Государственное профессиональное образовательное учреждение
Тульской области «Тульский педагогический колледж»

Методические рекомендации

к самостоятельной работе студентов
по ПМ 03 «Педагогическая музыкально- исполнительская деятельность»
МДК 03.03 «Хоровой класс и управление хором»
(обучение хоровому исполнительству)

Тула 2021

Организация-разработчик: ГПОУ ТО «Тульский педагогический колледж»

Разработчик: **Крючкова В.В.,** преподаватель МДК Хоровой класс и управление хором ГПОУ ТО «Тульский педагогический колледж»

Рецензент**: Жигунова Т.А.,** преподаватель хоровых дисциплин ГПОУ ТО « Тульский колледж искусств имени А.С. Даргомыжского»

Методические рекомендации предназначены для студентов СПО при выполнении самостоятельной работы по МДК « Хоровой класс и управление хором».

Разработаны в соответствии с Федеральным государственным образовательным стандартом по специальности среднего профессионального образования 53.02.01 «Музыкальное образование», программой профессионального модуля (ПМ 03) «Педагогическая музыкально - исполнительская деятельность».

В рекомендациях освещаются вопросы, связанные с подготовкой студентов к практической работе с хором, даны методические советы и руководства по выполнению заданий. Предлагаемые рекомендации позволят студентам более эффективно подготовиться к практической работе с хором, а так же могут быть использованы в процессе профессиональной подготовки студентов - будущих учителей музыки, руководителей хоровых коллективов.

Рекомендованы методическим советом, протокол № 3 от 02.03.2021 г

Содержание

		Стр.
	Пояснительная записка	**5**
I	**Распевание хора**	**7**
	Принципы работы над вокально- хоровыми упражнениями	**10**
II	**Подготовка к репетиционной деятельности**	**11**
III	**Разучивание музыкального произведения с хором**	**13**
	Методика разучивания произведения	**13**
	Общие рекомендации по проведению репетиций	**16**
	Концертное выступление	**19**
	Роль мимики и пантомимики в управлении хором	**22**
IV	**Овладение певческим дыханием**	**24**
	Виды дыхания	**24**
	Дыхательные упражнения для развития и укрепления дыхательного аппарата	**25**
V	**Работа над чистотой интонирования**	**30**
	Интонирование ступеней лада	**31**
	Интонирование звуков натуральной мажорной гаммы	**31**
	Интонирование звуков натуральной минорной гаммы	**32**
	Зависимость интонации от фактуры хорового произведения	**34**
	Приемы работы над чистотой интонирования	**35**
VI	**Работа над словом в хоре**	**38**
	Дикция	**38**
	Недостаток дикции	**39**
	Правила произношения гласных звуков в пении	**41**
	Правила произношения согласных звуков в пении	**42**
	Орфоэпия. Правила орфоэпии	**44**
VII	**Музыкальная артикуляция (звуковедение)**	**45**
	Функции артикуляции	**48**

VIII	**Особенности исполнительского процесса**	**49**
	Ансамбль	**49**
	Формы (стадии) образования ансамбля	**51**
	Особенности создания ансамбля в хоре	**52**
	Жесты дирижера в процессе создания ансамбля	**53**
	Темпо - ритм	**57**
	Динамика и нюансировка	**62**
	Особенности певческой интонации	**64**
	Искусство сопереживания	**64**
IX	**Список литературы**	**67**
X	**Приложение**	
	Приложение 1. *Вокально- хоровые упражнения для детей младшего(среднего) возраста*	**68**
	Приложение 2. *Артикуляционные упражнения для младших школьников*	**77**
	Приложение 3. *П.Г.Чесноков. Хор и управление им. План домашней работы дирижера над сочинением, избранным им для разучивания с хором.*	**81**
	Приложение 4*. Вокально- хоровые упражнения для распевания смешанного (неполного смешанного хора).*	**85**
	Приложение 5. *Презентация «Строение голосового аппарата».*	**88**
	Приложение 7*. Видеофильм «Работа голосовых связок (складок)».*	**89**

Пояснительная записка

Междисциплинарный курс «Хоровой класс и управление хором» (далее МДК) является одним из курсов профессионального модуля «Педагогическая музыкально- исполнительская деятельность. В результате изучения данного МДК у обучающихся формируются профессиональные компетенции: ПК 3.1. исполнять произведения педагогического репертуара вокального, хорового и инструментального жанров; ПК 3.2. управлять детским вокально-хоровым коллективом с использованием дирижерских навыков.

Студент, являясь членом хорового коллектива, учится и поет в хоре под руководством педагога. Этот же хоровой коллектив является базой для приобретения студентом практических умений и навыков управления хором, где студент выступает уже в качестве дирижера. Позиция, когда студент-музыкант занимает место хорового дирижера, позволяет будущему учителю музыки развить организаторские способности, исполнительскую волю, приобрести умение находить психологический и творческий контакты с каждым из участников хора и с хоровым коллективом в целом, применить теоретические и практические знания, умения и навыки в реальной педагогической музыкально- исполнительской деятельности.

Как показывают наблюдения за хормейстерской работой студентов, часто даже при достаточном владении специальными умениями и навыками они, как правило, испытывают сложности в работе с хоровым коллективом. Начинающие хоровые дирижеры затрудняются в организации и планировании репетиционной работы, в определении технических ошибок и неточностей исполнения, в подборе упражнений для распевания хора, выявлении причин неубедительного исполнения, в нахождении способов устранения ошибок и недочетов и т.д. Наибольшую сложность для студента-хормейстера представляет работа над качественной стороной исполнения, в

частности, над хоровым ансамблем, выразительной певческой интонацией, музыкальным образом хорового сочинения.

Цель данных методических рекомендаций: обогатить студентов, будущих учителей музыки, основными знаниями, приемами и методами работы с хоровым коллективом.

Самостоятельная работа может проходить в различных формах: выполнение упражнений, составление таблиц, схем, ответы на вопросы, анализ литературных и музыкальных текстов, подготовка к практической работе с хором и т.п. Все типы заданий, выполняемых студентами в процессе самостоятельной работы, содержат установку на приобретение и закрепление определенного Государственным образовательным стандартом среднего профессионального образования объема знаний, а также на формирование в рамках этих знаний навыков мыслительных операций: умения оценивать, анализировать, сравнивать, комментировать и т.д.

Роль преподавателя заключается в организации самостоятельной работы с целью приобретения студентом общих (ОК) и профессиональных (ПК) компетенций, позволяющих сформировать у студента способности к саморазвитию, самообразованию и инновационной деятельности;

Роль студента заключается в том, чтобы в процессе самостоятельной работы под руководством преподавателя стать творческой личностью, способной самостоятельно приобретать знания, умения и владения, формулировать проблему и находить оптимальный путь её решения.

Распевание хора.

Как показывает хоровая практика, целесообразно начинать репетицию с настройки и распевания хора. Хоровое распевание, во-первых - подготовка голосового аппарата певцов; во-вторых – настройка хора как «инструмента» по мелодическому и гармоническому строю, по ансамблю (унисонному, тембровому), по балансу звучания хоровых партий, по режиму певческого дыхания и т.д. Таким образом, распевание - это вид деятельности, подготавливающий хоровой коллектив к репетиционной работе над хоровыми сочинениями.

При помощи систематически разработанных вокально-хоровых упражнений дирижер имеет возможность направлять и улучшать звучание, как отдельных хоровых партий, так и всего хора. Распевание хора следует проводить перед началом репетиции, отводя на него не более 10-15 минут, желательно в режиме a cappella или при минимальной поддержке инструмента.

Распевание можно осуществлять в различных вариантах: совместное распевание хорового коллектива, распевание групп голосов, распевание отдельных хоровых партий, индивидуальное распевание.

Процесс распевания начинается с демонстрации (проигрывания или пропевания) вокально-хорового упражнения дирижером, затем подробно объясняется его построение (интервалика, размер, ритм), ставятся вокально-технические задачи, после этого задается тон и под управлением дирижера хор приступает к пению.

Хоровое распевание включает в себя такие виды упражнений, как:

1) *упражнения унисонно-октавного порядка* и их схемы:

а) С – А унисонные

Т – Б

б) С – Т унисонно-октавные

А – Б

в) А – Т унисонные

С – Б унисонно-октавные

Хоровые распевания унисонного и унисонно-октавного порядка рекомендуется начинать со среднего регистра хоровых партий, как наиболее способствующего естественному нормальному образованию звука, и постепенно вести их в хроматическом восходящем порядке к верхнему регистру, а затем в нисходящем – к нижнему. Пение должно осуществляться в заданном динамическом оттенке (mf, mp, f, p).

Последовательность работы над упражнениями данного вида следующая:

Вид упражнения	**Цель упражнения**	**Слуховой контроль**
1.Пение «закрытым ртом» (м……) (н…..)	Наиболее удобный прием для собирания звука, при котором каждый певец может с наибольшей точностью формировать свой звук.	Контроль за направлением звучности, так как направление звука в носовую полость влечет за собой появление «носового» или «гнусавого пения»;
2.Пение на открытые гласные звуки; рекомендуется определенная последовательность гласных: А-Э-И-О-У и У-О-И-Э-А.	Единая форма гласных	При исполнении гласных необходимо следить за правильным выполнением артикуляции и правильной атакой звука;
3.Пение на отдельные слоги, составленные с применением одного (Ма-мэ-ми-мо-му, Ла-…, Та-…, Ба-… и т.д.), и различных комбинациях двух согласных звуков: звонкого и глухого (например, Да-дэ-ди-до-ду и Та-тэ-ти-то-ту), двух звонких (Бра-брэ-бри-бро-бру).	Четкое произношение согласных и единая форма гласных звуков.	В данном случае необходимо следить за правильной артикуляций, четким произношением и атакой звука.

После того, как будет проведено унисонное или унисонно-октавное распевание, следует перейти к двух- или трехголосным упражнениям,

которые позволяют постепенно включить каждого певца хора в гармоническое общехоровое звучание.

2) *двух- и трехголосные упражнения* и их схемы:

а) С – А терции

Т – Б

б) С – А сексты

Т – Б

в) С – А унисонно-октавные секстаккорды

Т – Б терции

3) *гармонические упражнения*;

Если упражнения унисонного и унисонно-октавного порядка являются горизонтальной настройкой хора, то гармонические упражнения направлены на настройку хоровой вертикали. Практика показывает особую целесообразность гармонического хорового воспитания только a cappella.

Каждый вид упражнений имеет свои определенные цели и задачи, поэтому при распевании хора рекомендуется использование всех видов упражнений. ***(Примеры вокально-хоровых упражнений на различные виды распевания представлены в приложении).***

В процессе вокально–хоровых упражнений важным моментом является правильное соотношение между работой над отдельным навыком или приемом и соединением этих навыков в единый комплекс выразительных средств художественного исполнения. Правильный подбор упражнений помогает выработать и закрепить каждый элемент в отдельности, а так же все умения и навыки в совокупности. Специальные упражнения и попевки подбираются соответственно уровню певческого развития обучающихся и усложняются в процессе обучения.

В певческой практике в качестве вокально- хоровых упражнений широко используется музыкальный материал: гаммы, отрезки звукоряда, арпеджио, трезвучия, а также попевки из вокальных произведений.

Кроме того имеет распространение и такой способ подбора материала для выработки навыков, когда в исполнение гамм, отрезков звукоряда, трезвучий,

произвольно подставляют различные слова и даже фразы (в школу мы идем, хорошо поем; вот иду я вверх, вот иду я вниз; Родина моя и др.).

Использование песни в качестве музыкального материала для упражнений, воспитывает слух и голос обучающихся. При этом эмоциональные переживания, вызываемые конкретным содержанием произведения, ускоряют развитие исполнительских навыков и ставят эти навыки в непосредственную связь с соответствующими конкретными художественными задачами. Техническая задача при этом непосредственно связана с передачей художественного образа.

Хороший результат дает специальный подбор упражнений в виде попевок – народных песен, небольших отрывков из лучших песен современных композиторов, из произведений классиков. Попевки, так же как гаммы и трезвучия, дают возможность выделить определенную задачу, поработать над определенным техническим приемом в хоре.

Весь музыкальный материал, используемый в качестве упражнений, можно разделить на два вида:

1. *Специальные упражнения:* строятся в соответствии с уровнем музыкального развития учащихся и степени их овладения вокально–хоровыми навыками. Каждое такое упражнение способствует решению конкретной задачи.

2. *Упражнения на разучиваемом репертуаре*, которые помогают преодолеть конкретные трудности в той или иной песне. Такие упражнения, построенные на отдельных отрывках из разучиваемой песни, способствуют освоению и закреплению отдельных сложных её элементов, помогают осваивать песенный материал.

Принципы работы над вокально - хоровыми упражнениями.

1.*Воспитание сознательного отношения* обучающихся к учебным задачам которые ставятся в процессе упражнения.

2.*Постепенное и последовательное усложнение* учебных задач. В процессе упражнений путь от простого к более сложному, от понятного

доступного – к более трудному. Новое упражнение должно быть связано с предыдущим, следует опираться на него и двигаться дальше.

3.Учет особенностей самого процесса образования навыков. Новая песня, новое упражнение, новая задача при повторении известного материала, новый методический прием в закреплении навыков, эмоциональность руководителя – все это содействует поддержанию интереса в процессе работы.

4. Разнообразие заданий, переключение внимание обучающихся в процессе упражнений с одного задания на другое, охват целого комплекса заданий. Например, пение легато считается основой вокального искусства. Выработка навыков напевного, протяжного звучания представляет одну из основных задач вокальной педагогики. Если не сочетать эту задачу с выработкой легкости, подвижности голоса, навыками пения нон легато, то это может привести к образованию тяжелого массивного звучания, лишенного необходимой певучести.

5.Регулярная и последовательная работа.

Подготовка к репетиционной деятельности

Подготовка к репетиционной деятельности - это работа по созданию рабочего исполнительского плана, планированию вокально-хоровой работы и организации репетиционного времени.

Для успешной репетиционной работы сначала необходимо выявить вокально-хоровые трудности в разучиваемой партитуре, требующие особого внимания в процессе разучивания хорового произведения:

- интонационные трудности;
- метроритмические трудности;
- трудности в работе над мелодическим и гармоническим строем;
- хоровой баланс;

- трудности по выравниванию тембрового ансамбля в каждой хоровой партии;
- трудности в распределении певческого дыхания каждой хоровой партии;
- штриховые трудности;
- трудности в работе над темпом и агогикой;
- трудности в работе над динамикой и фразировкой;
- тесситурные и регистровые трудности;
- дикционные трудности.

Далее следует перейти к созданию рабочей партитуры – хоровой партитуры, в которую внесены все выявленные в результате целостного анализа сведения, отмечены вокально-хоровые трудности, проставлены такты или цифры для координированной работы дирижера и хористов. Для малоопытного хормейстера наличие рабочей партитуры имеет особое значение.

Завершается предварительная работа дирижера над партитурой составлением репетиционного плана. План репетиционной работы включает в себя:

- определение основных задач в работе с хором над разучиванием произведения, учет проблемных моментов,
- нахождение целесообразных репетиционных приемов, способствующих эффективности репетиции,
- учет уровня и технических возможностей хора.

Следует заметить, что план репетиционной работы должен быть кратким и достаточно гибким, позволяющим студенту-хормейстеру быстро реагировать на реальную ситуацию и вносить изменения в работу по ходу репетиции.

Разучивание музыкального произведения с хором.

Период разучивания произведения можно разделить на две фазы.

Первая фаза – это работа над произведением с технической стороны: разучивание нотного и литературного текста, работа над чистотой интонации, четкостью ритма, дикцией, звуком, ансамблем и т. д.

Вторая фаза – это работа с хором в художественном плане, освоение произведения как художественного целого. Это – фаза творческой работы, как дирижера, так и коллектива. Если первую фазу можно как-то расчленить по отдельным звеньям работы, то художественный период в работе над произведением совершенно нельзя разбить на какие-то разделы. Фаза технического разбора и фаза художественной работы не могут быть разделены механически. Нельзя, проработав произведение с технической стороны, отбросить эту сторону в период художественной обработки произведения, и, следовательно, в период технического изучения – забыть о содержании произведения.

Предложенное расчленение на техническую и художественную фазу дается лишь для того, чтобы указать, на что следует обратить внимание на данном этапе разучивания произведения с хором. В фазе технического освоения произведения в работе дирижера преобладает педагогическая сторона его деятельности. После беседы об авторах музыки и словесного текста рассматривается общее содержание произведения, его место в творчестве композитора. Сообщение должно быть ярким, живым, выразительным и по возможности сжатым. Увеличит интерес к новому произведению прослушивание звуковой записи данного произведения в исполнении квалифицированного хора или исполнение партитуры дирижером на фортепиано (обязательно яркое и качественное).

Методика разучивания произведения.

Методика разучивания произведения различна для хоров с разным уровнем музыкально-технической подготовки. Если хор имеет высокий уровень подготовки, первое чтение партитуры можно осуществить всем

хором, *сольфеджио, в умеренном темпе* (не зависимо от того, какой темп указан автором).

Если же уровень хора недостаточно высок, целесообразнее разучивать произведение *по партиям*. Во всех случаях *сольфеджирование должно проводиться отдельными отрезками* (по указанным в партитуре цифрам) и очень точно в интонационном отношении. Большое внимание следует обращать также на выполнение ритмической точности каждого отдельного звука в его соотношении с другими.

В дальнейшем следует работать с двумя или тремя партиями одновременно, выстраивая отдельные интервалы или аккорды. Затем необходимо исполнить произведение от начала до конца всем хором.

Удачное выполнение этой части репетиционной работы не только укрепит интонацию, гармонический строй, ритмическую точность в хоре, но и подготовит правильное воспроизведение звука в вокальном отношении. Один из приемов, который следует использовать в работе – *исполнение хоровой партии на гласный звук или на один из слогов*, что облегчит правильную и одновременную атаку звука, его направление. Сольфеджирование всем хором или пение на отдельном слоге, с одной стороны, ускоряет процесс разучивание хорового произведения, а с другой – скрепляет, цементирует общее звучание и придает ему звуковую цельность и стройность. В этой стадии работа над хоровыми партиями и их сочетаниями должна проводиться настойчиво и длительно, т. к. именно здесь практически вырабатывается интонационный и вокальный фундамент, та хоровая звучность, на которой в дальнейшем строится реализация художественных намерений.

Закончив эту сторону технической работы, дирижер хора переходит к *тщательному изучению словесного текста*. Самым правильным и продуктивным способом его изучения будет чтение его в том ритме, в котором написана каждая хоровая партия. Следя за тем, чтобы согласные буквы произносились остро, коротко и отнимали минимальную долю

звуковой продолжительности, дирижер добивается совершенно ясного произношения, как целых фраз, так и отдельных слогов. *Предварительное ритмическое чтение* целесообразно проводить не только отдельными хоровыми партиями, но и отдельными группами хора и в дальнейшем всем составом хорового коллектива, независимо от расположения текста в хоровых партиях. Ритмическое чтение укрепляет правильную звуковую атаку, вырабатывает четкую артикуляцию в произношении текста.

После предварительно проведенной подготовки во всех хоровых партиях, группах и во всем хоре, дирижер приступает к *отделке музыкальной стороны*. В первую очередь выравнивается вокальная сторона – отдельных партий, затем отдельных групп и, в заключение, всего хорового звучания: *сглаживаются регистры, прорабатываются наиболее трудные в вокальном отношении места*. Одновременно дирижер внимательно следит за выполнением поставленных в партиях цезур, знаков дыхания, динамических обозначений, исполнительских штрихов и других деталей.

Дирижер заостряет внимание на отработке отдельных музыкальных фраз, на отделке отдельных важных эпизодов и т.д.

В фазе художественной работы дирижер, как режиссер, “ставит музыкальную пьесу”. Здесь выверяются и сводятся воедино все элементы и частичные результаты, достигнутые на предыдущих стадиях работы. Внимание должно быть направлено на выработку *общего ансамблевого исполнения,* для чего дирижер ведет работу сначала над отдельными законченными тематическими эпизодами, а затем постепенно объединяет их в одно целое.

Одновременно он работает над осознанием взаимосвязи между содержанием музыкального произведения и формой его исполнения, акцентирует внимание хора на жанровых особенностях музыкального языка произведения.

Этот процесс, непосредственно связанный с всесторонним раскрытием музыкального образа, является самым напряженным и ответственным.

Художественно-творческое познание данного произведения волей дирижера постепенно переходит в сознание и чувство хорового коллектива, превращая его в реального выразителя замысла композитора и дирижера.

Следует отметить, что репетиционная работа не только повышает исполнительский уровень хора, но также способствует творческому росту дирижера как художника-исполнителя.

После того, как репетиционный план по разучиванию произведения с хором выполнен, назначается генеральная репетиция (при надобности – две) для проверки достигнутых результатов общей технической подготовки и художественной зрелости исполнения хорового произведения. Завершением большой совместной работы дирижера и хорового коллектива над хоровым произведением является концертное выступление, которое является итогом всей большой работы коллектива.

Общие рекомендации по проведению репетиций

Разучивание произведения - процесс довольно продолжительный и сложный, охватывающий различные стороны изучения музыкального материала. Репетиционный режим, формы и методы репетиционной работы с хором могут быть самыми разнообразными и выбираются в зависимости от особенностей изучаемого репертуара, от индивидуальности и квалификации дирижера, от условий труда хорового коллектива, от уровня подготовки данного хора и других обстоятельств.

Для организации системной репетиционной работы над хоровыми произведениями студенту-хормейстеру необходимо знать следующую классификацию хоровых репетиций:

а) *по составу исполнителей:*

- репетиции по голосам хоровых партий (сопрано, альты, тенора, басы);
- репетиции по группам (женский состав, мужской состав или первые голоса, вторые голоса);
- сводные репетиции (общехоровые, с концертмейстером, с оркестром или другими составами исполнителей);

б) *по этапам работы над репертуаром:*

- репетиции предварительного разбора (знакомство с произведением, чтение с листа, первичный анализ);
- репетиции детальной работы над хоровым произведением;
- репетиции по «впеванию» хорового произведения;

в) *по характеру деятельности:*

- рабочие;
- прогонные;
-генеральные.

В основе репетиционной работы с хором лежит ряд принципов.

1. Изучение репертуара должно идти систематически и последовательно.

2.Творчество невозможно без дисциплины. Она начинается с установления общего порядка на репетиции – своевременного начала занятий, соблюдения установленного расположения певцов в партии, наличия необходимого нотного материала, сосредоточенности и внимания всех членов коллектива и т.д. Дисциплина зависит, прежде всего, от дирижера, от его личной организованности, четкости и целесообразности требований, от умения создать атмосферу деловой активности и увлеченности в работе.

3.Во взаимодействии дирижера с хором не должно быть высокомерия и пренебрежения, оскорбляющих чувство личного достоинства. Доброжелательность, взаимное уважение создают наилучшую обстановку для совместного творчества.

4.Для успешного руководства хором необходимо, чтобы дирижер сам в совершенстве владел искусством пения. Это не значит, что он непременно должен обладать хорошим певческим голосом, но уметь петь выразительно, правильно вокально исполнить фразу, практически показать, как выполняется тот или иной прием – это важнейшее профессиональное требование, предъявляемое к дирижеру хора.

5.Очень важно правильно определить репетиционный темп. Он должен быть не слишком быстрым, чтобы обеспечивать возможность тщательного выполнения всех задач, и в то же время не слишком медленным, ибо может привести к выработке несоответствующих конечной цели характера звука и певческих приемов. При изучении подвижных произведений нужно осторожно и постепенно решать задачу ускорения темпа. Несвоевременно ускоренный темп может легко разрушить налаженный процесс исполнения.

6.Каждое повторение того или другого эпизода или произведения в целом должно быть творческим, иметь конкретные задачи и способствовать улучшению исполнения. Механическое повторение не приносит пользы, а нередко ухудшает исполнение, т.к. происходит в обстановке пониженной творческой активности и ослабленного внимания.

7. Большое место в работе занимает работа над фразировкой. Ее важнейшими средствами являются переменная динамика, цезуры, экспрессия метроритмического движения, агогика, характер произношения текста.

После того, как все детали тщательно проштудированы, центр внимания переносится на произведение в целом, на выразительность и яркость исполнения.

8.Проблема кульминаций – важнейшая, как в исполнении отдельных разделов, так и всего произведения. Важно не только рельефно выделить кульминации, но и суметь подчинить частные - главной, а также правильно выразить характер движения к кульминации.

Кульминация всегда имеет индивидуальную, присущую только данному произведению, форму. Она может подготавливаться постепенным наращиванием силы звука на протяжении значительного периода времени.

В некоторых произведениях динамизация достигается путем постепенного наращивания силы звучания от построения к построению. В этом случае на протяжении каждого из построений сила звука выдерживается на одном уровне, и усиление его производится на границах построений.

Кульминация может достигаться также посредством последовательного нарастания звуковых волн и тогда необходимо точно рассчитать наименьший и наибольший уровень громкости каждой “волны”.

Кульминация может быть яркой и подчеркнутой или смягченной. Немало примеров, когда задача исполнителя состоит в том, чтобы “лишить” построение кульминации, исполнить его строго в одном нюансе. Кульминация произведения не всегда совпадает с моментом наибольшей силы звука. Она достигается не только динамическими, но и другими средствами, в том числе может быть смысловой и звучать тихо.

9.Целостность исполнения – результат совершенного выявления идеи произведения, охвата его художественной формы. В большой степени это зависит от сознания, ощущения единой, непрерывной линии развития художественного образа.

10.Чтобы произведение обрело свой законченный облик, окончательно “созрело”, требуется определенное время, многократное тщательное исполнение в надлежащем темпе, со всеми нюансами и в полную эмоциональную силу. Такие “пробные” исполнения целесообразно чередовать с пропеванием в “репетиционном” темпе и с продолжающейся отделкой наиболее трудных фрагментов.

Концертное выступление

Завершающим этапом работы дирижера и хорового коллектива, конечным результатом всех предшествующих усилий является концерт. Многие дирижеры отмечает, что из всех этапов работы над произведением концерт самый приятный этап, это – творческий результат всей работы.

Хоровое пение – это коллективный вид исполнения, требующий руководителя, роль которого заключается в координировании и объединении устремлений хористов в единое целое. Сам хор обладает большой инерцией. Чтобы организовать певцов, ввести их в единое эмоциональное русло, нужен сильный творческий импульс, который должен исходить от дирижера, и чем сильнее и ярче будет импульс, чем убедительнее будет дирижерская

трактовка, тем быстрее возникнет художественно-исполнительская инициатива хора.

Исполнительские переживания рождаются и развиваются у дирижера и хора задолго до концертного выступления во время репетиционной работы. Действия творческих сил дирижера и хора в концерте имеют свои особенности, отличные от их проявлений на репетициях. Общеизвестны случаи, когда яркие результаты, достигнутые в репетиционной работе, затем не реализуются в условиях концерта. Публичные выступления всегда оцениваются со стороны другими людьми, которые могут повысить или понизить самооценку исполнителя. Концертное выступление студента-хормейстера помимо публики оценивает квалификационная комиссия, что создает дополнительное психологическое напряжение. Поэтому, прежде всего, необходимо обратить внимание именно на психологическую подготовку студента-хормейстера к концертному выступлению, которая заключается в преодолении следующих барьеров концертного исполнения,

Психологические барьеры	**Рекомендации**
Барьер обыденности	Нужно научиться отстранять себя от обыденности и настраиваться на высокую концертную атмосферу. Перед непосредственным выходом на эстраду - включиться в мир предстоящих звуков исполняемого произведения. Для хора творческая настройка - тщательная распевка непосредственно перед концертом. Ее цель – сосредоточить внимание хора, разогреть воображение и чувства, укрепить исполнительскую волю, напомнить о наиболее ответственных и трудных местах в программе, приспособиться к акустике зала, провести настройку хорового строя, ансамбля, режима дыхания. Задача дирижера - предельно сосредоточить коллектив перед выходом на эстраду.
Стартовый барьер.	Дирижеру, прежде чем начать дирижировать, нужно войти в верное музыкально-психологическое состояние, которое было найдено в предварительной работе. Внутренняя настройка дирижера в самый начальный момент - от заданного

	тона произведения и до ауфтакта к началу исполнения характеризуется воссозданием в памяти целостного характера звучания, окрашенного в эмоциональный тон, свойственный данному произведению. Этот тон мы воспринимаем как настроение, состояние, атмосферу. Студенту-хормейстеру необходимо, во - первых, во время предварительной работы над хоровой партитурой находить больше ассоциаций, вызывающих творческое состояние; во-вторых, во время репетиционной работы упражняться в преодолении стартового барьера.
Барьер застенчивости.	Период с момента подготовки к выходу и до начала звучания хорового произведения проходит в нарастающей внутренней мобилизации душевных сил всех исполнителей. Создается инерция молчания и внутренней сосредоточенности, от которой обычно трудно перейти к действию. Малоопытный дирижер достаточно трудно вводит себя в мир музыкально-художественных образов еще до момента звучания музыки. Многие хоровые певцы и дирижеры, не умея преодолеть барьер застенчивости, стеснительности на пути к перевоплощению поют и дирижируют ниже своих возможностей. Застенчивость обычно проходит с исполнительским опытом, для ее преодоления следует: - быть готовым к концерту на 200 % в знании партитуры; - выходя к хору, помнить, в чьих руках судьба музыки и хора; - не фиксировать внимание на собственной особе;- не фиксировать внимание на неудачах и случайных ошибках; -не анализировать то, что уже прозвучало, т.к. такой анализ в концерте разрушает художественную целостность исполнения.
Барьер усталости	Как бы удачно не шел концерт, у хора наступает момент усталости: недостаточно чисто выстроился сложный аккорд, какая-то партия смазала вступление, кое-где не прозвучали крайние звуки верхнего или нижнего регистра и т.п. Обычно усталость возникает во второй половине концерта (после исполнения кульминационного,

	сложного произведения). Вот почему в этом месте программы целесообразно исполнять произведения нетрудные, удобные по фактуре, хорошо освоенные.

Роль мимики и пантомимики в управлении хором

Несмотря на то, что концертное выступление для дирижера является результатом проделанной работы, оно ни в коем случае не должно превращаться в механическое воссоздание заученного на репетициях. В концерте постоянно присутствуют элементы импровизации. Дирижер во время выступления как бы раздваивается, с одной стороны он лидер, обеспечивающий реализацию отрепетированной музыки, с другой – творец, который ощущает музыку, как бы знакомясь с ней первый раз, то есть создающий ощущение сиюминутного рождения произведения.

Средствами воздействия дирижера на хоровой коллектив в момент концертного выступления являются дирижерский жест, взгляд и пантомимика. Так как в специальной литературе дирижерскому жесту уделяется достаточное внимание, поэтому в наших рекомендациях, считаем необходимым, обратить внимание студента-хормейстера на то, что жест и музыка взаимообусловлены, то есть музыка определяет выразительность дирижерского жеста, жест конкретизирует сущность музыки, помогает раскрыть ее смысл.

Дирижерская практика имеет достаточно примеров, когда жесты хормейстера при всей их отточенности могут оказаться неясными по смыслу, если они не освещены выразительным взглядом, мимикой и пантомимой. Взгляд дирижера является визуальным контактом с исполнителями, без которого невозможно добиться тонкого и глубокого понимания намерений дирижера со стороны коллектива. Взгляд дирижера, обладающий волевой силой, должен использоваться осмотрительно, в нужный момент, в определенном направлении, не сковывая и не подавляя исполнителей. Он

может быть направлен на весь коллектив, на одну какую-либо группу, хоровую партию, солиста или концертмейстера.

Мимика для дирижера также является средством управления: его лицо отражает и передает исполнителям чувства и переживания, которые испытывает дирижер. У опытного музыканта мимика возникает как естественное проявление эмоциональности, как отклик на его внутренние переживания. Воспитать выразительность мимики нелегко, при малоподвижном и скованном от природы лице необходимо отрабатывать отдельные элементы лицевой выразительности, знать, какими мимическими движениями можно достигнуть того или иного выражения лица. Особо следует заметить, что для хорового дирижера недопустимо, чтобы его лицо выражало растерянность, испуг, замешательство, недовольство или какие-либо иные состояния, не связанные непосредственно со смыслом и характером исполняемой музыки.

Пантомимика (выразительность корпуса) также связана с выражением определенного эмоционального состояния. Например, движение корпуса в сторону предмета (объекта) выражает физическое усилие, откидывание тела назад – соответственно, ослабление. Опытными дирижерами замечено, что эстетически оправданные движения дирижерского корпуса и головы усиливают выразительность дирижерского жеста. Так, например, в момент показа нарастания динамики, воодушевления постепенное распрямление корпуса с небольшим отклонением назад усиливает эффект; небольшое скручивание корпуса с незначительным наклоном вперед позволяет усилить передачу затаенного, скованного, концентрированного, интимного состояния. Голова, несколько откинутая назад, свидетельствует о гордости, радостных чувствах, мечтательности; наклоненная набок – о кокетстве, умилении, легкой задумчивости; слегка опущенная на грудь - о грусти, размышлении, смирении.

Заметим, что выразительный диапазон всех средств дирижерской выразительности весьма широк и выбор того или иного средства определяется целесообразностью и соответствием стилю, жанру, характеру конкретного произведения.

Овладение певческим дыханием

Дыхание лежит в основе жизни. Еще в древности понятия «дыхание», «дух», «духовный», «вдохновение» были тесно взаимосвязаны. Дыханию приписывали роль посредника между «душевным» (соответственно «духовным») и телесным. Фундаментом, основой голосообразования является дыхание. Считается, что хорошее пение - это *мастерство выдоха,* но чтобы *мастерски выдыхать*, надо научиться *вдыхать*. Чтобы сказать или спеть на дыхании фразу, нужен достаточный объем воздуха, который проходя постепенно, струей, через связки - горло, как смычок по струнам, заставит наш «голосовой инструмент» звучать. Конечно, это очень упрощенная схема, но главная идея здесь - показать важность дыхания в процессе звукообразования. Педагоги вокалисты часто используют в работе прием: «Представьте, что перед вами зажженная свеча, которую вы должны погасить. Спокойно наберите воздух и дуйте на пламя. Теперь повторите это еще раз и проследите за своими действиями». Воздух наполняет грудь (легкие), а потом направленным потоком посылается наружу. Подобный процесс происходит (должен происходить), когда человек говорит или поет, то есть в каждой новой фразе. Сначала вдох - потом направленный выдох.

Виды дыхания

1. **Грудное дыхание**. При нем наиболее активно работают мышцы грудной клетки. Внешние дыхательные движения сводятся к активным движениям стенок грудной клетки. Диафрагма малоподвижна. Живот при вдохе втянут.

Разновидностью грудного дыхания является ключичное (клавикулярное), или верхне-грудное дыхание, при котором очень энергично участвуют мышцы верхнего отдела грудной клетки, плечевого пояса и шеи. Это дыхание поверхностное, мышцы шеи напряжены, ограничены движения гортани и потому затруднено голосообразование.

2. **Смешанное, грудобрюшное** (косто-абдоминальное) дыхание. Активны мышцы грудной и брюшной полостей, а также диафрагма.

3. **Брюшное или диафрагматическое дыхание**. При этом типе дыхания активно сокращаются диафрагма и мышцы брюшной полости, в частности видимые нами мышцы брюшной стенки, при относительном покое стенок грудной клетки. Существует некоторое различие в дыхании у мужчин и женщин. Мужчинам присуще "низкое" дыхание, близкое к брюшному. А женщины дышат более "высоко", и их дыхание ближе к грудному типу. Дыхание в пении должно быть активное, целенаправленное, собранное в упругий "пучок" - "смычок.

Для осуществления певческого дыхания важно правильное положение корпуса: прямая спина и хорошо прогнутый поясничный отдел позвоночника, так как диафрагма своими веерообразно идущими мышечными пучками прикрепляется к верхним поясничным позвонкам. Поясничный отдел является как бы опорой для диафрагмы при ее сокращении. Поэтому важно, чтобы поясничные позвонки были хорошо фиксированы.

Дыхательные упражнения для развития и укрепления дыхательного аппарата.

1. Положите руки ладонями на ребра (на бока, пальцами к центру груди) и глубоко (до пупка) вдохните. Не поднимайте плечи. Ваши руки ощутят, как расходятся ребра под напором входящего в грудь (в легкие) воздуха. Это означает, что вы взяли приличный объем воздуха. Сбросьте дыхание, выдохните. Руки должны ощутить, как опали ребра.

2. Сначала проведите языком около корней верхних передних зубов. От зубов назад идет твердое небо. Ощутите эту зону: корни передних резцов, твердое небо. А теперь на вдохе (контролируем руками ребра) ощущаем объем входящего воздуха, а на выдохе считаем четким, громким голосом (1, 2, 3, 4...), стараясь при этом почувствовать ту зону у корней резцов, которую трогали языком. В эту зону мы направляем поток выдоха и там звучит наше слово, причем ваше воображение должно помочь. Представьте себе, что твердое небо очень "высокое", куполом, как крыша зонта или парашюта. Такая речь на контролируемом выдохе (и вдохе) и называется поставленной. Следите, как по мере расходования воздуха, плавно, а не толчками опускаются ребра, это плавно выходит воздух из легких, расходуясь на произношение звуков, слов.

3. Очень глубоко резко и быстро возьмите дыхание через нос (в нижние ребра). Следите, чтобы при этом не поднимались плечи. Резко, активно выдохните через рот. Это упражнение сильно активизирует дыхательный аппарат. Вы дышите очень активно, сознательно контролируемо. Упражнение рекомендуется для установления правильного состояния гортани и языка. Это хороший массаж связок активной воздушной струей. Когда Вы готовитесь к выступлению, сделайте это упражнение несколько раз, тогда Вы войдете в состояние "боевой готовности", так как это упражнение не только активизирует аппарат, но и собирает внимание ко всей системе голосообразования.

4. Активно (через рот) берете дыхание, а на выдохе говорите слог да-да-да... Говорите, "ощущая" корни передних зубов, "щелочку" между двумя передними зубами, через которую "идет ниточка звука". Язык дробно ударяет по твердому небу около корней верхних резцов. Нижняя челюсть свободная, но "не падает". Подключите воображение: ваше твердое небо, по которому ударяет язык, очень высокое, как купол храма, поэтому звук "А" (в

слоге “да”) получается объемный, красивый, как голос человека, говорящего в храме. Следите, чтобы дыхание было плавное, без толчков.

5. Удобно лечь на спину, положить одну руку на ребра, другую на живот. Взять глубокое дыхание. Руки ощутят, как раздвинутся ребра (наполнились воздухом легкие), выпятился живот (легкие толкнули диафрагму, а она надавила на живот). На выдохе считать: 1, 2, 3, 4... Счет свободный, неторопливый, гласные протяжные. “Выжимать” воздух до конца не надо. Считать плавно, ритмично. Звук круглый, красивый. Главное в этом упражнении - дыхание: полный вдох и плавный длительный выдох. Ощущение звуков, как описано в упражнении 4.

6. Немного усложняем упражнение. Все так же, как в упражнении №5. Лежачее положение, контроль вдоха и выдоха, круглый, протяжный звук счета. Счет вести двузначными цифрами: 21, 22, 23... Главное не продолжительность счета, а качество вдоха и плавность выдоха.

7. Взять ртом глубокое дыхание, а выдох - через нос очень активно и со стоном, чтобы резко и быстро “опал” объем воздуха в груди. Этот “стон” при выдохе можно сравнить по звуку с вздохом крупного животного в хлеву (корова, лошадь). Не мычание, а “вздох-стон”. Или представьте себе, что грудь - это бочка, в которой резонирует ваш стон. Звук “стона” упирайте в верхние зубы, при этом на губах должно появиться ощущение щекотания (вибрация), а глотка большая, свободная. У природы, у животных мы должны учиться свободе и естественности, которую человек почти утратил. В этом упражнении тесситура вашего стона-голоса должна быть удобной для вас, где-то на нижнем регистре.

8. Вдох глубокий ртом. На выдохе, на удобной тесситуре протянуть, промычать звук “М”. Губы слегка сомкнуты, не сжаты. Руки следят за дыханием. Звук должен отозваться в груди, в голове, “заполнить вас” своим объемом. Горло широкое, соединяет два резонатора: голову и грудь. Звук

протяжный. Затем замените звук “М” на “Н”, “В”, “З”. Требования и условия такие же, как на звуке “М”.

9. Все как в упражнении № 8, только к согласной присоединить гласную: “МАА...”, “ВАА...”. Проследить, чтобы форма звука не менялась, чтобы дыхание не рвалось.

10. Усложняем упражнение № 9. Произносим два слога, на втором делаем ударение, гласную второго слога потянуть, послушать: “МА-МА”. Все время проверять правильность ощущений, контролировать дыхание. Слушайте свое объемное звучание, которое “наполняет” пространство вашего тела от твердого неба (головы), до нижних ребер, проходя через широкое, раскрытое горло. (Как через горло кувшина льется вода). Тесситура удобная. Слога произносить не торопясь. Между слогами пауз не делать. Дыхание брать, когда оно заканчивается. Следите, чтобы смена слога, смена гласной не меняла краски звука, его объема и силы.

МА-МА	НА-НА	ВА-ВА	ЗА-ЗА
МА-МО	НА-НО	ВА-ВО	ЗА-ЗО
МА-МИ	НА-НУ	ВА-ВУ	ЗА-ЗУ
МА-МУ	НА-НИ	ВА-ВИ	ЗА-ЗИ
МА-МЭ	НА-НЭ	ВА-ВЭ	ЗА-ЗЭ

Это упражнение развивает продолжительность дыхания, оно дает возможность “услышать то усилие”, которое необходимо сделать, чтобы различные гласные звучали в одной форме, ровно. Упражнение помогает ощутить верхний и нижний упор звука, его потолок, купол - голову, его фундамент - грудь, диафрагму.

11. Надо задуть воображаемую свечу. Положите ладони рук на ребра. Вдохните и начинайте “дуть на свечу”. Обратите внимание, как природа замечательно координирует ваши действия: воздух из легких выходит постепенно и плавно, ребра не опадают мгновенно, а постепенно, по мере

выдувания. Такая же естественность выдоха должна быть и в пении, когда взятый воздух, должен распределиться на всю фразу, а не сбрасываться на первых ее звуках. Это упражнение дает очень хорошее представление о дыхательном процессе в пении, координации всех процессов. Выполняйте его чаще, делайте не торопясь, внимательно, не зажимаясь. Иногда его можно сделать среди пения, чтобы проверить правильность своих ощущении.

Еще один важный момент. Когда вы начинаете “дуть на свечу”, то обратите внимание на то, что между вдохом и моментом выдоха (самого дутья) происходит секундная задержка - перестройка с вдоха на выдох. *Задержка, но не остановка и не зажатие!* Эта крошечная пауза очень важна. Главное, чтобы эта пауза оставалась такой же мгновенной и естественной, так же четко переключала ваш вдох на выдох и в пении.

Чтобы достигнуть совершенства и свободы в дыхании, почаще возвращайтесь к этому простому упражнению. Говорят, что "искусство пения - это искусство выдоха".

12. А теперь ощущения, полученные при "задувании свечи" повторите со звуком, то есть спойте на выдохе любой удобный звук, потяните его, а руками в это время "следите" за "механизмом" выдоха. Проследите, чтобы при пении живот не зажимался, не дергался, чтобы он не выпячивался.

Вокальные упражнения для совершенствования выдоха должны быть очень простыми, в спокойном темпе. Петь их надо ровным по силе звуком. В этой работе очень важен самоконтроль слуховой и мышечный. Следует руками помогать себе контролировать правильность процессов, чередовать простые дыхательные упражнения с вокальными, чтобы не утратить четкость и свежесть ощущений.

В процессе пения очень важно сохранение вокальной формы. Известный вокальный педагог Менабени говорил: “Нужно следить за тем, чтобы после окончания музыкальной фразы, после снятия звука сохранялось, в некоторой степени, вдыхательное положение грудной клетки, как говорят вокалисты

“оставался резерв дыхания”. При таком явлении каждый новый вдох как бы наслаивается на предыдущий, певческая установка перед новым вдохом полностью не утрачивается. Это позволяет быстро организовать новый вдох”.[4, 27]

Дыхание у начинающих бывает вялое или форсированное. Вялое дыхание - это неразвитые мышцы, недостаточный вдох, вялый выдох, поэтому и в звуке нет опоры. Форсированное дыхание связано с чрезмерной активизацией дыхательных мышц, вдох шумный, с перебором дыхания, выдох с излишним напором. Несколько слов о шумном вдохе. Шум этот возникает от трения проходящего воздуха о недостаточно раздвинутые складки (связки) и от плохого раскрытия (расширения) русла трахеи и бронхов. Шум и некрасив, и вреден для голосовых складок, и вызывает сухость. Для устранения этого недостатка необходимо постоянно фиксировать внимание поющего на шуме, сопровождающем вдох. Добиться бесшумного вдоха помогает хороший зевок и глубокое, спокойное дыхание

Работа над чистотой интонирования

Строй хора – это чистота интонирования в пении.

Говоря о хоровом строе, мы имеем ввиду совокупность таких понятий как строй ***мелодический*** **(***горизонтальный*) – строй отдельной хоровой партии и ***гармонический*** (*вертикальный*) – или общехоровой.

Горизонтальный строй – пение отдельной хоровой партии.

Работа над чистотой мелодического интонирования в хоровом коллективе – основа для создания интонационного ансамбля хоровой партии. В процессе разучивания произведения (*особенно трудных новых партитур*) хормейстер должен провести тщательные занятия с каждой партией, добиваясь не только воспроизведения нотного и литературного текста, но и выработки устойчивых вокально-технических навыков и развития вокально-слуховых ощущений. При этом каждый певец и вся партия должны хорошо знать свой нотный и литературный текст, сохраняя в исполнении *чистоту интонирования на основе*

логики интонационного мышления, ладово-гармонической взаимосвязи и тяготения, сохранения четкой метроритмической и темповой организации отрезка, части и произведения в целом. Такая работа обеспечит достижение необходимого интонационно чистого ансамбля каждой хоровой партии.

По вопросам интонирования в научно-теоретических исследованиях и в практике хоровой работы существует ряд мнений. Есть два подхода к мелодическому строю: - *интонирование ступеней лада,*

- *интонирование интервалов.*

Интонирование ступеней лада.

Каждая ступень гаммы обладает разной трудностью интонирования в зависимости от степени ее устойчивости или не устойчивости.

Одним из самых авторитетных мнений по данному поводу является мнение П.Г.Чеснокова.

Советы П.Г.Чеснокова, высказанные и обобщенные в виде системы определенных закономерностей в интонировании интервалов, близки по своей сути к теоретическим законам строя и интонирования интервалов.

Интонирование звуков натуральной мажорной гаммы

***При движении вверх*Ступени**	**Интонирование**
I	устойчиво
II	высоко
III	высоко
IV	с тенденцией к понижению
V	устойчиво
VI	высоко
VII	высоко

При движении вниз

Ступени	**Интонирование**
VIII(I)	устойчиво
VII	высоко
VI	низко

V	устойчиво
IV	низко
III	высоко
II	низко
I	устойчиво

Интонирование звуков натуральной минорной гаммы

Все ступени минорной гаммы, включая тонику, весьма неустойчивы и их нужно рассматривать в связи с параллельным мажором.

При движении вверх

Ступени	**Интонирование**
I	I ступень - высоко, она неустойчива сама по себе, слышится как VI ступень мажора
II	высоко
III	низко
IV	высоко
V	высоко
VI	низко
VII	низко

При движении вниз

Ступени	***Интонирование***
VIII(I)	устойчиво
VII	низко
VI	низко
V	высоко
IV	низко
III	низко
II	высоко

В практике пения а капелла выработался ряд практических указаний на способы интонирования не только звукорядов мажора и минора, но и отдельных интервалов.

Рекомендуется чистые интервалы интонировать устойчиво, большие – интонировать широко, малые – узко. Эти указания не

исчерпывают всех явлений хорового строя, но помогают певцам преодолеть трудности интонирования в пении.

Диатонический полутон (*ми-фа или си-до*) в восходящем движении интонируется низко, а хроматический полутон (*до-до#*) интонируется высоко. В нисходящем движении – наоборот.

Появление в партитуре альтерированных звуков (*появление случайных знаков*) должно быть осмыслено в связи с особенностями гармонической структуры произведения. Наличие в партитуре альтерированных звуков может быть связано как с разновидностью лада, так и с переходом в другую тональность, следовательно, интонирование их должно различаться.

Определенный уровень, достигаемый в результате работы над чистым интонированием по горизонтали, служит основой и для чистоты гармонического строя по вертикали. ***В выработке навыков гармонического строя необходимо руководствоваться слуховым ощущением ладового построения и взаимосвязью отдельных партий, их ролью в общем гармоническом звучании хора.***

Гармонический (*вертикальный*) или общехоровой строй складывается из суммы унисонов. В связи с этим каждый звук хоровой партии несет определенную нагрузку в звучащем аккорде.

Для гармонического выстраивания большое значение имеет расположение аккорда. Наиболее благоприятно в женском и детском хоре тесное расположение, в мужском и смешанном – смешанное (*широкое между нижними голосами, тесное между верхними*).

Нижний голос имеет функцию фундамента, поэтому для выстраивания лучше, когда бас находится на достаточно большом расстоянии от остальных голосов

Приступая к выравниванию интонации в аккорде, необходимо вспомнить об акустических законах натурального строя и свойствах обертонов. ***Выстраивание аккорда следует осуществлять на фермате по руке дирижера. Вначале выстраиваются голоса (хоровые партии),***

составляющие в одновременном звучании приму или октаву (унисон или октавный унисон). Затем, следуя таблице обертонов, чистая квинта, чистая кварта. В последнюю очередь звучание чистых интервалов "заполняется" большой или малой терцией (а в септаккордах – присоединяется септима или секунда).

Зависимость интонации от фактуры хорового произведения

Чистота интонирования в пении зависит не только от интервального и ладофункционального строения мелодического или гармонического оборота, но также и от целого ряда других причин, из которых наиболее существенны следующие:

1. Метроритмическая структура и степень ее сложности: сложные ритмические движения осложняют интонирование.

2. Гармоническая структура изложения: чем яснее, проще гармонический язык, тем легче хору интонировать.

3. Голосоведение: плавное голосоведение облегчает интонирование, наличие скачков, неправильное разрешение звуков аккорда – усложняет.

4. Темп: в спокойных темпах интонирование менее затруднительно, чем в быстрых.

5. Тесситурные условия: в крайних высоких и крайних низких регистрах чистое интонирование труднее, нежели в пределах рабочего диапазона.

В значительной степени на строй хора влияют:

- *дикция* (вокальность литературного текста),
- *дыхание* – короткое или длинное, быстрота перемены дыхания,
- *,акустические особенности помещения,*
- *выбор тональности* для хорового произведения.

Известно, что одни тональности для хора более удобны, другие менее удобны.

Интонационный настрой хора вырабатывается путем пения различных мелодических и гармонических упражнений в унисонном или октавно-

унисонном расположении с включением разнообразных интервалов, обязательно с ясным ощущением их ладотональных функций.

Следует обращать внимание на одновременное и точное попадание в ноту, добиваясь определенной позиции звука, правильного взятия, расходования и смены дыхания, четкого произношения букв и слогов и выполнения других элементов вокальной технологии.

В достижении чистого интонирования любой мелодии или любого сочетания интервалов следует находить логику интонационного мышления, ощущение ладово-гармонической основы, четкой ритмической организации, силы и динамики звучания, т.к. музыка – искусство интонируемого смысла.

Приемы работы над чистотой интонирования

Недостатки в строе чаще всего связаны с недостатками в вокале певцов. Певец должен не только предслышать будущий звук во всех его особенностях, но и точно скоординировать слух с дыхательным, голосовым и артикуляционным аппаратом. Такой недостаток в интонировании как *понижение (детонация),* чаще всего связан с вялым дыханием и произношением.

Упражнения для преодоления:

- Дыхательные упражнения (без звука и со звуком) для активизации дыхательного процесса.
- Упражнения с “близкими” гласными (и, э, а), йотированными гласными.
- Упражнения на активизацию дикции.

Очень часто детонация связана с низкой позицией, когда в звучании не хватает высокочастотных обертонов. Причинами бывают перегрузка дыхания, форсирование, “ленивое пение”, недостаток работы верхних резонаторов.

Упражнения для преодоления:

- Пение упражнений сверху вниз.
- Использование фонетического метода – согласные м, н, л, с, з.
- Пение с закрытым ртом.
- Применение упражнений на лёгкость и подвижность.

Следует запретить хору искусственно “толстить”, “гузить” звук. Причинами повышения (дистонация) бывают: форсирование, чрезмерный напор дыхания, чрезмерное старание и “взбудораженное” настроение.

В таком случае полезны упражнения с “низкими” гласными о, у.

Для выработки устойчивых навыков сохранения чистого интонирования и строя рекомендуется:

- Прививать любовь к красивому звуку, связанному с конкретным образом и эмоциональным состоянием.
- Использовать пение по четвертьтонам, унисонное и аккордовое глиссандирование.
- Развивать навыки хорового пения в условиях расстановки хора по квартетам (квартеты певцов с легкими, мягкими голосами ставить в первом ряду).
- Большое значение имеет подбор репертуара. Полезно изучение разных по стилю и сложности произведений. В непрофессиональном хоре обязательно изучение музыкальной грамоты, развитие чувства ритма.
- В процессе занятий следует пользоваться приемом исполнения произведения в разных тональностях с повышением или понижением на полтона (тон). Такой прием способствует развитию и укреплению вокально-слуховых ощущений у певцов и сохранению относительно верного чистого ладово-гармонического и интонационно-мелодического соотношения в новой тональности. Пользуясь таким приемом, хормейстеры, в зависимости от обстоятельств (нервно-психологического состояния певцов, акустических условий помещения и др.) во время выступления выбирают и задают тон хору либо немного

выше, а иногда и ниже оригинальной тональности. Повышенная тональность в данном случае поднимает тонус, певческое состояние хора, и произведение звучит светло, возвышенно и чисто. При нервно-возбужденном состоянии хора, форсированном характере пения, выбор пониженной тональности способствует сохранению чистого интонирования и строя.

П.Г.Чесноков формулирует главнейшие правила, которыми дирижеру надлежит руководствоваться в отношении строя так:

1. Дирижер не должен допускать ни малейшей фальши в пении хора. Всякая неточность в строе немедленно должна быть указана, разъяснена и исправлена, т.к. фальшивая интонация разрушает хоровую звучность.

2. При работе над сочинением с точки зрения строя, певцы по указанию дирижера отмечают в нотах трудные и “опасные” по строю места. По этим отметкам певцы должны будут с особой тщательностью и чуткостью отнестись к исполнению указанных дирижером мест.

3. Помимо сделанных в нотах обозначений, дирижеру необходимо в этих местах помогать певцам жестами: если нужно напряжение к повышению – таким жестом будет медленное движение кисти вытянутой руки снизу вверх; при напряжении к понижению потребуется то же движение руки, но сверху вниз. Движения эти должны быть медленны и напряженны. Но дирижер не может все же с полной точностью указать, насколько именно надо повысить или понизить звук. Изменяя высоту звука певцы должны приучаться строго контролировать это изменение, прислушиваясь к общему аккорду. Свои указания дирижер должен приноравливать к сильным частям такта, к логическим ударениям слова.

4. Желательно, чтобы певцы имели самое широкое теоретическое знание интервалов, безошибочно узнавали их содержание и умели исполнять их соответствующим этому содержанию способом.

5.Дирижеру необходимо основательное знакомство со строением и сочетанием употребительнейших аккордов, чтобы при работе с хором уметь пользоваться указаниями по вертикально- гармоническому строю.[6, 58]

Работа над словом в хоре

Хоровое пение - это искусство, объединяющее музыку и поэзию.

Соотношение слова и музыки – важнейшая проблема, которая постоянно должна находиться в поле зрения руководителя хора.

Умение хора ясно и чётко произносить слова при пении позволяет слушателям лучше понять содержание исполняемого произведения. У хорошего хора слиты воедино свободно льющийся естественный вокальный звук и живое выразительное слово. Под хорошей дикцией подразумевается четкое и легкое произношение, чистое звучание каждой гласной и согласной в отдельности, а так же слов и фраз в целом. От дикции хора, соблюдения произносительных норм зависит донесение до слушателей поэтического текста. Хорошее произношение способствует формированию важнейших качеств певческого звука, активизирует дыхание, помогает формированию звука в «высокой позиции».

Принято различать три вида произношения: бытовое, сценическая речь и певческое произношение. Певческое произношение ближе к сценической речи. В пении наибольшее внимание уделяется певческому тону, произношение ритмически строго организовано, дыхание более продолжительное, чем в речи и подчинено требованиям музыки.

Дикция

Дикция - это степень отчетливости в произношении звуков, слогов и слов в речи. Ясность и чистота звучания речи зависят от правильной и активной работы артикуляционного аппарата.

Дикция является средством донесения текстового содержания произведения, и одним из важнейших средств художественной выразительности раскрытии музыкального образа. Надо помнить, что если гласная имеет полетность, то и согласная «полетит» вслед за ней. Например, для итальянской школы пения характерна именно отчетливая дикция, она является одной из ее основ, так как сама фонетика итальянского языка не допускает неясного и нечеткого произношения.

Итальянский язык изобилует большим количеством гласных, перемежающихся со звонкими согласными. Поэтому исполнение на итальянском языке отличается особой звонкостью. Сначала резонанс, потом произношение.

Опытные вокалисты-практики говорят, что хорошо произнесенная согласная лучше укрепляет звук.

Правило: ***четко и твердо выговаривать согласные, но не забывать, что утрированная дикция может выбить певца из ритмического движения мелодии. Хорошая дикция не должна достигаться за счет ухудшения звучания голоса.***

Недостаток дикции.

Основной недостаток - так называемая "широкая" дикция, когда певец произносит текст не твердым кончиком языка, а всем языком, включая его наиболее утолщенную часть – корень. При такой манере возникает грубый звук, с глоточным призвуком, дикция сопровождается форсированием звука, что плохо сказывается на артикуляции, снижает разборчивость речи. В то же время, вялое произношение согласных порождает интонационную фальшь, нарушает непрерывность звуковедения, кантилену.

Согласные звуки прерывают звучание голоса, поэтому нужно стремиться к предельной краткости их произношения. Характер произношения согласных находится в прямой зависимости от художественного образа песни.

Звукообразующими органами речи являются: губы, язык, челюсти, зубы, твердое и мягкое нёбо, маленький язычок, гортань, задняя стенка зева и голосовые складки.

Активную роль выполняют: голосовые складки, язык, губы, мягкое нёбо, маленький язычок, нижняя челюсть.

Пассивную роль выполняют: зубы, твердое нёбо, задняя стенка зева и верхняя челюсть. Все вместе они образуют артикуляционный аппарат. Его работу называют артикуляцией.

Непринужденность, целесообразность и экономность движений органов речи, их соподчиненность с работой органов дыхания и резонаторами являются надежным условием правильной дикции.

Для академических хоров характерен прикрытый округлый звук, прикрытая манера пения. Сущность такой манеры пения выражается в том, что некоторые гласные, например И, Е, А поются более округленно, приближаясь по своему звучанию к звукам Ы, Э, О (см. “редукция”). Хору необходимо научиться сохранять единый вокальный стержень, то есть единую манеру произношения гласных с сохранением характерных признаков той или иной гласной.

Большое значение в формировании гласных имеет положение рта и губ поющих. Рот не следует открывать слишком широко, так как это может привести к открытому ‘белому звуку”. Необходимо постоянно следить за тем, чтобы артикуляционный аппарат певцов (рот, губы, зубы, язык, мягкое и твердое нёбо) принимали форму, соответствующую данной гласной. Особое значение для качества вокальных гласных имеет активность не только передней части артикуляционного аппарата, а так же и глотки, непосредственно связанной с гортанью. Однако эта активность не должна приводить к перенапряжению, форсированию работы глотки, так как это приводит к искажению гласных.

Правила произношения гласных звуков в пении.

Распетые гласные всегда должны звучать фонетически ясно и чисто. Редуцированное, приближенное к речевому произношение гласных допускается ***только на коротких длительностях в скорых темпах.***

Редукция - ослабление звучания гласных в безударном положении. Редукция гласных в пении имеет различные формы.

- Безударные **«а»** и «э» ослабляются динамически и произносятся фонетически менее ярко и ясно, чем ударные.
- Безударное **«о»** в большинстве случаев произносится как **«а»,** кроме слов иностранного произношения (бокал, аромат и др.).
- Безударное **«я»** произносится как **«я^{е}».** Например: **гря^{е}да, памя^{е}ть.** Но на конце слова **«я»** всегда должно звучать чисто.
- Произношение безударного «**е**» с примесью **«и»,** принятое в разговорной речи, в пении допускается только на очень коротких длительностях. В большинстве случаев редукция «**е**» в пении решается динамическим ослаблением этого звука, но звук «**е**» произносится достаточно ясно.
- Большую трудность представляет произношение безударной гласной «**я**» или «**а**» после шипящих согласных. Можно услышать 2 варианта исполнения. Первый, когда слышится нечто среднее между **«я»** и **«е».** Например: «Бейте в площ<u>а</u>ди бунтов топот» (Г. Свиридов. Марш из «Патетической оратории»). Второй - когда эти гласные произносятся, как пишутся. Это же правило касается и других сочетаний «**я**» и «**е**» с согласными. Например: «л**я**гушонок», «ч**а**сы», «гл**я**дит». В последнее время исполнители склоняются ко второму варианту произнесения этих гласных.

В процессе работы с хором определенную трудность вызывает формирование гласных на стыке слов, употребление в тексте нескольких гласных подряд. Например: *«А у* темной-то ноченьки им и счету нет». В данном случае гласные **«а»** и **«у»** в начале фразы должны прозвучать

фонетически ясно и чисто. Две гласные **«и»** на стыке слов рекомендуется петь раздельно.

Правила произношения согласных звуков в пении.

<u>Группы согласных звуков.</u>

Сонорные — м, н, л, р - звуки, *которые можно петь, точно интонировать,* остальные согласные этих качеств лишены.

Звонкие — б, **в, г, д,** ж, з, **м, н, л, р** - произносятся *с участием голосовых связок.*

Глухие - п, ф, к, т, ш, щ, с, [ц, х. ч] - не имеют парных звонких.

Полугласный звук - й относится к согласным и подчиняется всем правилам произношения согласных в пении.

Большинство звонких и глухих согласных могут произноситься *твёрдо и смягченно.*

<u>ЗВОНКИЕ</u>

Б, Бь, В, Вь, Г, Д, Дь, Ж, Жь, З, Зь, М, Мь, Н, Нь, Л, Ль, Р, Рь

<u>ГЛУХИЕ</u>

П, Пь, Ф, Фь, К, т, ть, ш, щ, с, сь ц, х, ч

- Звонкие согласные (одиночные и парные) в конце слова произносятся как соответствующие им глухие.

Например: глушь и сне[г] - сне[к].

- Перед глухими согласными звонкие также произносятся как глухие.

Например: Наш парово[з] [в]пере[д] летит до[ждь] идет - парово[с] [ф]пере[т] летит до[щщ] идет.

- Зубные согласные д, з, с, т перед мягкими согласными смягчаются.

Например: [двенадцать, ка[зь]нь, го[сь]ть, ве[ть]вей, [дь]верь. и т.д.

- «[н]» и «[нн]» перед мягкими согласными произносятся мягко.

Например: стра[нь]ник, конопля[нь]ник.

Перед «[л]» и «[н]» обычно произносится твердо или полумягко.

Например: сонливый.

- «[Ж]» и «[ш]» перед мягкими согласными произносятся *твёрдо.*

Например: пре[жд]е, ве[шн]ие.

- Удвоенное «жж» в сценической речи и в пении обычно смягчается.

Например: «Ну, жу [ж^{ь} ж^{ь}] и скорей».

- Возвратные частицы «[ся]» и «[сь]» произносятся твёрдо, как «[са]» и «[с]».
- В ряде слов сочетания «[чн]» и «[чт]» произносятся как «[шн]» и «[шт]». Например: коне[шн]о, ску[шн]о, скворе[шн]ик, [шт]о, [шт[обы.

Исключение: не[чт]о, ни[чт]ожный.

- «[ч]» и «[н]», разделенные гласными, произносятся как «[ч]» и «[н]».

Например: «путь мой ску[чен]».

- В сочетании «[стн]», «[здн]», «[т]» и «[н]» не произносятся.

Например: гру[сн]о, по[зн]о.

- Сочетания «[сш]» и «[зш]» в середине слова и на стыке слов с предлогом произносятся как долгое «[ш]».

Например: бе[шш]умно.

На стыке самостоятельных слов - как написано.

Например: произнес шепотом.

- Сочетание «[сч]» и «[зч]» уподобляются долгому «[щ]».

Например: [щщ]астье, и[щщ]ес (исчез), изво[щщ]ик.

- Сонорные согласные на стыке слов поются как один удлиненный звук.

Например: «...над наши[м м]илым домом...»

- Глухие согласные на стыке слов разделяются.

Например: «Нет - тайная дума...»

- Согласные в середине слова надо произносить утрировано, особенно это относится к звуку **р.**

Например: «У зори-то у зореньки много ясных звез[т]».

• Согласные **с, щ, ч, ш** (шипящие) произносятся предельно коротко.

На качество произношения текста влияют тесситурные условия, темп, фактура, сила звука.

Четкая и ясная дикция возможна лишь при экономичных точных движениях артикулярного аппарата, особенно в быстрых темпах.

Произношение текста во время пения должно быть не только отчетливым, но и осмысленным, соответствовать характеру и содержанию произведения.

Орфоэпия

Орфоэпия - (от греческого *ortho's* — правильный и *e 'pos* — речь) это единообразное, присущее русскому литературному языку произношение, правильная речь (совокупность произносительных норм, принятых в данном литературном языке).

Орфоэпия певческая отличается от речевой.

Правила орфоэпии.

1) Согласные, оканчивающие слог в середине слова, переносятся к следующему слогу, и пропеваются вместе с ним.

Пример: пишется: *Ты ря-би-нуш-ка рас-куд-ря-ва-я, пропевается: Ты ря-би-ну-шка ра-ску-дря-ва-я.*

2) Согласные оканчивающие слово, переносятся к началу следующего слова.

Пример: пишется: *Далекий мой друг, твой радостный свет, пропевается: Да-ле-ки-ймо-йдру-ктво-йра-да-сны-йсвет.*

Это дает возможность дольше тянуть гласные, добиваться кантиленного звучания.

3) Есть группа слов, при произношении которых выпадают отдельные согласные.

Пример: *Солнце - сонце, поздний - позний.*

4) В некоторых словах одни согласные заменяются другими согласными.

Пример**:** *что-што, скучно-скушно, счастье-щастье, дождь-дощь, счет-щет.*

5) Сочетание букв тс, произносится как ц

Пример**:** *советский-совецкий.*

6) Сочетание букв ться, произносится как цця.

Пример: *раздаться-раздацца, перебраться-перебрацца.*

7) Окончания его и ого произносятся как ево и ово.

Пример: *твоего-твоево, любимого-любимова.*

8) Две одинаковые рядом стоящие согласные в пении произносятся обычно, как один удлиненный звук.

Пример: пишется: *Как красив этот сад; пропевается: Ка-ккраси-фэ-то-тсат.*

9) Все звонкие согласные переходят в глухие.

Пример**:** *сад-сат, красив-красиф.*

10) В случае когда два согласных звука стоят рядом, первый из них произносится с мягким знаком.

Пример: *песня-песьня, масленница-масьленница, веснянка-весьнянка.*

11) Глагольные окончания ат, ят, ся при пении не изменяются.

12) В конце слова согласные утрируются (четко произносятся).

Музыкальная артикуляция (звуковедение)

Термин ***звуковедение*** применяется для обозначения различных видов голосоведения мелодии (кантилена, портаменто, маркато, легато). Звуковедение вместе с голосообразованием входит в понятие вокальной техники.

Понятие звуковедения тесно связано с понятием артикуляции (articulo (лат.) – расчленяю). Под ***артикуляцией*** в музыке понимается способ исполнения мелодии с той или иной степенью расчлененности или связанности тонов. Этот способ конкретно реализуется в штрихах.

Артикуляция в хоровом пении применяется в 2-х значениях:

- работа органов речи, направленная на произнесение звуков;
- одно из средств осуществления фразировки.

Музыкальная и речевая артикуляция в пении объединены.

В пении артикуляция - это работа органов речи, совершаемая при произношении того или иного звука (степень отчетливости произношения). Главную роль при этом играют уже не голосовые связки, а органы произношения, среди которых, как правило, различаются активные (язык и губы) и пассивные (зубы, десны, мягкое и твердое небо).

Механизм произношения слов представляет собой довольно сложную систему, составными частями которой являются аппарат дыхания, голосовые связки, полости рта и носа, язык, губы и т.д.

За правильную артикуляцию отвечают разные органы. Головной мозг, который через нервную систему посылает импульсы. Дыхательный аппарат, обеспечивающий воздушную струю, которая помогает в создании нужных голосовых колебаний. Органы произношения речи, благодаря которым и возникает звук.

Причинами плохой артикуляции может быть состояние человека. Усталость, нервное напряжение, врожденная застенчивость, болезни.

Штриховая техника является элементом артикуляции. Шкала степеней слитности и расчлененности условно разделяется на 3 зоны:

1)слитность звуков - ***legato;***

2) расчлененность звуков -***non legato;***

3) краткость звуков - ***staccato;***

Каждая из этих зон включает целый ряд градаций.

Штрихи объединяются в группы по определенным признакам.

Признаки	**Качество исполнения**
Звуковысотные (с использованием измененной звуковысотности)	Glissando- скользя от звука к звуку.

	Portamento- пение без фиксированной частоты.
Динамические (с использованием динамики)	sf- внезапный акцент marcato- выделяя, подчеркивая
Тембровые	пение с закрытым ртом на различные слоги и гласные, безтекстовая вокализация

Приемы зуковедения диктуются характером музыкального материала.

Катилена – основной вид звуковедения в пении, основанный на технике legato, достигается путем распевания гласных, короткого произнесения согласных.

Legato (плавно, связно) – основная форма звуковедения, связана с навыком плавного и равномерного распределения звука от тона к тону, от слога к слогу, без перерыва и толчков, без нарушения певческой линии. В нотах не проставляется. Лиги в нотах относятся не характеру звуковедения, а к особенностям подтекстовки или фразировки.

Прием legato труден в исполнении, но на его базе вырабатываются другие штрихи. Лучше всего legato удается в пении на гласные, слоги, вокализы или с закрытым ртом (при этом опасность толчков минимальна). Самое трудное – сохранение legato при пении с текстом, т.к. согласные звуки прерывают вокальную линию (особенно звуки: б, п, к, д, т). Плавное поступательное движение мелодии облегчает legato, скачкообразное осложняет. Legato может иметь разные градации.

Если при пении на гласные хоровая партия начинает “плавать”, к гласным звукам надо добавить сонорные (м, н, л) или звонкие (д, з) согласные. Если зал обладает свойством реверберации, следует перейти на штрих non legato.

Non legato - сложный штрих, содержит элементы legato и staccato. Звуки теряют свою непрерыность, приобретают относительную самостоятельность.

Разделяются небольшой цезурой при задержке дыхания, во время задержки голос перестраивается на новый звук без “подъезда”, ощущение четкой атаки каждого звука должно сохранится. Non legato применяется часто в подвижном темпе, при взволнованном характере или для обозначения значительности текста. В работе над такими партитурами, чтобы не получилось однообразного пения по слогам, надо наметить динамику фраз, предложений.

Marcato (выделяя, подчеркивая). Обозначает подчеркнутое, отчетливое исполнение каждого звука, которое достигается посредством акцента. В нотах проставляется редко. В зависимости от стиля и исполнительной задачи имеет различные градации.

Staccato (отрывисто) – мастерство заключается в сокращении продожительности звучания и в увеличении пауз между ними без перемены в темпе. Звуковой поток на staccato трактуется как единая певческая линия на одной певческой позиции. Staccato должно быть упругим и всегда легким, но негромким. Работа над овладением этим штрихом прививает гибкость голосу, точность атаки, уничтожение “подъездов”. Придает произведению тонкость, легкость, грациозность. Может иметь самые разные градации. Упражнение на staccato тренирует мышцы диафрагмы. Staccatto хорошо активизирует голосовые мышцы, полезно для детской практики. Лучше всего отрабатывать на слог ***“ку”.***

Tenuto – выдержанно, точно по длительности и силе – от начала звука до конца петь одинаково во всех отношениях (по плотности, силе, нюансу, длительности).

Glissando – скользя от звука к звуку (часто применяется как вокальное упражнение).

Portamento – перенося звук. Прием исключительно сольного исполнения. Вносится в исполнение самим исполнтелем, между звуков образующих узкие интервалы. Этим штрихом нельзя злоупотреблять – неумеренное

пользование придает исполнению слащавость, подъезды, но иногда указывается автором.

Функции артикуляции.

Музыкальная и речевая артикуляция в пении объединяются. Хормейстер при необходимости работает над каждой.

Артикуляция выполняет целый ряд функций. Главная – расчленение или связывание музыкальной ткани произведения.

Важным артикуляционным приемом является ***цезура.*** Цезурность - это система разделительных обозначений:

1) паузы (частные, мелкие разделительные и более крупные, общие, вплоть до генеральных);

2) дыхание (может быть общим, индивидуальным, цепным и по фразам);

3) собственно цезура(ы) (в узком понимании – специальные разделительные обозначения, короткая люфтпауза, которая выполняется за счет длительности предыдущей фразы, а не за счет последующей; во время люфтпаузы певец, солист, как правило не берет дыхание, в хоре же лучше добирать дыхание);

Важную роль в музыкальной артикуляции играет система штрихов с их разными градациями.

Артикуляция может выполнять акустическую функцию, помогая привести звучание хора в соответствие с акустикой зала. При реверберации лучше петь не legato, а non legato, которое в этих условиях будет звучать слитно как legato. Паузы в этом случае следует удлинять.

Артикуляция, а именно штрихи, диктуются особенностями музыкальной фактуры и стиля хорового произведения. Их смена должна оправдываться как особенностями произведения, так и замыслом исполнителя. При работе над штрихами важно помнить: необходим творчески осмысленный подход к использованию штрихов.

Особенности исполнительского процесса

Ансамбль

Ансамбль – одна из самых интересных, сложных и высших категорий коллективного, а именно, хорового исполнительского искусства. Ансамбль в хоровом искусстве означает уравновешенное звучание всего хора, хоровых партий и голосов отдельных певцов, полный технический и творческий контакт и единство между идейно-художественным содержанием партитуры и дирижерско-творческой исполнительской интерпретацией.

Ансамбль требует от певца хора умения находить правильное соответствие в звучности по силе и тембру с исполнителями своей партии. Певцы партии должны найти “свое место” в звучности всего хора, найти правильное соответствие в ансамбле всего коллектива, дирижеру необходимо регулировать силу звук как отдельных певцов, так и целых партий. Результатом этого будет слитность, единство в звучании всего коллектива. Профессор П. Г. Чесноков писал, что для достижения ансамбля требуется:

1. одинаковое количество певцов в каждой хоровой партии;

2.одинаковое качество голосов в каждой хоровой партии;

3.однотембренность голосов в каждой хоровой партии.

Хор, партии которого построены с соблюдением указанных трех требований, уже в самой природе своей имеет необходимые предпосылки для достижения того ансамбля, который можно назвать механическим: такой хор как бы сам собой, почти без усилий певцов, зазвучит сравнительно уравновешенно. Чем тщательнее эти три условия будут выполняться, тем благодатнее будет почва для проявления того вида совершенного ансамбля, который следует назвать художественно-органическим.

Построив хор правильно с точки зрения ансамбля, внушив певцам надлежащие правила выработки и поддержания его и сочтя работу по установлению ансамбля законченной, дирижер неминуемо испытает… разочарование: все, кажется, сделано, сказано, внушено, а чего-то не хватает, несмотря на все усилия певцов, чего-то нет.

Не хватает самого дирижера, его художественной воли, его таланта, проявляемого во вдохновенном подъеме. Только тогда, когда воля дирижера сплотит индивидуальные стремления певцов, соединит и спаяет их в одно целое, вдохновенным подъемом захватит и подчинит их себе, только тогда будет достигнут тот совершенный ансамбль, который мы назвали художественно-органическим. Необходимо также стремиться к постоянному совершенствованию вокально-технического уровня певцов и развитию их “музыкальности” (музыкального мышления), т.к. без данных качеств, сильно различаясь в уровнях развития, хор и дирижер будут плохо понимать друг друга.

Итак, к первым трем условиям достижения ансамбля, следует добавить еще два:

4. художественная воля, талант и вдохновенный подъем дирижера;
5. художественная зрелость хора.

Формы (стадии образования) ансамбля

- Частный (ансамбль отдельной хоровой партии).
- Половинный (ансамбль однородных хоровых групп).
- Неполный (ансамбль разнородных хоровых групп).
- Полный или общий хоровой ансамбль.

Отличительным моментом в работе по организации частного хорового ансамбля является тщательный, разумный подбор соответствующих голосов, проведение работы по выравниванию отдельных звуков в хоровой партии и достижению однотембренности звучания. Если дирижер внимательно и терпеливо отнесется к выполнению задачи, он сумеет создать первую ансамблевую ячейку, которая послужит началом для всего ансамбля хоровой звучности.

Следующие этапы работы: построение половинного ансамбля, ансамбля однородных хоровых групп (мужская группа или женская группа) и неполного ансамбля, который характеризуется соединением разнородных хоровых групп (например: S+T, A+T, B+A, C+A+B и т.д.).

Самая сложная стадия организации хорового ансамбля – полный или общий хоровой ансамбль.

Для гармонического ансамбля хора большое значение имеют мелодическое положение аккорда и тесситурные условия, виды аккорда, расположение, нюансы, темп, метроритмическое единство, словом, все элементы хоровой звучности и условия построения партитуры.

Единство вокально-технических навыков, умение пользоваться дыханием, звукообразованием, звуковедением, произношением текста, сохранение чистого интонирования и строя, соблюдение метроритмической и темповой устойчивости, динамической и агогической выразительности – основные средства для достижения художественно-исполнительского ансамбля.

Особенности создания ансамбля в хоре

Уравновесить все элементы механического ансамбля в хоре - прямое дело дирижера. Однако этого бывает иногда недостаточно. Дело в том, что нередко встречается такое построение аккорда, при котором не учтено ***одинаковое естественное напряжение*** голосов во всех хоровых партиях и поэтому при всем старании хора и дирижера достигнуть равновесия в звучании бывает очень трудно.

Ансамбль хора в значительной степени зависит от ***тесситурных условий***, в которых находится та или другая партия.

Чтобы научиться безошибочно определять всякий аккорд с точки зрения естественного и искусственного ансамбля, надо рассмотреть диапазон, регистры и свойственную им динамику каждой хоровой партии.

Однако ***если все хоровые партии поставлены примерно в одни тесситурные условия, достижение ансамбля всегда менее затруднительно, нежели в тех случаях, когда тесситурные условия не одинаковы***.

Из сказанного следует, что со стороны использования тесситурных условий ансамбль хора может иметь два вида:

1. ансамбль, при равномерном использовании тесситурных условий (*или все поют высоко, или все низко, или все голоса находятся в средних регистрах*) - ***естественный***;

2. ансамбль, при неравномерном использовании тесситурных условий (*т. е., когда одни партии поют высоко, другие низко*) - ***искусственный***;

При неравномерном использовании тесситурных условий для уравновешенности хоровой звучности необходимо применять различные динамические оттенки, например: сокращать звучность партий, находящихся в более выгодных условиях, и усиливать звучность партий, поставленных в невыгодные условия.

Помимо этого, ансамбль может создаваться искусственно и в некоторых других случаях. Например, при ослабляющем одну из хоровых партий *divisi* (*в этом случае изменяется количественная уравновешенность хоровых голосов*). То же самое происходит при удвоении отдельных хоровых партий.

Итак, обобщая сказанное, можно сделать вывод, что ***искусственный ансамбль*** образуется:

- при неравномерной укомплектованности хоровых партий;
- при пении хоровых партий в разных тесситурных условиях;
- при *divisi* в одной из хоровых партий;
- при удвоении отдельных голосов.

Жесты дирижера в процессе создания хорового ансамбля

Движения дирижера и его жесты должны быть точны и экономичны, характерны и действенны. Точность и экономичность движений – это метрномирование. Характерные и действенные движения относятся к дирижированию. И то и другое, вместе и порознь, - управление.

Точность движений должна выражаться:

- В математически равной длительности по времени всех взмахов такте (ритмичность);

- В ясности рисунка каждого размера (пластичность);
- В различии движений на сильных и слабых частях текста: сильные части должны отмечаться более энергично, нежели слабые (динамичность).

Экономичность выражается в отсутствии ненужных, излишне больших движений. Всякое движение дирижера, даже при простом метрономировании, должно что-то “говорить” хору, иначе оно будет пустым, ненужным. Метрономирование само по себе не выражает ничего сложного, и если при этом отсутствует экономия в движениях, то получается пустое движение рук (как физкультурное упражнение). Точные и экономичные движения дирижер должен сочетать с тем внутренним артистическим началом, которое оживило бы движения, сделало бы их характерными, отражающими эмоциональное и художественное чувство дирижера. Только тогда метрономирование перерастает в дирижирование.

На всякое характерное движение дирижера хор всегда отвечает теми чувствами, какие оно выражает. Если движение не оказало желаемого действия, значит, оно было недостаточно характерным. Таких нехарактерных жестов надо избегать, так как они всегда прерывают контакт дирижера с хором.

Часто нарушение ансамбля выражается в слишком громком пении отдельного певца по отношению к своей хоровой партии целой партии по отношению ко всему хору или, наоборот, в несоразмерно тихом пении.

В первом случае дирижер должен уметь особым движением сократить, успокоить певца или хоровую партию, во втором – ободрить, возбудить. Для этого понадобятся *два рода движений: движение успокаивающее и движение возбуждающее.*

Такое явление, как излишне громкое пение одного певца по отношению с другими певцами хоровой партии, т.е. нарушение частного ансамбля, обычно бывает результатом неопытности певца или недостаточно сознательного отношения его к ансамблю. При подготовительной работе с хором дирижер

не должен скупиться на разъяснения необходимости для каждого певца уравновешиваться силой звука и сливаться тембром голоса со своей партией. При исполнении же, когда нельзя останавливать хор, дирижер должен певцу, нарушающему частный ансамбль излишне громким пением, послать успокаивающий жест. Левая рука с открытой вертикально поставленной ладонью, обращенной к “нарушителю” ансамбля, в сочетании с чуть вопросительным и предостерегающим взглядом дирижера, – будет хорошим приемом, успокаивающим отдельного певца и ему понятным. Применять этот прием надо так, чтобы не привлекать на себя внимание всего хора. Не исключается возможность движений и другого рисунка, – лишь бы они были понятны и корректны.

Прием успокаивания целой хоровой партии аналогичен предыдущему приему: та же левая рука, та же вертикально поставленная ладонь. Но направление движения и характер сопутствующего ему взгляда изменяются: движение не к хоровой партии, а от хоровой партии к дирижеру; взгляд боковой, предостерегающий. Если это будет сопровождаться уменьшением движений правой руки, то указание дирижера будет понятно, и хоровая партия, успокаиваясь, сбавит звук, войдя в обще-хоровой ансамбль. Этот прием надо делать более длительно, чем такой же прием в отношении отдельного певца.

Если успокаивающие жесты дирижера не дают желаемого эффекта, то это нередко объясняется тем, что дирижер долго злоупотреблял простым метрономированием, а поэтому движения его, не выражая никаких внутренних чувств, стали не характерными, пустыми и оттого не действенными. Дирижеру следует вдумчиво относиться даже к самому несложному управлению и, вырабатывая точность и ясность движений, стремиться использовать их, как средство для выражения внутреннего чувства.

Третий прием, относящийся к ансамблю, прием воодушевления отдельного певца, – применяется редко. Объясняется это тем, что излишне

громко поющего можно слышать, а не в меру тихо поющего – только видеть. Дирижер должен уметь видеть, он должен быть психологом, должен научиться распознавать настроение певца. Во всяком приеме управления дирижер, давая певцам указания движением, помогает им и взглядом. Легкая улыбка дирижера тоже может быть одним из элементов управления: она нередко ободряет певца или хоровую партию и тем улучшает настроение.

Только хорошо “видящий” дирижер может заметить певца, отстающего по силе звука от своих соседей. В этом случае достаточно активного (“к себе”) жеста левой руки и ободряющего взгляда, чтобы певец понял, что дирижер требует от него большей силы звука. Точно и искренно сделанный прием дает немедленный результат.

Совершенно противоположное происходит, если нужен прием воодушевления целой хоровой партии. Как только какая-нибудь хоровая партия изменила силу звука по сравнению с другими партиями, дирижер должен применить к ней следующий прием: открытый, определенно и прямо устремленный на вышедшую из ансамбля хоровую партию взгляд, усиленные движения правой руки в сторону ослабившей звук партии.

Рекомендуемые приемы должны быть заранее показаны и разъяснены хору, чтобы в момент применения их при исполнении они не явились неожиданностью для певцов. Следует чаще упражнять, тренировать хор на каждом приеме в отдельности, используя для этого или отдельные аккорды (2-3), или небольшие отрывки из хорошо усвоенных хором сочинений. Таким путем можно добиться быстрого и точного реагирования (ответа) со стороны певца или хоровой партии на каждый из применяемых приемов. Практическое усвоение хором всех этих приемов даст возможность дирижеру не воспроизводить их каждый раз полностью, а ограничиваться только намеками на них. Хор будет готов сразу понять их смысл, и это намного облегчит для дирижера техническую сторону управления.

Все перечисленные нами приемы имеют целью исправление уже совершившейся ошибки. Но эти же четыре приема должны быть

использованы и для предупреждения возможных ошибок. Хорошо изучив избранное для исполнения сочинение и заранее проанализировав его, дирижер будет знать в нем все места, опасные в смысле ансамбля. Во время исполнения он должен предупредить соответствующую партию в таком опасном месте предупреждающим приемом.

Темпо- ритм

Умение правильно ощущать и сохранять в процессе исполнения обозначенный композитором темп является важной стороной исполнительского процесса. Определение темпа имеет относительное значение. Темпы могут быть самые разнообразные в зависимости от музыки, ее характера, от структуры произведения.

Правильное ощущение темпа и метроритмических особенностей помогает дирижеру и хору понимать и раскрывать внутреннюю сущность произведения.

Однако любые авторские обозначения темпа не должны рассматриваться как нечто постоянное, статическое. Из правильного понимания всех элементов партитуры: мелодии, гармонии, фактуры, тембра, литературного текста, динамики и других средств хоровой выразительности, в их взаимосвязи, на основе авторских обозначений скорости движения у дирижера-хормейстера может сложиться свое ощущение темпа, способствующее раскрытию содержания произведения и созданию четкой, выразительной формы в процессе исполнения.

В нотной записи в большинстве случаев в обозначении темпов принято пользоваться понятиями, выраженными в основном на итальянском языке. Хотя во многих странах пользуются терминологией на национальном языке. Кроме того, для указания характера того или иного темпа, его

выразительности используется большое количество дополнительных терминов и понятий.

Главные темповые обозначения составляют 5 основных групп.

Группа	Термин	Значение
I очень медленные движения	Largo	широко
	Adagio	медленно
	Lento	медленно, протяжно
	Grave	тяжело
II умеренно-медленные движения	Adagio	медленно, спокойно (промежуточный между медленным и умеренным)
	Andante	шагом, не спеша,
	Andantino	более скоро, чем andante
	Commodo	спокойно, удобно
	Tranquillo	спокойно, безмятежно
III умеренно-скорые движения	Moderato	умеренно
	Allegretto	оживленно (промежуточный между умеренным и скорым)
	Allegro moderato	умеренно оживленно
	Allegro ma non troppo	оживленно, но не очень
VI скорые движения – различные разновидности allegro (быстро) с соответствующими добавочными обозначениями:	Allegro con brio	быстро, с жаром, блеском
	Allegro con moto -	скоро, с движением
	Allegro agitato	быстро, взволнованно
	Allegro apassionato	быстро, страстно
V очень быстрые движения	Allegro assai	очень живо
	Allegro vivo	Весьма оживленно
	Vivace (vivo)	очень скоро

	Presto	очень быстро

Однако различные словесные обозначения темпов иногда требуют более точного определения скорости движения. Для этого существует довольно простой, но достаточно точный прибор – метроном, изобретенный Мельцем. В старых нотных изданиях указания метронома обозначаются двумя буквами М.М. Одна из них – сокращение слова метроном, другая – фамилии изобретателя (М.М. =60). В современных записях в большинстве случаев используется одна буква, обозначающая метроном и цифровой указатель скорости.

На практике нередко основные метрономические скорости (60 или 120 ударов в минуту) можно приблизительно устанавливать с помощью часов, прослушивая тиканье секунд или зрительно воспринимая движение стрелки на циферблате. Скорости движения, темпам приблизительно соответствуют следующие цифровые показания метронома: *для очень медленных темпов от 40 до 54-54; умеренно-медленных – от 56 до 86-88; умеренно скорых – о 88 до 130-132; скорых темпов – от 132 до 144; очень быстрых – от 144 до 208*.

В живом исполнении могут обнаружиться частичные отклонения и изменения темпа. Такие небольшие изменения в процессе исполнения музыки, называются *агогическими* оттенками..

Существуют дополнительные обозначения, помогающие устанавливать тот или иной темп и характер скорости движения.

Термин	**Значение**
Pui	более
Meno	менее
Mosso	подвижно
Assai	очень
Acellerando (acel.)	ускоряя
Ritardanto (rit.)	замедляя
Rallentando (rall.)	замедляя
Poco a poco	мало-помалу, постепенно

Эти слова в сочетании с другими терминами усиливают или уменьшают действие основного обозначения, например:

Термин	Значение
Piu vivo	более живо
Piu allegro	более быстро
Meno allegro	менее быстро
Pui mosso	более оживленно
Meno mosso	менее оживленно
Largo assai	очень медленно
Allegro assai	очень быстро
Poco a poco acellerando	мало-помалу ускоряя
Poco a poco retinuto	мало-помалу замедляя
Poco a poco crescendo	постепенно усиливая
Poco a poco diminuendo	постепенно затихая
Tempo primo (a tempo)	первый темп (возвращение к первоначальному темпу)

Рядом с обозначением темпа часто стоят термины, обозначающие эмоционально - художественное настроение, например:

Термин	Значение
Agitato	взволнованно
Amoroso	нежно
Animato	воодушевленно
Apassionato	страстно
Brilliante	блестяще
Espressivo	выразительно, с экспрессией
Cantabile	певуче
Maestoso	торжественно
Morendo –	замирая
Alla marchia	наподобие марша

К темповым особенностям относятся и такие важные элементы, как *фермaты, паузы* и их правильные взаимоотношения. Точное соблюдение этих элементов – основное средство устойчивости метроритмического исполнения. Особым случаем произвольного исполнения ритмических долей и одним из существенных средств выразительности является *фермата-полная остановка движения музыки* в каком-либо месте произведения. Иногда фермaты указываются композитором, но исполнитель может и сам вносить их в партитуру, желая усилить значение того или иного звука, слова, аккорда.

Фермата может использоваться в конце, в начале и в середине произведения (или его части). Иногда фермата может быть на первом аккорде, из которого разворачивается последующее все более быстрое движение (например, русская народная песня « Пойду ль, выйду ль я»).

Не менее часто в исполнительской практике встречается фермата на паузе. В данном случае ее роль сходна с ролью психологической паузы в искусстве художественного слова. Пауза, в зависимости от места во фразе, может либо предвосхищать значение предстоящих строк, либо задерживать внимание на уже отзвучавших, либо подчеркивать соотношение высказанной мысли с мыслью последующей.

В развертывании музыкального процесса *пауза* – элемент, художественно равноценный звуку. Как правило, она имеет ту или иную смысловую и эмоциональную окраску. В исполнительской практике мы нередко сталкиваемся с паузами- утверждениями, паузами-раздумьями, паузами- вопросами и т. д.

Коллективный характер хорового исполнительства определяет еще одно необходимое его условие – синхронность ансамблевого звучания, которая является результатом единого понимания и чувствования всеми участниками хора темпа и ритмического пульса исполнения, их темповой памяти, ритмического слуха.

Исполнители должны почувствовать пульс музыки, отношение длительностей звуков в движении, выразительную игру акцентов. Все это составляет сущность чувства ритма, без которого подлинное исполнение невозможно. Не случайно ритм музыкального произведения и исполнительский ритм часто сравнивают с пульсом живого организма.

Развитое чувство ритма встречается у начинающих исполнителей не так часто. На начальном этапе становления чувства ритма следует обратить внимание на формирование навыков восприятия темпа, акцента и равномерной последовательности одинаковых длительностей. ***С первых хоровых занятий необходимо учить хористов исполнять музыку не по тактам, а по фразам, при этом большое внимание уделять внутридолевой пульсации произведения.***

Динамика и нюансировка

Одним из средств исполнительской выразительности в хоровом пении является динамика. Ровное, может быть и красивое по звучанию, но одинаковое, без динамических и агогических красок хоровое пение всегда бывает маловыразительно, оно лишено смысла и развития основной музыкальной мысли, передачи настроений и художественных образов, заложенных в партитуре.

Выявить, установить основные динамические средства в партитуре и, главное, добиться осуществления их в процессе исполнения хором - трудная, но важная сторона исполнительского процесса.

Динамика (от греч. dynamikos – силовой) объединяет понятия, касающиеся силы звучания. *Нюансы (от франц. – nuance)* – оттенки исполнения. Оба термина взаимно связаны и дополняют друг друга.

В основе динамических обозначений лежат два главных термина-понятия: piano (тихо) и forte (громко) – *неподвжные нюансы*. На основе этих двух понятий возникают их производные разновидности, обозначающие ту или иную силу (громкость) звучания:

Термин	Значение
Piano (p)	тихо
Pianissimo (pp)	очень тихо
Piano pianissimo (ppp)	чрезвычайно тихо
Mezzo piano (mp)	не очень тихо
Mezzo forte (mf)	не очень громко
Forte (f)	громко
Fortissimo (ff)	очень громко
Forte fortissimo (fff)	чрезвычайно громко

Для обозначения постепенного усиления или уменьшения силы звучания (*подвижные нюансы*) существуют два основных термина: crescendo (крещендо), сокращенно cresc. – усиливать звучность и diminuendo (диминуендо), сокращенно dim. – уменьшать звучность. К этим основным терминам часто прибавляются другие слова-понятия, которые указывают степень продолжительности усиления или уменьшения звучности.

Термин	Значение
Poco a poco crescendo	постепенно усиливая
Poco a poco diminuendo	постепенно стихая
Senza crescendo	без усиления звучности, ровно
Sempre piano	все время тихо
Sempre forte	все время громко
Subito forte (sub. f)	внезапное громкое звучание
Subito piano (sub. p)	внезапно тихое звучание
Simile piano или forte	с той же силой, с тем же оттенком
Morendo	замирая, постепенно ослабляя звучность

Кроме того, существует еще ряд терминов и графических обозначений, указывающих силу и характер исполнения отдельных нот и аккордов. Например: акценты > ,V , sf, fp, sub.p, sub. f и др.

Особенности певческой интонации

Хоровое исполнительство имеет свои специфические особенности: синтетический характер (связь со словом), специфика инструмента (человеческий голос и коллективный характер), наличие дирижера, являющегося творческим посредником между автором (авторами) и певцами, непосредственно воздействующими на слушателя.

Музыка способна раскрыть лишь общий характер, выражающий то или иное эмоциональное содержание. Соединение музыки и речи усиливает воздействие на слушателей: текст делает более конкретными и определенными мысли и чувства, выраженные в музыке, она же в свою очередь своей образной и эмоциональной стороной усиливает воздействие слов. Поэтому в работе над исполнительской интерпретацией произведения и выразительной певческой интонацией необходимо:

1. первоначально понять замысел поэта, проанализировать словесный текст, его содержание;

2. использовать методы и приемы овладения словом на основе искусства сопереживания; помнить, что эти методы едины как для драматического актера, так и для камерного исполнителя или эстрадного певца и, конечно, для хорового коллектива или вокального ансамбля.

Искусство сопереживания

Особенностью искусства чтеца или актера (и музыканта, конечно) является то, что все, о чем он рассказывает, является как бы, частью его биографии. Он прожил эту жизнь в своем воображении, силой фантазии сделал ее своим прошлым. События, о которых он говорит, заставили его самого глубоко проникнуться этой жизни. Это «пережитое», много раз осмысленное прошлое, рождает в нем те мысли и чувства, которые сегодня, сейчас заставляют его говорить со слушателем.

Чрезвычайно важна убежденность в том, что сказанное интересно, нужно, что «я не могу не сказать» того, что думаю, во что верю, что мне нравиться. Работая над текстом, К. Станиславский предлагал не просто читать, но и «действовать» ради тех, к кому обращено это чтение.

С целью максимального проникновения в содержание литературного текста необходимо провести предварительную работу: анализ содержания, сюжета, идеи, понимание того, что заставило автора написать произведение. Это та необходимая работа, которая формирует и оттачивает мировоззрение, учит отражать в искусстве жизнь в ее развитии, сложности и глубине.

После этого следует идти актерским путем: овладевать литературным мастерством так, как это делал бы великий артист. В работе над чтением литературного текста необходимо добиваться красоты и силы звука, чистоты и отчетливости произношения, благородства и разнообразия интонации.

Итак, в исполнительском искусстве необходимо умение воплощать творческий замысел, выявлять и чувствовать его идею, уметь доносить сверхзадачу произведения.

В таких видах исполнительского искусства, как музыка, театр, художественное слово - эмоциональность является одним из самых выразительных средств.

Поэтому сверхзадача в работе над художественным образом произведения - эмоционально точно «раскрасить» свое музыкальное повествование. Интонацией можно просить, молить, требовать, бранить, хвалить, убеждать, выражать надежду, размышлять, мечтать т.д.

При этом необходимо выделить главные, несущие основную смысловую нагрузку, а потому ударные слова в пении, донести смысл каждой фразы.

Многие певцы - исполнители определяют интонацию как смысловой посыл звучащего слова. Прежде чем зазвучит песня, певец должен усвоить смысл песни, понять чувства, передаваемые в ней, а затем найти интонацию. Сначала рождается мысль, а потом слово и звук голоса. Неправильные смысловые акценты порождают и искажают содержание песни.

Гениальный режиссер К.С.Станиславский, работая в оперном театре, говорил: "Пойте мысль!", подчеркивая тем самым необходимость “протянуть” мысль от начала фразы к ее логической вершине – смысловому слову.

Иногда певцы усердно пропевают каждый слог текста, не выделяя ударные слоги, такое слоговое пение невыразительно, однообразно, лишено кантилены. Может исказиться смысл слов. От исполнителей требуется умение смягчить (стушевать) неударные слоги, особенно если неударный слог приходится на более высокий звук, нежели ударный.

Пример: *Дор**о**га ты моя матушка, друга милого дорожка, от муки сердечной.*

Неправильные акценты: *Дорог**а** ты моя матушка, друга милого дорожка, от муки сердечной.*

Хоровой коллектив – понятие сложное, ибо он состоит из исполнителей, индивидуально неповторимых, разного воспитания, разной культуры, разного характера и темперамента, подчас разного возраста, не говоря уже о разных вокальных данных и музыкальных способностях.

Творческий коллектив может жить и творить при условии, что всех его участников объединяют общие цели и задачи. Именно во взаимодействии певца с коллективом, как элемента и целого, заключается суть хорового искусства.

Спецификой ансамблевого исполнительства является искусство слушать. Именно искусство слушать партнера, умение соподчинять свое исполнительское «я» с художественной индивидуальностью другого, отличает, прежде всего, певца хора от солиста.

При воплощении коллективно созданной интерпретации естественное и яркое сопереживание возникает только в результате непрерывного и всестороннего контакта партнеров, их гибкого взаимодействия и общения в процессе исполнения под руководством дирижера, который обладает такими качествами, как культура, тонкость восприятия, фантазия и вкус.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Безбородова Л.А. Дирижирование: учебник для студентов педагогических учебных заведений и музыкальных колледжей/Л.А. Безбородова. - 4-е изд., перераб. – М.:ФЛИНТА: Наука, 2017. – 288 с.
2. Дмитриевский, Г.А. Хороведение и управление хором. Элементарный курс. Учебное пособие/ Г.А.Дмитиевский, - СПб.: Лань, 2013.
3. Живов, В. Л. Исполнительский анализ хорового произведения: учебное пособие для среднего профессионального образования / В. Л. Живов. — 2-е изд., перераб. и доп. — Москва : Издательство Юрайт, 2020. — 118 с.
4. Живов В.Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика: учеб. пособие для студ. высш. Учеб. заведений / В.Л. Живов. – М.: Издательство ВЛАДОС, 2018. – 287 с.
5. Ковешникова А.А. Вокально-хоровой тренинг: Учебное пособие. – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2019. – 60 с.
6. Кузнецов, Ю. Практическое хороведение/ Ю. Кузнецов. – М.: Спутник, 2009.
7. Менабени, А.Г. Методика обучения сольному пению/А.Г. Менабени.- М. Просвещение, 1987.
8. Самарин, В. А. Хор: учебник и практикум для среднего профессионального образования / В. А. Самарин, М. С. Осеннева. — Москва : Издательство Юрайт, 2020. — 265 с.
9. Седунова Л.М. Эмоциональное содержание музыкального образования: Моногр. / Л.М. Седунова. – Тула: Изд-во Тул.гос.пед. ун-та им. Л.Н. Толстого, 2016. – 240 с.
10. Огороднов Д. Е. Методика музыкально-певческого воспитания: Учебное пособие. – 6-е изд., стер. – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2018. – 224 с.

11. Стулова Г.П. Хоровое пение в школе: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. Вып. 3. – М.: ООО «Издательство Ритм», 2013. – 180 с.
12. Чесноков, П.Г. Хор и управление им./ П.Г. Чесноков.- М.: Музгиз, 1953.

Ресурсы Internet

1. Сайт Образцовой детской хоровой студии «Веснянка» [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.vesnianka.ru/ свободный. - загл. с экрана.
2. Сайт «Хорист.Ру» [Электронный ресурс] Режим доступа: http://horist.ru/ свободный.- Загл.с экрана.

Приложение 1

Вокально-хоровые упражнения для детей младшего (среднего) школьного возраста.

Выдающийся деятель в области вокальной педагогики, доктор искусствоведения профессор В. А. Багадуров писал, что история детской вокальной педагогики на протяжении ряда столетий с совершенной ясностью показала - специальных теорий постановки именно детского голоса никогда не существовало. Основные принципы вокального воспитания едины как в профессиональном обучении пению, так и в системе музыкального образования в школе; как для взрослых певцов, так и для детей. Существует различие лишь в специфике воспитания детского голоса, обусловленной психологическими особенностями и физиологическими возможностями в том или ином возрасте. Обязательно при работе с детьми, особенно в мутационный период, применение голососберегающих технологий. Кроме того, вокальное воспитание детей осуществляется на несколько ином музыкальном материале.

Одной из важнейших задач распевания является не только подготовка голосового аппарата к работе, но и формирование у обучающихся основных певческих навыков. К ним мы можем отнести:

- певческую установку;
- певческое дыхание и опору звука;
- высокую вокальную позицию;
- точное интонирование;
- ровность звучания на протяжении всего диапазона голоса;
- использование различных видов звуковедения;
- дикционные: артикуляционные и орфоэпические навыки.

Все вокальные навыки находятся в тесной взаимосвязи, поэтому работа над ними проводится параллельно. Естественно, каждое вокальное упражнение имеет цель формирования каких-то определённых навыков, но при его исполнении невозможно выпустить из внимания остальные. Это и является основной сложностью для маленького певца – усвоить, что для достижения устойчивого результата, необходимо использовать абсолютно все знания, умения и навыки, полученные на занятиях.

На первоначальном этапе необходимо воспитывать эти навыки в их элементарном виде, не добиваясь тонкостей того или иного приема. В дальнейшем происходит постоянное закрепление, развитие и совершенствование певческих навыков, углубленная работа над культурой и правильностью звука, красотой тембра, тонкой и разнообразной нюансировкой на более сложном музыкальном материале.

Примером универсальности приемов служит «концентрический» метод М. И. Глинки. Являясь фундаментом русской вокальной школы, он может быть и основой певческого воспитания детей. Сформулированные М. И. Глинкой требования эффективны в работе с детьми и с взрослыми, с мало подготовленными певцами и с певцами профессиональными. Данные современных исследований подтверждают правильность всех основных положений Глинки. Конечно, постепенно они дополняются на основе выявленных закономерностей развития голоса.

«Концентрический» метод включает в себя стабильные упражнения, которые разработаны М. И. Глинкой для систематического использования из года в год. В них представлены элементы, встречающиеся в вокально-хоровых произведениях в различных вариантах. Сущность метода такова:

- Развивать голос следует исходя из примарных, натуральных звуков.
- Объем, диапазон голоса, в пределах которого можно в основном работать, для слабых, певчески мало развитых голосов (как и больных) – всего лишь несколько тонов, для здоровых певцов – октава. И в том, и в другом случае не должно быть никакого напряжения.
- Работать надо постепенно, без торопливости.
- Ни в коем случае нельзя допускать форсированного звучания.
- Петь следует на умеренном звучании (не громко и не тихо).
- Наибольшее внимание надо уделять качеству звучания и свободе при пении.

- Большое значение имеет работа над ровностью силы звучания (на одном, на разных звуках, на целой фразе). Эту работу целесообразно проводить в еще более ограниченном диапазоне.

- Необходимо уравнивание всех звуков по качеству звучания.

Систематическая отработка вокально-технических приемов на специальных упражнениях приводит к ценному навыку – «автоматизму» их применения. Этот принцип заключается в многократном выполнении простейших операций, в ходе которых голосовой аппарат как саморегулирующаяся система автоматически находит оптимум, одновременно тренируя соответственные мышечные системы. Умелое использование дифференцированного возрастного диапазона, подбор репертуара в удобной тесситуре, исключение форсированного звука обеспечивают естественное звучание, гармоничное развитие голосообразующих органов, выявление индивидуального тембра обучающихся.

Чрезвычайно важно знать влияние певческой нагрузки на состояние здоровья обучающихся. Знание преподавателем возрастных особенностей развития детского голоса (особенно в мутационный период) способствует правильному формированию вокальных навыков, несоблюдение же их ведёт к нарушению и даже заболеваниям голосового аппарата. Пение – сложный психофизический процесс, в котором задействованы все жизненно важные системы организма. На певческую нагрузку, кроме певческих органов реагируют также сердечно-сосудистая и нейроэндокринная системы, отвечающие на пение изменением пульса, артериального давления, температуры тела. При правильной певческой нагрузке эти изменения незначительны и не опасны для организма. Более того: систематические занятия пением при постоянном контроле педагога могут играть оздоравливающую роль, в частности улучшается дыхание и кровообращение, снижается внутричерепное давление, смягчаются последствия логоневроза и т.д. Также исследования врачей-отоларингологов показывают, что лечение

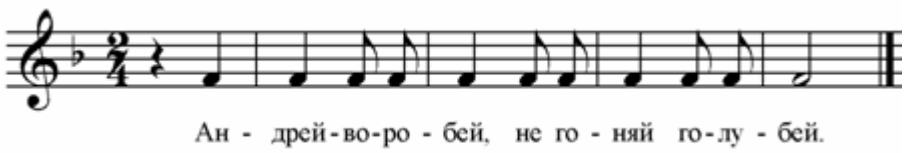
тонзиллита, обострений катаров носоглотки и верхних дыхательных путей облегчается у детей, занимающихся пением в европейской академической смешанно-прикрытой манере. Нельзя также исключить важность овладения навыком певческого дыхания на опоре для снятия бронхоспазма, что немаловажно для лечения детей, страдающих бронхиальной астмой.

Таким образом, можно сделать вывод, что определённый уровень сформированности вокальных навыков необходим абсолютно всем – и обладающим яркими вокальными данными, и тем, кто может правильно интонировать в пределах квинты, тем, кто грезит об оперной сцене, и тем, кто мечтает стать инженером. Правильное певческое развитие способствует не только формированию личностных качеств, но и более гармоничному физическому развитию ребёнка. Исходя из всего сказанного, можно сделать вывод, что основная форма охраны голоса – это правильное певческое воспитание.

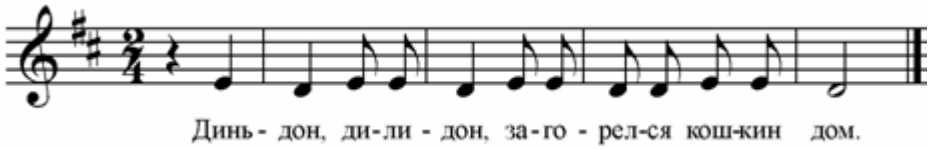
Как ранее было отмечено, одной из важнейших особенностей вокальных упражнений является формирования навыка «автоматизма» их исполнения. Поэтому они всегда поются в определённой последовательности, в определённом диапазоне исходя из примарной зоны ребёнка. Через некоторое время, даже распеваясь a capella, дети сами начинают петь с привычных нот, что, безусловно, говорит о сформированности у них слуховых ощущений.

В работе с детьми 7-9 лет широко используются русские народные песенки-попевки, что помогает вызвать в детях интерес и привить любовь к национальному мелосу. Кроме того, они обычно лаконичны по своей музыкальной мысли, часто имеют поступенную структуру, помогающую маленьким детям не заострять внимание на сложности интонирования.

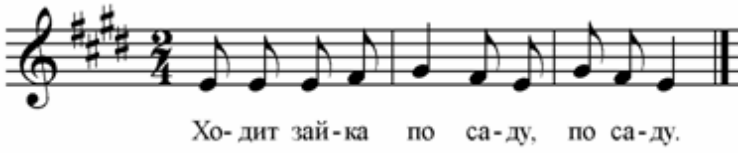
1. Так, например, в песенке-дразнилке «Андрей-воробей» формируются активная артикуляция и опорное дыхание, не дающее интонационно сползать с заданной ноты.



2. «Динь-дон» - упражнение помогающее усвоить широкое интонирование большой секунды и твёрдое, уверенное пение тоники. Можно провести параллель в звучании больших, средних колоколов и совсем маленьких колокольчиков. При переходе во вторую октаву дети показывают рукой движение, имитирующее встряхивание маленького колокольчика. Такое лёгкое мышечное движение передаётся на связки, и звучание голосов становится лёгким и более интонационно точным.

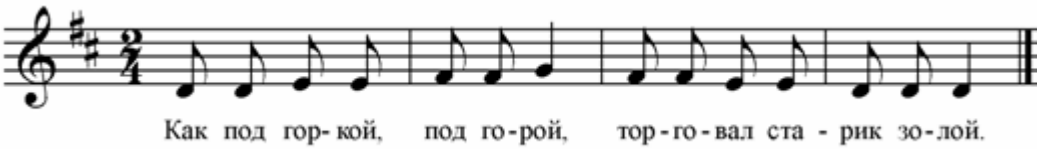


3. «Зайка». Перед его исполнением можно попросить детей представить, что на ладошке у них сидит маленький зайчик (интересно бывает спросить, а какой именно зайчик у каждого – тут и серые с зелёными глазками, и рыжие с голубыми!). Во время исполнения четверти на слог «по» дети показывают, как гладят его, а на последующие восьмые делают лёгкие движения руками, изображая, как зайчик убегает. Так легко, в игре ребята знакомятся со штрихами *legato* и *staccato*.



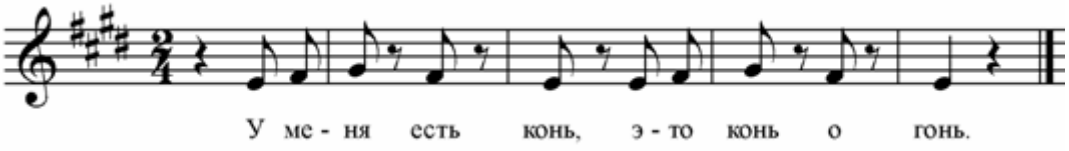
4. «Как под горкой, под горой». Данное упражнение чрезвычайно полезно для формирования артикуляционного навыка и навыка пения мажорного тетрахорда. Если в исполнении верхнего звука присутствует вялость, то можно попросить детей сымитировать руками движение по лесенке вверх и вниз, но прошу обязательно на верхнюю ступеньку наступить сверху, а не «вползать» на неё. Обычно такое предложение

вызывает эмоциональный отклик, а впоследствии, правильное исполнение поставленной задачи.



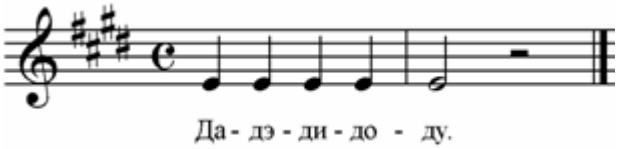
5. «Дили, ди-ли, дон». Настоящее упражнение ставит своей основной задачей расширение певческого диапазона детей. Наряду с этим проводится работа над четкой дикцией. Мелодия данного упражнения может быть исполнена и в обратном (восходящем) движении.

6. Комплекс представленных упражнений имеет смысл закончить упражнением, где сочетается необходимость правильного интонирования и чёткость исполнения штрихов.



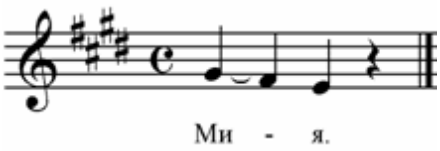
В возрасте 10 лет дети переходят к другим упражнениям. Можно проследить преемственность в мелодических оборотах, но поются они, в основном, на классические для вокального исполнительства слоги, что повышает в глазах ребёнка важность и значимость данного этапа урока, помогает ощутить ему свою «взрослость».

1. Упражнение в движении вверх мы поём активно акцентируя каждую ноту, а при движении вниз используя штрих *legato.*

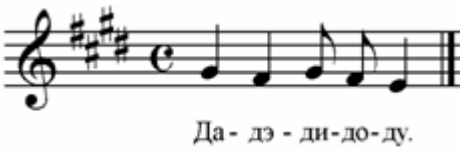


2. Формирование высокой позиции звука, округлости гласной, острого интонирования терцового тона, опорного дыхания – всего три ноты, но насколько насыщенным можно сделать пение этого упражнения, если обращать внимание на все детали! Естественно, что на начальном этапе

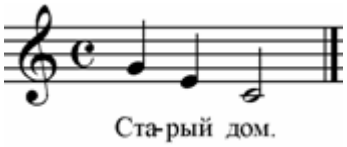
обучения заостряется внимание на каком-либо определённом моменте, но потом постепенно добавляются и другие задачи.



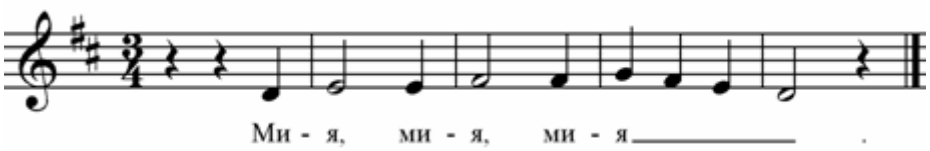
3. Вариант предыдущего упражнения.



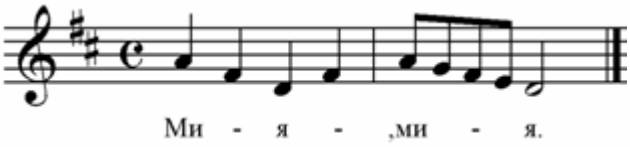
4. Отдельное точное звучание каждой ноты и гласной, при переходе в верхний регистр целесообразно петь это упражнение на слова «лес весной» или предложить (не часто, в виде исключения, для преодоления рутинности распевочного процесса) спеть слово «пылесос», чтобы вызвать у детей улыбку и радость.



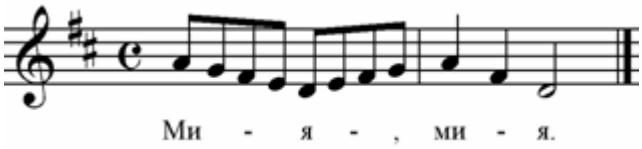
5. Осознанная фразировка, владение опорным дыханием.



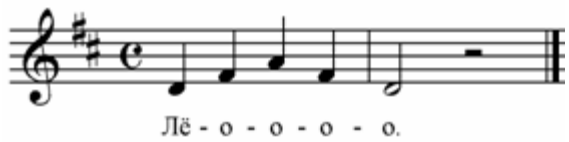
6. В этом упражнении необходимо чередовать *staccato* в первом и *legato* во втором такте.



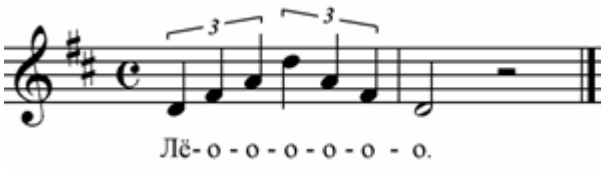
7. Усложнённый вариант предыдущего упражнения.



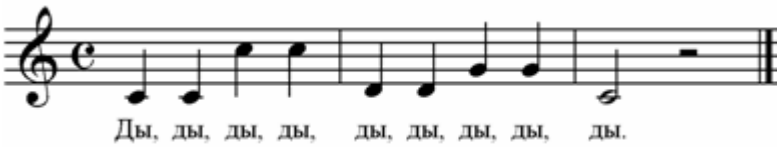
8. Штрих *staccato*, высокая позиция звука, точное интонирование, формирование гласной, расширение диапазона.



9. Усложнённый вариант предыдущего упражнения, требующий более широкого дыхания и ровности звука по всему диапазону.

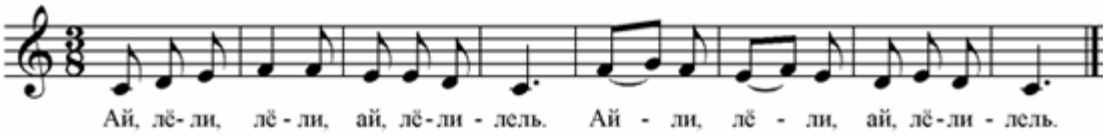


10. Преодоление зажатости гортани, ровность звука по всему диапазону, сглаживание регистров, использование резонаторов.

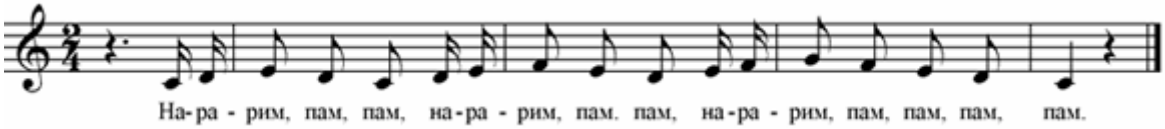


Упражнением №10 заканчивается комплекс обязательных упражнений. Следующие упражнения используются для детей с более высокими учебными возможностями.

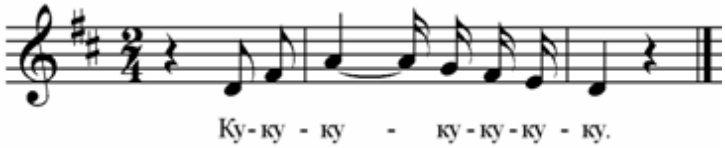
11. В распевах в 5 и 6 тактах нужно заострить внимание на исполнение второго звука. Я обычно прошу несколько замедлить их и почувствовать насколько широко и свободно, без «заваливания» звучат секунды.



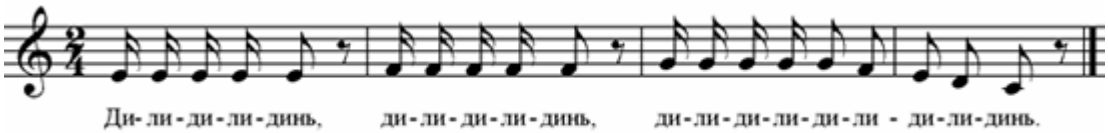
12.



13. Акцент на верхней ноте и *staccato*.

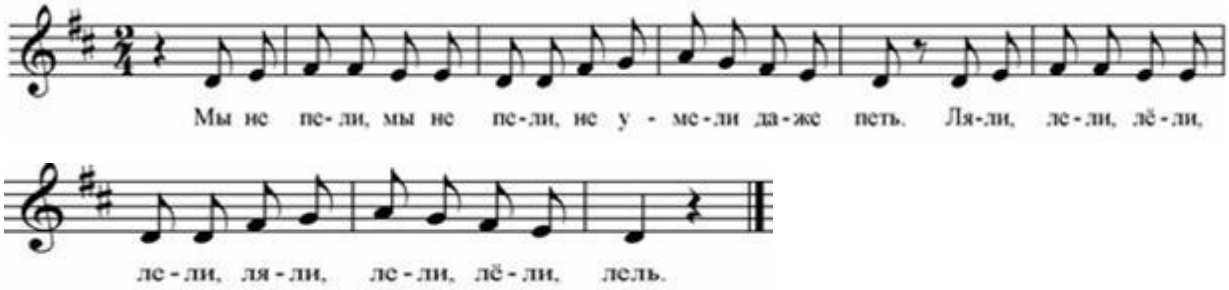


14. Высокая позиция звука, активность артикуляции.



14. Для освоения дикционно сложного упражнения, исполняющегося в быстром темпе, можно использовать визуальное расположение слогов в пространстве, отмечаемое рукой с постепенным нарастанием темпа. В графической записи это выглядит так:

ЛЯ-ли → **ЛЕ**-ли ← **ЛЁ**-ли.



В заключении следует отметить, что только те упражнения будут полезны детям, целесообразность которых понятна педагогу. Вокальных упражнений множество, но для работы необходимо отбирать только те, которые наиболее отвечают потребностям данных учеников. Если понравившееся упражнение не получается у самого преподавателя или если ему не понятно, какие навыки оно формирует, лучше вовсе отказаться от него, как бы оно не нравилось.

Приложение 2

Артикуляционные упражнения для младших школьников

Начинать артикуляционные упражнения нужно как можно раньше. Для многих младших школьников характерно слабое развитие артикуляционного аппарата, скованность, зажатость языка и нижней челюсти, медленный темп речи, неясное произношение фонем. В последние годы отмечается печальная тенденция - современные первоклассники к этим проблемам прибавили еще и различные расстройства речи (при осмотре логопеда в школе, в последние годы до 60% детей направляются на корректирующие занятия). В данном вопросе у педагога-музыканта и школьного логопеда - единые цели, и потому использование похожих методов - естественно и логично. Помимо этого, "омузыкаленные" логопедические упражнения нередко являются более эффективным средством решения проблем, связанных с дикцией.

В работе с младшими школьниками хорошо помогают различные скороговорки, дикционные упражнения. Можно использовать отдельное от мелодии произнесение такого текста – активно, но тихо. Но большую пользу принесет его сочетание с простейшими мелодическими попевками.

Мотив можно придумать к уроку заранее, использовав наиболее актуальные для данного занятия интонации. Можно из урока в урок играть в своеобразную **игру** на придумывание все новых и новых **«распевалочек»** на тексты артикуляционных упражнений и скороговорок. Дети такие творческие задания очень любят и, как правило, неплохо с ними справляются. Подобные игры будут одновременно тренировать артикуляционный аппарат и развивать их мелодическое мышление, обогащать интонационный опыт.

Укрепление согласных

«С»

Сани – сатира – сапёр – сапожник.

- Свечка – свирель – саранча – сезон.

Подобные цепочки слов, начинающихся на «С» хорошо звучат в виде контрастного темброво-регистрового диалога, в котором могут участвовать 2 группы ребят. Например, 1 группа проговаривает слова в низком регистре – «заговорщицки», 2 группа – в фальцетном регистре как бы «в испуге».

Возможны и другие контрастные сопоставления:

Динамические: громко- тихо;

Ритмические: тянущимися долгими звуками – мелкими длительностями.

Речевое глиссандо: вниз – вверх

Скороговорки:

1. Во саду ли, во садочке, соловей поёт.
2. Сломала я ветку сирени в саду.
3. Мы посадили весной кустик сирени в саду
4. Курские соловьи славятся на всю Россию.
5. Сима сухари сушила. Сушить не насушила, а сжечь – сожгла.

«Р»

Игры:

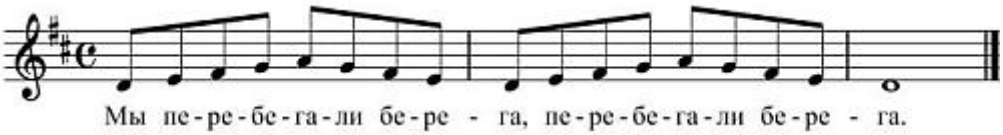
<u>«Машина»</u> - дети изображают рычание мотора: «дрррр». Звук то громче, то тише - по знаку дирижера.

<u>«Самолет-кукурузник»</u> - тоже самое, но в более высоком регистре. Варианты развития игрового сюжета: приближающийся, удаляющийся звук, несколько самолетов, прерывающий звук – самолет иногда пропадает в облаках.

<u>*Скороговорки*</u>

1. Раз дрова, два дрова, три дрова.
2. На дворе трава, на траве дрова.
3. На дворе дрова, за двором дрова.
4. Дрова вдоль двора, дрова вширь двора, не вместит двор дров, дрова выдворит.
5. Рапортовал, да не дорапортовал, а стал дорапортовывать – зарапортовался.

Попевки



Глухие согласные «Т», «П», «К»

1. От топота копыт пыль по полю летит.
2. Купи кипу пик.
3. Шёпот, шёпот, листьев шёпот.

Укрепление гласных

«А»

При работе над артикуляцией гласных нужно обращать внимание на ее «исходное» состояние у классного хора. Если «а» чересчур открыта, то к ней нужно подходить через «о», или «у»:

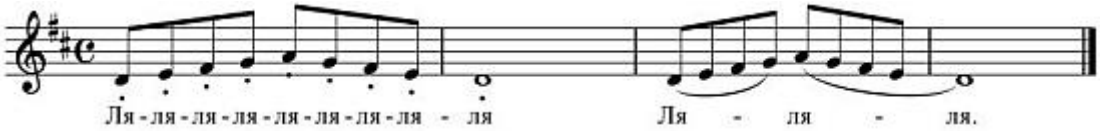
Бо-ба, до-да, зу-за, ру-ра.

Если «а» звучит, наоборот, заглублено, то подходить к ней лучше от «и», или «е»:

Би-ба, ди-да, бе-ба, де-да.

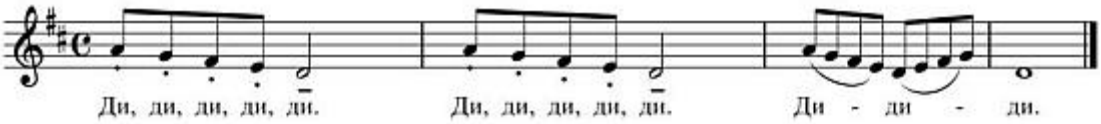
Полезно петь цепочки слов (например, по нисходящему трезвучию, или другому, придуманному к уроку интонационному мотиву):

Балаган – барабан – сарафан – мандарин.



«И»

Бирюза – дирижер – виноград – тишина.

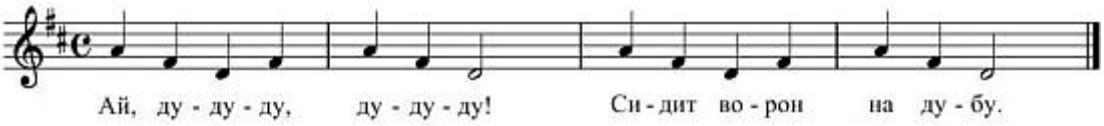


«Е»

Резеда – ремесло – лебеда – сенокос.

«У»

Муравей – музыкант – мухомор – ураган.



Приложение 3

П.Г. Чесноков

ХОР И УПРАВЛЕНИЕ ИМ

План домашней работы дирижера над сочинением, избранным им для выучивания с хором.

1. Технический период

1. Выучить музыку сочинения и играть ее на рояле.

2. Рассмотреть сочинение с точки зрения музыкальной формы и определить ее.

3. Найти в сочинении аккорды, лежащие вне ансамбля, и, если они есть, соответственно обработать их.

4. Произвести анализ сочинения по строю и пометить как в партитуре, так и в хоровых партиях обозначения способов исполнения (стрелки).

5. Произвести анализ сочинения с точки зрения нюансировки и разобрать подробно схему нюансов.

6. Произвести анализ текста, наметив для хора задания по дикции и подчеркнув наиболее трудные для произношения слоги и слова.

7. Рассмотреть сочинение с точки зрения дыхания и расставить соответствующие знаки, как в партитуре, так и в хоровых партиях.

8. Усвоить общий темп сочинения и частные отклонения от него.

9. Рассмотреть контрапунктические места сочинения и определить (разметить) нужные для них нюансы.

10. Наметить план проработки сочинения с хором по первой фразе основного периода (мозаичный разбор), разбив его на куски и установив порядковую очередь для хоровых партий, наметить такой же план по строю и нюансам.

11. Определить практические приемы дирижирования, нужные для выработки ансамбля, строя и нюансов.

12. Уяснить стиль сочинения (гармонический, контрапунктический, и т. д.) и выработать дирижерские приемы, соответствующие специфике того или иного стиля.

2. Художественный период

1. Выучить наизусть текст без музыки и читать его как самостоятельное литературно-художественное произведение.

2.Выявить основные образы, картины, движения и действия, воспроизведенные в тексте.

3. Выяснить и определить свое отношение к выявленным образам, картинам, движениям и действиям.

4. Подготовить для занятий с хором разбор текстового содержания, прорабатываемого сочинения, имея задачей вызвать у певцов те чувства, которые предстоит художественно выразить при исполнении сочинения.

5. Установить, насколько музыка своим содержанием совпадает с содержанием текста, т. е. насколько правильно и полно она его выражает.

6. Найти технические расхождения композитора с поэтом, если они имеются, и наметить способы сгладить их при исполнении.

7. Продумать и прочувствовать способы претворения творческого замысла в художественное исполнение.

Советы молодым дирижерам

1. Техника помогает вдохновению, а потому выучивай сочинение с хором, прежде всего технически совершенно.

2. Не берись за работу над сочинением, которого не воспринимаешь полностью своим сознанием и чувством.

3. Если, работая над сочинением, ты заметил, что хор не воспринимает его потому, что оно ниже возможностей хора, сними это сочинение с работы. Если же сочинение для хора трудно, развивай и совершенствуй хор в работе над более легкими сочинениями, а в дальнейшем возвращайся к временно оставленному трудному сочинению.

4. Помни, что ты руководитель в своем деле; сознание ответственности поможет тебе в преодолении многих трудностей.

5. Не приходи к хору с сочинением, предварительно тобою не изученным, не проанализированным всесторонне.

6. Если хор поет плохо, вини в этом не его, а самого себя.

7. При управлении хором будь всегда хотя бы отчасти на подъеме; отсутствие подъема ослабляет исполнение.

8. Не обесценивай сочинения чрезмерно частым исполнением. Если заметишь ухудшение качества исполнения и появление ошибок, - сними сочинение с репертуара месяца на два.

9. Не вводи в репертуар хора сочинений идейно и художественно незначительных и слабых.

10. На занятиях с хором не будь груб; это унизит тебя и глазах хора, а делу принесет только вред. Будь оживленным, изобретательным, остроумным; завоевывай авторитет у хора интересными занятиями и артистическим исполнением выученных сочинений.

11. Не увлекайся одним каким-либо автором; это породит однообразие. Бери у каждого автора лучшее и ценное.

12. На занятиях чрезмерно не утомляй хора: при усталости не будет продуктивной работы.

13. Перед выходом на эстраду возьми 2-3 глубоких, медленных дыхания; это благоприятно действует на нервную систему.

14. Выйдя на эстраду, не оглядывай публику и не успокаивай ее. Встав на свою эстрадку, сделай хорошую выдержку, дождавшись полной тишины в зале и должной настроенности хора; избегай, однако, излишней передержки.

15. Тщательно и подробно проинструктируй хор в отношении порядка выхода на эстраду, ухода с нее и манеры держаться перед публикой. Внешний порядок создает должное впечатление серьезности и дисциплинированности. Обрати также внимание и на однообразие одежды у певцов.

16. Впервые придя в новый для тебя хор, не забывай, что он жил до тебя своей жизнью, своими привычками и традициями. Остерегись слишком поспешно их разрушать: присмотрись, оставь все хорошее, а плохое постепенно замени лучшим.

17. Не будь многоречив с хором: говори только то, что необходимо и принесет практическую пользу. Помни, что многословие утомляет хор: будь воздержан и в жестах, и в словах.

18. На занятиях не заставляй хор бесцельно повторять одно и то же; при каждом повторении сначала поясни, зачем ты это делаешь, иначе доверие к тебе хора начнет постепенно падать.

19. Оставайся всегда строгим в требованиях к себе, как к дирижеру и как к человеку; это обеспечит нормальные взаимоотношения с хором.

20. Поддерживай в хоре атмосферу творческого содружества и единодушия.

21. Будь для хорового певца старшим товарищем в самом лучшем смысле этого слова; в то же время будь требователен в работе.

22. Изучая с хором сочинение, указывай певцам на лучшие по замыслу и по музыке части и детали его; этим ты будешь воспитывать в них эстетическое чувство.

23. Если ты не сумеешь возбудить в певцах чувство восхищения художественными достоинствами исполняемого сочинения, твоя работа с хором не достигнет желаемой цели.

24. Дирижер, которому не удается вызвать чувства художественного удовлетворения в слушателях,— не художник.

25. Если сам ты не испытываешь удовлетворения и не находишь радости в занятиях, то и певцам ничего не дашь. Такие занятия считай неудачными.

26. Во всякое технически сухое занятие старайся внести одушевление и интерес.

27. Изучай каждого певца как человека, вникай в его психологические особенности и сообразно этому подходи к нему.

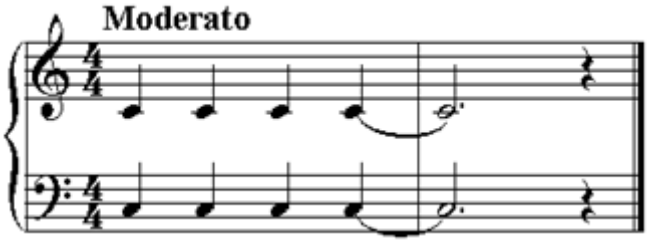
28. Цени и уважай хорового певца, если хочешь, чтобы и тебя ценили и уважали в хоре; взаимное уважение и доброжелательство - необходимые условия для художественной работы.

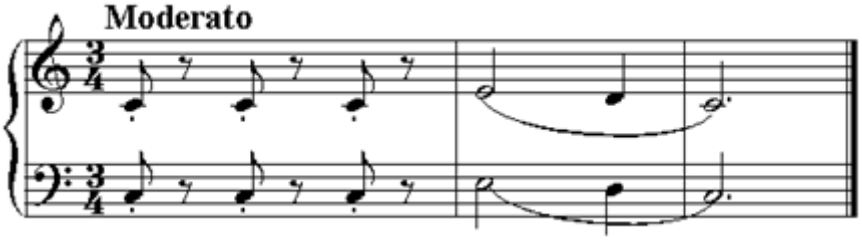
29. Помни, что хоровое искусство является одним из проявлений человеческой культуры.

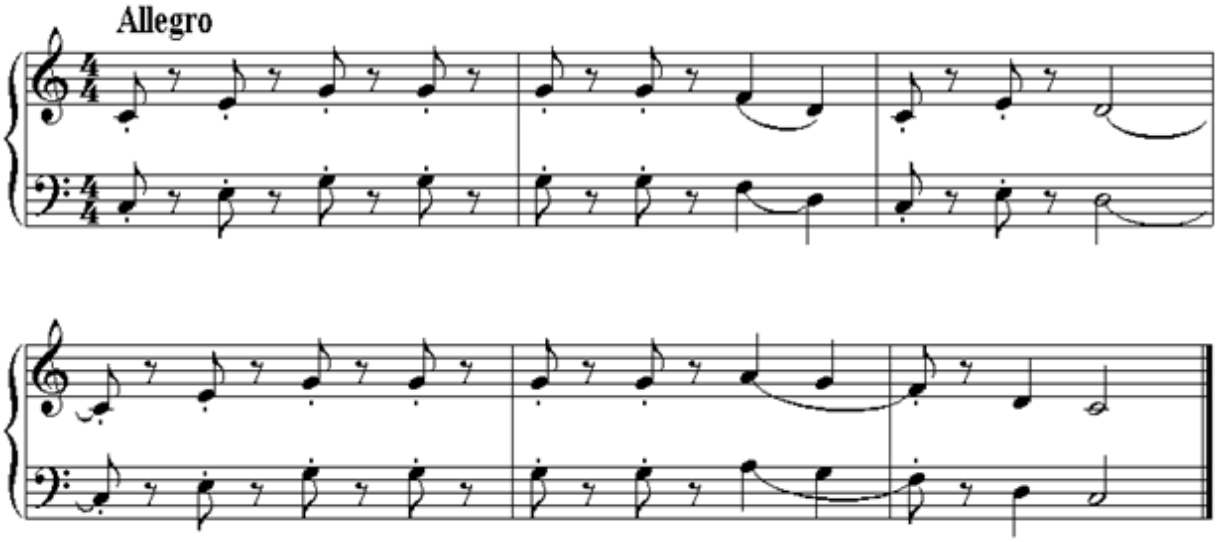
Приложение 4

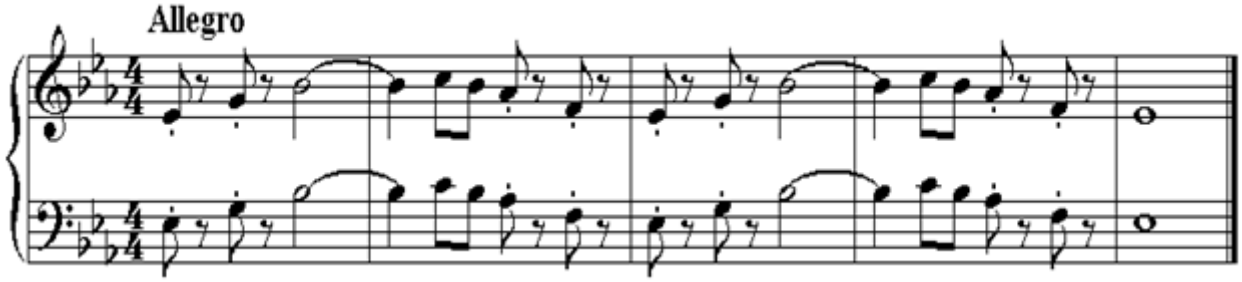
Вокально-хоровые упражнения для распевания смешанного (неполного смешанного) хора

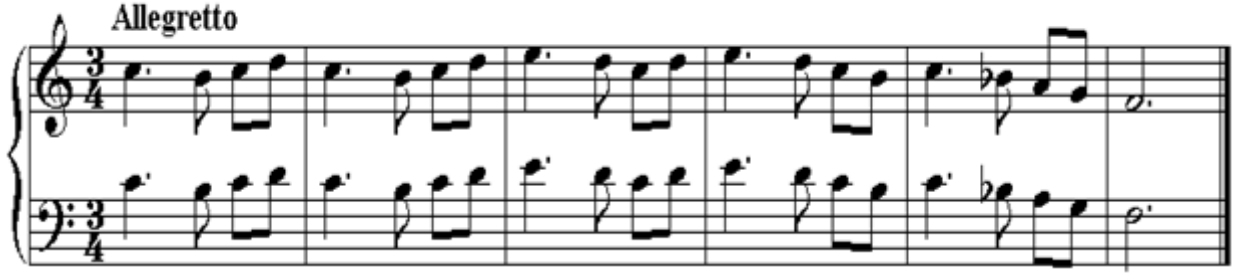
Группа упражнений унисонно-октавного порядка

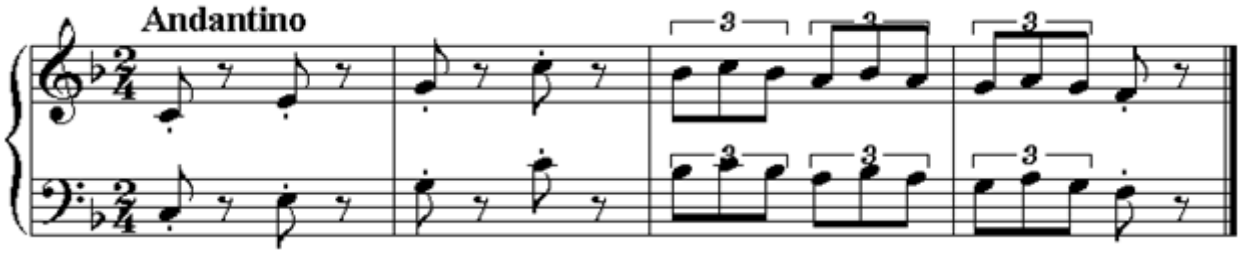


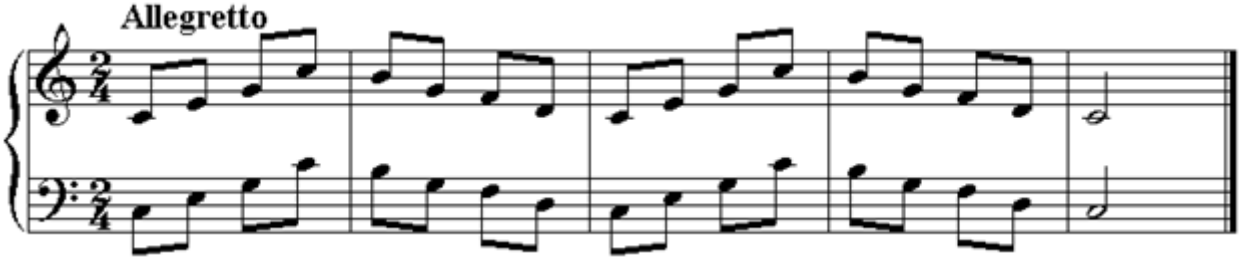




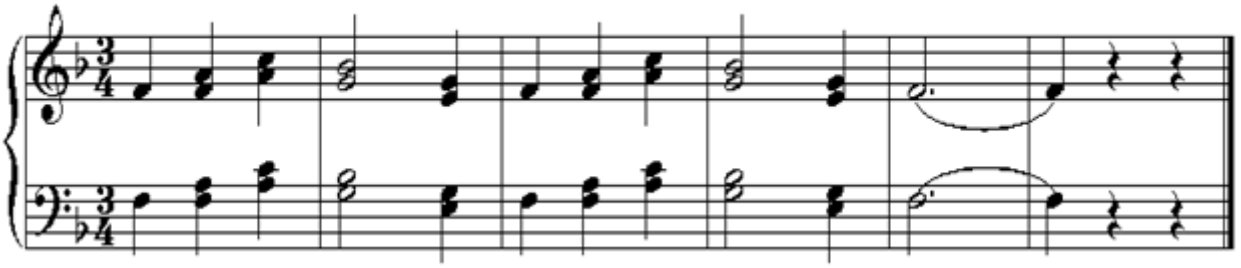


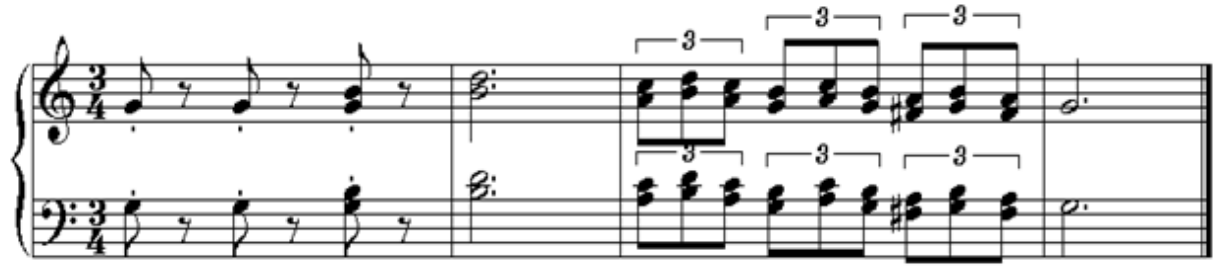


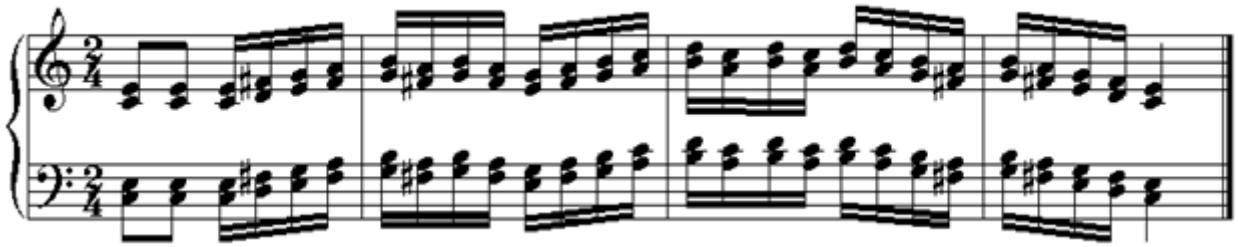
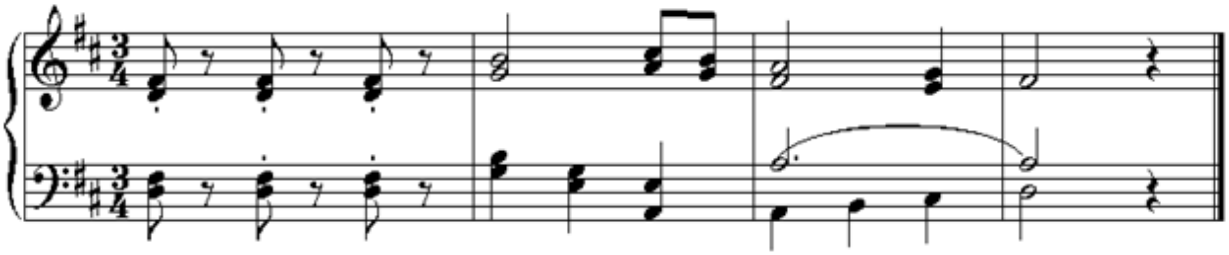
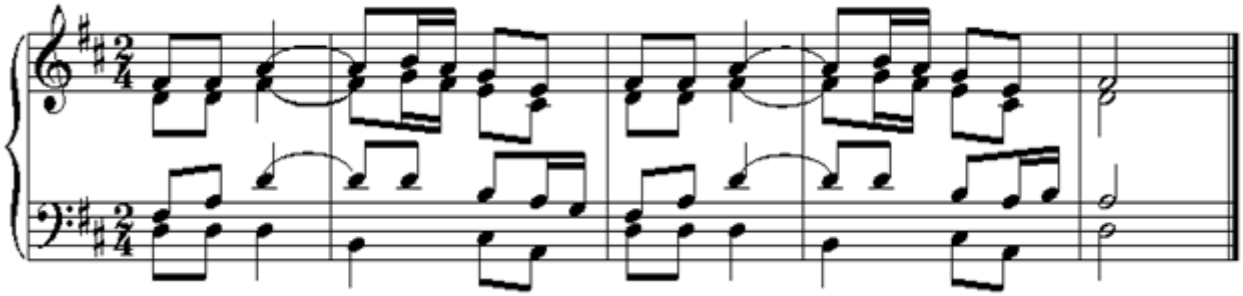




Группа двух- и трехголосных упражнений







Группа гармонических упражнений