеру академических хоров.
2. Какие характерные черты отличают исполнительскую манеру народных коллективов?
3. Назовите профессиональные и самодеятельные хоры Беларуси. Определите манеру их исполнения. Подтвердите свой ответ, представив фрагменты исполнения хоровой музыки в аудиозаписи.
4. Определите функции и задачи хоровой самодеятельности.
5. Раскройте основное содержание работы самодеятельного хора.

Тема 2. Определение понятия «хоровой коллектив». **Типы и виды хора. Хоровая партитура**

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

П.Г. Чесноков под хором понимает «собрание поющих, в звучности которого есть строго уравновешенный ансамбль, точно выверенный строй и художественные, отчетливо выработанные нюансы» [52, с. 17]. У А. Егорова под хором подразумевается «своеобразный вокальный оркестр, который на основе синтеза музыки и слова передает своими богатыми вокальными красками идейно-художественные образы музыкального произведения» [13, с. 3]. 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» [12, с. 3]. Н. Романовский использует наиболее краткую лаконичную форму определения: «хор – певческий коллектив, исполняющий вокальную музыку» [36, с. 12]. 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» [24, с. 5].

Анализируя содержание приведенных высказываний, можно отметить, что все авторы единодушно отмечают коллективную основу хорового пения в единстве ее технических и художественных сторон. При этом технические и исполнительские возможности хора рассматриваются ими как средства, необходимые для раскрытия слушателям идей, тем, музыкальных образов произведения через отражение чувств и настроений его авторов.

Подводя итог вышеизложенному, понятию «хор» может соответствовать следующее определение: *коллектив певцов, исполни-*

тельская деятельность которого связана единством технических и художественных задач, позволяющих слушателям полноценно воспринимать идейно-смысловое и эмоционально-образное содержание хорового произведения.

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

Однородные хоры формируются из участников одного типа голоса и подразделяются на однородные женские, однородные мужские и однородные детские хоры. *Смешанные хоры* формируются участниками 2-х и более типов голосов, в состав которых входят мужские + женские голоса, мужские + детские голоса, мужские + женские + детские голоса. Детские голоса в сочетании с женскими образует однородный хор в силу общности диапазона, тембральной сходности звучания, единых исполнительских возможностей.

Разновидностью *неполного смешанного* типа являются юношеские хоры, формирующиеся из женских (сопрано и альты) голосов и одной унисонной мужской партии. Название юношеские они получили потому, что чаще всего их комплектуют из юношей и девушек 15–17 лет. Ввиду ограниченных певческих возможностей, связанных с активным процессом мутации, юноши объединяются в единую хоровую партию и исполняют мелодию в унисон.

Хоровой коллектив объединяет в себе разные группы голосов. *Голоса одной группы, исполняющие в унисон свою мелодию, называются хоровой партией.* Хоровые партии комплектуются из певцов, обладающих примерно одинаковым диапазоном голоса и сходностью тембрового звучания.

Классический вариант смешанного хора представляет собой коллектив певцов с высокими и низкими женскими и мужскими голосами. Низкие мужские голоса называются басами, низкие

женские – альтами, высокие мужские – тенорами, высокие женские голоса – сопрано.

В детском хоре аналогично женскому голоса делятся на высокие сопрано и низкие альты. В хоре мальчиков высокие голоса называются дискантами. В свою очередь каждая партия нередко делится на два голоса – первый и второй. В партитуре смешанного хора часто встречается сочетание сопрано I и сопрано II, альтов I и альтов II, теноров I и теноров II, баритонов и басов. Такое деление носит название дивизи (*итал.* «*divisi*» – *разделение – временное разделение хоровых партий на 2, 3 и более голосов*).

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.

В практике хорового исполнительства одноголосные хоры чаще всего существуют в общеобразовательных и музыкальных школах на начальных этапах обучения пению (хоры младших классов). Двухголосные хоры (сопрано и альты) встречаются в виде женских и детских хоров школьных и внешкольных учреждениях, в хоровой самодеятельности. Однородные трехголосные хоры (сопрано I + сопрано II + альты) либо неполные смешанные (сопрано + альты + юноши) или трехголосные и четырехголосные хоры функционируют как учебные хоровые коллективы в средних специальных учебных заведениях, в различных формах хоровой самодеятельности. Четырехголосные и многоголосные смешанные хоры являются в основном профессиональными коллективами, учебными и самодеятельными хорами высокой квалификации и степени подготовки.

Нотная запись мелодий всех партий хора называется хоровой партитурой. Существуют два основных принципа оформления хоровой партитуры. Первый, наиболее употребительный, заключается в том, что мелодия каждого голоса выписывается на отдельной нотной строке. Таким способом излагаются партии хоровых произведений преимущественно полифонического склада,

что позволяет певцам отчетливо проследить за развитием каждой отдельной темы, каждой мелодической линии.

Ниже предлагаются записи хоровой партитуры:

1. Вариант 4-строчного изложения хоровой партитуры для смешанного хора:

НА ПОЛЕСЬЕ ГОМОН

Сл. П. Бровки

Муз. В. Оловникова

Allegro giocoso

Сопрано (C.)
Альто (A.)
Тенор (T.)
Бас (B.)

На По - лесь - е го - мон, го - мон! На По - лесь - е го - мон, го - мон!

2. Вариант 4-строчного изложения хоровой партитуры однородного детского (женского) хора:

БЕРЕЗОВАЯ ВЕТКА

Сл. В. Викторова

Муз. М. Парцхаладзе

Lento $\text{♩} = 60$

I
C.
II
I
A.
II

Труд-но зи-мо-ю бе-ре-зо-вой вет-ке - с гра-дом во-ю-ет, со-рит-ся с ветром.

(закр. ртом)

Другой способ изложения основан на совмещении двух и более голосов на нотной строке. Данным способом выписываются, как правило, хоровые произведения преимущественно гомофон-

но-гармонического склада, иногда с элементами полифонии. На-
пример:

1. Вариант 2-строчного изложения хоровой партитуры смешанного хора.

РЕКВИЕМ

Сл. Л. Пальмина

Муз. М. Анцева

Molto adagio e mesto *p* *pp*

С. А. Не плачь-те над тру-па-ми пав-ших бой-цов,
Т. Б. Не плачь-те

2. Вариант 2-строчного изложения хоровой партитуры од-
нородного мужского хора.

УЗНИК

Сл. И. Гольц-Миллера

Муз. А. Туренкова

Andante *pp* *p*

Т. Как де-ло из-ме-ны, как совесть ти-ра-на, о-сен-ня-я ноч-ка тем-на...
Б. Как де - ло из-ме - ны, как со - весть ти-ра - на, о - сен-ня-я ноч-ка тем-на...

3. Вариант 2-строчного изложения хоровой партитуры одно-
родного детского хора.

ЯБЛОНЬКА

Сл. А. Максеева

Муз. М. Парцхаладзе

mf

С. Пред-рас-свет-ной рань-ю, как у-шли мо-ро - зы, у-мы-ва-ли яб-ло-ню дым-ча-ты-с ро-сы.
А.

В хоровых произведениях для детей гомофонно-гармонического склада изложения, написанных в песенном жанре с сопровождением или без него, нередко все хоровые партии выписываются на одной нотной строке. Например:

1. Вариант однострочного изложения хоровой партитуры однородного детского хора.

УТРО

Сл. С. Есенина

Муз. Р. Бойко

Не спеша
тр

За - дре - ма - ли звез - ды зо - ло - ты - е.
У - лыб - ну - лись сон - ны - - - е бе - рез - ки.

В хоровой литературе встречаются примеры 3-, 4-, 5-, 6- и более строчного изложения партитур хоровых произведений. Выбор способа записи зависит от сложности хоровой фактуры и состава исполнителей. В произведениях крупных форм, в партитурах которых сочетаются солирующие голоса, хор и оркестр (либо фортепианное сопровождение), каждая исполнительская группа для удобства чтения отмечается особой скобкой-акколадой. Хоровые партии объединяются квадратной акколадой. Партия сопровождения – фигурной акколадой. На отдельных нотных строках выписываются солирующие партии. Например:

ЛАПОТНЫЙ МУЖИК

(поэма)

Сл. П. Орешина

Муз. Г. Свиридова

Сильно, страшно, с движением ♩ = 52

Бас
соло

С.

А.

Т.

Б.

Гонг
(тарелка)

Там-там

Рiано

Organ

f espr. *marcato*

f espr. *marcatissimo*

Кто лю-бит, кто лю-бит Ро-ди-ну, Рус-ску-ю зем - лю с вул-



Вопросы и задания

1. Дайте определение понятию «хоровой коллектив».
2. Какие типы и виды хоров вы знаете?
3. С какими специфическими исполнительскими возможностями связано комплектование юношеского (неполного смешанного) хора?
4. Выпишите в нотную тетрадь примеры хоровых партитур с различными способами изложения хоровых партий для смешанных и однородных хоров.
5. Расскажите о способах записи, которые используются при оформлении в партитурах крупных вокально-симфонических жанров.

6. Составьте схему записи хоровой партитуры произведения с полифоническим складом изложения, написанного для детского 4-голосного хора в сопровождении фортепиано и солирующих вокальной (баритон) и инструментальной (ударные) партий.

Тема 3. Диапазоны хора и хоровых партий. Регистры певческих голосов. Хоровая тесситура

Под диапазоном (греч. *dia pason* – через все струны) подразумевается звуковой объем голоса от нижнего до верхнего звука [36, с. 36]. Диапазон певца-профессионала составляет примерно 2 октавы. В теории хороведения понятие «диапазон» дополняется двумя определениями: общий (объем голоса от крайнего нижнего до крайнего верхнего звука) и рабочий (наиболее употребительный для пения певца, хоровой партии, хорового коллектива). Звучание голоса на протяжении всего диапазона нередко бывает неоднородным и подразделяется на ряд качественно различных по звучанию отрезков, которые получили название *регистров*.

Под регистром (лат. *registrum* – список, перечень) подразумевается часть диапазона голоса, объединенная сходством тембра на основе однородности звукоизвлечения [36]. Певческий голос имеет несколько регистров. *Диапазон мужских голосов* подразделяется на *два регистра* – грудной и головной. Головной регистр мужских голосов носит название *фальцет* (итал. – «ложный»).

Диапазон женских голосов подразделяется на *три регистра* – грудной, медиум и головной. При грудном регистре наблюдается полное смыкание голосовых связок, которые колеблются всей массой в длину и ширину. Эти колебания из гортани через трахею передаются в бронхи и легко ощущаются прикосновением руки как легкая вибрация грудной полости. При фальцете отмечается колебание только краевых частей связок, звукоизвлечение происходит при неполном смыкании голосовых связок. Поэтому звучание нот фальцетного регистра беднее, слабее, мягче, чем звуков грудного регистра.

Резонирование высоких звуков происходит в голове, поэтому фальцетный регистр носит второе название, более упрощенное – головной. *Фальцет мужских голосов* расширяет диапазон примерно на половину октавы. Придавая звучанию хора красивый, облегченный характер, он значительно увеличивает исполнительские возможности и часто используется в практике работы хоров.

Пограничные зоны звуков, на которых происходит смена регистров, называются *переходными нотами*, они наиболее слышны у мало обученных певцов или певцов, поющих натуральными голосами.

Профессиональные вокалисты-исполнители пользуются *приемами сглаживания регистров*. Переходные ноты у каждого типа голоса встречаются на границах примерно одинаковых звуковых отрезков.

В *басовой* партии смена регистров происходит на *до – до-диез* первой октавы, в *баритоновой* партии *ре – ре-диез* первой октавы, в *теноровой* партии *фа – фа-диез* первой октавы, в *альтовой* партии *фа – фа-диез* первой октавы и *ре – ре-диез* второй октавы, в партии *сопрано ми – фа* первой октавы и *ми – фа-диез* второй октавы. При работе над хоровыми произведениями необходимо учитывать то, что границы регистров могут сдвигаться в зависимости от направления и характера движения мелодии, а также изменения гласного звука. При пении гаммообразных пассажей вверх границы регистра поднимаются вверх, при пении гаммы вниз – опускаются. Звучание гласного «и» характеризуется более высокими границами регистров, чем звучание «а» или «о» и т. д.

Под *хоровой тесситурой* подразумевается «высотное положение звуков мелодии в хоровой партитуре по отношению к диапазону голоса» [36, с. 185]. Создавая произведения для хора, композиторы нередко используют тесситуру в качестве одного из выразительных средств.

В хоровой практике употребляются определения *высокой, средней и низкой*, а также *удобной и неудобной* тесситуры. *Удобной* тесситурой считается такая, при которой мелодия хоровой партии звучит свободно и естественно, без лишнего напряжения

голосовых связок. Если мелодия партии продолжительное время звучит на крайних нотах диапазона (высоких или низких для данного типа голоса), что вызывает дополнительное напряжение голоса, тесситура считается *неудобной*.

К признакам *неудобной тесситуры* относятся также: длительное пение в крайних динамических оттенках (*p*, *pp* и *f*, *ff*); встречающиеся в хоровых произведениях интонационно-сложные обороты (хроматические, увеличенные и уменьшенные интервалы); исполнение мелодии длинными нотами в медленных темпах; сложные словосочетания; изобилие различных штрихов; пение мелодии в быстрых темпах; использование цепного дыхания и т. д.

Вопросы и задания

1. Дополните следующие фразы:

- 1) Диапазоном называется голоса. Понятие «диапазон» подразделяется на два вида ... и Диапазон взрослого певца составляет и подразделяется на ряд звуковых отрезков, которые называются ... голоса. Диапазон мужских голосов включает ... регистра: ... и Диапазон женских голосов состоит из ... регистров: ..., ... и На границах регистров находятся
- 2) Дайте определение понятию «хоровая тесситура». Какие виды тесситуры вы знаете?
- 3) В тексте партитуры произведения без сопровождения, изучаемого в классе дирижирования, определите тесситурные сложности исполнения и укажите приемы их преодоления.

Тема 4. 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

ра, исполнявшего мелодию партии тенора то выше, то ниже, 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.

УТЁС

Сл. М. Лермонтова

Муз. В. Шебалина

Музыкальная партитура для смешанного хора. Партитурные голоса: С. (Сопрано), А. (Альт), Т. (Тенор), Б. (Бас). Текст: и ти - хонь - ко пла - чет он в пус - ты - не, в пус - ты - не. Динамика: *p*, *pp*.

Сольные партии в хоровых партитурах исполняют обычно сопрано, меццо-сопрано или контральто, тенор, баритон или бас.

ЭЛЕГИЯ

Сл. К. Рылева

Довольно медленно

Муз. С. Полонского

Тенор
соло

С.
А.
Хор
Т.
Б.

mf

tr Ис-пол-ни-лись мо-и же-лань - я, сбы-лись дав-ниш-ни-е меч-ты.

tr Закр. ритм

Группа солирующих голосов имеет свою внутреннюю классификацию. Голоса сопрановой группы делятся на 5 подгрупп и включают колоратурные, лирико-колоратурные, лирические, лирико-драматические и драматические.

Меццо-сопрано подразделяются на лирические и драматические. Тенора состоят из лирических, лирико-драматических, драматических, альтино и характерных. Баритоны подразделяются на лирические и драматические. В группу басов входят высокие, низкие, октависты. Иногда они соответственно называются высокие, центральные, профундо.

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 других хоровых партий приходится исполнять основную мелодическую тему в хоровом произведении.

УЖ ТЫ ПРЯЛИЦА

Вепская народная песня

Быстро

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом:

С. А. Не са - ма ли мать по - дач - ку да - ла, из пра - вой ру - ки ко - леч - ко да - ла,
Т. Б. Не са - ма ох да - ла, из пра - вой ох да - ла,

Она оказывает решающее влияние на общую звучность коллектива. Хоровая партия первых сопрано комплектуется в основном из лирико-колоратурного, лирического, вторых сопрано лирико-драматического и драматического типов голоса, с ровным, красивым и мягким тембром. Певиц, обладающих колоратурным сопрано, желательно использовать в качестве солистов, поручая им исполнять отдельные солирующие партии виртуозного и подвижного характера.

Партия альтов. Обычно ей принадлежит роль исполнения звуков гармонического сопровождения в хоровом произведении. Она занимает второстепенную по сравнению с партией сопрано роль в общехоровом звучании. *Общий диапазон Фа (Соль)* малой октавы – *Ре (Ми)* второй октавы. *Рабочий диапазон Ля* малой октавы – *До* второй октавы. Переходные ноты, обозначающие границы регистров, приходятся на *До (Ре)* – первой октавы – *До (Ре)* второй октавы.

Грудное звучание альтовой партии выразительнее всего проявляется от *Ля* малой октавы до *Ля (Си)* первой октавы. В верхнем участке диапазона от *Си* первой октавы до *Ми* второй октавы партия звучит излишне напряженно и тяжело.

Несмотря на то что партия альтов считается менее подвижной и динамичной по сравнению с партией сопрано, в хоровых произведениях встречаются нередко примеры, когда альтам поручается самостоятельная и ярковыразительная мелодия.

МОРЕ СПИТ

Сл. Л. Кондрашенко

Муз. Б. Снеткова

Сдержанно

Musical score for "Море спит" (The Sea is Sleeping). The score is written for Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). It features a melody in the Soprano part with accompaniment in the other parts. Dynamics include *p* (piano) and *A* (accents). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4.

Учитывая то, что природный альтовый женский голос встречается в практике хорового исполнительства довольно редко, хоровая партия альтов комплектуется из меццо-сопрано и альтов, составляющих партию альтов первых, контральто и альтов, имеющих в диапазоне развитые нижние звуки, составляющих партию альтов вторых.

Партия теноров. Состоит из высоких мужских голосов. Значение теноровой партии в хоре весьма разнообразно. Аналогично партии сопрано теноровой партии часто поручается исполнение главной мелодии произведения.

БЫЛИНА О БУРЛАКАХ

Муз. В. Макарова

Певуче Немного подвижнее

Musical score for "Былина о бурлаках" (The Legend of the Barge Haulers). The score is written for Tenor (T) and Bass (B) voices, and a piano accompaniment. The lyrics are: "Шли по бе-реж-ку, шли от-ко-са-ми, шаг-ки рва-ны-е, но-ги бо-сы-е...". The score includes dynamics like *mf* (mezzo-forte) and performance instructions like *Певуче Немного подвижнее*. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 3/4.

Иногда теноровая партия дублирует мелодию партии сопрано, исполняя ее октавой ниже.

КОНДОР

Сл. И. Буниня

Муз. В. Калининкова

Andante
Pesante

C. Гро-ма-ды гор, из-зуб-рен-ны-е ска-лы из о-ке-а-на вы-сят-ся гря-дой,
A. Гро-ма-ды гор, из-зуб-рен-ны-е ска-лы из о-ке-а-на вы-сят-ся гря-дой,
T. Гро-ма-ды гор, из-зуб-рен-ны-е ска-лы из о-ке-а-на вы-сят-ся гря-дой,
B. Гро-ма-ды гор, из-зуб-рен-ны-е ска-лы из о-ке-а-на вы-сят-ся гря-дой,

Часто теноровая партия исполняет звуки гармонического сопровождения в произведениях преимущественно гомофонно-гармонического склада изложения.

РАНЕННЫЙ ОРЕЛ

Сл. Н. Шрейтера

Муз. А. Никольского

Andante espressivo

C. Вла-ча раз-би-то-е кры-ло,
A. Вла-ча раз-би-то-е кры-ло,
T. Вла-ча раз-би-то-е кры-ло,
B. Вла-ча раз-би-то-е кры-ло,

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*.

Отличительной особенностью теноровой партии являются присутствие фальцетного звучания. Фальцет представляет собой дополнительный верхний регистр диапазона голоса, звуки кото-

рого исполняются легко и прозрачно при неполном смыкании голосовых связок. Хоровая партия теноров комплектуется преимущественно из лирических и лирико-драматических теноров, составляющих основу партии вторых теноров, которую иногда пополняют баритоны, имеющие развитый верхний участок диапазона.

В произведениях для смешанного и однородного мужского хора для удобства чтения мелодии часто теноровая партия обозначается в скрипичном ключе преимущественно при двух-, трех-, четырех- и более строчном типе изложения хоровой партитуры.

АЛЫПЫ

Сл. Ф. Тютчева

Муз. П. Чеснокова

Сквозь ла-зур-ный сум-рак но-чи Аль-пы снеж-ны-е гля-дят.

Партия басов. Комплектуется из низких мужских голосов и составляет фундамент звучности хорового коллектива.

ОЗЕРО

Сл. Б. Купаташвили

Муз. М. Парцхаладзе

(закр. ротом)

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 *Сибемоль* малой октавы – *До-диез* первой октавы.

Помимо исполнения основных звуков, составляющих фундамент хоровых аккордов, партии баса в среднем и высоком регистре может поручаться исполнение довольно подвижных и технически сложных мелодических линий и проведений.

ДЕВУШКА И СМЕРТЬ

Оратория по сказке М. Горького

Муз. Г. Гальнина

The image shows a musical score for the opera 'The Girl and Death' by Galina. It consists of four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The vocal parts have the lyrics: 'при-ка-зал сво-ей по - корной сви-те: *Ну-те-ка, в тюрь-му дев-чон-ку брось-те,'. The piano part includes dynamic markings such as *sf*, *mf*, and *f*.

Вопросы и задания

1. Перечислите хоровые партии смешанного хора. Кратко охарактеризуйте качество звучания голоса каждой партии. В каких случаях используется *divisi* в партиях?
2. Приведите нотные примеры произведений для разных типов хоров с использованием разделения голосов в хоровых партиях. Определите вид хора в данных хоровых произведениях.
3. Какие голоса исполняют солирующие партии в хоровых произведениях? Приведите нотные примеры произведений для смешанного, однородного детского (женского), мужского хоров с солистами. Кратко охарактеризуйте роль солирующего голоса в каждом конкретном произведении.
4. Охарактеризуйте художественно-исполнительские возможности каждой из хоровых партий смешанного хора.
5. Почему партии сопрано отводится роль ведущей партии в смешанном хоре, какие качества звучания голоса оказывают решающее значение на общую звучность хорового коллектива?
6. Выпишите в тетрадь нотные примеры сольных партий мировой оперной классики для разных типов голосов.
7. Назовите имена певцов-солистов Белорусского государственного академического большого театра оперы, определите их тип голоса.
8. Составьте картотеку ведущих оперных певцов-солистов с определением их типа голоса. Впишите в нотную тетрадь примеры исполняемых ими оперных арий. Послушайте в записи выбранные фрагменты, кратко охарактеризуйте свои впечатления.

Тема 5. Характеристика художественно-исполнительских возможностей разных типов хоровых коллективов

Смешанный хор. Полный смешанный хор, имеющий в своем составе все хоровые партии – сопрано, альты, тенора и басы, в практике хорового исполнительства считается наиболее совершенным типом хорового коллектива с уникальными вокально-техническими возможностями. Благодаря сочетанию в нем голосов, различных по тембру, диапазону и звуковой насыщенности, исполнению смешанного хора доступны произведения различной степени сложности – от филигранных хоровых миниатюр до

крупных мощных по форме и звучанию хоровых полотен оперного и кантатно-ораториального жанра. *Общий диапазон* смешанного хора – *Ля* контроктавы – *До* третьей октавы. *Рабочий диапазон* – *До* большой октавы – *Ля* второй октавы.

В XV–XVI вв., в период расцвета полифонической музыки, до появления в смешанных коллективах женских партий сопрано и альтов высокие звуки мелодии поручались теноровой партии и исполнялись фальцетом. Технические и исполнительские возможности смешанных хоров позволяют им исполнять произведения различных эпох и жанрово-стилистических направлений, начиная от строгих унисонных знаменных распевов до сложных современных многоголосных гармонических и полифонических хоровых полотен.

Широкий спектр тембровых характеристик партий позволяет хормейстеру добиться уникального сочетания хоровых голосов. Тонкость и виртуозность исполнения партии сопрано дополняется глубиной и плотностью звучания партии басов. Наличие в смешанном хоре басов-октавистов, которым поручается исполнение октавного удвоения басовых звуков в контроктаве, придает хору мощност, красоту и объемност звучания. Хоровую органику смешанного хора скрепляют серединные партии теноров и альтов, выполняющие роль гармонического заполнения хоровых аккордовых созвучий.

Смешанный хор обладает уникальными динамическими возможностями, позволяющими ему исполнять произведения различной динамической силы от еле слышимого *pp* до яркого насыщенного *ff*. Особой красотой звучания в смешанном хоре отличаются произведения распевного, широкого характера. В этом случае со смешанным хором не может соперничать никакой другой музыкально-исполнительский коллектив.

Все профессиональные хоровые коллективы в большинстве своем являются смешанными. Именно для этого типа хоров написано множество различных по объему, содержанию, стилю и средствам музыкальной выразительности произведений.

Неполные смешанные юношеские хоры существуют как учебные коллективы в хоровых училищах и реже как самостоятельные хоры в общеобразовательных школах и средних специальных учебных заведениях. При работе с юношеским хором необходимо учитывать его специфику. В связи с активной мутацией (возрастной и физиологической перестройкой голосового аппарата) хоровые репетиции не должны превышать 30-минутного периода, юношеское пение требует щадящей вокальной нагрузки. Следует избегать форсированного пения на крайних звуках диапазона. Репертуар для юношеских хоров состоит из произведений с облегченным видом переложений. Например:

МЫ КУЗНЕЦЫ
Революционная песня

Сл. Ф. Шулева

Обр. М. Нахимовского

В темпе марша

С. А.
Мужские голоса

Мы кузнецы, и дух наш молодой, куём мы счастья ключи.
Мы кузнецы, и дух наш молодой, куём, куём

Однородный мужской хор. В практике хорового исполнительства профессиональные мужские хоровые коллективы встречаются крайне редко. Однако в странах Балтии, Грузии, Болгарии, Чехословакии, Югославии эти коллективы являются национальной гордостью. В Белоруссии огромную симпатию у слушателей вызывает творчество мужского вокального ансамбля «Чистый голос». В Эстонии большой популярностью пользуется Государственный мужской хор им. Г. Эрнесакса, исполнение которого отличается высокой вокально-хоровой культурой.

Общий диапазон мужского хора: *Ля* контроктавы – *До* второй октавы. *Рабочий диапазон:* *Фа* большой октавы – *Ля* первой октавы. Нижние звуки диапазона встречаются в хоровых партиях басов не всегда, их исполнение чаще всего поручается октавистам. Верхний отрезок диапазона *Ля* первой октавы – *До* второй октавы иногда исполняется тенорами фальцетом. *Ведущей партией* муж-

ского хора является *партия тенора*, исполняющая, как правило, основную мелодическую линию. В партитурах для мужского хора чаще всего используется тесное расположение голосов, что придает звучанию особую слитность и плотность.

ДВА БЛАГА

Муз. Ф. Шуберта

Живо

f

В жиз-ни нам судь-бой чу-дес-ной бла-га толь-ко два да-но.

Произведения для мужских хоров можно встретить в хоровом творчестве старых мастеров (О. Лассо, Дж. Палестрина), в западной и русской хоровой классике (Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Мендельсон, П.И. Чайковский, Н.А. Римский-Корсаков, С.И. Танеев и др.). Для этого состава хора были сделаны прекрасные хоровые обработки народных песен (М. Мусоргский, А. Кастальский, Г. Эрнесакс и др.). Произведениями для мужского хора богата православная духовная музыка и оперная литература.

ТРИУМФАЛЬНЫЙ КАНТ "БЕЖИТ, БЕЖИТ"

Т. Бе-жит, бе-жит, но не вет, ка-мо у-бе-жа-ти,

Б.

НОЧЕНЬКА

Хор из оперы "Демон"

Муз. А. Рубинштейна

Andante *mf*

Andante

Женские хоры. Звучание женского хора отмечается своеобразным тембровым богатством и достаточно большими техническими и исполнительскими возможностями. *Общий диапазон* женского хора: Фа малой октавы – Си второй октавы, До третьей октавы. Крайние звуки диапазона, как и в мужских хорах, используются довольно редко. Чаще всего используется *рабочий диапазон*: Соль малой октавы – Ля второй октавы. В партитуре для женских хоров встречается преимущественно тесное и смешанное расположение голосов. Широкое расположение голосов встречается редко и используется эпизодически в отдельных аккордах и двухголосных созвучиях.

МОЛОДОЙ МЕСЯЦ

Сл. М. Левашова

Муз. А. Ленского

Andantino *mf*

В тем - но - те най - ти тро - пу не - лег - ко, най - ти, а лю - би - мый

Для женского хора написано довольно большое количество оригинальных классических и современных хоровых сочинений (Ц. Кюи, П. Чесноков, А. Гречанинов, Р. Бойко, В. Мурадели, Т. Корганов и др.) Хоровая музыка богата различными обработками народных песен, мастерски созданных Н.А. Римским-Корсаковым, А. Лядовым, М. Дриневским, Н. Сиротой и др. Много произведений для женского хора встречается в западной, русской и белорусской оперной классике.

КАТИТ ВЕСНА

Сл. Г. Гейне

Муз. П. Чеснокова

Медленно. Величественно

Музыкальный фрагмент для женского хора. Сопровождение на фортепиано. Темп: *Медленно. Величественно*. Ключ: два диэза (F# и C#). Метр: 4/4. Динамика: *f*. Текст: Катит весна, царица мира,

ПЕСНЯ СБОРЩИЦ ВИНОГРАДА ИЗ ОПЕРЫ "МАСТЕР ИЗ КЛАМСИ"

Муз. Д. Кабалевского

Allegretto moderato

Музыкальный фрагмент для женского хора. Сопровождение на фортепиано. Темп: *Allegretto moderato*. Ключ: два диэза (F# и C#). Метр: 4/4. Динамика: *mf*. Текст: Через лес гу-стой веш-не-ю по-рой,

Детские хоры. Детские хоры отличаются от хоровых коллективов других типов наибольшей динамикой в развитии вокально-хоровой культуры. Это связано с возрастной физиологией и формированием голосового аппарата ребенка, который растет и постоянно изменяется. В связи с этим технические и художественные возможности детских хоров достаточно различны и в значительной мере обусловлены их возрастными границами. В зависимости от возраста детские хоры делятся на *младшие* (учащиеся 2–4 классов), *средние* (5–8 классов) и *старшие* (9–11 классов). Некоторые хормейстеры придерживаются иной классификации. Так, Л.Б. Бартенева к младшему хору относит учащихся 1–2 классов, к среднему хору учащихся 3–4 классов, к старшему хору учащихся 5–8 классов.

Младший детский хор отличается легким, нежным, полетным звучанием, небольшой по силе, но гибкой динамикой. Пение младшего хора подкупает слушателей непосредственностью, искренностью и простотой исполнения. Голоса младших школьников не имеют ярко выраженных индивидуальных различий, как у взрослых людей. Нет существенной разницы в звучании голосов мальчиков и девочек. *Дианазон младшего детского хора* небольшой и почти не превышает объема одной октавы (*До* первой октавы – *Ми* второй октавы). *Рабочий дианазон* младших школьников чаще всего состоит из примарных, наиболее удобных для пения звуков (*Ми* первой октавы – *Ля-Си* первой октавы).

Основным репертуаром для малышей являются несложные одноголосные и двухголосные произведения западной, русской и белорусской романсовой и песенной классики. Великолепные песни малышам подарили современные композиторы Р. Бойко, Г. Гладков, И. Иванников, З. Левина, Т. Попатенко, В. Шаинский и др. Большое место детским песням уделяют в своем творчестве современные белорусские композиторы Л. Захлевный, И. Лученок, Л. Шлег и др. Шедевры хоровой классики открывает детям народная песня. Лучшие обработки народных песен являются неотъемлемой частью репертуара младших хоров, основой формирования их вокально-хоровой культуры.

МАМИНА ПЕСЕНКА

Сл. М. Пляцковского

Муз. И. Лученка

Умеренно, с движением

Ес-ли в не-бе ту-ча хму-рит-ся, ес-ли снег ле-жит в са-ду,

The musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 4/4 time, with lyrics: "Ес-ли в не-бе ту-ча хму-рит-ся, ес-ли снег ле-жит в са-ду,". The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand.

СЯДЗІЦЬ КАМАР НА ДУБОЧКУ

Белорусская народная песня

Обр. С. Полонского

Бадзёра mf

1. Ся-дзіць ка-мар на ду-боч-ку, на зя-лё-нь-кім ліс-точ-ку,
ай, лю-лі, лю-лі, лю-лі, на зя-лё-нь-кім ліс-точ-ку.

The musical score is for a Belarusian folk song. It features a vocal line in G major and 4/4 time. The lyrics are: "1. Ся-дзіць ка-мар на ду-боч-ку, на зя-лё-нь-кім ліс-точ-ку, ай, лю-лі, лю-лі, лю-лі, на зя-лё-нь-кім ліс-точ-ку." The score includes a piano accompaniment with a rhythmic bass line and chords.

В *средний хор* зачисляются учащиеся 5–8 классов. Исполнительские возможности этого коллектива значительно выше по сравнению с младшим хором. Звучание среднего хора отличается большей плотностью и динамичностью. Участники среднего хора делятся на хоровые партии сопрано и альтов, тембровые характеристики которых ясно различаются. *Диапазон среднего хора* увеличивается и составляет объем от (Ля) Си малой октавы – Ми (Фа) второй октавы. Довольно широкий диапазон и более развитые, по сравнению с младшим хором певческие возможности позволяют участникам среднего хора исполнять достаточно сложные 2–3-голосные полифонические и гомофонно-гармонические произведения различных жанров и стилей.

Необходимым условием повышения исполнительского мастерства среднего хора является обязательное усвоение его участниками нотной грамоты. Развитию музыкального слуха, памяти способствует также хоровое сольфеджио.

Средний хор считается певческим активом школы. Ему по силам исполнение разнообразных хоровых сочинений: народных песен, произведений классической и современной хоровой литературы, отдельных частей крупных произведений. Для среднего школьного хора написано множество самых разнообразных и интересных произведений, начиная с детской духовной хоровой классики (Ш. Гуно, Ф. Шуберт, Р. Шуман, А. Гречанинов, П. Чесноков и др.) и заканчивая хоровыми произведениями современных композиторов (Баев, Корганов, Подгайц, Ройтерштейн и др.).

Благодаря деятельности прославленных хормейстеров, руководителей всемирно известных детских коллективов Г. Струве, В. Соколова, И. Пономарева (Россия), А. Евсюкова, Т. Волошиной, В. Лоя (Беларусь) и других, детская хоровая музыка обогатилась произведениями крупных форм. Интересные хоровые циклы, кантаты, реквиемы были созданы Д. Кабалевским, А. Пахмутовой, Г. Струве, О. Хромушиным, Ю. Чичковым и другими композиторами и посвящены этим коллективам.

УРОК РОК-Н-РОЛЛА

Сл. О. Чупрова

Муз. О. Хромушина

Музыкальное произведение в жанре рок-н-ролл. Состоит из вокальной партии (верхняя линия) и фортепианного сопровождения (нижние две линии). Вокальная партия начинается с динамического маркатора *mf* и знака секстона. Текст песни: "1. Мы учительницу в классе попросили как-то раз:". Музыкальный ритм быстрый, характерный для рок-н-ролла.

ВЕРАБ'ЁВА НАВАСЕЛЛЕ

Белорусская народная песня

Обр. К. Поплавского

Allegretto

Музыкальное произведение в жанре белорусская народная песня. Состоит из вокальной партии (верхняя линия) и фортепианного сопровождения (нижние две линии). Темп обозначен как *Allegretto*. Текст песни: "1. Як па-ста-віў ве-ра-бей-ка на смет-ніч-ку ха-ту,". Музыкальный ритм умеренно быстрый.



Яркие и самобытные разнообразные хоровые произведения малых и крупных форм для детских хоров среднего и старшего возраста созданы современными белорусскими композиторами Г. Ермаченковым, И. Лученком, Ю. Семеняко, Г. Сурусом и др.

Старший школьный хор комплектуется из учащихся 9–11 классов. Период пения детей этого возраста отмечен наличием признаков активной мутации. У девочек к 16–17 годам заканчивается в основном процесс перестройки голосового аппарата, происходит выравнивание диапазона, тембральное его оформление. У мальчиков, напротив, именно на эти годы (15–17 лет) приходится, как правило, самый острый период мутации. Практика показывает, что длительность и характер мутационного процесса у мальчиков весьма различны и строго индивидуальны. Одни из них успевают справиться с этой задачей в течение нескольких недель или месяцев, у других болезненные явления мутационного характера растягиваются на два-три года. Однако передовой опыт ведущих хормейстеров подтвердил мнение о том, что правильная организация вокальной работы в хоре помогает сократить время мутационного процесса до 3–4 недель, а ее проявления перенести менее болезненно. Для этого хормейстеру необходимо использовать умеренные вокальные нагрузки, ограниченные по времени, силе и содержанию, более требовательно отнестись к выбору репертуара, основой которого должны быть произведения преимущественно кантиленного, плавного характера, умеренного темпа и написанные в удобных тесситурных условиях.

КРЫНЦЫ ЛЮБОВІ

Сл. Н. Аксенчика

Муз. Ю. Семеняки

Ра - дзі - - му і ма - му мы не вы - бі -

ра - ем, а - ле іх пра - но - сім з са - бой у кры - ві.

Вопросы и задания

1. Дайте определение понятию «смешанный хор», кратко охарактеризуйте его художественно-исполнительские возможности.
2. Что подразумевается под хоровой органикой смешанного хора?
3. Почему большинство профессиональных коллективов являются смешанными хорами?
4. Приведите примеры хоровых произведений, написанных для неполного смешанного хора. Выпишите данные примеры в нотную тетрадь.
5. Расскажите о художественно-исполнительских возможностях разных типов хоровых коллективов.
6. Охарактеризуйте исполнительские характеристики детских хоровых коллективов разных возрастов.
7. Какие методические приемы должен использовать хормейстер при работе с юношеским неполным смешанным хором? Обоснуйте свой ответ.
8. Приведите примеры хоровых произведений, написанных для однородного мужского хора. Кратко охарактеризуйте его исполнительские возможности.

9. Расскажите о специфике вокально-хоровой работы со старшим школьным хором.
10. Приведите примеры хоровых произведений, написанных для однородного женского хора. Кратко охарактеризуйте его исполнительские возможности.
11. Приведите примеры хоровых произведений, написанных для детского хора. Кратко охарактеризуйте его художественно-исполнительские возможности.
12. Если бы у Вас был выбор, с каким хоровым коллективом Вы хотели бы связать свою дальнейшую профессиональную деятельность и почему?
13. Какие профессиональные и самодеятельные хоры Беларуси Вы знаете? На основе впечатлений от прослушанных концертных выступлений (либо вариантов записи) исполнения хоровой музыки проанализируйте их репертуарные направления и творческие устремления.
14. По результатам посещения концертных выступлений детского хора составьте письменную рецензию с описанием собственных впечатлений. Обсудите ее на практическом занятии с однокурсниками.
15. Расскажите об истории ведущих профессиональных хоровых коллективов Беларуси и кратко охарактеризуйте направление и исполнительскую манеру.
16. Выразите собственное впечатление после посещения концертного выступления одного из профессиональных хоровых коллективов на страницах письменной рецензии. Обсудите полученные впечатления с сокурсниками на практических занятиях по хороведению и хорошему классу.

Тема 6. Состав хора и его расстановка во время репетиций и концертных выступлений

Хоровые коллективы традиционно делятся на хоры малых, средних и больших составов. Исходя из количественного состава определяется и численность каждой хоровой партии. Для оптимального звучания, достижения чистого строя и слаженного ансамбля, по определению П. Чеснокова, число певцов внутри хоровой партии должно равняться трем. Наличие в партии трех человек позволяет использовать приемы цепного (непрерывного) дыхания.

Необходимость в хоровой партии присутствия от трех и более певцов подтверждается также акустическими законами. Во время исполнения унисонных мелодий пение как минимум трех участников препятствует расщеплению звука, интервал отклонения от абсолютного унисона в пении первого и второго хориста заполняются звучанием третьего голоса. Таким образом создается эффект звучания слитного унисона. Этот закон распространяется и на тембральную слитность голосов.

Как указывал П. Чесноков, наименьшее количество певцов смешанного хора, исходя из наименьшего состава одной хоровой партии, составляет 12 человек (3 сопрано + 3 альты + 3 тенора + 3 баса). Подобные нормы распространяются и на однородные хоры. Хоры с подобным минимальным составом могут исполнять только те произведения, где нет *divisi* (разделения голосов) в партиях. Данные коллективы чаще всего используются в практике культового пения, сопровождая проведение церковных служб. В настоящее время хоровой коллектив, состоящий от 12 до 20 человек, принято называть вокальным ансамблем.

К среднему составу относятся такие коллективы, где каждая хоровая партия может разделиться за счет *divisi* (численно удвоиться) на две (Б I, Б II). Количественный состав хора таким образом увеличивается до 24 человек. У П.Г. Чеснокова средний состав смешанного хора насчитывал 27 человек, дополнительно включая еще 3 баса-октависта. Как свидетельствует история, именно средние по численности смешанные коллективы прославили хоровое искусство знаменитой Сикстинской капеллы, хоровое творчество И.С. Баха в период его работы в Лейпциге кантором хора, церкви святого Фомы. В истории русского хорового исполнительства первые профессиональные хоровые коллективы в период их создания (хор Государевых певчих дьяков и Синодальный хор) также были коллективами малых и средних составов.

В настоящее время коллективы с числом певцов от 25 до 30 человек получили название камерных хоров. Диапазон исполнительских возможностей данного коллектива достаточно обширен, но наиболее интересно в его исполнении звучат тонкие и изящ-

ные хоровые акапельные миниатюры, в исполнении которых хоры достигают высокого мастерства и совершенства.

В современной практике хорами средних составов принято считать коллективы от 30 до 60 человек. Средний по численности коллектив получил наибольшее распространение в художественной самодеятельности. Средний состав хора широко представлен в виде учебных, женских, мужских, юношеских, смешанных хоров профессионального и самодеятельного направления. Данные хоровые коллективы существуют в общеобразовательных и музыкальных школах, средних специальных и высших учебных заведениях. Исполнительские возможности средних по составу хоров довольно значительны. Благодаря подвижности, мобильности и гибкости звучания они могут исполнять хоровые произведения разной степени сложности. В репертуар данных коллективов могут быть включены образцы зарубежной, отечественной хоровой литературы, обработки народных песен, хоровые произведения различных жанров и стилистического направления.

Количественный состав большого хора состоит из удвоенного состава среднего хора. У П.Г. Чеснокова он насчитывает от 48 до 51 человек и определяется следующим образом:

женская группа (3x2) C I + (3x2) C II + (3x2) A I + (3x2) A II;

мужская группа (3x2) T I + (3x2) T II + (3x2) Барит. + (4x2) Басы + (2x2) Окт. –

Всего – 51 человек.

В современных условиях к большим хоровым коллективам относятся коллективы численностью от 80 до 100 (120) человек. Большинство профессиональных хоровых коллективов таковыми и являются. Большой состав профессиональных хоров обусловлен возможностью исполнения произведений крупных форм, включающих оркестровое сопровождение, а также сложных многоголосных многохорных акапельных хоровых сочинений полифонического склада изложения.

Дальнейшее увеличение постоянного состава хора нецелесообразно, так как не способствует улучшению его исполнительских качеств: утрачивается гибкость, подвижность, ритмическая четкость. Хоровой ансамбль становится расплывчатым, тембрально малоинтересным.

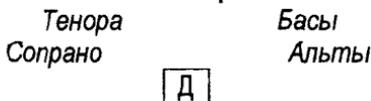
Однако в хоровой практике встречаются случаи существования так называемых сводных хоров, численность которых иногда достигает нескольких десятков тысяч человек. Такие коллективы организуются, как правило, по особым торжественным праздничным событиям, одним из которых являлся традиционный праздник песни в Эстонии, собиравший на знаменитом певческом поле хоровой коллектив, объединяющий до 10 тысяч певцов. Для сводных хоров обычно подбираются не очень сложные, «броские» и яркие по художественному образу произведения, торжественного, гимнического характера, предварительно выученные каждым хором самостоятельно.

Успешная работа коллектива во многом обеспечивается правильной расстановкой певцов во время репетиции и концертных выступлений.

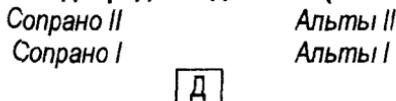
Решение этого вопроса подтверждается выработанной длительной певческой практикой традицией. Хор на сцене и во время репетиции должен располагаться по хоровым партиям. При этом родственные партии в смешанном хоре, как правило, объединяются: высокие женские голоса (сопрано) с высокими мужскими (тенорами), нижние женские (альты) с низкими мужскими (басами).

Хоровые коллективы на сцене располагаются чаще всего в виде полукруга, обеспечивая при этом лучший способ концентрации звучания. Приведем примеры наиболее употребительных способов расстановки хора.

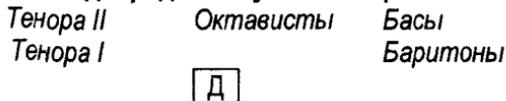
Пример расстановки смешанного хора:



Пример расстановки однородного детского (женского) хора:



Пример расстановки однородного мужского хора:



В практике хорового исполнительства существуют различные варианты расположения хора на сцене. Выбор того или иного способа расположения зависит от акустических возможностей концертного зала, условий и задач хоровых репетиций и концертных выступлений [24, с. 26].

Приведем примеры некоторых из них:

Смешанный хор:

<i>Альты II</i>	<i>Сопрано II</i>	<i>Тенора II</i>	<i>Басы II</i>
<i>Альты I</i>	<i>Сопрано I</i>	<i>Тенора I</i>	<i>Басы I</i>

□ Д □

Женский (детский хор):

<i>Сопрано II</i>	<i>Сопрано I</i>	<i>Альты I</i>	<i>Альты II</i>
<i>Сопрано II</i>	<i>Сопрано I</i>	<i>Альты I</i>	<i>Альты II</i>

□ Д □

В последнее время все большую популярность среди хормейстеров завоевывает способ расположения хора на сцене квартетами. Данный способ увеличивает ответственность каждого певца за собственное исполнение и используется, как правило, в коллективах с высокой исполнительской культурой.

 **Вопросы и задания**

1. Какие условия работы хорового коллектива определяют способы расстановки певцов хора на сцене?
2. Какие причины влияют на выбор варианта расположения хора во время репетиционной работы и концертного исполнения?
3. Составьте различные варианты расстановки хоровых коллективов. Обоснуйте свой выбор.
4. Назовите хоровые коллективы Беларуси малых, средних и больших составов.
5. Подберите три хоровых произведения для сводного детского хора среднего возраста, которые могут быть исполнены на праздничном концерте. Обоснуйте свой выбор, указав роль и назначение каждого из выбранных произведений.

Глава 3

ФОРМИРОВАНИЕ ВОКАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ И ЕЕ ЗНАЧЕНИЕ В ПОВЫШЕНИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ ХОРОВОГО КОЛЛЕКТИВА

Тема 1. Певческое дыхание, его типы и виды. Правильная певческая установка

Высокий уровень исполнения хорового произведения во многом зависит от развития вокально-хоровой техники. В практике нередко наблюдаются случаи, когда из-за слабой вокально-хоровой подготовленности хоровой коллектив не может справиться с исполнением того или иного произведения. Даже эмоциональность передачи содержания произведения, выразительность подачи слов не смогут покрыть недостатки плохого ансамбля, строя, нюансов. Вокально-хоровые навыки являются основным средством для выявления художественного замысла, особенностей прочтения композитором поэтического текста хорового произведения.

Поэтому для воспитания высокой исполнительской культуры необходимо постоянно совершенствовать вокально-хоровую технику участников хора. 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), когда воздух, попадая в грудную клетку, опускает диафрагму, раздвигает нижние ребра и переднюю стенку живота. При вдохе необходимо брать столько воздуха, сколько его требуется для исполнения одной музыкальной фразы. Недостаточный или переполненный вдох одинаково отрицательно сказывается на качестве исполнения. 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. Законы вокального искусства гласят, что искусство дыхания заключается в искусстве выдоха. Выдох в пении должен быть медленным, экономным и равномерным.

Для тренировки правильного дыхания певцам хора необходимо научиться приемам самоконтроля, которые вырабатываются при помощи различных упражнений. В методике вокально-хорового обучения существует множество вокальных упражнений, формирующих навыки правильного певческого дыхания. Условно их можно разделить на две группы. К первой группе относятся упражнения, тренирующие дыхание отдельно от пения. Наиболее распространенным из них является выполнение вдоха и выдоха по руке дирижера, а также задание на определение характера и глубины вдоха при помощи ощущения движения нижних ребер, контролируемых лежащими на них руками поющего. Выполнению упражнений помогает привлечение различного рода ассоциативных сравнений. Например, сделать вдох так, чтобы ощутить аромат находящегося рядом цветка, или выдыхать так, чтобы пламя впереди горящей свечи не погасло и т. д.

Вторая более многочисленная и апробированная практикой группа упражнений тренирует дыхание посредством исполнения различного характера мелодических упражнений. Например, для отработки навыков экономного, ровного выдоха полезно попевать плавные, широкие, распевные мелодии. Для этого подойдут различные варианты протяжных народных песен.

ТЫ РЕКА ЛЬ МОЯ, РЕЧЕНЬКА

Русская народная песня



Полезно также в работе с хором использовать пение отдельных звуков мажорного звукоряда целыми длительностями, при постепенном движении их вверх и вниз.



Для исполнения драматических произведений, насыщенных острыми акцентами, пунктирным ритмом, сложной дикцией, необходима экономная, прерывистая, активная подача дыхания.

Для этого используются упражнения пения мелодических оборотов на разные вокальные слоги короткими длительностями в сочетании с паузами.



Правильность дыхания регулируется не только физическим, но и слуховым контролем певца. Характер певческого дыхания непосредственно влияет на характер звучания голоса.

Спокойное легкое дыхание способствует образованию легкого, полетного звука. Жесткое напряженное дыхание вызывает жесткость, зажатость звука. В случаях, когда при исполнении произведений требуется непрерывное, продолжительное звучание хора, используются приемы цепного дыхания. Сущность его за-

ключается в том, что смена дыхания рядом стоящими певцами производится не одновременно, а поочередно, друг за другом.

РЭЧАНЫКА

Белорусская народная песня



Для выработки навыков цепного дыхания используются упражнения на пение мажорной или минорной гаммы крупными длительностями со сменой дыхания поочередно в середине длинных звуков.



Вопросы и задания

1. Перечислите типы певческого дыхания.
2. Какой тип дыхания является наиболее правильным и удобным для пения в хоре?
3. Как характер дыхания влияет на качество вокального исполнения?
4. Расскажите о приемах выделения видов дыхания в хоровых партитурах. Подтвердите свой ответ конкретными примерами.
5. Отработайте с группой сокурсников приемы формирования правильной певческой установки во время хоровой репетиции и концертного выступления.
6. На основе анализа учебно-методической литературы составьте комплекс хоровых упражнений для тренировки разных видов дыхания. Апробируйте его на практическом занятии по хоровому классу с сокурсниками.

Тема 2. Атака звука и основные типы звуковедения в хоре

Помимо правильного певческого дыхания в процессе пения большое значение имеет опора звука, которую В. Краснощеков определяет как «результат правильной организации дыхания, зву-

кообразования и резонирования голоса, правильного взаимодействия этих компонентов в процессе пения» [18, с. 167]. Опора звука придает звучанию собранность, упругость, полетность, гибкость. Неопертый на дыхании звук становится вялым, рыхлым, бестембранным.

Вторым элементом вокально-хоровой техники является момент образования звука или начало звучания, которое в хороведении получило название атаки звука – момента возникновения певческого звука. Атака звука оказывает непосредственное влияние на взаимодействие дыхания с голосовыми связками и определяется характером их смыкания.

Различаются 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 в практике вокального обучения считается мягкая атака звука, при которой наблюдается оптимально эластичная работа связок. При использовании твердой атаки хормейстеру необходимо внимательно наблюдать за тем, чтобы у певцов не возникало момента пересмыкания связок, что выражается в зажатости звука, приобретении им неприятного горлового оттенка.

В практике хорового исполнительства различают следующие приемы звуковедения *legato*, *non legato*, *staccato*, *marcato*. Легато (*legato* – связное, непрерывное пение) характеризуется выразительным исполнением гласных звуков, которые, по меткому определению В. Краснощекова, должны быть «плотно сцеплены между собой» [18, с. 173]. Согласные при пении на легато должны произноситься отчетливо и быстро. При этом не должен прерываться единый поток звукообразования. Наиболее распростра-

ненными упражнениями для выработки легато являются упражнения типа:



Стаккато (*staccato*) – прием звуковедения, противоположный легато, характеризующийся пением отрывистыми, короткими длительностями с легкими цезурами между звуками. Пение на стаккато представляет трудность в интонационном отношении. При четком фиксировании высоты звуков звуковой поток должен составлять единую линию, исключая при этом 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 ее заключается в том, что гласные должны звучать ровно, едино и округленно. Звучание гласных «и», «е», «ё» должно приближаться к звучанию гласных «ы», «э», «о». Важную роль при интонировании гласных звуков играет положение артикуляционного аппарата певцов, включающего рот, губы, зубы, язык, мягкое, твердое небо. Форма рта певцов при этом не должна быть слишком широкой и плоской, вследствие чего может возникнуть открытый, бестембранный «белый» звук.

Тембровая пестрота гласных звуков связана с неровностью силы звука при изменении высоты звука и переходе от одной гласной к другой. Неровность силы звука в свою очередь связана с неодинаковым подсвязочным давлением воздуха при исполнении различных гласных. Так, наименьшее давление наблюдается при пении гласной «и», наибольшее при пении гласной «а». Последовательное возрастание подсвязочного давления наблюдается при соединении гласных звуков в следующем порядке и-у-э-о-а [45].

Для выравнивания гласных, формирования единой округлой манеры звукообразования рекомендуется пение их в сочетании с сонорными согласными на одной высоте с одинаковой силой:



Вопросы округления и прикрытой манеры исполнения гласных звуков в хоре связаны с вопросами выравнивания и сглаживания регистров голоса, развития ровности звучания по ходу всего диапазона. Это достигается благодаря приемам смешивания головного и грудного звучания голоса, которые формируются в средней части диапазона с постепенным распространением вверх и вниз. При этом верхние звуки следует исполнять распевно, активно, с хорошим ощущением певческой опоры. Высокие ноты должны звучать легко и свободно, с применением приемов мягкой атаки. Недопустимо малейшее форсирование звука при их исполнении:



Вопросы и задания

1. Сформулируйте определение понятия «атака звука».
2. Какие виды атаки звука Вы знаете?
3. Почему методика вокальной работы с детьми опирается на формирование мягкой атаки звука?
4. Какие виды звуковедения Вы знаете?
5. Как характер звуковедения влияет на общую звучность хорового произведения?
6. Составьте комплекс хоровых упражнений, формирующих навыки разных видов звуковедения. Апробируйте его с сокурсниками на практическом занятии по хороведению или хоровому классу.

Тема 3. Дикция в хоре и ее роль в раскрытии идейно-смыслового содержания хорового произведения

Хоровое искусство основано на синтезе слова и музыки. Ясная, четкая дикция помогает лучше понять слушателям содержание хорового произведения. От ясности дикции в хоре зависит и вокальность исполнения. По меткому выражению певца Ф.И. Шаляпина, «слово, хорошо сказанное, наполовину спето».

Как подчеркивает К.П. Виноградов «хорошая дикция зависит от четкой работы речевого аппарата, от его натренированности и возможна лишь при условии, если этот аппарат здоров, нормально устроен и правильно функционирует» [8, с. 7].

Различаются 3 вида произношения: бытовое, сценическое и певческое. Природа певческого произношения сходна с природой сценического произношения. Отличие заключается в том, что человек при разговорной речи использует быстрое глиссандирование звука, рефлекторные модуляции, интонационную неустойчивость звуков.

При пении все внимание фиксируется на устойчивости звуковых интонаций, продолжительности в отличие от пения дыхания и строгой ритмизованности в произношении слов. 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. В произведениях быстрого темпа слова текста произносятся легко, активно и близко. При этом движения артикуляционного аппарата должны быть минимальными, четкими. В произведениях торжественного либо драматического характера слова текста должны быть значительными, четкими и весомыми. Спокойные и протяжные сочинения исполняются мягким пропеванием текста. В произведениях маршевого характера текст подается подчеркнуто и твердо.

Качество дикции хора зависит от тесситурных условий и динамического плана произведения. Слова текста произведения, на-

писанного в высокой тесситуре, произносить значительно сложнее, чем в средней. При пении с умеренными динамическими оттенками отчетливость текста доносится до слушателей лучше.

При исполнении произведений с оркестровым сопровождением необходимо добиваться того, чтобы звучание оркестра не заглушало подачи текста хором. В данном случае следует отрегулировать соотношение между звучанием оркестра и хора, найти нужный динамический ансамбль.

Практикой хорового исполнительства сформулированы основные правила формирования дикционных навыков в хоре:

1. Гласные звуки поются, согласные звуки коротко произносятся (пример: мелодия русской народной песни «Вниз по матушке, по Волге» звучит так: *Вни-и-и-зно-ма-а-а-ту-шке-е-е-по Во-лге*).

2. Распевающиеся гласные должны звучать ясно, интонационно чисто, ровно и округленно.

3. «О» под ударением произносится как «О», без ударения произносится как «А»: *один – адин, отнимать – атнимать, голос – голас, полоса – паласа*. Исключение составляет текст духовных (церковных) хоровых произведений, где гласные в словах произносятся так как пишутся.

4. Буква «Я» в неударяемых слогах в начале и в середине слов звучит как среднее между «И» и «Е»: *пяточок – пи^еточок*.

5. При сочетании в слове двух рядом стоящих гласных звуков для преодоления их слияния необходимо при пении слегка подчеркнуть, выделить второй гласный звук, повторить его еще раз: *«Заделся Восток»*.

6. При пении йотированных гласных *я, е, ё, ю*, которые состоят из полугласной «й» в сочетании с основными *а, э, о, у, и*, полугласный звук «й» произносится очень коротко, а следующий основной звук за ним четко артикулируется и предельно распевается.

7. При произношении слов, включающих в себя звукосочетание с буквой «р», используется прием утрированного его произношения: *Ста-рррый-ба-ррраба-щик*.

8. При окончании слов звонкие согласные произносятся как соответствующие им парные глухие: *вперёт* δ [т] – *вперёт* δ [т] – δ [а]рога нас з[а]вёт.

9. Зубные согласные (д, з, с, т) в сочетании с мягкими согласными при пении смягчаются: *каз(ь)нь, гос(ь)ть, вет(ь)ви* и т. д.

10. Сонорный согласный «н» в сочетании с мягкими согласными при произношении произносится мягко: *стран(ь)ник*.

11. Звуки «ж» и «ш» перед мягкими согласными произносятся твердо: *преж(ь)де, неж(ь)но* и т. д.

12. Буквосочетания «жж» и «зж» произносятся мягко, как долгое «жь жь», «зь жь»: *жужжать – жузьжьжать, уезжать – уежь-жьать*.

13. Слова «дождь» и «дождик» произносятся «доишь» и «дожьжьик».

14. Слова, в которых используются сочетания «чн», «чт», произносятся как «шн», «шт»: *коне(ш)но, ску(ш)но*; данные сочетания, разделенные гласными звуками, произносятся как «ч»: *путь мой скучен*.

15. Звукосочетания «сч», «зч» произносятся как длинное «щ»: *(щ)астье*.

16. В словах с сочетаниями «стн», «здн», «стл», «ндс» звуки «т» и «д» не произносятся: *грустно – грус(т)но, поздно – поз(д)но, шотландский – шотлан(д)ский, постлать – пос(т)лать* и т. д.

17. Буквосочетания «гк» и «гч», звук «г» произносятся как «х»: *лёгкий – лёхкий, мягкий – мяхкий*.

18. Слова с сочетаниями «дц» и «тц» произносятся как долгое «цц» – *молодца – молоцца*.

19. При пении слов с буквосочетаниями «дч» и «тч», данные буквы произносятся как «чч»: *летчик – леччик, отчего – оччего*.

20. Глаголы с возвратными частицами «сь» и «ся» произносятся твердо: «с» и «са»: *остановис(ь), приблизилса*.

Для того чтобы добиться дикционной четкости в хоре, необходимо выразительно читать текст хорового произведения в ритме музыки, выделяя и отработывая 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. При работе над фразировкой нужно помнить о следующих моментах:

- простые предложения имеют только одно главное – ударное слово, которое определяет смысл простой фразы;
- в большинстве предложений логические ударения приходятся на имена существительные;
- глагол под ударением произносится тогда, когда он выступает основным смысловым словом фразы;
- если в предложении использована прямая речь в сочетании со словами автора, логическое ударение должно приходиться на прямую речь.

Правильное пение допускает наличие только одного ударения в слове. Стихотворная форма заканчивающаяся на ударный слог называется мужской, на безударный слог женской. Последние безударные слоги слова с женскими рифмами должны звучать более мягко, с мужскими – более твердо.

Вопросы и задания

1. Сформулируйте определение понятия «вокальная дикция».
2. Назовите виды дикции, кратко охарактеризуйте сущность содержания каждого из них.
3. Расскажите о характере певческой дикции, ее значении в исполнении хорового произведения.
4. Назовите основные правила произношения текста в хоровых произведениях.
5. Охарактеризуйте значение гласных и согласных звуков в пении.
6. Проанализируйте текст хоровой партитуры, изучаемой в классе хорового дирижирования. Выделите основные дикционные трудности и определите методические приемы их преодоления в процессе репетиционной работы с хором.
7. Выпишите в тетрадь примеры скороговорок на различные дикционные правила. Проведите фрагмент хоровой репетиции по их разучиванию с сокурсниками на практическом занятии по исполнительскому практикуму.

Глава 4 ХАРАКТЕРИСТИКА ЭЛЕМЕНТОВ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЙ ЗВУЧНОСТИ

Тема 1. Хоровой строй. Методика работы над строем в хоре

Под строем в музыкальном искусстве подразумевается «система звуковысотных отношений – интервалов» [36, с.109]. Кроме этого, понятие «строй» включает в себя частоту настройки камертона – эталона частоты и чистоты интонирования звуков мелодии в исполнении. Под хоровым строем подразумевается умение певцов правильно интонировать звуки мелодии на основе развитых внутрिलाдовых звуковысотных ощущений.

Правильное интонирование ступеней лада, интервалов и аккордов, при последовательном исполнении звуков друг за другом, называется мелодическим или горизонтальным строем. Правильное интонирование интервалов и аккордов с озвучиванием всех звуков одновременно называется гармоническим или вертикальным строем.

Музыкальные звуки, издаваемые человеческим голосом при пении, возникают в результате колебания голосовых связок. Высота звука прямопропорциональна частоте (количеству) колебаний. Человеческое ухо воспринимает музыкальные звуки с частотой колебания от 16 до 4500 герц.

Эталоном настройки хорового коллектива является камертон *Ля* первой октавы. Первый камертон был изобретен в 1711 г. Он имел частоту настройки *Ля* первой октавы, равную 420 герц. В настоящее время частота камертона *Ля* первой октавы равна 440 герц, но существует тенденция к его дальнейшему повышению.

В истории музыкального искусства существовало множество различных музыкальных систем, которые были разработаны греками, индийскими, арабскими учеными. Европейская музыка создавалась на основе пифагорова строя, состоящего из последовательного сочетания чистых квинт. Результатом этого явился

чистый строй, состоящий из сочетания чистых квинт, октав и больших терций.

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. Отклонения до $1/3$ тона в обе стороны не влияют на качество слуховых ощущений, оставляя неизменной на слух высоту издаваемого певцом звука.

Известно, что звук *Ля* первой октавы ощущается при 435–440 колебаниях в секунду. При больших отклонениях от данной высоты звук *Ля* ощущается как фальшивый, так как он находится уже в промежуточной зоне звучания. На определении основных и промежуточных зон звучания основаны правила интонирования, различающие высокие, нормальные и низкие интонации в извлечении звуков.

Данные правила впервые были систематизированы и обобщены П.Г. Чесноковым в книге «Хор и управление им». Согласно его учению, разные ступени мажорного и минорного ладов интонируются по-разному и выглядят следующим образом [52, с. 57–58]:

The image shows two musical staves. The top staff is for C-dur (C major) and the bottom staff is for a-moll (A minor). Above each staff, arrows indicate the intonation direction for each note: right-pointing arrows (→) indicate stable intonation, up-pointing arrows (↑) indicate high intonation, and down-pointing arrows (↓) indicate low intonation.

C-dur intonation directions: → ↑ ↑ ↓ ↑ ↑ ↑ ↓ → ↑ ↓ ↓ ↓ ↑ ↓ ↓

a-moll intonation directions: - ↑ ↑ ↓ ↑ ↑ ↑ ↑ ↓ → ↓ ↓ ↓ ↑ ↓ ↓ ↑ ↓

Стрелки указывают на характер интонирования каждой ступени лада:

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

Проведенные позднее исследования с целью изучения характера интонирования ступеней мажорного и минорного звукорядов подтвердили в основном выводы П.Г. Чеснокова. Однако были внесены некоторые изменения. Согласно закону внутрिलाдового тяготения, I, IV, V ступени являются основой ладотональности и как любая основа должны интонироваться и звучать устойчиво. Третья ступень, являясь характеристикой заданного лада, интонируется соответственно в мажоре высоко, в миноре низко.

Вторая ступень, занимая промежуточное значение между первой и третьей ступенью, в обоих ладах будет интонироваться высоко, при этом в минорном ладу это тяготение должно быть большим, нежели в мажоре.

Шестая гармоническая ступень в мажоре и шестая натуральная ступень в миноре должна интонироваться низко. Противоположно шестая ступень натурального мажора и шестая повышенная ступень мелодического минора интонируется высоко.

Наибольшей высоты в интонировании достигают вводная седьмая ступень в натуральном мажоре и повышенная вводная седьмая ступень в гармоническом миноре. Седьмая натуральная ступень в натуральном миноре интонируется подчеркнуто низко.

Обобщая результаты проведенных исследований, можно сделать вывод о том, что характер интонирования ступеней лада зависит от того, какую функцию носит та или иная ступень в ладу. Так, например, шестая ступень в мажорном ладу будет интонироваться по-разному, в зависимости от того, является ли она нисходящей ступенью лада или промежуточной в субдоминантовом трезвучии при отклонении в *Си-бемоль* мажор:

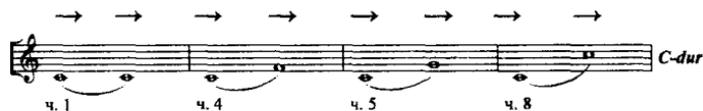


В первом случае оно интонируется низко, во втором – высоко и т. д. Практика показывает, что искусственное завышение или занижение при интонировании отдельных ступеней лада одинаково отрицательно сказываются на характере хорового звучания.

При пении третьей ступени мажорного лада с подчеркнутой тенденцией к повышению наблюдается излишняя жесткость звучания тонического аккорда. Излишнее занижение третьей ступени минорного лада акустически плохо воспринимается.

Правила интонирования ступеней в ладу легли в основу учения об интонировании интервалов и аккордов.

1. Чистые интервалы – чистые примы, чистые квинты, чистые октавы интонируются устойчиво:



2. Малые и большие интервалы интонируются с односторонним сужением или односторонним расширением:



3. 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. Ощущение вводнотонности, лежащее в основе формирования музыкального слуха певцов хора, позволяет им избежать многих интонационных погрешностей в исполнении.

Хороший эффект тренировки навыков чистого строя достигается у участников формированием навыка интонационной перспективы. При этом, как указывает В. Краснощеков, «певцы должны осознать интонационные связи не только между соседними, но и между дальними звуками. Это придает пению осмысленность, ясность, интонационную уверенность» [18, с. 260].

Руководителю хорового коллектива и его участникам необходимо знать и умело использовать в практике основные правила формирования чистого строя в хоре. Знание этих правил мобилизует музыкальный слух певцов, помогая им справиться с трудноинтонируемыми в техническом отношении произведениями. Однако отработанные практикой правила интонирования не могут быть одинаково пригодными к исполнению всех произведений.

Варианты интонирования в каждом отдельном случае могут быть различны и обусловлены характером использования гармонического сопровождения, модуляционным планом, видом фактуры, степенью вокальной и дикционной партитуры, удобством или неудобством тесситурных условий изложения хоровых партий и т. д.

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. Каждый хормейстер, каждый руководитель хора использует свои, проверенные практикой приемы работы над строем, дающие наибольший временной и исполнительский эффект.

При всем разнообразии методического решения этой проблемы неизменным остается одно: формирование чистого строя в хоре начинается с формирования чистого унисона. При этом 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.

На начальных этапах необходимо петь унисонные мелодии акапельно или с гармонической поддержкой фортепиано. Основу мелодий, как правило, должны составлять последовательные звуки мажорного звукоряда в восходящем и нисходящем движении, начиная с примарной зоны звучания голоса.

По мере развития начальных навыков унисонного пения материал упражнений может постепенно усложняться посредством дополнительного использования в нем элементов многоголосия. При этом необходимо сочетать приемы пения фрагментов мелодии вслух и «про себя». Использование данного методического приема в работе над строем развивает умение певцов слышать мелодию внутренним слухом, способствует эффективности в развитии навыков мелодического и гармонического слуха.

В практике работы с хором вопросы мелодического и гармонического строя тесно связаны с проблемой объективных и субъективных причин, влияющих на его формирование.

К объективным причинам относятся:

- степень сложности музыкальной ткани исполняемой хоровой партитуры, которая состоит из особенностей интонационного строения мелодий хоровых партий, тесситурных, гармонических, ладотональных условий, сложности фактуры изложения хоровых партий;
- степень сложности исполнительского плана произведения, формы произведения, места, роли и значения общей и частных кульминаций, соотношения динамических оттенков в исполнении;
- степень сложности изложения поэтического текста произведения (произношения гласных и согласных звуков), структурных особенностей строения литературной фразы, ясности и осмысленности ее произношения и подачи.

К субъективным факторам относятся:

- условия, характер и содержание репетиционной работы;

- музыкальная эрудиция и грамотность руководителя хора и его участников.

Большим недостатком, оказывающим негативное влияние на строй, является низкая музыкальная грамотность певцов, что в свою очередь отрицательно сказывается на уровне развития музыкального слуха.

Плохая уравновешенность количественного и качественного состава хора также отрицательно влияет на хоровой строй. При количественной неравномерности комплектования хоровых партий, пение одной из них, наиболее многочисленной по составу, будет перекрывать своим звучанием звучность других партий. Таким образом, нарушается общий ансамбль хора, исчезает возможность вслушивания и выстраивания хорового строя внутри партий и хора в целом. Особое значение приобретает внутренняя собранность и активная работоспособность руководителя и участников хора, которые должны максимально отражать динамику процесса репетиционной работы и концертного исполнения. Вялость, неорганизованность, длинные и неоправданные паузы в ходе репетиции снижают качество исполнения, губительно сказываясь на характере интонирования.

Значение работы над строем увеличивается при исполнении произведений без сопровождения. При пении акапельных произведений певцы, лишённые инструментальной поддержки, вынуждены опираться только на собственные музыкально-слуховые представления. Незрелость этих представлений может привести к отдельным интонационным неточностям, потере ощущения тональности, отрицательно сказаться на общем уровне эмоционального исполнения.

Правильная постановка вокальной работы в хоре – залог формирования чистого и устойчивого строя. Качество интонирования мелодии взаимосвязано с характером звукообразования, позицией звука, активностью работы дыхания. Вялое дыхание в сочетании с низкой позицией звука рождает низкую интонацию. Как было отмечено выше, качество хорового строя зависит от степени сложности музыкального материала изучаемого произведения.

При работе хормейстеру необходимо выделить наиболее сложные в интонационном отношении фрагменты и разучивать их отдельно. При изложении хоровой партитуры в неудобной тесситуре необходимо разучивать материал в удобной для пения партий тональности в сочетании с исполнением в окончательном варианте в тональности, указанной автором.

При работе над строем особую трудность представляют тесное расположение мужской группы смешанного хора и широкое расположение голосов между партиями женской группы.

ОРЛЫ

Сл. Б. Мацкявичюса

Муз. В. Кайрюкшиса

♩ = 48

Об - ла - ка и вос - хо - ды ря - домс ними плы - вут. Ждут ор -

Об - ла - ка и вос - хо - ды ря - домс ними плы - вут.

МОГИЛА

Сл. А. Кольцова

Муз. П. Чеснокова

Очень скоро

Очень скоро

Та - та - рин ли ди - кий свер - шил здесь у - бий - ство в ноч - ной тем - но - те и

Очень скоро

Немалые сложности представляет исполнение мелодий с длинными выдержанными звуками. Понижение интонации наблюдается в произведениях с длинными фразами, изложенных в медленных темпах.

Сложность в исполнении вызывают произведения быстрых темпов в сочетании с мелкой и неудобной дикцией.

ЗИМНЯЯ ДОРОГА

Сл. А. Пушкина

Муз. Р. Бойко

а tempo
pp

Ко-ло-коль-чик од-но-звучен, о-ту-ма-нен лун-ный лик.

pp

В таких случаях необходимо разучивать произведения, используя в работе темпы, противоположные оригинальным. Медленные произведения необходимо разучивать в более подвижных темпах, быстрые – в умеренно медленных.

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. При этом необходимо разучивать произведение в средней динамике, отрабатывая отдельно сложные и неудобные фрагменты. При работе над гармоническим строем полезно использовать приемы исполнения хоровых произведений с закрытым ртом, что позволяет активизировать музыкальный слух певцов и направить его на анализ качества исполнения.

Процесс формирования хорошего строя в хоре отличается продолжительностью, сложностью, кропотливостью и настойчивостью. Успех зависит от сочетания совместных активных усилий, регулярности занятий и творческой отдачи исполнителей и руководителя, подкрепленных взаимной ответственностью и заинтересованностью в работе.

Вопросы и задания

1. Сформулируйте понятие «хоровой строй».
2. Расскажите о видах строя, кратко охарактеризуя сущность каждого из них.

3. Что является эталоном настройки хорового коллектива?
4. Какие музыкальные системы существовали в истории культуры человечества?
5. В чем сущность темперированного строя – интонационной основы европейской музыки?
6. Что составляет основу вокального интонирования в хоре?
7. Расскажите о правилах интонирования мажорного и минорного ладов по системе П.Г. Чеснокова.
8. Обобщите выводы практической работы П.Г. Чеснокова, разучив с сокурсниками упражнение по интонированию ступеней ладов народной музыки.
9. Раскройте правила интонирования интервалов и аккордов.
10. В чем особенности принципа интонационной перспективы и почему этот навык необходимо формировать у певцов хора?
11. Назовите объективные и субъективные причины, влияющие на строй в хоре.
12. Охарактеризуйте содержание методических приемов хормейстера, направленных на формирование навыков чистого строя певцов хора.
13. Составьте комплекс хоровых упражнений, формирующих навыки мелодического и гармонического строя в хоре.
14. Из учебного репертуара хорового класса отберите хоровые партитуры, вызывающие наибольшие трудности при интонировании. Составьте план работы над данными произведениями с указанием конкретных приемов преодоления данных трудностей. Реализуйте составленный план работы над данными произведениями на практических занятиях с сокурсниками по хоровому классу.

Тема 2. Хоровой ансамбль.

Методика работы над ансамблем в хоре

Под ансамблем (фр. *ensemble* – вместе) в любом виде искусства подразумевается стройное единство и согласованность деталей, образующих единую композиционную целостность. Понятие «хоровой ансамбль» опирается на согласованное, уравновешенное и одновременное исполнение певцами хорового произведения.

В отличие от дикции, чистоты интонирования, навыков дыхания и звукообразования, которые можно воспитывать у каждого

певца индивидуально, навыки ансамблевого пения могут быть развиты только в коллективе, в процессе совместного исполнения певцами хорового произведения.

Понятие хорового ансамбля было впервые определено П.Г. Чесноковым, который понимал под ним «совершенную слитность и уравновешенность партий в хоре» [52, с. 28]. Последующая разработка данного понятия обогатила его новым содержанием. Наиболее полно, на наш взгляд, 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» [13, с. 61].

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.

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.

РУЧЕЙ

Сл. М. Садовского

Муз. В. Мурадели

Вдруг стал ручей. Застыл ручей. Замерз ручей. Заснул ручей.

Изложение мелодий хоровых партий в неудобной высокой или низкой тесситуре с дополнительной сложностью нюансировки, дикции, дыхания, штрихов, ритмических и темповых соотношений, использования при пении различного напряжения голосовых связок предполагает наличие искусственного ансамбля.

СОКРЫТАЯ КРАСОТА

Сл. Ф. Сологуба

Муз. Ц. Кюи

С. *f* Вот бе-рѣз-ки за-хи-ре-лы-е *mf* над бо-лот-но-ю рав-ни-но-ю.

А. *f* Вот и бе-рѣз-ки над рав-ни-но-ю.

Т. *f* Вот бе-рѣз-ки за-хи-ре-лы-е *mf* над бо-лот-но-ю рав-ни-но-ю.

Б. *f* Вот бе-рѣз-ки за-хи-ре-лы-е *mf* над бо-лот-но-ю рав-ни-но-ю.

Вот бе-рѣз-ки за-хи-ре-лы-е над бо-лот-но-ю рав-ни-но-ю.

Моменты искусственного ансамбля присутствуют также при количественном несоответствии голосов в партиях. К моментам искусственного ансамбля относится сочетание звучания сольной партии с хоровой. При этом, если сольная партия звучит в средней тесситуре, а хоровая в высокой, исполняя роль поддержки солиста, то звучание хора может перекрыть звучание сольной партии. В этом случае необходимо, прежде всего, найти динамическое равновесие между сольной и хоровой партией и исполнить хоровую партию нюансом ниже.

Аналогичные приемы используются при совмещении хоровой и оркестровой партий. При ведущей роли хора, подкрепленной звучанием оркестра с одинаковыми динамическими оттенками, звучание оркестровой партии также может заглушить хоровую. Как и в предыдущем случае, партия оркестра должна быть исполнена нюансом ниже по сравнению с хоровой.

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.

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.

Понятие «хоровой ансамбль» затрагивает весь комплекс музыкально-выразительных средств, использованных композитором в произведении, отражая ту или иную сторону исполнения. В связи с этим принято различать унисонный, динамический, ритмический, полифонический, темповый, тембровый, метро-ритмический, дикционный, гармонический, исполнительский виды ансамбля.

При работе над формированием хорошего ансамбля используются упражнения на исполнение унисона на цепном дыхании, позволяющие певцам подстроить свои голоса к общему звучанию хора.



закр. ртом
ма
ми
лѣ

В произведениях со сложным метроритмом часто используются приемы внутрислового дробления долей такта, позволяющие выработать у певцов ощущение ритмической пульсации.

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.

Вопросы и задания

1. Назовите типы и виды хорового ансамбля. Кратко охарактеризуйте названные понятия.
2. Почему ансамблевые навыки воспитываются только в коллективе?
3. Воспитание какого из видов ансамблевых навыков является, на Ваш взгляд, самыми сложными и почему? Обоснуйте свое суждение.
4. Подберите хоровые партитуры, в тексте которых встречаются ансамблевые трудности. Определите степень сложности исполнения произведений, укажите методы их преодоления.

Глава 5

ТЕХНОЛОГИЯ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЙ РАБОТЫ: ФОРМЫ, СОДЕРЖАНИЕ, МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ ПЕВЦОВ ХОРА

Тема 1. Самодеятельный хоровой коллектив как вид музыкального творчества

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

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

Как справедливо подмечает Л. Шамина [53, с. 6], масштабы и возросший уровень исполнительского мастерства современной хоровой самодеятельности дают основание оценивать ее как огромное общественно полезное дело, способствующее формированию гармонически развитой личности. Расширяющиеся задачи самодеятельного хорового искусства выдвигают особые требования к ее организации и руководству.

В. Живов, анализируя содержание работы хормейстера, указывает на то, что ее сущность заключается во взаимосвязи трех видов деятельности: дирижерской, режиссерской и педагогиче-

ской. Подчеркивая значимость педагогической деятельности, автор отмечает, что результативность работы во многом определяется наличием у дирижера развитых дидактических, конструктивных, перцептивных, экспрессивных, коммуникативных и организаторских способностей.

При этом он указывает, что дидактические способности позволяют грамотно организовать технологию учебно-воспитательного процесса, передачу и усвоение певцами необходимых знаний и практических умений.

Конструктивные способности помогают хормейстеру планировать ход репетиционной и концертной деятельности, предвидеть и анализировать ее результаты. Перцептивные способности, основанные на наблюдательности, сводятся к умению определять психическое состояние участников хора по внешним признакам и соответственно корректировать поведение и способы воздействия. Экспрессивные способности подразумевают настойчивость в достижении цели, умение эмоционально воздействовать на чувства и разум исполнителей, подчиняя их реализации единой исполнительской задачи.

Коммуникативные способности направлены на создание атмосферы взаимопонимания и взаимодоверия между руководителем и певцами, помогая реализации ценностей творческого и личностного потенциала всех участников хорового коллектива. Организаторские способности проявляются в умении создать благоприятные условия для работы всего коллектива и для каждого отдельного певца, возможности организовать всех участников в единый творческий коллектив, способный решать сложные исполнительские задачи. В связи с этим существенно возрастает роль личности хормейстера, сочетающего в себе функции художественного руководителя, интерпретатора, педагога и воспитателя.

История развития самостоятельного хорового творчества имеет глубокие корни и традиции. В Беларуси и России, начиная с XVIII–XIX вв., зарождались различные формы коллективного музыкального любительского творчества. В числе первых из них

были многочисленные бесплатные музыкальные школы, певческие классы, хоровые общества, народные консерватории. Большую роль в становлении хоровой самодеятельности России сыграла организованная М.А. Балакиревым и И.Г. Ломакиным во второй половине XIX в. Бесплатная музыкальная школа в Петербурге. Она явилась первым общедоступным учебным заведением для различных демократических слоев русского народа. Параллельно с ней большую работу по привлечению к пению трудящихся осуществляли любительские хоры под руководством И. Юхова, В. Булычева, Ф. Иванова и других хормейстеров прошлого. Высоким исполнительским мастерством отличался в то время созданный В. Булычевым хор Пречистинских рабочих курсов в Москве.

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

Мощный импульс в развитии массовых форм хоровая самодеятельность получила в революционные годы XX в. Проходившие тогда политические выступления рабочих сопровождались исполнением революционных песен и гимнов «Марсельезы» и «Интернационала».

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

Хоровая самодеятельность принимает участие в различных формах просветительской работы: проводит концерты-митинги, посвященные важнейшим политическим событиям, осуществляет шефскую помощь воинским частям Красной Армии и Флота, выступает в конкурсах, смотрах, народных гуляниях и праздниках.

В 40–50-е гг. XX в. в России начинают создаваться профессиональные государственные народные хоры. Параллельно с ними создаются самодеятельные народные хоры, которые в свою очередь пополняют ряды профессиональных не только отдельными наиболее способными певцами, но и целыми коллективами. Примерами этого являются созданный на базе самодеятельного военного ансамбля Краснознаменный ансамбль песни и пляски имени Александра в России и Государственная Академическая капелла Беларуси имени Г.Р. Ширмы, ядро которой первоначально составили участники самодеятельных виленских хоров.

Как отмечает Л. Шамина, с 60-х гг. XIX в. хоровая самодеятельность начинает приближаться к профессиональным формам деятельности, опираясь на общую организационную структуру и единые творческие методы работы [53, с. 10]. Подтверждением этого являются совместные исполнения крупных произведений кантатно-ораториального жанра объединенными силами профессиональных и самодеятельных хоров. Многие самодеятельные коллективы ведут интенсивную концертную деятельность, выступая с гастролями в разных городах своей страны за рубежом. На основе исполняемого ими репертуара публикуются целые серии хоровых сборников, такие как: «Поет Московский хор учителей» (М., 1977 г.), «Репертуар Архангельской хоровой капеллы» (М., 1980), «Поет детская хоровая студия “Пионерия”» (М., 1989) и др.

Среди участников хоровых самодеятельных коллективов встречаются все группы населения: рабочие, колхозники, служащие, учащиеся, пенсионеры, дети. В одном хоровом коллективе присутствуют представители разных социальных слоев, большинство которых, как правило, составляют служащие. Постоянно повышающийся образовательный уровень участников хора выдвигает высокие требования к его руководителю, который должен сочетать в себе не только педагогические, организаторские и дирижерские качества, но иметь широкую эрудицию во всех областях художественной культуры.

Как известно, наиболее распространенными формами существования современного хорового искусства являются: профессио-

нальное хоровое исполнительство, хоровая самодеятельность и фольклорное бытование. Каждая из форм имеет свое содержание, задачи и направления исполнительской деятельности. Руководителю хора необходимо определить, к какому из типов относится организованный им коллектив для того, чтобы наметить направления его дальнейшей творческой деятельности и на основе соответствующего репертуара добиваться реализации определенных исполнительских задач.

Как показывает практика, самой распространенной формой существования хоровой самодеятельности является кружок любителей хорового пения или хоровой кружок. Работа такого объединения ориентирована в основном на нравственно-эстетическое воспитание и музыкальное образование его участников. Формирование элементов вокально-хоровой культуры посредством занятий пением в сочетании с работой по развитию художественного вкуса, умения слушать, анализировать и понимать музыкальные произведения лежит в основе его творческой деятельности. Практические хоровые занятия могут быть с успехом дополнены лекциями и беседами о музыкальном искусстве, коллективным посещением театральных спектаклей и филармонических концертов.

Результаты работы хоровых кружков находят свое отражение в выступлениях на смотрах, конкурсах, фестивалях, которые должны доставлять участникам удовольствие и эстетическое удовлетворение.

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.

Организуя самостоятельный хоровой коллектив, хормейстер должен исходить из определения его творческой манеры исполнения, количественного и качественного состава, наличия самостоятельных хоровых партий и их вокальных характеристик. Четкое представление о творческо-исполнительском направлении хора позволит его руководителю правильно определить формы и методы работы с ним.

Вопросы и задания

1. Расскажите об истории зарождения самостоятельного хорового искусства в России и Беларуси.
2. Перечислите и кратко раскройте задачи работы самостоятельного хорового коллектива.
3. Расскажите о воспитательной роли хорового искусства в формировании личностных качеств певцов самостоятельных хоров.
4. Назовите виды существования самостоятельного хорового искусства в современном обществе.
5. Какие требования предъявляет общество к руководителю самостоятельного хорового коллектива?

Тема 2. Основные направления работы самостоятельного хора

Для организации хорового коллектива необходимо провести определенную подготовительную работу. Первоначально следует заинтересовать будущих его участников, провести с ними творческую встречу, ярко и интересно рассказать о деятельности создаваемого хора, направлениях его работы. Желательно к беседе привлечь представителей общественных организаций, заинтересованных в реализации этой идеи. До проведения встречи необходимо организовать широкую рекламу хору через стенную пе-

чать, радио, объявления, афиши. Положительные результаты может дать приглашение на встречу какого-либо вокального ансамбля. Впечатление от прослушанного концерта целесообразно подкрепить живым общением приглашенных артистов с будущими певцами хора.

Вариантов организации и проведения подготовительного периода может быть бесконечное множество. Успех начинаемого дела будет полностью зависеть от инициативности и творческих находок руководителя.

Первым условием приема в хор является желание участников научиться правильно и красиво петь. При этом необходимо помнить, что участие в хоре строится на добровольных началах. Принцип добровольности будет основываться на интересе участников к занятиям. Интерес, в свою очередь, будет поддерживаться тем, насколько увлеченно, живо и профессионально работает руководитель.

В своей работе хормейстер должен стремиться к созданию относительно устойчивого количественно стабильного коллектива, основу которого должны составлять люди, имеющие музыкальный слух и певческий голос. Как показывает практика, оптимальный состав самодеятельного хора может насчитывать первоначально 25–30 человек, впоследствии он может увеличиться.

В зависимости от контингента хоровые коллективы могут быть разных типов и видов: *однородные* (женские, мужские, детские) и *смешанные*. Руководитель хора должен предварительно изучить условия и базу работы будущего хора, ясно представлять примерное количество участников, их пол, возраст, образование, род и характер занятий.

Комплектование хора начинается с проверки музыкальных данных его участников. Опыт работы хормейстеров убеждает в том, что красивые, природой поставленные голоса в хоровой самодеятельности встречаются редко. Большинство участников приходят в хор, имея слабые и средние вокальные возможности. Однако среди желающих петь всегда найдутся люди, обладающие достаточно красивым и ярким голосом в сочетании с хорошо раз-

витым музыкальным слухом. Они должны стать основным певческим активом – ядром коллектива. Для проверки музыкальных данных участников следует предложить сначала пропеть всем собравшимся вместе один – два куплета наиболее известных массовых или народных песен, желательно плавного характера и неторопливого темпа (белорусская народная песня «Купалінка», муз. М. Блантера «Катюша», муз. И. Лученка «Мой родны кут» и т. д.)

Коллективное пение снимет напряженность, стеснительность участников. Исполнение лирических песен создает атмосферу доверительности и доброжелательности, при которой можно приступить к проверке голосовых данных индивидуально. Музыкальным материалом для проведения прослушивания каждого участника могут служить небольшие фразы из наиболее популярных песен, мелодии из кинофильмов, несложные вокальные упражнения, транспонируемые по полутонам вниз и вверх в пределах диапазона голоса, сыгранные руководителем на инструменте (фортепиано, баяне).

Л. Шамина советует начинать прослушивание будущего участника хора следует с предложения пропеть отдельные звуки мажорного трезвучия, затем повторения сыгранных снизу вверх и обратно звуков, перемещая их по полутонам в восходящем, а затем нисходящем порядке. После этого можно предложить пропеть в такой же последовательности минорное трезвучие, уменьшенное трезвучие. Завершить прослушивание она предлагает исполнением коротенькой попевки со словами или на слог [53, с. 29].

По чистоте интонирования, степени звучания голоса на различных отрезках диапазона и характеру тембра определяется тип голоса певца и его вокальные данные. При проверке музыкальных данных следует использовать ритмические упражнения-задания. Руководитель предлагает повторить (методом простукивания, прохлопывания или сыгранных на одной ноте на фортепиано) исполненный им ритмический рисунок. Сначала необходимо прохлопать четырехтактный пример в несложном ровном ритме с

различным сочетанием между собой восьмых, четвертых и половинных нот.

Например:



Затем варианты заданий могут усложняться, включая элементы пунктирного и синкопированного ритма. Например:



Для проверки развития музыкальной памяти и чистоты интонирования возможно применение коротких музыкальных мотивов с несложными мелодическими оборотами, данные с частичными изменениями лада и характера звуковедения.

Например:



Закончить проверку голосовых данных следует упражнением, позволяющим определить границы диапазона и качество звучания голоса на разных его отрезках.

Например:



Результаты прослушивания заносятся в тетрадь (журнал) работы хорового кружка по следующей схеме.

№ п/п	Фамилия, имя, отчество участника хора	Домашний адрес, телефон	Год рождения, место работы (учебы)	Диапазон, особенности звучания голоса	Переходные ноты	Музыкальная грамотность; музыкальный слух; музыкальная память	Хоровая партия
1							

После прослушивания всех участников и заполнения сведений о его результатах комплектуется хоровые партии коллектива. Несмотря на то, что первые занятия будут посвящены изучению, как правило, одноголосных песен, распределять участников по голосам необходимо сразу. Это внесет определенный порядок в расстановку и закрепление всех поющих за определенными хоровыми партиями, придаст всей последующей работе целенаправленность и стройность.

Для успешного функционирования хора как творческого коллектива необходимо избрать его *актив*, который будет помогать руководителю решать организационные, хозяйственные и культурно-просветительные вопросы. В актив хора избираются, как правило, 3–5 человек, наиболее ответственных и инициативных. Обязанности выбранных распределяются следующим образом. *Председатель* (староста) хора – первый помощник руководителя хора, который помогает осуществлять всю деятельность коллектива: намечает дни и время занятий, обсуждает и подбирает репертуар, намечает и планирует концертные выступления. На должность старосты, как правило, избирается наиболее дисципли-

линированный и инициативный член коллектива, пользующийся всеобщим уважением и авторитетом.

В помощь старосте избираются *два его заместителя* (концертмейстеры партий сопрано и альтов или мужской и женской групп хора). В обязанности заместителей старосты входит заполнение журнала посещаемости певцов своей партии, регистрация вновь поступивших, ведение всей документации хора. На заместителей старосты возлагаются обязанности подготовки аудитории к занятиям, размножения хоровых партий, учета состояния сценических костюмов, инвентаря и т. д. Некоторые коллективы избирают дополнительно секретаря и казначея.

Для четкой организации и продуктивной работы хора следует практиковать ежегодные отчеты актива перед коллективом о проделанной работе. Это позволит руководителю и участникам хора быть в курсе всех возникающих вопросов, решать их сообща, быстро и оперативно, в конечном итоге способствует укреплению сплоченности и коллективизма.

Как показывает практика, *оптимальными условиями* для занятий считаются *двух- или трехразовые репетиции* в неделю по *два или три* часа с перерывом по десять – пятнадцать минут. Расписание занятий обсуждается и утверждается в начале учебного года в сентябре месяце и остается неизменным на протяжении всего периода работы в году до июня месяца включительно. В летние месяцы, используемые большинством участников хора для отпусков, занятия могут на время прекратиться, часто в летнее время организуются гастрольные поездки.

Репетиции хора в течение года необходимо проводить, чередуя занятия по партиям с общехоровыми занятиями. Раздельные хоровые репетиции позволяют руководителю более тщательно поработать над качеством звучания отдельных хоровых партий, сочетая приемы работы над формированием вокально-хоровых навыков с работой над общехоровым строем и ансамблем.

Аудиторию, где проводятся занятия, желательно переоборудовать в виде амфитеатра. Она должна быть достаточно просторная, хорошо освещенная и проветриваемая. В ней должен быть

рояль, предварительно настроенный, и доска с нотным станом. Для прослушивания записей и музыкальных произведений желательно иметь звуковоспроизводящую и звукозаписывающую аппаратуру.

Учебно-воспитательная работа хора должна строиться на принципе единства учебной и воспитательной сторон всего педагогического процесса, содержание которого сводится к следующему:

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

? Вопросы и задания

1. Какую подготовительную работу необходимо провести руководителю в период организации самостоятельного хорового коллектива?
2. Перечислите принципы, регламентирующие работу самостоятельного хора.
3. Какие условия необходимы для организации репетиционной работы хора?
4. Назовите основные положения методики проверки музыкальных и вокальных данных певцов хора.
5. Какие качества голоса певца являются обязательными условиями для его приема в хоровой коллектив?
6. На основе анализа методической литературы по практической работе с хором отберите и выпишите в нотную тетрадь пять упражнений, позволяющих определить уровень музыкальных и вокальных данных певца.
7. Для проверки ритмического чувства составьте пять вариантов 2–3-тактовых ритмических заданий с простыми и сложными видами ритма.
8. Проведите со своими сокурсниками фрагмент занятия по проверке и оценке их пригодности для пения в хоре. На примере анализа вы-

полненных вокальных и ритмических упражнений распределите всех участников по хоровым партиям.

Тема 3. Работа дирижера по самостоятельному изучению хоровой партитуры

Успешное исполнение хоровым коллективом вокального произведения во многом зависит от уровня предварительного «домашнего» изучения дирижером хоровой партитуры. По меткому определению П.Г. Чеснокова, детальное изучение музыки и текста произведения является «долгом для дирижера» [52].

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 акапельной музыки, показывает, что 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. Проникновение в содержание произведения должно быть подкреплено изучением и анализом примеров малых и крупных форм в творчестве авторов (отдельных циклов, баллад, поэм, романов, драм, циклов хоровых произведений, хоровых концертов, кантат, ораторий, опер и т. д.),

созданных ими в различные периоды жизни. Это позволит проследить становление индивидуального стиля письма, поэта и композитора, их творческого почерка.

Хоровая литература богата произведениями, написанными композиторами на один и тот же поэтический текст. Например, стихотворение М. Лермонтова «Утес» послужило основой для авторских хоровых шедевров, созданных в разные годы А. Даргомыжским, Н. Римским-Корсаковым, П. Чайковским, В. Шебалиным, И. Галкиным и др.

Фрагменты поэтической поэмы А. Пушкина «Полтава» нашли блистательное отражение в крупном полотне – классической опере П. Чайковского «Мазепа» и в малой форме акапельной миниатюре современного композитора Р. Щедрина «Тиха украинская ночь». Этот ряд можно бесконечно продолжать. Выявление особенностей индивидуального прочтения одного и того же литературного источника, своеобразие построения сюжетной композиции, музыкального ее оформления у разных композиторов развернет эмоциональное и артистическое воображение дирижера.

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). В. Живов советует разбить текст на части, каждую часть на более мелкие структурные единицы, определить в каждой фразе главные ударные слова, помогающие понять основную мысль. С большим вниманием автор советует изучить расстановку знаков препинаний, которые часто выполняют художественно-выразительные функции [15, с. 112]. 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 по принципу от общего к частному 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.

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

Как указывает В. Краснощеков [18], при этом необходимо соблюдать *следующие правила*:

1. Озвучивая всю ткань, рельефно выделять основную мелодическую тему в произведениях гомофонно-гармонического склада и мелодическую линию каждого отдельно голоса в произведениях полифонического склада изложения.

2. При игре опираться на басовый голос как фундамент звучности хорового аккорда в акапельных произведениях.

3. Исполнять произведение по-хоровому, отражая не только все музыкальные средства (темп, динамика, фраза и т. д.), но и пытаясь выразить особенности хорового звучания.

4. Согласно расставленным цезурам, исполнять фразы, исходя из использованных в произведениях типов дыхания.

5. Максимально соблюдать законы вокально-речевого произношения текста.

6. Исполнять партитуру, не применяя педаль, добиваясь приема максимальной связанности, сцепленности хоровых аккордов между собой.

7. При исполнении сложных многоголосных произведений с большим количеством *divisi* в партиях можно использовать приемы упрощения хоровой фактуры.

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, срединные и заключительные каденции;

5) сочетать одновременно инструментальные и вокальные методы освоения музыкального текста: пение одного голоса сопровождать игрой остальных голосов на фортепиано, динамически уравновешивая 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. Как подчеркивал К. Ольхов, «дирижирование хоровой партитуры должно опираться на внутреннее слышание и прочувствование содержания произведения» [28, с. 80].

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.

Вопросы и задания

1. Раскройте роль и значение подготовительной работы дирижера по самостоятельному изучению хорового произведения.
2. Почему перед изучением поэтического и нотного текстов необходимо познакомиться с характеристикой и примерами творческого наследия авторов, историей создания изучаемого произведения.
3. Какую роль приобретает этап разучивания хорового произведения за фортепиано? Какие требования при этом следует соблюдать?
4. Проведите с сокурсниками занятие по разучиванию фрагмента несложного хорового сочинения соблюдая последовательность способов работы по разучиванию нотного текста. Выполнение каких заданий вызывает затруднения и почему? Проанализируйте причины их возникновения.

5. На примере изучаемого в классе дирижирования хорового произведения проведите сопоставительный анализ поэтического и музыкального текстов. Определите форму сочинения, роль и значение знаков препинания в композиционном и эмоционально-смысловом изложении текста сочинения.
6. Раскройте сущность взаимосвязи инструментальных, вокальных и дирижерских приемов изучения хорового сочинения. В чем заключается методическая ценность данного метода работы?

Тема 4. Хоровая репетиция, методика ее организации и проведения

При выборе репертуарных произведений дирижер должен руководствоваться следующими положениями: намеченное для разучивания хоровое сочинение по содержанию, форме и технике должно быть посилено 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. В партитурах необходимо внести все рабочие пометки, указывающие места смены дыхания, нюансировки, темпа и т. д. Для ускорения и повышения эффективности процесса разучивания в партитуру вносят цифровые отметки, которые ставятся над каждым тактом или определяют границы фраз, периодов, частей построения.

Затем составляется подробный план проведения предстоящей репетиции. Детальному планированию содержания и хода первой репетиции с хором большое место отводится в работе Л. Андреевой [2, с. 108]. Автор подчеркивает важность тщательной подготовки, первой репетиции и ее значения в налаживании необходимого контакта между дирижером и хором, указывая на то, что степень ее эмоционального воздействия определяют в будущем их дальнейшие отношения.

Значимость проведения первой репетиции отмечается также другим виднейшим хоровым дирижером, педагогом-хормейстером К. Ольховым. В своей книге «О дирижировании хором» [28] автор проводит мысль о том, что помимо технической подготовки дирижеру необходима внутренняя собственная готовность к репетиции. Она основывается на всестороннем и полном знании текста партитуры, продумывании и реализаций собственных действий по быстрому и эффективному ее разучиванию с коллективом.

План репетиций, как указывает Л. Андреева [2], должен включать перечисление и краткое содержание всех ее разделов, строго определенных по времени. Каждый этап репетиции должен быть высчитан поминутно. Это дисциплинирует дирижера и позволят контролировать ход проведения занятия, служит ему надежным ориентиром.

В теории хороведения сложилась традиционная методика проведения хоровой репетиции. Основные ее этапы следующие:

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.

УТРО

Сл.И. Никитина

Муз. Б. Снеткова

Неторопливо

P

Звез-ды мерк-нут и гас-нут, в ог-не об-ла-ка, бе-лый

нар по лу-гам рас-ти-ла-ет-ся.

Для выработки навыка ровного дыхания, кантиленного характера звуковедения, вокальной насыщенности и мягкости исполнения звуков хоровых аккордов в данном произведении можно рекомендовать следующие распевания, с последующим транспонированием их мелодии вверх и вниз.

p ————— *mf*

Закр. ртом и т. д.

p ————— *mp* ————— *mf* < *f*

Лю...
Закрытым ртом,
с названием звуков.

Краткая вступительная беседа о поэтическом и музыкальном содержании произведения, творческом наследии его авторов. Приведем примерный вариант вступительной беседы, подготавливающей разучивание хорового произведения «Утро» (сл. И. Никитина, муз. Б. Снеткова).

О богатстве, неповторимой и трогательной красоте русской природы писали многие поэты. Лучшие из созданных в разные эпохи произведений нашли свое яркое музыкальное воплощение в творчестве многих композиторов. Примером такого плодотворного содружества является хоровое произведение «Утро». Данное произведение интересно тем, что авторами его являются люди, жившие в России в разные исторические эпохи. Русский поэт первой половины XIX в. Иван Никитин (1824–1861) и современный композитор XX в. Борис Снетков (род. в 1927 г.).

Ивана Никитина в России называли «вторым Кольцовым». В своем творчестве поэт обращался к темам народной жизни, стремясь показать красоту и величие простых русских людей. Приро-

да в стихах И. Никитина выступает как органическая часть жизни человека. Она наполнена живыми красками, звуками, запахами.

Музыкальное оформление стихотворения «Утро» И. Никитина гениально завершил Борис Снетков – известный современный композитор России, написав хоровую миниатюру. Им созданы произведения для хора малых и крупных форм. Среди них – кантата «На рубежах Родины», поэма «Россия» и «Рассвет в горах». Особое место в творчестве композитора занимают хоровые произведения а cappella, написанные автором для разных составов детских и взрослых хоровых коллективов, такие как «У подножья Казбека», «Наш Артек» и т. д.

Музыкальный язык композитора отличается яркой индивидуальностью, красочностью и сочностью. Мастерство автора проявляется в использовании гармонии – одного из самых выразительных средств в его хоровых произведениях. Сочетание яркой гармонии с унисонами, разными видами изложения хоровых партий и глубоким знанием природы вокала позволяет ему создавать подлинные шедевры, одним из которых является «Утро», с успехом исполняющееся как профессиональными, так и самодеятельными коллективами.

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. Звучание хоровой партитуры на фортепиано, как отмечает В. Соколов [42, с. 174], помогает певцам внимательно вслушиваться в гармоническое окружение исполняемой мелодии, что в конечном итоге способствует музыкальному развитию поющих.

Разучивание хорового сочинения проводится двумя способами: на занятиях с отдельными хоровыми партиями (в практике рабо-

ты 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. Данный метод разучивания, как отмечается большинством хормейстеров-практиков (В. Соколов, В. Краснощеков, П. Чесноков и др.) 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.

Как справедливо отмечает В. Соколов [42, с. 175], сольфеджирование каждой партией своей мелодической линии является обязательным элементом разучивания произведения, независимо от того, на какой ступени музыкальной грамотности находятся ее участники. Пение сольфеджио позволяет певцам лучше усвоить интонацию произведения, выучить и выстроить отдельные интервалы и гармонические созвучия.

В практике работы с хором существует разные мнения о том, с мелодии какой партии следует начинать разучивание произведения. Одно из них, наиболее распространенное, сводится к тому, что разучивание следует начинать с той партии, которая исполняет основную мелодию (чаще всего партия сопрано). Другое, исходя их интонационных трудностей, предлагает начинать разучивание хоровой партитуры с наиболее сложной и тесситурно неудобной хоровой партии. Следует заметить, что обе позиции правомерны и могут быть использованы в работе с хором. Выбор того или иного способа зависит от установки хормейстера, задач и содержания каждой конкретной репетиции.

Разучивание произведения следует проводить в рабочем (умеренном темпе) по фразам, периодам, частям произведения, руководствуясь принципом от простого к сложному. Трудные интервальные и гармонические обороты, отклонения и модуляции, срединные и заключительные каденции следует пропеть отдель-

но с остановкой на каждом звуке, начиная с нижних партий хора. Хороший эффект для остроты ощущения поющими внутрिलाдовых тяготений достигается применением приема выстраивания звуков хорового аккорда вразбивку, свободно варьирую очередность вступления партий.

В. Соколов предупреждает молодых хормейстеров от чрезмерного дублирования хорового звучания игрой партитуры на фортепиано. Выучивание мелодии, как точно подмечается автором «превращается в скучный процесс зубрежки, натаскивания» [42, с. 175], тормозя развитие музыкального слуха певцов, мешая реализации творческих задач исполнения произведения.

При разучивании акапельных 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.

Для окончательного «вызревания» произведения, как отмечает В. Краснощеков, необходимо определенное время. При подготовке хорового сочинения к концертному исполнению необходимо сочетать пробные «прогонные» варианты исполнения целиком с работой в репетиционном плане, позволяющей остановиться на доработке отдельных наиболее сложных деталей.

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.

В целом, обобщая вышеизложенное, необходимо отметить, что репетиционная работа с хором отличается сложностью и трудоемкостью. Секреты мастерства, создание собственной методики ее организации и проведения достигается в процессе продолжительной и кропотливой практической деятельности каждым концертмейстером самостоятельно. Успех самостоятельной деятельности во многом зависит от умений хормейстера заниматься воспитанием своей личности как профессионала, педагога, музыканта. Необходим постоянный и настойчивый труд над формированием собственных средств воздействия на хоровой коллектив: умения организовать внимание хора, провести соответствующий настрой на предстоящее занятие, способности добиваться необходимых результатов посредством управления и корректировки собственного поведения, совершенствования собственной дирижерской техники.

К. Ольхов отмечает, что «уже сам выход дирижера к коллективу, его взгляд, интонация обращения должны привлечь к себе внимание певцов» [28, с. 100]. Этому способствует внутренняя убежденность в важности и значимости предстоящего дела, ответственности за него.

Дирижер должен научиться общаться с хором доброжелательно, но требовательно, настойчиво добиваясь решения поставленных задач. При этом необходимо работать над развитием волевых качеств собственной личности, организующей силой взгляда и слова. На репетиции «лучше больше показывать (жест, игра, пение), чем рассказывать» [28, с. 100].

Содержание занятия должно быть максимально насыщено хоровым звучанием, темп работы – активный. В процессе разучивания необходимы яркие, емкие, но краткие образные сравнения,

позволяющие разъяснять певцам сущность технических и художественно-исполнительских задач. Умелое вкрапливание образных сравнений, сопоставлений, как указывает В. Соколов, свободное ими оперирование поможет дирижеру и хору быстрее и эффективнее добиться желаемого [42].

После проведения репетиции необходимо проанализировать ее *результаты*. Детальному разбору подвергаются ход и содержание работы, отмечаются ее сильные и слабые стороны, даются задания по организации самостоятельной работы певцам хора.

На основании проведенного анализа дирижером корректируются собственные действия, намечается и отрабатывается план дальнейшей работы над произведением.

Вопросы и задания

1. Назовите и кратко охарактеризуйте этапы репетиционной работы хора.
2. Обоснуйте необходимость составления плана хоровой репетиции. Составьте план разучивания хорового произведения (из репертуара, изучаемого в классе дирижирования). Какие этапы работы с хором нуждаются, на Ваш взгляд, в более подробном и углубленном изложении и почему?
3. Подготовьте содержание устной вступительной беседы. Изложите ее содержание на практическом занятии с сокурсниками.
4. Охарактеризуйте содержание приемов и способы работы хормейстера по разучиванию хорового произведения.
5. Проведите с сокурсниками фрагмент занятия по разучиванию несложного хорового сочинения. Какие этапы работы вызвали у Вас наибольшие затруднения и почему? Проанализируйте их причины.

Тема 5. Концертная деятельность хора, ее роль и значение

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 выступле-

ния 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.

Опыт работы хормейстеров самодеятельных коллективов убеждает в том, что самым ответственным в жизни хора является *первый концерт*, подготовка которого должна быть проведена наиболее тщательно, так как от «его успеха зависит дальнейшая судьба коллектива» [53, с. 161]. Неудачное выступление может вызвать разочарование у участников и подорвать интерес к занятиям, что в свою очередь повлечет за собой развал коллектива.

Как показывает практика, 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*.

Праздничные концерты, как правило, представляют собой сводные выступления творческих коллективов разных направлений. Хоровой коллектив исполняет в нем обычно лишь несколько произведений. Чаще всего выступление хора открывает либо закрывает концерт. В хоровую программу праздничного концерта лучше всего включать произведения торжественного, гимнического характера или хоровые лирические песни, яркие, певучие и легко воспринимающиеся слушателями.

Тематические концерты направлены на разработку определенной темы, например, «Хоровая миниатюра в творчестве русских композиторов». Монографические концерты посвящаются творчеству одного какого-либо поэта или композитора. Основной задачей *отчетных концертов* является демонстрация роста исполнительского мастерства хора за определенный период работы.

В хоровой практике нет строго регламентированных правил составления концертной программы. Подбор произведений определяется уровнем развития вокальной культуры хора, профессиональными интересами руководителя, его художественным вкусом. Однако существуют некоторые *общие требования*, сущность которых сводится к следующему: при подборе произведений необходимо соблюдать принципы стилистического единства, тональной последовательности и музыкально-образной контрастности содержания хоровых сочинений.

Поверхностное, непродуманное отношение к концертному репертуару может привести к определенным «ляпсусам». Нельзя исполнять рядом классическое и эстрадное произведение в жанре массового шлягера. Например, пользующийся большой популярностью широко известный шлягер Б. Минкова «Старый рояль» в обработке для хора несовместим рядом ни с одной из частей Литургии П. Чеснокова или любого классического оперного хора и т. д.

При выстраивании программы следует избегать вариантов тонального несоответствия произведений. Хоровое сочинение, написанное в *соль миноре*, не рекомендуется исполнять вслед за хоровой партитурой, написанной в *Ля мажоре*. При сопоставлении произведений, написанных в близких по расстоянию, но далеких по степени родства тональностях, может возникнуть опасность того, что хор не успеет адаптироваться к настройке на новую тональность, что непременно вызовет фальшивое звучание.

Соблюдение *принципа 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. В этом случае возникает синдром «усталости» восприятия, перенасыщение его однотипными эмоциональными переживаниями.

Наиболее правильным подходом к составлению программы будет сопоставление быстрых произведений с медленными, лирических с драматическими, гомофонно-гармонических с поли-

фоническими, 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.

Как показывает практика, *освоение акустики зала* приобретается хором к концу первой половины концертного выступления. После небольшого отдыха-перерыва между отделениями исполнительские возможности хора проявляются наиболее ярко и он начинает звучать в «полную силу». Поэтому открывать второе отделение лучше всего наиболее трудными по технике исполнения хоровыми сочинениями.

«*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.

Перед выступлением нужно «попробовать» зал, провести в нем одну-две предварительные репетиции. Необходимо настроить хор, распеть его и повторять самые сложные произведения или их фрагменты. Последняя репетиция не должна быть длительной по времени, чтобы не утомлять голоса певцов. Они должны быть только слегка разогреты для выступления.

Важное значение приобретает *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 отрабо-

тываются. Поведение певцов во время выступления должно быть собранным, спокойным, достойным и уверенным.

Во время хорового исполнения все внимание поющих должно быть сосредоточено только на дирижере. Следует пресекать любые попытки отступления от этого правила. «Блуждание глазами», неуместные улыбки в момент встречи со знакомыми лицами в зале отвлекают певцов, расслабляя внимание и нарушая единство исполнения.

Необходимо также продумать *систему тональной настройки* хора при пении произведений без сопровождения. Настраивать хор принято двумя способами: по камертону и под инструмент. Во втором случае лучше, если это будет делать либо концертмейстер или кто-то из наиболее опытных певцов. Излишние хождения дирижера по сцене от инструмента к хору отвлекает внимание певцов от исполнения, а слушателей от восприятия музыки, выключая их из общего эмоционального состояния.

На концерте допускаются некоторые импровизации исполнения произведений, которые могут несколько видоизменить качество звучания. Руководитель вправе ввести в концертное исполнение произведений дополнительные замедления темпа, ферматы, смены динамических оттенков, более яркие показы штрихов и т. д. Однако эти импровизационные вариации не должны нарушать логики передачи певцами авторского замысла хорового сочинения. Их задача «обновить» музыкальные ощущения певцов, придать им новизну и свежесть.

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.



Вопросы и задания

1. Расскажите о значении концертной деятельности хорового коллектива.
2. Обоснуйте роль и значение предварительной репетиции. Какие требования предъявляются к внешнему виду и поведению певцов на сцене?
3. Составьте примерные варианты программных выступлений младшего и среднего детского хора на тематическом, отчетном и праздничном концерте.
4. На примере составленных концертных программ раскройте содержание принципов их построения.
5. Обоснуйте необходимость импровизационного подхода концертного исполнения произведений. В чем заключается методическая ценность данного приема?

Глава 6

ПИСЬМЕННЫЙ АНАЛИЗ ХОРОВОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Письменный анализ хорового произведения – одна из форм самостоятельной работы студентов по дирижированию.

Период изучения хорового произведения условно можно разделить на три этапа:

- первичное знакомство с хоровым сочинением, которое реализуется в условиях самостоятельной (домашней) работы студента. Содержание работы должно быть направлено на прочное освоение текста сочинения (музыкального и поэтического) посредством исполнения хоровой партитуры на фортепиано, пения и заучивания мелодий хоровых партий в горизонтальном и вертикальном изложении;
- углубленное изучение хорового сочинения осуществляется при сочетании самостоятельной работы студента с работой на занятиях с педагогом в классе дирижирования. Задачи этого этапа направлены на развитие и совершенствование техники дирижирования студента, освоение приемов управления хоровой звучностью и общения с хоровым коллективом;
- формирование собственной исполнительской интерпретации произведения, которая реализуется в практике работы с хором в ходе хоровых репетиций и окончательно оформляется в концертном варианте исполнения хора.

Письменный анализ хорового произведения является обязательной и необходимой частью самостоятельной работы студента, 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. На основе изучения литературы справочно-библиографического характера студент узнает о жизни и творчестве авторов сочинения, эпохе создания произведения, жанрово-стилистических направлениях творчества

поэта и композитора. Анализируя литературный текст сочинения, музыкально-выразительные средства, направленные на раскрытие идейно-образного содержания, эмоционально донесенные до слушателей посредством хорового исполнения, студент-дирижер в определенной мере повторяет путь авторов сочинения, становится непосредственным соучастником-соавтором творческого процесса. Все это в конечном итоге обогащает процесс дирижерского воплощения произведения, насыщая концертными знаниями техническую и эмоциональную сторону исполнения произведения.

Серьезная и кропотливая работа студентов по написанию письменного анализа во многом предопределяет успешность и результативность обучения дирижированию.

Это помогает студенту осмыслить и углубить знания, полученные в ходе изучения литературы, перенести их на характер собственного исполнения хоровой партитуры. Изложенные в письменном виде мысли и суждения становятся более осознанными, приобретают точность и логическую стройность, что впоследствии способствует краткому и ассоциативно-образному их выражению, помогающему при общении дирижера с хоровым коллективом.

Вдумчивая работа над вокально-хоровым разделом письменного анализа помогает студенту углубиться в постижение образно-тематического содержания через определение особенностей его технического воплощения в живом хоровом звучании. Описание особенностей хорового строя и ансамбля, приемов звуковедения, дыхания и дикции, агогических и темповых отклонений способствует нахождению точных приемов работы с хором. Ясное понимание того, что и как нужно сделать, существенно облегчает этап разучивания произведения, делая репетиционный процесс более результативным и эффективным.

На протяжении вузовского обучения учебная программа по дирижированию предусматривает изучение студентом хоровых произведений разных эпох и жанрово-стилистических направлений а cappella и с сопровождением фортепиано.

На первом, втором, третьем и четвертом курсах письменный анализ выполняется на одно из программных произведений без сопровождения, которые изучаются в классе дирижирования. На выпускном курсе работа пишется на произведение концертной программы выпускного хора, которое студент будет дирижировать на Государственном экзамене.

Написание письменного анализа хорового произведения является обязательной частью самостоятельной работы студента, проверяется и оценивается на каждом курсовом экзамене по дирижированию.

По результатам защиты выпускного (дипломного) анализа студента-выпускника определяется степень его готовности к Государственному экзамену по дирижированию. Успешная защита работы является условием допуска студента к нему. Оценка, полученная на защите работы, учитывается при оценивании студента по дирижированию на Государственном экзамене.

Требования к содержанию анализа на хоровое произведение разработаны в соответствии с курсовыми требованиями типовой учебной программы по дирижированию.

Внутреннее содержание и внешнее оформление работы должны соответствовать нормам ГОСТа, которые предъявляются к письменным работам вуза.

При оценивании работы учитываются уровень содержания изложенного материала, степень соответствия его плану написания работы, полнота и объемность материала каждого из разделов работы, логика и обоснованность высказанных автором суждений, подкрепление их описанием конкретных приемов работы по разучиванию произведения; самостоятельность и точность мышления, умение работать с первоисточниками, культура письменной речи, объем изученной литературы, внешнее оформление работы.

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.

Рассмотрим более подробно содержание каждого раздела.

Общие сведения о произведении и его авторах

Общие сведения о произведении. Его точное и подробное название. Год создания, сведения об авторах музыки и текста. Вид хорового творчества (хор *a cappella* или с сопровождением). Хоровой жанр (миниатюра, хор крупной формы, обработка, переложение, часть оратории, кантаты, сюиты, оперный хор, хоровая сцена и др.). Если анализируемое произведение является частью более крупного сочинения, следует кратко охарактеризовать остальные его части, чтобы иметь представление об общем содержании произведения (составе исполнителей, количестве и названиях частей).

Краткие сведения о творчестве композитора. Годы жизни. Общая характеристика творчества. Основные произведения. Более подробная характеристика хорового творчества.

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

Анализ литературного текста

Изложение литературного текста (выписать весь текст, использованный в данном произведении).

Содержание литературного текста, его тема, идея. Образы, форма изложения, размер (количество стрóf, куплетов и т. д.). Сравнение текста, использованного при создании хорового произведения, с литературным оригиналом, возникшие изменения и их причины. Если использованный композитором текст является фрагментом литературного произведения (стихотворения, поэмы и т. д.), необходимо дать общую характеристику всего произведения).

Взаимосвязь литературного текста и музыки. Степень соответствия содержания литературного текста содержанию музыки, форме хорового произведения. Взаимосвязь строения литературного текста и формы хорового произведения.

Музыкально-теоретический анализ

Определение формы произведения: одночастная (период), куплетная, куплетно-вариационная, двухчастная (простая, сложная), трехчастная (простая, сложная), строфическая, вариации, цикл. Особенности использования композитором традиционной формы при воплощении своего замысла в данном произведении (размер и соотношение частей и др.).

Характеристика мелодии-темы: характер, интонация, ритмические и ладовые особенности строения. Распределение музыкально-тематического материала между хоровыми партиями.

Темп, его отклонения, определение смыслового содержания темпа, метроритма и размера произведения, анализ темповых отклонений.

Разбор ладотональных особенностей произведения, характеристика тонального плана (основная тональность, отклонения, модуляции), ладовых особенностей (использование композитором народных диатонических ладов или характерных ладовых оборотов).

Потактовая схема гармонического анализа: подробный разбор гармонии с общепринятым обозначением функций и названием каждого аккорда.

Характеристика хоровой фактуры (гомофонно-гармоническая, гармоническая, полифоническая, смешанная); взаимосвязь ее с содержанием произведения и выразительными средствами хора.

Роль и значение аккомпанемента (для произведений с сопровождением).

Вокально-хоровой анализ

Определение типа, вида и состава хора, диапазонов хоровых партий и хора в целом (нотные примеры), тесситуры, степени вокальной загруженности хора и отдельных хоровых партий, роли

различных партий в произведении (исполнение основного мелодического материала, подголосков, аккомпанемента).

Приемы хорового изложения (*tutti*, использование неполного состава хоровых групп, *divisi*, сопоставление, постепенное включение, дублирование, перекрещивание, колористические приемы).

Выявление специфики певческого дыхания (по фразам, цепное), приемов звуковедения (*legato*, *non legato*, *marcato*, *staccato*).

Анализ особенностей хорового строя. Выявление наиболее сложных в интонационном отношении моментов с учетом закономерностей мелодического (горизонтального) и гармонического (вертикального) строя. Краткое описание методических приемов преодоления интонационных трудностей.

Анализ типов и видов ансамбля (общий и частный, естественный и искусственный, мелодический, ритмический, дикционный, тембровый, темповый).

Анализ дикционных особенностей исполнения произведения. На основе анализа литературного текста краткое описание методов работы над дикцией (учет подтекстовки, бестекстового пения и т. д.).

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

Исполнительский анализ

Раскрытие творческого замысла авторов произведения посредством:

- сопоставления литературного текста и музыкального на основе взаимосвязи музыкальных и литературных фраз;
- выявления роли и значения использованных композитором музыкально-выразительных средств (темпа, агогики, динамики, фразировки); определение общей динамической и смысловой кульминаций (взаимосвязь общей и частных кульминаций в произведении).

Выявление специфических исполнительских трудностей в связи с особенностями жанра и формы произведения (хоровая миниатюра, крупная вокально-инструментальная форма, куплетность, репризность и др.). Определение характерного для данного произведения основного исполнительского принципа (цельность, непрерывность развития, эпизодичность, детализация, периодичность и др.).

Выбор и описание приемов дирижерской техники, необходимых хормейстеру при практической работе с хором, во время концертного выступления, определение характера дирижерского жеста (ауфтакты к вступлению, снятию; приемы исполнения дробленных долей, фермат, дыхания и т. д.).

Изложение собственного исполнительского плана (интерпретация произведения).

Определение в произведении наиболее важных и трудоемких моментов, требующих особого внимания в процессе репетиций, методов эффективной работы над ними (сольфеджирование, транспонирование и др.).

Заключение

Выявление некоторых стилевых черт творчества композитора в данном произведении (при сравнении с другими его сочинениями).

Наличие различных редакций партитуры, причины их возникновения и их сравнительный анализ (если они имеются).

Сравнение анализируемого произведения с другими, написанными на тот же текст.

Впечатление от возможного (живого) его прослушивания.

Сравнение различных исполнительских интерпретаций.

Выявление собственного отношения к изучаемому произведению.

Список использованных источников

Приложения

В содержание приложения должны быть включены партитура анализируемого хорового произведения (приложение 1), а также

примеры произведений хорового творчества композитора – автора анализируемого произведения – либо примеры хоровых произведений других композиторов, написанных на аналогичный текст (в объеме одной музыкальной фразы, одного предложения) (приложение 2).

Общие требования к оформлению письменного анализа хорового произведения

Работа печатается на одной стороне листа белой бумаги формата А 4, согласно соответствующему стандарту, через полтора-два межстрочных интервала. Размер левого поля – 30 мм, правого – 10 мм, верхнего – 15 мм, нижнего – 20 мм. Текст – 14 шрифтом Times New Roman.

Общий объем курсового анализа должен быть не менее 15–20 страниц печатного текста, дипломного – 25 страниц. Большую часть работы должен занимать вокально-хоровой анализ, однако все части должны быть соразмерны друг другу. Нотные примеры необходимо писать на нотной бумаге чернилами только черного цвета и вставлять (вклеивать) по ходу изложения текста работы (либо набрать на компьютере в нотном редакторе).

Все нотные примеры нумеруются арабскими цифрами по всему тексту. Над правым верхним углом примеров помещают надпись «Пример» с указанием порядкового номера без значка № перед цифрой. Точка в конце надписи не ставится.

Весь текст работы делится на главы. Заголовки структурных частей работы оформляются с прописной буквы 16 шрифтом Times New Roman и выделяются полужирным курсивом: *Общие сведения о произведении и его авторах, Музыкально-теоретический анализ, Вокально-хоровой анализ, Исполнительский анализ, Заключение, Список использованных источников, Приложение.*

Каждая новая глава начинается с новой страницы.

Нумерация страниц начинается с 3-й страницы и проставляется внизу в центре каждой страницы. Титульный лист и содержание не нумеруются.

Анализ хорового произведения должен начинаться титульным листом.

Образец оформления титульного листа

Министерство образования Республики Беларусь	
Учреждение образования	
«Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка»	
Музыкально-педагогический факультет	
Кафедра хорового дирижирования	
АНАЛИЗ	
<i>хорового произведения</i>	
«Сосна»	
Слова М. Лермонтова	Музыка С. Рахманинова
<i>Исполнитель:</i>	
студент (ка) _____ группы	
дневного (заочного) отделения	
Ф.И.О.	
<i>Руководитель:</i>	
ФИО	
должность	
звание	
Минск 2008	

За титульным листом следует содержание (оглавление), которое помещается на 2-й странице.

Содержание

Общие сведения о произведении и его авторах	3
Анализ литературного текста	6
Музыкально-теоретический анализ	7
Вокально-хоровой анализ	12
Исполнительский анализ	13
Заключение	20
Список использованных источников	22
Приложения	24

Список использованных источников дается в алфавитном порядке и должен состоять из 15–25 самостоятельно изученных работ информационно-справочного, теоретического и методического характера.

Нотные приложения помещают после списка использованных источников. Каждое приложение следует начинать с новой страницы. Приложения не входят в объем работы.

Приложения

Приложение 1

Примеры использования стихотворения М. Лермонтова «На севере диком» в хоровом творчестве русских композиторов

СОСНА

Сл. Ф. Тютчева

Муз. С. Танеева

Adagio

С. На се-ве-ре ди-ком сто-ит о-ди-но-ко на го-лой вер-ши-не сос-на.

А. На се-ве-ре ди-ком сто-ит о-ди-но-ко на го-лой вер-ши-не сос-на.

Т. На се-ве-ре ди-ком сто-ит о-ди-но-ко на го-лой вер-ши-не сос-на.

Б. На се-ве-ре ди-ком сто-ит о-ди-но-ко на го-лой вер-ши-не сос-на.

Приложение 2

НА СЕВЕРЕ ДИКОМ

Муз. А. Даргомыжского

Andante

Т. На се-ве-ре ди-ком сто-ит о-ди-но-ко на го-лой вер-

Б. I На се-ве-ре ди-ком сто-ит о-ди-но-ко на го-лой вер-

Б. II На се-ве-ре ди-ком сто-ит о-ди-но-ко на го-лой вер-

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алиев А.Б.* Настольная книга школьного учителя-музыканта. Разд. 7. – М., 2000.
2. *Андреева Л.* Методика преподавания хорового дирижирования. – М., 1969.
3. *Анисимов А.М.* Дирижер-хормейстер. – М., 1976.
4. *Асафьев Б.В.* О хоровом искусстве. – Л., 1980.
5. *Баннов Н.Г.* Методические рекомендации к курсу «Хороведение». – Владимир, 1982.
6. *Безбородова Л.А.* Дирижирование. – М., 1985.
7. *Васильев Б.В.* Очерки о дирижерско-хоровом образовании. – Л., 1991.
8. *Виноградов К.П.* Работа над дикцией с хоровым коллективом. – М., 1972.
9. Вопросы хороведения на музыкально-педагогическом факультете: сб. науч. ст. – М., 1981.
10. *Гаўрына Л.М.* Народны хор і яго асаблівасці. – Мінск, 2002.
11. *Дмитриев Л.Б.* Основы вокальной педагогики: учеб. пособие для муз. вузов. – М., 1968.
12. *Дмитриевский Г.А.* Хороведение и управление хором. – М., 1957.
13. *Егоров А.* Теория и практика работы с хором. – Л.; М., 1957.
14. *Живов В.Л.* Интерпретация хоровой музыки. – М., 1991.
15. *Живов В.Л.* Хоровое исполнительство. Теория, методика, практика. – М., 2003.
16. *Иванов-Радкевич А.* О воспитании дирижера. – М., 1973.
17. *Ильин В.П.* Очерки истории хоровой культуры второй половины XVII – начала XX в. – М., 1985.
18. *Краснощеков В.И.* Вопросы хороведения. – М., 1969.
19. *Краснощеков В.И.* и др. Основы управления хором: учеб. пособие. – М., 1982.
20. *Левандо И.* Хоровая фактура. – Л., 1984.
21. *Левандо П.П.* Проблемы хороведения. – Л., 1974.
22. *Локшин Д.Л.* Замечательные русские хоры и их дирижеры. – М., 1963.
23. *Манкевич И.Б., Кастальский А.Д.* Краткий очерк жизни и деятельности. – М., 1966.
24. *Матвеев Н.В.* Хоровое пение. – М., 1998.
25. *Медьнь Я.Г.* Методика преподавания дирижерско-хоровых дисциплин. – М., 1978.
26. Музыкальный энциклопедический словарь / под ред. Г.В. Келдыша. – М., 1991.

27. *Никольская-Береговская К.Ф.* Русская вокально-хоровая школа от древности до XXI века. – М., 2003.
28. *Ольхов К.* О дирижировании хором. – Л., 1961.
29. *Осеннева М.С., Самарин В.А., Уколова Л.И.* Методика работы с детским вокально-хоровым коллективом: учеб. пособие. – М., 1999.
30. *Пигров К.К.* Руководство хором: учеб. пособие. – М., 1964.
31. Проблемы истории и теории хоровой музыки: сб. науч. тр. – Л., 1984.
32. Прошлое и настоящее русской хоровой культуры: материалы Всероссийской науч.-прак. конф. – Л., 1981.
33. *Птица К.Б.* Очерки о технике дирижирования хором. – М.; Л., 1948.
34. Работа в хоре: сб. ст. – М., 1977.
35. Работа с детским хором: сб. ст. – М., 1981.
36. *Романовский Н.* Хоровой словарь. – М., 2000.
37. *Руднева А.* Русский народный хор и работа с ним. – М., 1974.
38. *Самарин В.А.* Хороведение. – 2-е изд. – Минск, 2000.
39. *Свешников А.В.* Хоровое пение – искусство истинно народное. – М., 1962.
40. *Скребков С.Е.* Русская хоровая музыка XVII – начала XVIII в. Очерки. – М., 1969.
41. *Смагін А.І.* Беларуская харавая літаратура: курс лекцый. – Мінск, 1998.
42. *Соколов В.* Работа с хором. – М., 1983.
43. *Сохор А.Н.* Воспитательная роль музыки. – Л., 1975.
44. *Струве Г.* Школьный хор. – М., 1981.
45. *Стулова Г.П.* Хоровой класс. – М., 1988.
46. *Стулова Г.П.* Теория и практика работы с детским хором: учеб. пособие для студ. пед. вузов. – М., 2002.
47. *Темкин В.М.* Хоровая полифония западно-европейских композиторов: учеб. пособие. – М., 1985.
48. *Уколова Л.И.* Дирижирование. – М., 2003.
49. *Успенский В.В.* Краткий словарь вокально-хоровой терминологии: учеб. пособие. – Л., 1969.
50. *Хвизюк Н.* Белорусская хоровая литература. – Минск, 1990.
51. Хороведение: пособие для самостоят. и заоч. обучения рук. хоров худож. самодеятельности. – М., 1971.
52. *Чесноков П.Г.* Хор и управление им: пособие для хоровых дирижеров. – М., 1961.
53. *Шамина Л.* Работа с самодеятельным хоровым коллективом. – М., 1981.
54. *Шамина Л.* Школа русского народного пения. – М., 1998.
55. *Шварц Н.В.* Строй хора. – М., 1963.

УДК 784(075.8)
ББК 85.314я73
Б734

Печатается по решению редакционно-издательского совета БГПУ

Р е ц е н з е н т ы :

кандидат педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой хорового и вокального искусства Учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусства» *А.В. Пекутько*;
кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой фортепиано и вокально-хоровых дисциплин Учреждения образования «Могилевский государственный университет им. А.А. Кулешова» *Т.И. Когачевская*

Богданова, Т.С.

Б734 Основы хороведения : учеб. пособие / Т.С. Богданова. – Минск : БГПУ, 2009. – 132 с.

ISBN 978-985-501-616-9.

В пособии рассматриваются вопросы о типах и видах хоров, физиологии голосового аппарата, об основных элементах хоровой звучности, технологических приемах организации и проведения вокально-хоровой работы. Материал структурирован в соответствии с программными требованиями дисциплины.

Адресуется студентам музыкально-педагогических и педагогических факультетов вузов, преподавателям, учащимся музыкальных и музыкально-педагогических колледжей и училищ.

УДК 784(075.8)
ББК 85.314я73

ISBN 978-985-501-616-9

© Богданова Т.С., 2009
© БГПУ, 2009