

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФГБОУ ВПО**

Саратовский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского

Институт искусств

**ДИРИЖЕРСКО-ХОРОВАЯ ПОДГОТОВКА
УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ**

Учебное пособие

Чижикова Валентина Павловна

Курченко Ирина Васильевна

Саратов, 2012

Чижикова В.П., Курченко И.В. Дирижерско-хоровая подготовка учителя музыки. - Саратов.

Учебное пособие предназначено студентам института искусств и факультетов музыкально-художественного образования очной и заочной формы обучения в качестве теоретического и практического руководства при изучении дисциплин дирижерско-хорового цикла: руководство детским хором, хоровое дирижирование, хоровой класс, практическая работа с хоровым коллективом и т.д.. Комплексное изучение объединяет философский, исторический, эстетический и собственно художественный аспекты дирижерско-хорового обучения в целом.

В первом разделе учебного пособия содержится основной тезаурус – запас теоретических знаний в области хорового дирижирования, необходимый для учителя музыки, большую часть которого составили работы К.Б. Птицы и лекции профессора Саратовской Государственной консерватории им. Л.В. Собинова Е.П. Сидоровой. Во втором разделе представлен тезаурус и методические рекомендации на конкретных хоровых произведениях.

Рецензент:

Канд. пед. наук, доцент Мещанова Л.Н., зав. кафедрой теории и методики музыкального образования Института искусств СГУ им. Н.Г. Чернышевского

Чижикова В.П.,
Курченко И.В., 2012

*«Хоровое дело красивое, благородное, интересное.
Отдаваться ему надо всем сердцем, только тогда вы
принесете пользу в этой чудесной области музыки»
К. Птица*

Введение

«В течение многих столетий хоровое пение являлось тем основным путем, по которому шло развитие музыкальной культуры нашего народа. Исключительная поэтико-музыкальная одаренность русского человека находила свое выражение в образах песенного творчества, а наиболее излюбленной, органически присущей народу формой музыкального исполнительства стало хоровое пение. Именно в этой области создавались в первую очередь те художественные ценности, которые принесли нашему народу всемирное признание в области музыкального искусства и утвердили за ним славу народа-песнетворца».

Не было ни одного периода в развитии нашего общества, когда бы педагоги, музыканты, композиторы не подчеркивали бы значение хорового искусства в воспитании молодежи, в его возможности способствовать духовному совершенствованию подрастающего поколения.

В настоящее время, когда происходит реорганизация в области школьного образования, следует прислушаться к словам К.Д. Ушинского: «Когда запоют в наших школах, тогда можно будет сказать, что они (школы) пошли вперед». Основоположник русской школы научной педагогики считал хоровое пение могучим средством, оживляющим и освежающим человека, располагающим дружных певцов к дружному хорошему делу.

Сегодня невозможно представить себе урок музыки без пения, а коллективное ее исполнение без дирижера. Только он своей волей, жестом, взглядом может «подчинить», повести за собой, заставить жить одними с ним мыслями и чувствами огромные массы людей.

Дирижер говорит на языке жестов. В своей знаменитой книге «Маски и душа» Ф.И. Шаляпин писал: «Жест есть не движение тела, а движение души... возникающий независимо от слова, выражающий ваше чувство параллельно слову». И далее: «... жестом *при слове* можно рисовать целые картины». Большинство видных дирижеров сходятся на том, что жест в своем внешнем проявлении является результатом личностного отношения к произведению.

В условиях работы с коллективом школьников владение дирижерским жестом особенно важно, так как именно он собирает внимание, организует и ведет за собой юных исполнителей, формируя их эстетические эмоции, вкус и музыкальную отзывчивость. Обычно дети с удовольствием и большим вниманием следят за руками учителя, «магические» жесты которого открывают тайны рождения песни, заложенного в ней художественного образа. Учитель му-

зыка выступает в роли дирижера при исполнении песен без сопровождения и с сопровождением (при отсутствии концертмейстера, используя так называемые минусовки), во время концертных выступлений. Особенно необходим дирижер в репетиционной работе в процессе разучивания песни. Оттого, насколько школьники понимают дирижерский жест, зависит качество исполняемой музыки.

*«И столько взору явится простора,
Где каждая тропинка хороша,
И раздвигает стены пенье хора,
И замирает, слушая, душа,
И вырастает до веков – мгновенье,
И небеса подняли паруса...
Я все отдам: стихи, сердцебиенье,
Чтоб детские звучали голоса!»*

В. Семернин.

Раздел I. Дирижерская подготовка учителя музыки

1.1. Хоровое дирижирование: история и персоналии

Дирижер (фр.diriger – управлять) - руководитель коллективного исполнения музыки.

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

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

«Уставщики» - так в начале XVIII века назывались дирижеры-хормейстеры - прошли исторический путь, начиная от ритмичного телодвижения первобытного человека во время танцев и отбивания ритма с помощью палки, камня и других предметов; управления хором с помощью хейрономии, а затем с использованием музыкальных инструментов и пения.

Дирижеров обычно выдвигали из числа участников хора. Это были опытные певцы, ставшие впоследствии известными учителями пения и руководителями придворных капелл.

В европейской музыке до XIX века дирижер был композитором, педагогом, исполнителем своих произведений. Большое значение в деле совершенствования хорового исполнительства имела деятельность композиторов Д.С.Бортнянского, А.А. Архангельского, А.Д. Кастальского, М.М.Ипполитова-Иванова, которые были одновременно и дирижерами хоров. С Московским синодальным хором сотрудничали П.И. Чайковский, С.И. Танеев, С.В. Рахманинов, Вик.С. Калинин, Ю. С. Сахновский, П.Г. Чесноков и др. Большую роль в истории русской хоровой культуры сыграла деятельность «Бесплатной музыкальной школы».

Организуемые певческие школы при капеллах дали в свое время таких замечательных мастеров хорового дела как, например, С.А.Дегтярев (1766-1813) и Г.Я. Ломакин (1811 -1885) (школа капеллы Шереметьева).

Со второй половины XIX века подготовкой руководителей хоров стали заниматься учительские институты, духовные семинарии, специальные земские школы: исследователи истории русской хоровой культуры отмечают большую роль «Бесплатной музыкальной школы», основанной М.А. Балакиревым и Г.И. Ломакиным в 1862 г.

Это был своего рода просветительский центр распространения музыкальной культуры в массы. Из учащих был составлен хор, концерты которого знакомили публику с выдающимися произведениями русских авторов (начиная с Глинки), и зарубежных — Берлиоза, Шумана, Листа и других, в России еще мало известных.

В области музыкального воспитания школьников трудились в конце XIX и начале XX в.в. С.В. Смоленский, С.И. Миропольский, А.Н. Карасев, А.И. Пузыревский, Д.Н. Зарин, А.Л. Маслов.

Образованное в 1958 году Всероссийское хоровое общество (ВХО), способствовало появлению музыкально-педагогических факультетов в педагогических вузах (первые из них были открыты в Москве, Свердловске и Саратове). Страна нуждалась в учителях музыки, обладающих педагогическим мастерством и необходимыми знаниями в области хорового исполнительства.

Благодаря творческим успехам детских хоровых коллективов В.Г. Соколова (1908—1993), В.С. Локтева (1911—1968) и многих других, стали организовываться детские хоровые студии. Наиболее известные из них: «Пионерия» (Г.Струве), «Весна» (А.Пономарев), «Веснянка» (Е.Свешникова), «Радость» (Т.Жданова) «Журавушка» (Чипкайло), Большой детский хор Всесоюзного радио и Центрального телевидения, руководимый В.С.Поповым.

Подъем детского хорового исполнительства в этот период был исторически обусловлен заинтересованностью школ в наличии хоровых коллективов системой распределения специалистов по окончании учебного заведения и закреплением их на одном рабочем месте, необходимостью принимать участие в календарных и советских праздниках, и массовых торжествах и т.д.

В XX столетии проблемы работы с детскими хорами и вопросы организации музыкального образования легли в основу научно-методических исследований и в работах: В.Г. Соколова, Д.Л. Локшина, В.С. Попова, А.А. Егорова, В.Л. Живова Г.А. Струве, Г.П. Стуловой, Л.М. Абелян, Ю.Б. Алиева, О.А. Апраксиной, Л.Б. Бартеневой, Л.М. Жарова, Т.Н. Овчинниковой и др.

Повысились требования к хоровой подготовке учителя музыки в школе, которая предполагала, кроме наличия определенных организационно-педагогических навыков, дирижерское мастерство, владение мануальной техникой и, главное, «какого-то трудно поддающегося объяснению и учету внутреннего волевого посыла, волевого воздействия на оркестр, хор, посредством движения рук, положения корпуса, мимики лица, комплекса технико-психологических и музыкально-художественных качеств, которыми обладает дирижер, воздействуя на исполнительский коллектив и слушателей-зрителей» (А. Анисимов).

Эти качества присущи знаменитым дирижерам прошлого и настоящего времени: П.Г. Чеснокову, А.В. Свешникову, К.Б.Птице, А.А.Юрлову, В.Г.Соколову, В.Н. Минину, Б.Г. Тевлину и многим другим.

ПАВЕЛ ГРИГОРЬЕВИЧ ЧЕСНОКОВ

Павел Григорьевич Чесноков родился 24 октября 1877 года в селе Ивановском близ города Вознесенска Звенигородского уезда Московской губернии в семье церковного регента. Благодаря своим рано обнаружившимся музыкальным способностям был принят в Московское Синодальное училище, которое закончил в 1895 году с золотой медалью. Его учителями были В.С. Орлов и С.В. Смоленский

После окончания училища П.Г. Чесноков работал в школах, училищах, был помощником регента Синодального хора, дирижировал капеллой Русского хорового общества, брал уроки у С.И. Танеева.

В 1903 году он стал регентом хора при церкви Св. Троицы на Покровке («на Грязях»). Хор этот вскоре приобрёл славу одного из лучших в Москве: «Не певчим платили, а певчие платили, чтобы их приняли в хор Чеснокова» - вспоминал позднее один из московских регентов.

Тридцати шести лет П.Г. Чесноков - уже известный композитор и дирижер - поступает в Московскую консерваторию, где учится у М.М. Ипполитова-Иванова и которую заканчивает с серебряной медалью по специальностям: композитор и дирижер хора.

В тяжелые послереволюционные годы он - профессор Московской консерватории (1920 – 1944). В этот период П.Г. Чесноков занят интенсивной исполнительской деятельностью в качестве главного дирижера Московского государственного хора, хормейстера Большого театра, возглавляет Московскую академическую капеллу.

П.Г. Чесноков – автор книги "Хор и управление им" - первого в советской и мировой литературе обстоятельного труда по хороведению. Им написано свыше 500 хоровых сочинений, в том числе очень много церковных. Среди них циклы "Ко Пресвятой Богородице", "Во дни брани", "Ко Господу Богу". Изумительны по красоте его женские хоры: «Листья», «Несжатая полоса», «Катит весна», «Зеленый шум», «Крестьянская пирушка», «Ночь». «Яблоня» и другие.

На долю П.Г. Чеснокова выпали все тяготы Великой Отечественной войны. Известно, что он отказался от эвакуации в г. Нальчик. Лишившись хлебных карточек, П.Г. Чесноков провёл последние дни в очередях в булочной на улице Герцена, где 14 марта 1944 года и обнаружили его замёрзшее тело. Отпевание было совершено в церкви на Брюсовском переулке (ул. Неждановой). Похоронен Павел Григорьевич Чесноков на Ваганьковском кладбище. (Г. Муратов, Д. Г. Иванов).

Досточтимому сладкопения творцу, рабу Божию Павлу Григорьевичу, многая лета во славу Церкви православныя потрудившемуся...». Эти слова А. Д. Кастальского из «Многолетия Павлу Григорьевичу Чеснокову» можно отнести ко всему творческому пути знаменитого композитора и хорового дирижера.

АЛЕКСАНДР ВАСИЛЬЕВИЧ СВЕШНИКОВ

Родился А.В. Свешников 30 августа 1890 года в Коломне. После окончания в 1913 году Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества учился в Народной консерватории, регентовал и преподавал пение в московских школах, руководил хоровой капеллой в Полтаве (1921-1923). В 20-х годах он - один из самых известных в Москве церковных регентов. В 1928–1963 руководил хором Всесоюзного радиокомитета; в 1936–1937 – Государственным хором СССР; в 1937–1941 возглавлял Ленинградскую хоровую капеллу. В 1941 организовал Государственный хор русской песни (впоследствии Государственный академический русский хор) в Москве, которым и руководил до конца своей жизни. В репертуаре хора насчитывалось более 800 произведений самых различных стилей и эпох. С 1944 Александр Васильевич преподавал в Московской консерватории, в 1948 -1974 был ее директором, продолжая вести хоровой класс. По инициативе А.В. Свешникова в 1944 году было организовано Московское государственное хоровое училище, которое теперь носит его имя.

«Свешников относится к числу тех артистов, которые самоабвенно преданы искусству, не жалея времени и сил, он работает с певцами, помогая им постичь суть произведения, добиваясь необходимого совершенства в исполнении каждой вещи. Вот он стоит перед хором, чуть сутулясь, и повторяет: «Громче, громче, так, чтобы стены раздвинулись... а теперь тихо. Дыхания гораздо меньше, чем для жизни. Свободней: все, что через силу, не имеет красоты». И хор подчинялся воле дирижера, как инструмент исполнителю, и песня, много раз петая, облетевшая десятки городов, звучит свежо, как впервые...» (И. Ковалева).

Александр Васильевич воспитал много замечательных музыкантов таких, как композиторы - Р. Щедрин и А. Флярковский, хоровые дирижеры – В.С.Попов, А.А.Юрлов, В.Н.Минин, Б.Г.Тевлин, М.Б. Турецкий и другие.

Умер Свешников в Москве 3 января 1980.

Главным памятником искусства этого хормейстера осталась, по мнению его современников, великолепная, глубоко церковная по духу и до сих пор не превзойденная запись Всенощного бдения Рахманинова, осуществленная им в 1970-х годах.

«Пение - удивительное искусство. Оно достойно того, чтобы почитать его одним из самых великих. Пение пробуждает в человеке лучшее, что в нем есть, заставляет звучать самые тонкие и нежные струны сердца и, что бы он ни любил, к чему бы ни был привязан всей душой, всегда обращает его чувства к Родине, вызывает радостное ощущение ее красоты и величия»

А.В. Свешников

КЛАВДИЙ БОРИСОВИЧ ПТИЦА

К.Б. Птица (1911 -1983) родился в г. Пронске Рязанской области. После учебы в Рязанском музыкальном техникуме поступает в Московскую консерваторию и заканчивает ее с золотой медалью.

Его учителями были прославленные мастера русского хорового искусства: М.Н. Данилин, П.Г. Чесноков, А.В. Александров, А.В. Никольский, Г.А.Дмитревский. В 1940 году Клавдий Борисович блестяще заканчивает аспирантуру, защитив диссертацию на тему «Техника дирижирования хором», впоследствии изданную отдельной книгой. Это был первый в истории русского хорового искусства подлинно научный труд.

В 30-х -40-х годах он - хормейстер: оперной студии при Московской консерватории; хора Московской государственной филармонии; Государственного академического русского хора Союза СССР, руководимого А.В. Свешниковым.

С 1950 Клавдий Борисович - художественный руководитель Академического Большого хора Всесоюзного радио. Диапазон его интересов отличался необычайной широтой и грандиозными масштабами. Концертные постановки оперных сочинений, охвативших чуть ли не все музыкальные стили от Глюка до Прокофьева были результатом совместной творческой работы двух больших музыкантов С. Самосуда и К.Птицы. С его именем связано исполнение радиохором сочинений С.Рахманинова, И. Стравинского, Прокофьева, Р. Щедрина и др. Оркестровые музыканты и хоровые певцы высоко ценили «поющие руки» дирижера – профессиональное умение, создающее кантиленность звучания.

Более сорока лет К. Птица руководил классом хорового дирижирования в Московской консерватории, был инициатором создания кафедры хорового дирижирования в Государственном музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных. С 1960 года – заведующий кафедрой хорового дирижирования Московской консерватории. Вспоминает Е.П. Сидорова: « Мне видна была мудрость возраста в гармоническом сочетании с богатством, глубиной и масштабностью исполнительского и педагогического опыта. Предлагаемые ученику задания и способы преодоления трудностей сверкали новизной, убедительностью и яркостью сравнений. Выразительные показы в руках - неистощимым запасом технических приемов, одухотворенных по замыслу и безукоризненных по воплощению». Несомненно, что Клавдий Борисович обладал необыкновенной певческой свободой в дирижерских жестах. Существует такое понятие – поющие руки дирижера: профессиональное умение, создающее кантиленность звучания.

Для творческого облика К.Б. Птицы было характерно сочетание техничности дирижерского исполнения с эмоциональной теплотой, умение охватить форму произведения в целом при тщательной отделке деталей. Вспоминает Б.Г. Тевлин: «У Птицы всегда было что сказать коллективу. Его речь, содержательная и выразительная, подчас едкая, а чаще остроумная, была направлена на воспитание художественного вкуса певцов, выработки в них стремле-

ния к чистоте интонирования. С этим непосредственно была связана его работа над звуковой гибкостью и наполненностью, правильным звукообразованием и звуковедением. Его жест отрицал резкие взмахи, подчеркивающие ритм, но разрушающие пластику музыки».

Клавдий Борисович - автор ряда работ в области истории и теории хорового искусства, в том числе «Очерки по технике дирижирования хором» (1948), «Три русские песни С. Рахманинова» для хора и симфонического оркестра (опыт исполнительского анализа), "Мастера хорового искусства в Московской консерватории"; критико-биографические очерки в книге П. Чеснокова "Хор и управление им", К. Пигрова "Руководство хором".

Его ученики: Н. Ветлугина, В. Балашов, Л. Григоров, Н. Добровольская, В. Живов, Л. Исханова, В. Краснощеков, Б. Куликов, А. Осипов, Г. Рождественская, Е. Сидорова и др.

Столетие со дня рождения выдающегося отечественного хорового дирижера, педагога, музыкально-общественного деятеля, кандидата искусствоведения, профессора, народного артиста СССР Клавдия Борисовича Птицы широко отмечалось в нашей стране и за рубежом. Проводимые в это время фестивали продемонстрировали обширную панораму хоровых коллективов и дирижёров разных поколений, продолжающих дело К. Б. Птицы.

АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ ЮРЛОВ

Будущий хоровой дирижёр, педагог, музыкально-общественный деятель родился 11 августа 1927 года в Ленинграде. Его жизненная судьба была тесно связана с именем замечательного педагога, дирижера-хормейстера А.В. Свешникова. Именно он вывозит мальчика, перенесшего блокаду, из Ленинграда в Московское хоровое училище. После окончания училища Юрлов продолжает учиться у А.В. Свешникова на дирижёрско-хоровом факультете Московской консерватории. С 1949 года по 1954 год Юрлов работает хормейстером Государственного хора русской песни. Последние пятнадцать лет жизнь А.А. Юрлова связана с Республиканской русской хоровой капеллой, которая под его руководством достигла высочайшего исполнительского мастерства. *«Юрлов вдохнул жизнь в старую нашу музыку и дал ей возможность прорасти в наш сегодняшний день, и эта старая музыка дала новые побеги, новые цветы, и огромное количество наших музыкантов и наших слушателей получило новый заряд силы, духовной силы от этой чудодейственной музыки. Побеги от старых и могучих корней вошли в сознание и в творчество многих музыкантов, композиторов, и я не являюсь в этом случае исключением»* (В. Гаврилин).

Александр Александрович внес большой вклад в развитие и пропаганду хорового искусства в нашей стране. Он был председателем Всероссийского хорового общества, профессором Музыкально-педагогического института имени Гнесиных. Им организовано отделение по подготовке руководителей дирижеров народных хоров. В 1966 году такое же отделение (впервые в России) было открыто в Саратовской консерватории, где всю работу взял на себя известный фольклорист Л.Л.Христиансен.

Под руководством Юрлова были впервые исполнены многие крупные хоровые сочинения такие как «Казнь Степана Разина» Д. Шостаковича, произведения В. Гаврилина, Р. Щедрина, А. Эшпая, и др. Но самая яркая страница исполнительства связана с именем Г.В. Свиридова, почти все хоровые сочинения которого были исполнены капеллой Юрлова.

Заслуги Юрлова в области хорового искусства были отмечены Государственной премией СССР.

Умер А.А. Юрлов 2 февраля 1973 года в Москве.

Вот как вспоминает о своем учителе Сергей Яковенко: *«Когда я о нем думаю, я, прежде всего, вновь как бы ощущаю его необыкновенное поле, какую-то излучаемую им экстрасенсорную энергию. Общаясь с ним и на репетициях, и на сцене, и в непринужденной дружеской домашней обстановке, я всегда чувствовал масштаб его личности, понимал, что это человек, как бы просто и естественно он ни держался, он рожден для исторических ролей. И действительно, сегодня звучит рожденная им, воспарявшая с его приходом капелла — она носит имя Юрлова»*

ВЛАДИСЛАВ ГЕННАДИЕВИЧ СОКОЛОВ

Соколов Владислав Геннадиевич родился 15 декабря 1908 года в г. Рыбинск Ярославской области в семье священника Покровской церкви и одновременно регента церковного хора. С 6 лет пел в церковном хоре, а в семь уже знал, что станет церковным дирижером.

В 1932 окончил училище при Московской консерватории по классу хорового дирижирования у А.В.Александрова, композиции у Д. Б. Кабалевского, а в 1936 году - Московскую консерваторию, где в том же году начал преподавать.

В 1947-53 Владислав Геннадиевич - хормейстер Краснознаменного ансамбля песни и пляски Российской Армии, в 1955 - организатор и художественный руководитель Московского государственного хора. Он неоднократно выступал дирижером объединенных хоров. Дирижерское искусство Соколова отличалось эмоциональностью, яркой плакатностью исполнения вместе с тонкостью отделки, большим вниманием к вокальной красочности звучания.

Имя Владислава Геннадиевича Соколова неразрывно связано с детским хоровым исполнительством. Выдающийся мастер с 1936 года руководил образцовым детским хором при Центральном Доме художественного воспитания детей. Как дирижер, консультант, руководитель делегации, член жюри, - он принимал участие во всех всемирных фестивалях молодежи и студентов.

«У Владислава Геннадьевича были удивительные руки — словно сама ожившая музыка: они то сурово требуют, то вдруг их жесты становятся необычайно ласковыми. Кисти рук в непрерывном движении: они просят, указывают, возмущаются, поют, поглаживают. Палитра Соколовских жестов отличается исключительным разнообразием» (Г.А. Струве)

В.Г. Соколов - автор хоровых сочинений, духовных хоров, переложений, популярной книги "Работа с хором" , статей о хоровом искусстве, составитель сборников. Его ученики: И. Гейнрихс, Г. Ковалев, Е. Гордейчук, В. Ильин, С. Казанский, К. Киркоров (Болгария), Н. Кутузов, К. Литвин (Румыния), Ф. Лукин, Ф. Маслов, В. Минин, К. Никольская, Г. Пантюков, А. Ушкарев и др. Умер В.Г. Соколов 25июня 1993 года в Москве.

Его титулы и регалии: профессор, народный артист СССР, лауреат Государственной премии РСФСР им. Глинки, лауреат премии Ленинского комсомола.

ВЛАДИМИР НИКОЛАЕВИЧ МИНИН

В.Н. Минин родился 10 января 1929 года в Ленинграде. В 14 лет он, мечтая о море, написал заявление в школу юнг. «Набор в школу юнг окончен», - таков был полученный ответ. Со слов В.Н. Минина, сама судьба поставила его на профессиональные рельсы. Он учится сначала в Ленинградском хоровом училище, затем в Московской консерватории. В 1949 году А.В. Свешников приглашает В.Н. Минина на должность хормейстера в Государственный Академический русский хор СССР, а 1951 Владимир Минин был назначен художественным руководителем и главным дирижером Ансамбля песни и пляски Советской армии в Польше. По окончании аспирантуры при Московской консерватории В. Минин возглавлял Государственную заслуженную капеллу Молдавии «Дойна», с 1965 по 1967 год работал художественным руководителем и главным дирижером Ленинградской академической русской хоровой капеллы им. М.И. Глинки.

В 1972 году по инициативе Владимира Минина, бывшего в то время ректором Государственного музыкального педагогического института им. Гнесиных, был создан самодеятельный камерный хор. «Мне хотелось создать хор, который бы составляли не хористы, а артисты, – говорит В.Н. Минин. – Чтобы это был не столько в общепринятом смысле слова хор, сколько ансамбль солистов.... И ещё, быть может, самое главное: хотелось бы этому искусству вернуть его древнейшую духовную значимость, его истинное место не только в нашей культуре, но и в повседневной жизни». Усилиями главного дирижера самодеятельный коллектив был преобразован в 1973 году в Московский Государственный Академический Камерный хор. За сравнительно короткий срок он становится одним из ведущих художественных коллективов страны.

«В руках Минина хор – оркестр самых древних и вечно самых выразительнейших музыкальных инструментов, на которых он с благородной эмоциональностью исполняет великую музыку, великие страсти и великие страдания. Минин умеет заставить петь не слова, а бессмертную мелодию человеческой души. ... Хор Минина – Художественный театр, Главный режиссёр которого не только ставит спектакли, но и сам играет, не может не играть. Минин – большой художник, большой музыкант, большой артист» (Э. Котлярский).

В 1997 году Святейшим Патриархом всея Руси Алексием Минину вручен орден Святого князя Владимира за возрождение церковной музыки.

Народный артист СССР, Лауреат Государственной премии СССР, профессор Владимир Николаевич Минин является одним из наиболее ярких ведущих музыкантов нашей страны.

БОРИС ГРИГОРЬЕВИЧ ТЕВЛИН

Б.Г. Тевлин родился 12 июля 1931 в г. Саратове.

В книге «Хоровые пути», выпущенной к 70-летию со дня рождения выдающегося хорового дирижера, народного артиста РФ, профессора Московской консерватории, автора научно-методических статей, Лауреата Государственных премий, кавалера нескольких орденов. – подробно описан его «тернистый» путь в дирижерскую профессию. (Учеба в музыкальной школе по классу скрипки, переезд в Москву, военные годы, возвращение в Саратов, болезнь руки и смена профессии на дирижерско – хоровую). В 1957 году Борис Григорьевич оканчивает Московскую консерваторию с отличием по классу хорового дирижирования и классу органа, а в 1962 году - аспирантуру.

С 1953 по 1993 г.г. он – художественный руководитель и дирижер Московского хора молодежи и студентов. В 1979-1991 возглавлял хор студентов Московской консерватории. В 1987 основал «Смешанный хор дирижёрв-хормейстеров России». С 1991 – руководитель Камерного хора Московской консерватории. С 2008 года – художественный руководитель и главный дирижер Государственного академического русского хора им. А.В. Свешникова. По словам ректора Московской консерватории профессора А.С. Соколова *«самые замечательные художественные достижения Тевлина-дирижера связаны с созданными и выпестованными им самостоятельными молодежными хоровыми коллективами. Каждый из них имел собственное лицо и каждый при этом воплощал волю своего руководителя»*. Сам Тевлин о работе с такими коллективами говорил так: *«Люди самых разных специальностей, разных интересов и склонностей объединяются общим стремлением – петь хоровую музыку. И я глубоко убежден, что хотя любители занимаются искусством только из любви к нему, они способны решать сложные творческие задачи на самом высоком уровне... И тут очень многое зависит от руководителя хора, в частности от его умения вести процесс вокального воспитания или, попросту говоря, быть учителем пения»*.

Б.Г. Тевлин - руководитель мастер-классов в России и за рубежом, руководитель и дирижер мастер-класса «Национальный молодежный хор российских консерваторий», председатель жюри Всероссийских хоровых конкурсов, член жюри многих зарубежных хоровых конкурсов, в том числе Всемирных хоровых Олимпиад.

У Б.Г. Тевлина огромное количество учеников в России и за ее пределами. В книге «Хоровые пути» - воспоминания учеников и тех, кто, не являясь

учениками Бориса Григорьевича, испытывали на себе влияние его таланта, силу педагогического воздействия и поддержку.

Борис Григорьевич Тевлин – «Почетный гражданин» г. Саратова.

1.2. Основные элементы дирижерской техники

«Дирижирование – это индивидуальное дарование, которое не может быть благоприобретенным».

С. Рахманинов

Профессиональная подготовка учителя музыки немыслима без овладения дирижерской техникой. О дирижерской технике написано немало книг, авторами которых являются видные педагоги-хормейстеры.

Основой дирижирования является исторически сложившаяся система жестов, с помощью которой осуществляется руководство хоровым исполнением.

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

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

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

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

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

Основная позиция дирижера

Руки вынесены вперед на уровень груди.

Локти несколько согнуты, с ощущением некоторой «подтянутости» к толчку.

Предплечье – параллельно полу.

Кисти чуть приподняты и направлены в сторону поющих.

Пальцы свободно раздвинуты, чуть округлены.

Функции правой и левой руки

Правая рука показывает:

а) тактовое подразделение (тактирование);

б) меру времени (время следования долей);

в) темп и характер движения.

При этом правая рука не лишается и выполнения выразительных задач.

Левая рука:

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

б) заменяет правую руку в показе вступлений;

в) корректирует возможные ошибки.

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

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

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

Дирижерская схема есть условное выражение структуры такта, количество долей в движении рук дирижера.

Первую – как самую сильную, принято направлять сверху вниз.

Слабые доли располагаются в стороны или вверх.

В движении рук по схеме должно быть ясное ощущение последования сильного и слабого времени в такте.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

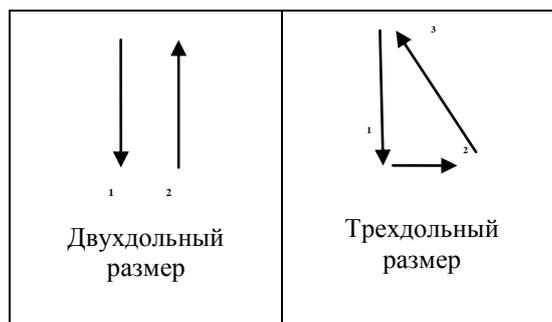
Дробление употребляется:

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

Основой успешного дирижирования является овладение техническим исполнением дирижерских схем.

Ниже даны схемы *простых, сложных, смешанных (несимметричных)* размеров и основные указания по их выполнению.

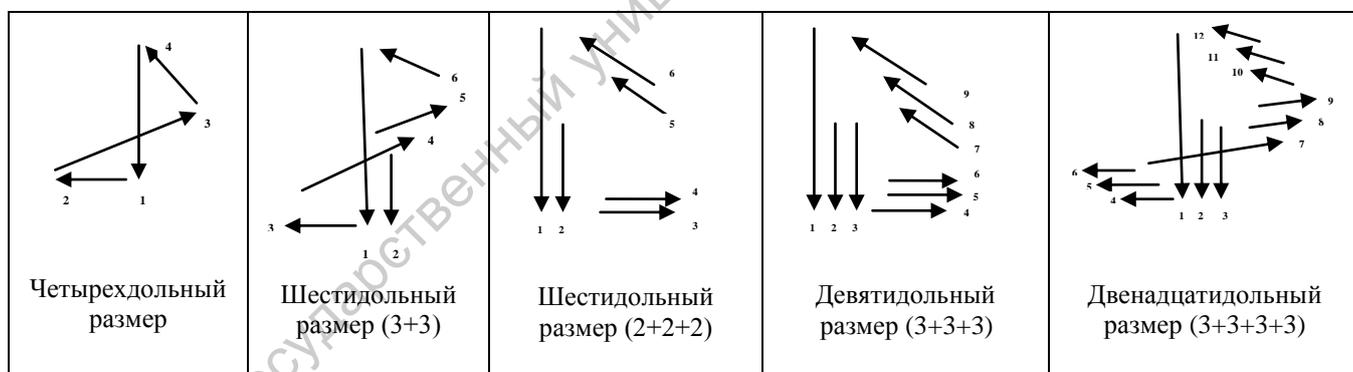
К *простым* относятся двухдольный и трехдольный размеры, имеющие одну сильную долю в такте.



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

Трехдольный размер является наиболее удобным в дирижировании. Первая доля показывается всей рукой точно вниз, фиксируя точку. Вторая доля приготавливается небольшим движением вверх и в сторону, устремляясь к точке, расположенной на одной плоскости с первой. Далее следует момент подготовки третьей доли от точки второй вверх, продолжая начатую линию. Третья, последняя доля такта, подготавливающая следующую за ней первую, показывается движением более активным, чем вторая (самая слабая) и всегда снизу вверх. Точка третьей доли находится над второй.

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



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

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

Шестидольный размер дирижруется на шесть по четырехдольной схеме. Его структура – два простых трехдольных такта (3+3). Первая - сильная доля и

четвертая – относительно сильная, показываются с участием всей руки от плеча с предварительным приготовлением их на предыдущем времени. Слабые (вторая, третья, пятая и шестая) выполняются преимущественно кистью, с ощущением легкого мерного колебания руки. Вторая и пятая повторяют направление соответственно первой и четвертой долей, но значительно меньше по объему; третья – к себе; шестая (последняя доля) – со стороны вверх.

Принцип показа сильных, относительно сильных и слабых долей остается неизменным для всех схем.

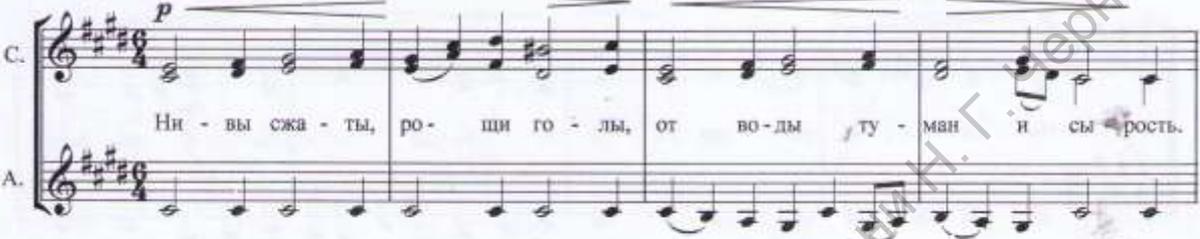
Стихи С. Есенина

НИВЫ СЖАТЫ

Р. Бойко

Довольно подвижно

P



С.
А.

Ни - вы сжа - ты, ро - щи го - лы, от во - ды , ту - ман и сы - рость.

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

ТЫ - ЧЕЛОВЕК

из телефильма "Приключения электроника"

Е. Крылатов

В темпе марша



Ты - че - ло - век, ты и силь - ный и сме - лый! Сво -

В данном примере начало второй фразы с 6 –ой доли заставит решить вопрос о показе дыхания. Нужно помнить, что жест дыхания не должен совпадать в своем направлении с жестом вступления. Чтобы удобно показа дыхания хором, можно изменить группировку на 2+3+1, в которой 3,4,5-ая доли показываются движением «от себя», а 6-ая – вверх.

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

СОСНЫ В. Калинин

С. *Спокойно*

А. *tr*

Спят се - реб - рис - ты - е сос - ны

Девятидольный размер – в дирижируется по трехдольной схеме на «9» (П.И. Чайковский. «Рассадить ли беду во темном лесу»), и на «3» (Р. Щедрин. «Как дорог друг»)

Рассадить ли беду во темном лесу
Хор из оперы "Чародейка" Музыка П. Чайковского

Т. *Неторопливо, сдержанно* *p*

Б. *p*

Рас - са - дить ли бе - ду во тем ном ле - су, - все по

КАК ДОРОГ ДРУГ... Музыка Р. Щедрина

С. Слова А. Твардовского *Умеренно*

А. *pp*

Т. *pp*

Б. *pp*

Ког - да прой - дешь пу - тем ко - лонн
в жа -
тог - да пой - мешь, как сла - док
ру и в дождь и в снег,
тог - да пой - мешь, как сла - док
ру и в дождь и в снег,

Двенадцатидольный размер – дирижируется по четырехдольной схеме на «12» (Н.А. Римский-Корсаков. «Не был ни разу поруган изменою»). В подвижном - на «4».(С. Танеев. «Вечерняя песня»).

Не был ни разу поруган изменою
Хор из оперы "Снегурочка"

Музыка Н. Римского-Корсакова

[Неторопливо] ♩ = 69 (♩♩ = 207)

ВЕЧЕРНЯЯ ПЕСНЯ

Слова А. Хомякова

С. Танеев

Умеренно *pp*

С. Соли - ще со - кры - лось, ды - мят - ся до - ли - ны,

Хор

А.

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

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

<p>Пятидольный размер (2+3)</p>	<p>Пятидольный размер (3+2)</p>	<p>Семидольный размер (3+4)</p>	<p>Семидольный размер (4+3)</p>	<p>Одиннадцатидольный размер</p>
-------------------------------------	-------------------------------------	-------------------------------------	-------------------------------------	----------------------------------

Пятидольный размер, состоящий из двухдольного и трехдольного дирижируется на «5». За основу берется четырехдольная схема. (М.Мусоргский «Прогулка»-группировка 2+3.). Удваивается третья, относительно сильная доля (направление – от себя). Сильная и относительно сильная доли показываются с участием всей руки от плеча.

В группировке 3+2 удваивается первая доля, третья – к себе, четвертая, относительно сильная, – от себя – в сторону, пятая – вверх. (П. Чайковский «Заключительный хор» из оперы «Воевода»).

ПРОГУЛКА

Слова Э. Александровой М. Мусоргский
Переложение для детского хора Вл. Соколова

Allegro giusto

Хор

Эй, сю-да за-хо-ди, за-хо-ди, на-род чест-ной! За-хо-ди, по-гля-ди

Заключительный хор из оперы "Воевода"

Allegro non troppo e maestoso П. Чайковский

С. А. Т. Б.

Сла-ва на ше-му из-ба-ви-те-лю всех о-би-жен-ных

В подвижных и быстрых темпах пятидольный размер дирижируется по двухдольной схеме на «2». В этом случае такт делится на две неравные доли, одна из которых удлинённая. Эта доля должна быть приготовлена небольшой придержкой и отмечена более активной точкой. Для увеличения длительности этой доли можно увеличить амплитуду движения руки, сохраняя скорость и ровность восьмых, не подменяя их триолями.

В русской народной песне «У ворот, воротиков» несколько раз меняется группировка. 1,2,3,4 и 8 такты (Подвижно, весело) дирижируются на «2» с группировкой 2+3. Вторая доля – удлинённая. 5 такт (Широко, распевно) – на «5» с группировкой 3+2.

6 такт на «5» с группировкой 2+3. 7 такт (Подвижно, весело) – на «2» с группировкой 3+2. Первая доля – удлинённая.

У ворот, воротиков
Русская народная песня

Обработка Е. Красотиной

Подвижно, весело

P

А. У во - рот, во - ро - ти - ков там сто - ит о - зё - рыш - ко...

Широко, распевно

Подвижно, весело

С. ой, ко - ни - ка во - ро - но - го, ко - ни - ка зо - ло - то - го.
А. ой, ко - ни - ка зо - ло - то - го.
Т. ко - ни - ка во - ро - но - го, ко - ни - ка зо - ло - то - го.
Б.

Семидольный размер состоит из четырехдольного и трехдольного, дирижируется по четырехдольной схеме на «7» с группировкой 4+3 (Рус. нар. песня «Уж вы, мои ветры») и 3+4 (Н.Римский-Корсаков «Что так рано солнце красно»)

Уж вы, мои ветры
Русская народная песня

Обработка С. Попова

Умеренно

С. Уж вы, мои вет - ры, ве - те - роч - ки, уж вы, по - лу - ден - ны ви - хо - ре - чки.
А. Вет - ры, ве - те - роч - ки

Что так рано солнце красно
Хор из оперы "Сказка о царе Салтане"

Н. Римский-Корсаков

Allegro moderato м.м. ♩ = 126

С. Что так ра - но, ра - но сол - не крас - но нын - че вста - ло, нын - че вста - ло

dim. *pp*

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

1.3. Средства выразительности в дирижировании

Динамика (греч. dynamic) – совокупность явлений, связанных с силой, громкостью звучания.

Фраза, осмысленная динамически, приобретает цельность, ясность.

Динамика бывает постоянной и переменной, которую К.Б. Птица называет одним из тончайших элементов, составляющих живую музыку.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Для выполнения *subito forte* необходимо быстрое приготовление этого момента резким, коротким замахом. Само *subito forte* – кистевым ударом с участием всей руки.

Показ дирижером *subito piano* выражается в мгновенном резком сокращении объема жеста. Движение напоминает резкое отталкивание от плоскости, где показывалось *forte*.

Sforzando является обозначением акцента, отличаясь большей силой, яркостью, значительностью.

Показ *sforzando* осуществляется подчеркнуто резким движением доли и сильным ударом в точке с направлением сверху вниз и вперед. После показа

sforzando руки, мгновенно освободившись от лишнего напряжения, как бы упруго отскочив, сокращаются в объеме движения, приближая кисти и локти к корпусу. Движение руки при этом должно быть большим по объему и более энергичным, чем все другие движения в такте и внезапным. Для этого подготовка к нему производится жестом дирижера в кратчайшее для хора время.

Акцент – выделение, подчеркивание звука или аккорда из общей музыкальной ткани. В хоровой практике этот термин может рассматриваться как акцент ритмический, динамический, мелодический, гармонический, тембровый. Особое значение имеет акцент смысловой, подчеркивающий наиболее значительные слова, слоги и даже буквы. Поэтому нельзя определять акцент как ударение, хотя перевод его буквально такой. В показе он обязательно должен быть приготовлен специальным движением, чаще коротким, острым, толчкообразным, после этого показывается сам акцент хорошей точкой, воспроизведенной кистевым броском.

Синкопы относятся к метроритмическим средствам выразительности. Синкопа нарушает метричность движения и представляет собой известную трудность для исполнения. Акцент перемещается с сильной доли на слабую вследствие укорачивания первой. Слабая доля при этом удлиняется и утяжеляется. Синкопированный жест отличается особой активностью, энергией, «пружинистостью». Показывается не сама синкопа, а начало предшествующей ей доли, характерным толчком кисти и локтя. Этот толчок и является своеобразным трамплином для попадания в синкопу. Активно должна быть отмечена и последующая доля, первую половину которой занимает синкопа.

Темп является одним из главных средств музыкальной выразительности, он тесно связан с характером и стилем сочинения.

Точный темп определяется при помощи метронома, указывающего число ударов (долей) в минуту. Необходимо знать все виды постоянного темпа и их их метрономические обозначения. Основные из них:

Largo	ММ = 46	Широко
Adagio	ММ = 56	Медленно
Andante	ММ = 66	Не спеша
Moderato	ММ = 88	Умеренно
Allegro	ММ = 132	Скоро
Presto	ММ = 184	Быстро

Можно определить темп по движению секундной стрелки часов – 60 ударов в минуту.

Кратковременное отклонение от ровного темпа при условии сохранения его в целом называется **агогикой**. Агогика имеет свои закономерности: стремление к кульминации (в небольших построениях) может сопровождаться ускорением или замедлением (в завершающих кадансах). Ускорение должно, как правило, уравновешиваться последующим замедлением.

Замедление темпа осуществляется за счет увеличения амплитуды дирижерского жеста, ускорение – за счет уменьшения ее и перехода на кистевое движение.

Перед началом исполнения необходимо мысленно представить темп первых тактов произведения. В случае темпового отклонения следует использовать прием с включением в дирижерский жест локтя. Энергичные локтевые удары, направленные сверху вниз, с предварительной их придержкой, восстанавливают требуемую скорость.

Штрихи (характер звуковедения).

Legato – (ит. связно, плавно). Главным в работе над *legato* является плавность, непрерывность жеста. Для достижения непрерывности в движении важна гибкость и освобожденность всей руки и, особенно, кисти, которая должна быть достаточно упругой и не терять связи с остальными частями руки. В жесте эта связь осуществляется долевыми движениями между точками, исполнение которых должно иметь характер легкого прикосновения к воображаемой плоскости. Точка не должна нарушать мягкую ровность движения. От неё доленое движение продолжается безостановочно, лишь во второй половине доли плавно меняет направление для штриха новой точки. Ведущей частью руки в *legato* является кисть.

Staccato выполняется резким, коротким ударом кисти, которая на приготовлении к *staccato* откидывается назад и останавливается в вертикальном положении. Далее кисть показывает точку на начале доли и, резко оттолкнувшись от неё, вновь возвращается в вертикальное положение и останавливается, готовясь к новому удару. Таким образом, из всего времени доли большая часть будет расходоваться на остановку руки.

Marcato соединяет в себе особенности двух противоположных характеров звуковедения - *legato* и *staccato*. Этот вид движения музыки требует острых четких ударов кистью. Но удар, при всей его остроте должен сохранить эластичность и мягкую упругость при отдаче кисти после воспроизведения точки. Иными словами, в движении руки следует обязательно сохранять непрерывность.

Non legato характеризуется ясной разграниченностью долей друг от друга. Главным признаком *non legato* является увеличение значимости точки и сокращение доленых движений.

Таким образом, в показе *legato* необходимо добиваться предельной связанности звуков, в *marcato* – яркую акцентированность, в *staccato* – их предельную краткость и долгую паузу между ними, в *non legato* – предельную точность в выдерживании звуков.

Фермата (ит. *fermata*, остановка) – знак, увеличивающий продление звука (аккорда) или паузы на неопределенное количество временных единиц.

Главным условием при выдерживании ферматы должна быть неподвижность рук и сосредоточенность дирижера.

При определении продолжительности ферматы следует помнить: чем короче длительность ферматы и чем быстрее темп, тем фермата длиннее, протяженнее

Фермата на звуке бывает двух видов - снимаемая и неснимаемая.

Снимаемая или заключительная фермата помещается в окончании музыкального построения или всего сочинения и создает впечатление завершенности, утверждения. После снимаемой ферматы последующее звучание может возникнуть только в том случае, если дирижером будет показано новое дыхание

Неснимаемая фермата встречается в середине музыкальной фразы, чаще всего она подчеркивает кульминацию (Русская народная песня, обр. А Сапожникова «Уж ты, поле мое»).

После выдерживания ферматы рука чуть сдвигается вверх, приготавливая новую точку, как бы еще раз повторяя вторую долю, на которой поставлена фермата. Этим движением одновременно и ограничивается произвольное время ферматы. Затем показывается следующая доля. Для продолжения метрического движения после его остановки новое дыхание не показывается.

Уж ты, поле мое
Русская народная песня
Хоровая обработка А. Сапожникова

Медленно

С. свет раз - до - лье мо - е, ты ши - ро - ко - е!
А. свет раз - до - лье мо - е, ты ши - ро - ко - е!

Фермата на паузе выслушивается после снятия звучности, предшествующей паузе.

Фермата над тактовой чертой или между нотами воспринимается и применяется как особо выразительная пауза.

Педагогические максимы

Секреты дирижерской техники, приемы управления дирижерским жестом описаны в работах зарубежных и отечественных дирижеров оркестра и хора прошлого и настоящего времени. Их советы и рекомендации являются основой в подготовке руководителей хоровых коллективов. Вот некоторые из них.

«Главная цель дирижерского искусства – умение дирижера передавать свое понимание исполнителям».
Вейнгартнер

«Техника дирижирования – есть не самоцель, а лишь средство к достижению конечной цели».
Н.А. Малько

Если «внимание руководителя преимущественно направлено на формирование движений, то именно они, вольно или невольно, становятся доминирующим

центром его деятельности. В результате «техническая сторона заметно превращается в самоцель».

И. Хабаров

«Овладевая техникой тактирования, дирижер всегда должен стремиться к наибольшей простоте, естественности и выразительности движений, к выработке полной свободы, пластичности и гибкости предельно ясного, четкого жеста»

М. Канерштейн

«Правая рука рисует, левая – окрашивает».

Ш. Мюни

«Движение левой руки есть важное средство для расчленения, усиления, подчеркивания, увеличения интенсивности, ослабления и утончения звучности музыкального потока»

Г. Шерхен.

«Возможность влиять на звучание заключена, - это нужно подчеркнуть со всей решительностью, - только в подготовке к взмаху (ауфтакту), а не в самом тактировании».

В. Фуртвенглер

«Будущий дирижер должен постигнуть дух песенности, напевности».

Бруно Вальтер

«Паузы надо слышать, это тоже музыка».

Г. Нейгауз

«Там где ноты длинные и их мало, темп не замедляйте, а там, где много коротких – не спешите».

Ф. Крейслер

«Мимика влияет на характер звукообразования, на тембр. Улыбка способствует яркому и светлому звучанию, а мрачное и суровое выражение – затемненному, так называемому «сомбрированному звуку».

У. Авранек

«Для дирижера даже схема тактирования – это... живой организм с присущими ему жизненными функциями: пульсом, дыханием, энергией и ритмом»

А. Сивизьянов

«Нельзя выразить руками того, чего не понимаешь, не представляешь, не чувствуешь»

В. Соколов

Дирижерская подготовка – важнейший элемент профессионального становления учителя музыки. Сам же учитель музыки, по словам А. Анисимова, является одной из основных фигур, без которой «невозможно обеспечить общий подъем и высокий уровень массовой, хоровой культуры»

Вопросы и задания для самопроверки

1. Дайте определение понятия «техника дирижирования».
2. Перечислите основные принципы дирижирования и требования к основной позиции дирижера.
3. Чем отличается метрическое тактирование от дирижирования?
4. Объясните роль «точки» в дирижерском жесте.
5. Приведите примеры песен на выполнение различных схем дирижирования из школьного репертуара.
6. Определите виды фермат и технику их выполнения в следующих произведениях: русская народная песня в обр. А. Новикова «Ой да ты, калинушка», С. Благообразов «Над рекой Днепром».
7. Объясните роль кисти в показе штрихов *легато*, *маркато*, *нон легато*, *стаккато*.
8. Перечислите средства выразительности и объясните технику показа в произведениях: М. Речкунова «Осень», «Острою секирой».
9. Найдите в хоровой литературе примеры различных группировок и дирижерских схем в смешанных размерах.
10. Назовите имена известных российских хормейстеров прошлого и настоящего времени.
11. Приготовьте сообщение о жизни и творческой деятельности одного из педагогов-хормейстеров известных детских и юношеских хоровых коллективов (В. Попов, В. Локтев, Г. Струве и др.).
12. Раскройте значение дирижерской подготовки в работе учителя музыки.
13. Напишите отзыв о посещении концерта хоровой музыки.

Раздел 2. Работа с хором

2.1. Хоровой тезаурус. Теоретические основы работы с хоровыми коллективами

Работа с хором требует от хормейстера высокого профессионализма, который складывается в первую очередь из теоретических знаний и практических умений и навыков вокально - хорового исполнительства, специфическими особенностями которого являются: « а) человеческий фактор (хор – живой организм, состоящий из мыслящих и чувствующих людей); б) синтетический характер (связь со словом); в) специфика инструмента (человеческий голос); г) наличие дирижера, являющийся творческим посредником между автором (авторами) и певцами, непосредственно воздействующими на слушателей» (Живов. С.20).

.Теоретические основы работы с хоровыми коллективами представлены ниже в виде хорового тезауруса.

ХОР (от греч. *choros* — собирательное понятие: хор, хоровод, толпа, собрание и т. д.) -

1) В древнегреческом театре — коллективный участник спектакля: совместно поющая, танцующая, декламирующая группа исполнителей.

2) Певческий коллектив. Хоровое исполнение вокальной музыки может быть с инструментальным сопровождением или а capella.

ХОРМЕЙСТЕР (от слова хор и нем. Meister — мастер) — руководитель хора: оперного, хоровой группы ансамбля песни и танца, помощник художественного руководителя хорового коллектива.

СМЕШАННЫЙ ХОР — певческий коллектив, состоящий из разнородных голосов: сопрано, альты, теноров, басов. В неполном смешанном хоре отсутствуют какие-либо партии. Смешанный хор наиболее богат выразительными возможностями; в то же время достижение ансамбля и строя в этом хоре труднее, чем в однородных хорах.

ОДНОРОДНЫЙ ХОР — хор, состоящий только из мужских, или только из женских, или только из детских голосов (в отличие от смешанного хора, объединяющего мужские и женские или мужские и детские голоса).

МУЖСКОЙ ХОР — хор, состоящий из мужских голосов: теноров (иногда и теноров-альтино), баритонов, басов (в т. ч. октавистов). Благодаря диапазону до 3-х октав и более, мужской хор обладает значительными исполнительскими возможностями. Выдающиеся мужские хоры: Академический мужской хор Эстонии, хор Краснознаменного им. А. В. Александрова ансамбля песни и пляски Российской Армии, Киевская мужская хоровая капелла, Хор моравских учителей, Пражский мужской хор и др. Много продвинутых любительских мужских хоров имеется в Прибалтике.

ХОРОВАЯ ПАРТИЯ — 1) группа однородных голосов в хоре, исполняющая в унисон свою мелодию; 2) часть хорового сочинения. Наименьшее число певцов в партии — 3 человека.

Партия сопрано. Общий диапазон партии: *до первой октавы – си второй, до третьей октавы.* Рабочий диапазон: *ми бемоль первой октавы – ля второй.* Переходные звуки: *ми, фа, фа диез первой октавы.* Верхний регистр у сопрано яркий, сочный; для него характерна наибольшая сила выразительности и динамичности. В среднем регистре голос сопрано отличается легкостью и подвижностью, нижний регистр – более приглушенный, немного рыхлый. Сопрановой партии в хоре чаще других приходится выполнять основной мелодический голос, она оказывает решающее влияние на общую звучность коллектива.

Партия альты. Альтовая партия отличается ровным, насыщенным звучанием на протяжении всего рабочего диапазона: *фа, соль малой – до, ре второй октавы.* Переходные звуки: *до, ре, ре диез первой октавы.* Настоящие низкие женские голоса встречаются крайне редко, поэтому в альтовую партию зачисляются певцы, которые могут без напряжения исполнять низкие звуки диапазона.

Партия теноров. Общий диапазон: *до малой – до второй октавы* Крайние звуки используются в хоровой литературе редко. Верхний регистр у теноровой партии звучит ярко, выразительно, с большой силой. Особенностью, расширяющей диапазон партии, является наличие у теноров фальцета, позволяющего исполнять легким звуком крайние верхние звуки диапазона и звуки среднего

регистра, окрашивая их особым тембром. Переходные звуки: *ми, фа, фа диез, соль первой октавы*.

Партия басов составляет основу хоровой звучности, её фундамент; особенно ответственна роль этой партии в произведениях без сопровождения. Диапазон басовой партии: *ми, фа большой – ми, фа первой октавы*. Наиболее выразительно партия басов звучит в верхнем и среднем регистрах. Партию басов чаще, чем других делят на две группы; баритоны и басы. Особенную редкость для хора представляет наличие третьей группы низких мужских голосов – октавистов.

Хоровые партии детского хора обычно состоят из сопрано и альтов.

Хоровые партии младшего детского хора (7-10 лет) Диапазон партии: *си малой, до, ре первой октавы – до, ми второй октавы*. Основные свойства детского голоса этого возраста –звонкость, ровность, полетность – формируются при условии правильного его воспитания. Оптимальным режимом для этих голосов является средняя сила звучания, умеренный вдох, исключение перенапряжения голосовых связок.

Хоровые партии старшего детского хора (11-14 лет). Рабочий диапазон сопрановой партии: *до, ре первой октавы - ми, соль второй октавы*. Голос у девочек отличается легкостью имеет уже некоторую окрашенность женского тембра, подвижен, выразителен, на переходных звуках (*ля, си первой октавы*) ощущается позиционная и интонационная неустойчивость. В партию сопрано зачисляются и мальчики, которые могут легко брать высокие звуки названного диапазона.

В партию альтов направляются учащиеся, у которых более насыщено звучит низкий регистр. Их диапазон: *ля малой – до, ре второй октавы*. Если в альтях поет много мальчиков, то для партии становится характерным грудное звучание, большая звуковая компактность. (Хороведение: Уч. пособие для студентов музыкально-педагогических факультетов. - М.,1989. С.55).

ТЕССИТУРА (итал. tessitura — ткань) — высотное положение звуков мелодии по отношению к диапазону голоса или инструмента. В зависимости от преимущества употребления тех или иных звуков, тесситура может быть высокая, средняя (наиболее удобная для пения, благоприятная для интонирования), низкая. Использование тесситурных условий — одно из средств выразительности.

ВОКАЛЬНО-ХОРОВЫЕ НАВЫКИ:

Певческая установка – правильное положение корпуса, шеи и головы, способствующее образованию звука хорошего качества.

Дыхание (певческое) - важнейший элемент певческого процесса; до некоторой степени подчинено воле дирижера. В современной вокальной методике принято смешанное или нижнереберно-диафрагмальное дыхание, когда при углубленном вдохе раздвигаются нижние ребра, опускается диафрагма (вследствие чего выпячивается стенка живота), плечи и верхняя часть груди неподвижны. При выдохе происходит активное торможение диафрагмы, ребра и стенка живота постепенно возвращаются в исходное положение.

Цепное дыхание — специфическое хоровое дыхание, при котором певцы меняют его не одновременно, а как бы “цепочкой”, поддерживая непрерывность звучания. Благодаря цепному дыханию в хоре возможно слитное, без цезур, исполнение больших музыкальных фраз и целой пьесы. Правило для певцов при цепном дыхании: не менять дыхания в конце слова, лучше — в середине его, на гласном звуке; после смены дыхания следует вступать на нюанс тише; менять дыхание непринужденно и заранее, не доводя его до “истощения”.

Звукообразование (фонация от греч. фоне -звук) – извлечение певческого и речевого звука, результат действия голосового аппарата. Певческий звук возникает от колебания голосовых связок, при этом усиливается и темброво окрашивается с помощью резонаторов.

Звуковедение - движение звука при пении. Виды звуковедения (голосоведения). Легато или кантиленное пение – является основным видом голосоведения. Этот термин обозначает быстрый и ровный переход от одного звука к другому без перерыва голоса. Владение кантиленой является главным показателем певческого мастерства. Стаккато – определяется как атакирование каждой ноты отдельным смыканием голосовой щели, отделяющим один звук от другого, и рассматривается в основном как прием, активизирующий работу голосового аппарата.

Цезура (от лат. caesura — рассечение) — грань между частями музыкального произведения; исполняется в виде короткой, еле заметной паузы, часто сопровождается (в пении) сменой дыхания. Подобно знакам препинания в словесной речи, цезуры способствуют расчлененности, осмысленности, выразительности музыкального изложения. Место цезуры обычно определяется исполнителем, но иногда указывается композитором при помощи специального знака («галочки»), запятой (коммы, апострофа) или окончанием лиги.

Дикция (лат. дикцио – произнесение речи) – ясность, разборчивость произнесения текста.

Строй — система звуковысотных отношений — интервалов. Практически строй выражается в правильном интонировании интервалов. Различается строй мелодический (горизонтальный, строй отдельной хоровой партии) и гармонический (вертикальный, строй всего хора). При интонировании мелодии опытные исполнители (скрипачи, певцы) стремятся расширять большие интервалы и сужать малые для большей их индивидуализации. В хоре обычно наблюдается противоположная тенденция (особенно — низкое исполнение восходящей большой секунды), что вызвало необходимость предупредительных правил: петь широко большие интервалы и суженно — малые. Исполнение гармонических интервалов не всегда тождественно исполнению мелодических. Гармонические интервалы по отношению к точности разделяются на стабильные (октава, квинта, кварта), требующие особой точности настройки, и вариационные (остальные), допускающие большее разнообразие в интонировании, в зависимости от их ладового значения (напр., спокойная большая терция в тонич. мажорном трезвучии и более высокая в доминантовом трезвучии, септаккорде). Строй в хоре должен способствовать раскрытию ладовых закономерностей.

стей, отсюда необходимость устойчивости интонирования в статических аккордах, остроты использования вводных тонов. Качество хорового строя зависит от многих причин (муз. подготовка певцов, их внимание, интерес к исполняемому, состояние голосового аппарата, акустика помещения и т. д.).

Ансамбль (франц. ensemble — вместе) - единство при совместном пении, игре на музыкальных инструментах, один из элементов хоровой звучности. Различают ансамбль частный — отдельной хоровой партии и общий — согласованность всех партий; тот и другой — совокупность отдельных ансамблей: интонационного, ритмического, динамического, тембрового, дикционного, орфоэпического. Установление ансамбля входит в обязанность дирижера. Для достижения ансамбля необходимо активное участие самих певцов, их стремление к слитности, слушание общего звучания, чуткость к жестам дирижера.

Фразировка – отчетливое художественное выделение музыкальных фраз и других построений при исполнении музыкального произведения. При исполнении хорового произведения определяется как музыкой, так и литературным текстом. Фразировка – важное средство выразительности.

A CAPPELLA (а капелла, итал. — в стиле капеллы) — хоровое (ансамблевое) пение без инструментального сопровождения, высший вид хорового исполнительства.

ПАРТИТУРА (итал. partitura — разделение, распределение) — нотная запись ансамблевой музыки, в которой сведены партии всех голосов (или инструментов). Порядок расположения партий (голосов) в партитуре: сверху вниз по однородным группам, а в каждой группе — от высоких к низким голосам (в хоровой партитуре — сопрано, альты, тенора, басы). На каждой нотной строке обычно пишется один голос; если больше, то голоса определяются направлением штилей — вверх или вниз.

УНИСОН (от лат. unus — один и sonus — звук) — одновременное звучание 2-х или нескольких звуков одной и той же высоты (октавный унисон — сочетание одинаковых звуков в разных октавах). Унисонный строй — слияние певцов отдельной партии в единый хоровой голос — составляет основу строя и зависит от остроты слуха поющих, от их тембров, от единообразия вокализации гласных.

МНОГОГОЛОСИЕ — склад музыки, основанный на сочетании несколько самостоятельных голосов (полифония) или на соединении главного голоса — мелодии и аккомпанирующих голосов (гомофония). Нередко встречается также смешанный гомофонно-полифонический склад. Многоголосие характерно для хорового пения; унисонные хоры довольно редки. В зависимости от числа самостоятельных голосов хоры называются 2-х, 3-х голосными и т. д.

DIVISI (итал. — разделенные) — временное разделение хоровой партии на два, три и более голосов. Применение дивизи гармонически насыщает хоровое изложение, ослабляя в то же время силу звучания (в противоположность унисону).

2.2 Практические методы работы с хоровыми коллективами

Впервые практические методы работы с хором были обобщены П. Г. Чесноковым в его книге «Хор и управление им» в виде «Советов молодым дирижерам»:

«Не берись за работу над сочинением, которое не воспринимаешь полностью своим сознанием и чувством»;

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

«Если хор поет плохо, вини в этом не его, а самого себя»;

«Не приходи к хору с сочинением, предварительно тобой не изученным, не проанализированным всесторонне»;

«На занятиях с хором не будь груб – это унизит тебя в глазах хора, а делу принесет только вред»;

«Оставайся всегда строгим и требовательным к себе, как к дирижеру и как человеку, это обеспечит нормальные взаимоотношения с хором»;

«Будь для хорового певца старшим товарищем в самом лучшем смысле этого слова, в тоже время будь требователен в работе»;

«Изучай каждого певца как человека, вникай в его психологические особенности и сообразно этому подходи к нему»;

«Цени и уважай каждого певца, если хочешь, чтобы и тебя ценили и уважали в хоре: взаимное уважение и доброжелательство – необходимые условия для художественной работы»;

«Помни, что хоровое искусство является одним из проявлений человеческой культуры» (Чесноков П.Г. «Хор и управление им». – М., 1961. – С. 237-239).

Работа с хором предполагает предварительный подготовительный исполнительский анализ хорового произведения. Дирижер, должен выявить ответ на следующие главные вопросы:

1. Какую мысль (содержание) передают авторы (анализ поэтического текста, если таковой имеется, и музыкальных средств, при помощи которых композитор передает то или иное содержание, рисует те или иные образы)?
2. Какими художественными средствами (темп ли это, динамика, агогика, тембр, артикуляционные приемы фразировки и др.) можно наиболее убедительно и ярко передать данное содержание, воплотить его в реальном звучании?
3. Какими дирижерскими средствами и приемами (роль кисти, локтя, плеча, величина и объем жеста, способы передачи логической связи между фразами, подход к кульминации и т.д.) можно реализовать исполнительский художественный образ?
4. Какие вокальные, ритмические, интонационные, ансамблевые и другие технические трудности могут возникнуть перед дирижером в процессе реализации идеального исполнительского замысла?

Вокально-хоровой анализ включает: «определение диапазона каждой хоровой партии, тесситуры голосов и сочинения в целом, характеристику вертикального и горизонтального строя и типа хорового ансамбля (унисонный, гармонический, полифонический и т.д.), анализ технических трудностей каждой партии и хора в целом (вокальных, интонационных, ритмических, динамических, тесситурных, дикционных), специфических особенностей данного хорового коллектива, с которым будет разучиваться произведение, его технических возможностей. Результатом этого раздела анализа должен быть поиск способов и приемов преодоления выявленных трудностей» (Живов В.Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика. Учеб. пособие для студ. Высш. учеб. заведений. – М., 2003. С.109, 124)

Занятие с хором начинается с распевания, целью которого является разогревание. настройка голосового аппарата певцов и развитие у них вокально-хоровых навыков.

Собственно работа с хоровым коллективом над музыкальным произведением обычно состоит из трех периодов, которые в свое время обозначил П.Г. Чесноков, - технический, художественный и генеральный (заключительный). В первом периоде преодолеваются технические трудности, во втором – идет работа над художественным замыслом произведения. В третьем периоде произведению придается художественная целостность и законченность. Несмотря на такое деление, все три периода связаны между собой, поскольку техническое и художественное в хоровой работе не могут быть четко разделены между собой.

Большое значение имеет первый период, так как именно в нем происходит знакомство хористов с произведением. Показ его происходит по –разному. Это может быть исполнение его на инструменте и пропевание основной мелодии, прослушивание в грамзаписи, выразительное чтение стихотворного текста.

Разучивание произведения в самодеятельных и детских коллективах чаще всего происходит «с голоса», что не способствует музыкальному развитию участников. Поэтому следует с самого начала использовать нотную запись, приучая хористов следить за направлением движения мелодии, а затем постепенно осваивать музыкальную грамоту.

Работа может вестись с каждой партией отдельно, но много времени таковой работе отводить не нужно, так как хористы должны слушать звучание другой партии и уметь подстраиваться к ней.

«Подыгрывание» на инструменте во время разучивания должно быть, по мнению Вл.Г. Соколова, осторожным, даже в том случае, если произведение написано с сопровождением. Велика роль вокального показа мелодии самим хормейстером без инструмента. В этом случае можно объяснить коллективу как «заострить», «округлить», «осветить» звук, подстроить голос к общему звучанию, передать чувство или настроение и т.д.

Руководитель хора должен искать и находить способы технического овладения произведением, не утомляя исполнителей однообразным повторением трудных мест, а заинтересовывая их в выполнении той или иной задачи, связы-

вая исполнение каждой фразы с общим художественным замыслом композитора.

Приемы и способы работы над произведением могут быть самыми «изощренными» (П.Г. Чесноков). Основой всей деятельности хора считается работа над унисоном как всего хора, так и отдельной партии. Одним из способов формирования правильного унисона является упражнение по впеваю сложного мелодического эпизода. Пропевание идет по нотной записи в медленном темпе с остановкой и повторением трудных для вокализации звуков, добиваясь ровности и естественности в звучании унисона, тембральной и эмоциональной окраски. При изучении многоголосных партитур, необходимости гармонического «вживания», ансамблевой стройности, динамической сбалансированности могут быть использованы следующие приемы; исполнение отдельных аккордов на ферматах: повторяя, менять их динамику, способ звукоизвлечения: «поднять» аккорд на полтона вверх, «опустить» вниз: спеть на слог, с закрытым ртом и т.д.

Добиваясь ритмического ансамбля эффективным является использование известного метода «условного ритмического дробления» крупных длительностей на более мелкие.

Эффективен способ «мелодической речитации», которым пользовались А.В. Свешников и А.А. Юрлов. Он заключался в исполнении того или иного мелодического фрагмента всем хором в штрихе *marcato*. Ставилась задача петь отдельно каждую ноту, сохраняя длительность, точный ритм и точное окончание фраз. При этом достигались четкость ритма и одновременность снятия, чистота строя, правильная вокальная позиция, единообразное звукоизвлечение, яркая тембровая окраска, т.е. соответствие основным требованиям хорового ансамбля. (Юрлов А.А. Статьи и воспоминания. Материалы. – М., 1983.. С.132).

Эффективен в работе над любым произведением метод вокализации – пение на какой-либо звук, слог, с закрытым ртом. А.А. Юрлов подчеркивал, что можно «совершенно закономерно считать вокализацию упражнением, имеющим очень большое значение в работе над конкретным хоровым сочинением, которое в данный момент готовит хор» (там же, 145). То есть путем различной вокализации произведения достигается «комплексное решение задачи – выработать певческие технические навыки в тесной связи с задачей раскрытия художественного, эмоционального содержания образов произведения» (там же, 145).

Успешно используется в работе с хором прием исполнения одного и того же произведения в разных тональностях. Это делается тогда, когда хор «не держит» тональность, указанную композитором. Изменение тональности мобилизует и активизирует слух певцов, ставит их в условия большей ответственности за интонационное исполнение произведения.

Одним из способов изучения репертуара считается прием партий у хористов, особенно прием ансамблями (дуэтом, трио и т.д.). Проверкой правильности звучания произведения может считаться исполнение его без дирижера с выполнением всех указаний относительно вступления, цезур, динамики, дыхания и т.д.

П.Г. Чесноков. Советовал в заключительный период работы с хором над произведением дать ему «отлежаться» на 1-2 недели.

2.3. Специфика работы с детскими хоровыми коллективами (или Работа над песней в детских школьных хоровых коллективах)

«Детский хор - «это живое существо, существо удивительное, постоянно растущее, изменяющееся и всегда молодое. Хор нужно не просто создать – его нужно вырастить, как малое дитя, его придется учить и воспитывать – дать ему образование и наделить высокой духовностью» (Пономарев А. Жизнь детского хора/ Музыка в школе. -№4., 1988. –С.51-56).

Обращение к данной теме обусловлено требованиями, изложенными в «Стандарте основного общего образования по искусству» и «Обязательном минимуме содержания основных образовательных программ по основам музыкальной культуры». А именно: в результате изучения музыки ученик должен: «выразительно исполнять соло (с сопровождением и без сопровождения) несколько народных песен, песен композиторов-классиков и современных композиторов (по выбору учащихся); исполнять свою партию в хоре в простейших двухголосных произведениях» (Ильина Е.Р. Музыкально-педагогический практикум: Учебно-методическое пособие для студентов высших учебных заведений. - М., 2008).

Именно поэтому приведенный здесь материал адресуется в первую очередь учителям музыки общеобразовательных школ («Каждый класс – хор!» - Д.Б. Кабалевский) и руководителям школьных хоровых коллективов.

Работа над песней в детском хоре имеет богатую и разнообразную методику, которая постоянно пополняется и обновляется. Эту методику разрабатывало не одно поколение известных педагогов – хормейстеров, среди которых следует назвать Д.Л.Локшина, В.Г Соколова, И.П. Пономарькова. Т. Овчинникову, Н. Д.Орлову, Ю.Б. Алиева, Г.А. Струве. Г.П. Стулову, В. К. Тевлину, А. Абелян, В. С. Попова. А. С. Пономарева, Б. С. Рачину и многих других. Их методы, советы и рекомендации по основным моментам работы с детским хором являются по сути традиционными. Тем не менее, стоит обратить внимание на слова, сказанные П.Г. Чесноковым после обсуждения его книги «Хор и управление им» в беседе с молодым доцентом Ленинградской консерватории А. И. Анисимовым: *«Если кто-либо из молодых хормейстеров будет работать с хором строго по советам и указаниям, изложенным в моей книге, то вряд ли получится хороший хор. Это дело индивидуальное, и в какой-то мере темное, как и многое в музыке. Да и сам я каждый раз работаю по-иному»*. Они свидетельствуют не столько о скромности замечательного российского хормейстера, сколько направляют людей, занимающихся этим видом искусства на поиски собственных методов и приемов работы.

В данном учебном пособии приводятся некоторые результаты таких поисков руководителей детских хоровых коллективов.

Основное внимание в вокальной работе с детьми следует уделять : а) певческой установке; б) певческому дыханию; в) верному звукообразованию; г)

хорошему владению звуковедением; певческой дикции. (Подробнее смотреть в работах Н.Д. Орловой, Н.Н. Добровольской, А.Г. Менабени, Г.П. Стуловой).

В отечественной вокальной педагогике основополагающими в формировании певческих навыков являются концентрический и фонопедический методы.

Сущность концентрического метода, создателем которого является великий русский композитор М.И. Глинка, такова: 1. Начинать развитие голоса необходимо с центральных (примарных) звуков, как наиболее удобных и берущихся без напряжения. 2. Развитие голоса должно быть постепенным, без всякой поспешности. 3. При работе над голосом нужно избегать форсированного звучания, заниматься при умеренной силе звука (ни громко, ни тихо). 4. Наибольшее внимание уделять качеству звучания и свободе пения, ровности силы звучания при очень ограниченном диапазоне на начальном этапе обучения. 5. Необходимо выравнивание всех звуков по качеству.

Фонетический метод вокальной работы.

Данный метод предполагает хорошее знание механизма звукообразования, знание качества влияния отдельных фонем русского языка на гортань, дыхательные органы, ротоглоточный канал, знание акустических свойств, положений, укладов артикуляционных органов при звучании отдельных фонем, что способствует выравниванию звучания. Например, последовательность гласных *и, э, а, о, у* – увеличивает размер ротовой полости; последовательность – *и, у, о, э, а* – уменьшает напряженность голосовых мышц. последовательность *а, о, э, у, и* – повышает подсвязочное давление. Согласные *л, н, м* – способствуют кантилене, а четкость дикции обеспечивают твердые согласные - *д, б, р*.

Вокальные навыки начинают формироваться с напевного звучания на основе овладения певческим дыханием. Специальные требования по развитию дыхания сводятся к спокойному оптимальному вдоху, спокойному экономному выдоху с сохранением вдыхательной установки, высокому резонированию.

Приемы формирования певческого дыхания (из опыта работы Михайловой М. и Шуваловой Е.).

Первая группа приемов – специальные физиологические упражнения

1. «Крепкий выдох». По руке учителя дети должны сделать быстрый вдох, задержку и продолжительно-активный выдох на какой-нибудь легкий предмет, для того, чтобы привести его в движение.
2. «Шипящий выдох». По руке учителя дети должны сделать быстрый вдох, задержку и продолжительный выдох на шипящем звуке («с», «ш», «ф»). Во время выдоха детей учитель считает вслух. По мере овладения навыком, счет должен увеличиваться.
3. «Йога». По руке учителя дети должны сделать быстрый вдох, задержку и три резких активных выдоха. Во время выдоха нельзя добрать дополнительный воздух. Постепенно количество выдохов может увеличиваться.
4. «Качаем насос». Задание заключается в чередовании вдоха и выдоха. Имитируя работу насоса, дети наклоняются вперед и делают

выдох, выпрямляясь, делают вдох. Одновременно с выдохом произносят звук «ф».

5. Чередование вдоха и выдоха с поворотом головы. Голова поворачивается направо –вдох, прямо – выдох, налево- вдох, прямо – выдох.
6. «Вдыхаем цветочный аромат». Упражнение направлено на выработку «высокого вдоха». Детям предлагается взять в руки воображаемый цветок и глубоко втянуть через нос его аромат. При этом губы мягко сомкнуты, а крылья носа раздуты, поток воздуха проходит высоко, до лба.

Выполнение любого из физиологических упражнений может сопровождаться самоконтролем детей: держа руку на диафрагме, они следят за её работой.

Вторая группа приемов – технические приемы, способствующие выработке навыка дыхания.

1. Объяснение значения дыхания в пении и показ учителем правильного способа певческого дыхания.
2. В процессе распевания или работы над песней учитель просит детей пропеть на одном дызании либо звук, либо мотив, либо фразу. Выполняя задание, дети должны контролировать равномерную подачу дыхания (без толчков) и его рациональное распределение.
3. «Музыкальная цепочка». Друг за другом, по руке учителя, дети «подхватывают» оддетям способ показа фоазин и тот же звук (или музыкальную фразу). В момент, когда следующий ребенок начинает петь, предыдущий заканчивает. Данное упражнение полезно для формирования цепного дыхания.

Третья группа приемов – приемы, употребляемые в процессе работы над песней.

Применение этих приемов целесообразно на первоначальном этапе разучивания песни.

1. «Дыхание + жест». Исполняя мелодию какой-либо песни, учитель демонстрирует детям способ показа фраз жестом и заостряет их внимание на распределении дыхания по всей фразе.
2. Учитель поет мелодию, дети отмечают жестом фразу.

Наблюдение за работой учителей музыки и студентов-практикантов показывает, что во время пения на уроках музыки мальчики предмутационного и мутационного периода лишены особого внимания, предоставлены сами себе, большинство из них не поют, что ставит под сомнение выполнение перечисленных выше требований. Между тем, само слово мутация (от латинского слова *mutatio* – перемена, изменение) уже требует повышенного внимания к изменениям, происходящим в голосовом аппарате мальчиков. Выполнение требований Стандарта становится еще более невыполнимым, если учесть, что насыщенное содержание современных программ по музыке не дает возможности при 1 часе

в неделю уделять особое внимание пению мутирующих подростков. В связи с созданным положением ничего не остается, кроме того, как искать оптимальные пути и методы решения возникшей проблемы. Ближе всех к её решению оказались работы Даниила Львовича Локшина особенно раздел «Хоровое пение» в методическом пособии «Уроки пения в 7-8 классах»(2).

Методика работы над развитием голоса в этот период заключается в развитии вокально-хоровых навыках, приобретенных ранее. Это навыки разного вида дыхания, манеры звуковедения, певческой дикции, строя и ансамбля, навыки цепного дыхания.

Упражнения, рекомендуемые для развития дыхания и певческого звука:

- Пение последовательности гласных на одном звуке (а, э, и, о, у; и, э, а, о, у; и, йэ, йа, йо, йу), в средней части диапазона (с постепенным движением вверх) полезно для выработки задержанного выдоха, правильной, естественной артикуляции каждой гласной и навыка пения легато с плавным – без «подъездов» - переходом от одной гласной к другой.
- Пение звукорядов из пяти звуков сверху вниз с чередованием тех же гласных или в сочетании с согласной. Цели те же. Упражнение полезно и для выработки хорошего унисона.
- Те же самые задачи, но на звукоряде большего объема – на гамме (вверх и вниз). Это упражнение полезно и для выработки цепного дыхания. В этом случае дыхание нужно брать не через 4 звука, а там, где у каждого певца возникает в нем потребность.

Методы разучивания песни: 1) пение по слуху; 2) выучивание с применением высотного тактирования; 3) разучивание по графической записи; 4) разучивание с опорой на нотную запись; 5) сольмизация (пропевание с названием нот); 6) сольфеджирование; 7) разучивание с помощью ручных знаков ступеней, используемых в относительной (релятивной) сольмизации; 8) использование кисти руки. «Рука – нотный стан» (Г. Струве); 9) свободное дирижирование, пластическое интонирование.

Вокальные упражнения для развития детского голоса даны в Приложении.

Дети преодолевают любые трудности только тогда, когда глубоко проникнут в художественный образ произведения.

«Музыкальный образ,- пишет Е. Маймин,- нельзя себе представить зримо, он не способен вылиться в устойчиво осязаемую форму - он не столько сам по себе существует, сколько действует. Музыкальный образ может быть очень глубок, и вместе с тем он лишен какой-либо предметной определенности. Именно по этой причине так трудно передавать содержание музыкального произведения» (5, 55). В сочетании со словом в таком искусстве, как песня, где слово, по выражению К.С. Станиславского, «что», а музыка – «как», создается синтетический образ, в котором музыка обогащает поэтический текст песни, делает его более выразительным и возвышенным.

Для этого следует хормейстеру (а в дальнейшем и совместно с хористами) поработать по следующему плану:

1. Определить основную идею (пафос) песни.
2. Выделить «ключевое» слово.
3. Подобрать к нему несколько образных сравнений , ассоциаций.
4. Найти литературные произведения, близкие к нему по образному строю.
5. Выразительно прочитать текст песни.
6. Сопоставить его с музыкальным текстом.
7. Понять роль музыки в данном произведении.
8. Выявить средства музыкальной выразительности, с помощью которых стихотворный текст стал ярче и убедительнее.
9. Выделить основную интонацию в песне, её зерно.
10. Проследить за ее развитием.
11. Подумать об общем характере жеста- движения.
12. Выделить трудные для исполнения места и найти жест, помогающий преодолеть эти трудности.
13. Продумать и найти «ремарки» (образные выражения) к качеству исполнения песни детьми в художественной форме.
15. Продумать план и сценарий разучивания песни, помня о том, что в основе должен лежать художественный образ .

Естественно, что предлагаемый план действий не является мертвой конструкцией, отдельные его пункты могут объединяться, меняться местами и т.д. Обязательным является знакомство с авторами музыки и, по возможности, слов.

Например. « *Тишина* ». Музыка *Еф. Адлера*, слова *Е. Руженцева*

Основная идея песни - передача состояния покоя. Ключевое слово заключено в самом названии песни ТИШИНА. Близкие по ассоциации слова, определяющие её: мирно, покойно, созерцательно, чутко, замороженно, таинственно, затаенно, осторожно. Этому настроению созвучны некоторые стихотворения других поэтов. Например:

Из Гете

Горные вершины
Спят во тьме ночной,
Тихие долины
Полны свежей мглой:
Не пылит дорога,
Не дрожат листья...
Подожди немного,
Отдохнешь и ты.

М.Ю Лермонтов

В тишине лесной глуши
Шепот к Шороху спешит.
Шепот к Шороху спешит,
Шепот по лесу спешит,
Шепот по лесу шуршит.

- Ты куда?
- К тебе лечу.
Дай на ушко прошепчу:
Шу-шу-шу да ши-ши-ши.
- Тише, Шорох, не шурши,
Навостри-ка уши -
Тишину послушай !...
В. Суслов

Поэтический текст полностью совпадает с музыкальным. Широкие басовые ходы *non legato* и октавы в верхнем регистре создают впечатление объема и большого пространства между «небом и землей». Неожиданная гармония четырех аккордов во всей песне подчеркивает особый смысл слов, на которые они приходятся: субдоминанта после доминанты на слове СТОРОЖИТ, доминанта к с *moll* на слове ТИШИНУ, *III6* на слове ДОМ и *T* на слове БЕРЕЗКУ. Кстати, тоника в песне показывается редко, даже в конце она заканчивается на терцовом звуке, что создает впечатление ожидания. Главная интонация заключается в первых двух тактах, напоминая интонации колыбельных песен. Она находится в пределах квинты и выходит из неё всего четыре раза.

Песня требует мягкого, осторожного жеста, не нарушающего состояния покоя. В то же время он должен охватить все пространство (От земли до неба), передать ощущение этого пространства, заполнить его.

Большие фразы в спокойном темпе, высокие долгие звуки трудны для исполнения детям младшего школьного возраста. Поэтому в дирижировании можно объединить такты. Это придаст песне вальсовый и более напевный характер, снимет часть затруднений и поможет избежать возможной ошибки - пения по слогам. В этом случае все фразы в песне будут начинаться дробленным вступлением, что провоцирует студента на резкий толчок кистью. Кистевое движение в данном случае должно «повести», протянуть звук, прослушать его.

. После прослушивания песни можно спросить, какими средствами музыкальной выразительности пользуется композитор, чтобы изобразить тишину? (помимо тихой звучности, спокойного темпа, они должны заметить остановки (паузы) между словами ТИШИНА и далее перед словами В НЕБЕ ПЛЕЩЕТСЯ ЛУНА). Для чего нужны эти паузы? (вопрос задается в том случае, если дети не называют их). Почему композитор заполняет эти паузы звуками в высоком регистре? (Прислушивается к тишине. Тишина такая, что в ушах звенит). Почему после слова ДОМ нет паузы, а звук тянется. Можно показать в записи этот долгий звук. На что это похоже? (На крышу дома). Почему вальс, а не польку выбрал композитор? и.т.д. (Учитель музыки: пути профессионального становления

Этапы развития навыков многоголосия (Рачина Б. «Петь в хоре может каждый...»/ Музыка в школе. - №4, 1990. – С.49-53):

1. Умение слышать несколько мелодических линий, тембров.
2. Умение слышать количество звуков в созвучии, в аккорде.
3. Умение слышать консонанс и диссонанс.

4. Ритмическое многоголосие - первый шаг к многоголосию мелодическому.
5. Пение песен, где аккомпанемент не дублирует мелодию.
6. Умение выделить слухом нижний звук из двух звучащих.
7. Слушание и озвучивание гармонических интервалов.
8. Умение определять на слух основные гармонические функции (тонику, субдоминанту, доминанту). (Методика В.Кирюшина).
9. Умение слышать средний звук из трех.
10. Умение петь кадансовые обороты по слуху, по записи.
11. Пение упражнений с выдержанным звуком в одном голосе и движении в другом.
12. Пение упражнений с противоположным, самостоятельным движением голосов.

Б.Рачина советует особенно внимательно следить за моментами вступления партий, переходами с одноголосия на унисон и наоборот. Сложные кадансовые обороты учить отдельно, исполнять их в медленном темпе, прослушивая каждое созвучие. Выучив одну партию, петь её, подыгрывая остальную партитуру. (Тевлина В.К. Методика работы над песней /Музыкальное воспитание в школе. – 1985.- Вып.17. С.41)

«Художественно-синкретический» метод, разработанный Ларисой Леонидовной Алексеевой, кандидатом педагогических наук, доцентом ИХО РАО.

Метод направлен на совершенствование детского пения, избегая при этом «натаскивания» и утомительных «отработок», изъясняясь «языком» искусств, облекая учебные вокально-хоровые задачи в художественную форму. т.е. совокупность средств выразительности различных искусств направляется на выполнение необходимой вокально-хоровой задачи.

Изложению конкретных методических приемов начинается с рассмотрения совокупности выразительных средств искусства слова, поскольку речь и пение связаны теснейшим образом единством происхождения.

Суть метода заключается в использовании интонационной выразительности речи учителя для совершенствования пения детей. В художественной речи учителя необходимы образные слова, словосочетания и т.п., обращающие внимание на себя, разрушающие привычный автоматизм обыденных речевых оборотов.

Это может быть **м е т а ф о р а** (греч. *metaphora* - перенос) - употребление слов и выражений в переносном смысле на основании признака, общего для сопоставляемых объектов («стальные кружева голоса», «золотые потоки его, струящиеся прямо учителю в ладони», «нарастающее тепло или блеск, летящий прямо к маме, где бы она ни была» и т.д.) При этом избегается употребление речевых оборотов типа: «спой, как я», «не пой, а слушай», а считается уместными следующие: «попробуй согреть мои ладони звуком своего голоса...,

и ладошки соседа по парте тоже»; «а помнишь?...»; «представляешь, как это...»; «подумай об этом...»; «как ты считаешь...».

о л и ц е т в о р е н и е - разновидность метафоры, при котором неодушевленные предметы, растения или животные говорят, думают и чувствуют как человек. «Слышишь голос деревьев, угадываешь его неожиданные движения?...»; «посмотри-ка, без конца цветы меняют свой вид, по-своему тянутся к свету и, прислушайся: у каждого цветка своя песня...».

Использование с л о в - с и м в о л о в (греч. symbolon - знак, примета), которые несут в себе многозначные и глубокие по смыслу образы, соотносят разные планы озвучиваемой детьми действительности на основе их общности, родственности. Слово-символ не наглядное изображение, а выявление содержания исполняемого или творимого школьниками произведения через конкретный предмет, обозначающий идею иносказательно, путем намека, создания определенного настроения: «песня-чайка», «звук-орган», «голос-колокольчик».

С целью усиления художественного впечатления, увеличения какого-либо признака, качества или действия применима г и п е р б о л а (греч. hyperbole - преувеличение) или л и т о т а (греч. litotes - простота, малость, умеренность) - выражение, противоположное гиперболе, художественное преуменьшение величины, значения, в нашем случае оказывает немалое эмоциональное воздействие на детей: «Звук такой тоненький, хрупкий, никак не шире стебелька травинки. Можно даже неосторожным дыханием переломить его...».

Сравнение - образное выражение, где предмет, явление или признак сопоставляется с другим, обладающим данным свойством в большей мере, ввиду широкого применения в музыкально-педагогической практике, считаем возможным оставить за рамками нашего изложения.

Антитеза (от греч. antithesis - противоположение), выражаемая обычно антонимами, стилистическая фигура контраста, резкого противопоставления предметов, свойств, явлений: «не наступать голосом, а вступать»; что значит в звуке «волна и камень», «лед и пламень»?

Оксюморон или оксиморон (греч. oxymoron - остроумно-глупое) - представляет собой соединение противоположных по смыслу слов, образно раскрывающих противоречивую сущность обозначаемого. С помощью этой фигуры можно раскрыть детям тончайшие оттенки человеческих чувств и переживаний: «светлая печаль - о чем это и как?», а «горькая правда и сладкая ложь» - такое бывает в человеческой жизни? Может ли это звучать и какие состояния человека рождают такие песни?»

Расположение близких по значению слов в периоде нарастания или ослабления их эмоционально-смысловой значимости - градация (лат. gradatio - постепенное возвышение, усиление) - соответственно бывает восходящим и нисходящим. Так и голос может звучать как росинка, блестящая на солнце, или ручей - река - целое море - даже океан! Певческий звук способен передать различное состояние моря: «Море слегка разыгралось»; «Помутилось синее море»;

«Неспокойно синее море»; «Почернело синее море»; «На море черная буря» (А.С. Пушкин. Сказка о рыбаке и рыбке). В этом случае нет никакой необходимости говорить детям: «выше, ниже, здесь рядом две ноты, а здесь - октава и т.п.», все получается произвольно и совершенно естественно.

Танцевальное искусство как вид художественного отображения действительности содержит неограниченные возможности воплощения художественного образа в движении. Учитель ищет вместе с детьми органичное единство жеста и певческого звука, свободу выражения своего внутреннего состояния в пении, что, конечно, рождается не сразу, а исподволь.

Краски голоса, его тембр связывают музыку с живописью, с цветом.

Здесь уместно привести слова М. Нозадзе: «Музыкальный звук должен с самого начала иметь для ребенка не только высоту. Но и определенную окраску и силу.. быть светлым или тревожным, но только не «никаким» (Высокое назначение человеческого голоса /Искусство в школе.- №5, 1997. –С.48-54).

По просьбе учителя дети могут «окрасить» собственный певческий звук в цвет утренней зари или холодного зимнего неба. А затем можно «рисовать» голосом как кистью, причем каждый ребенок «звучит в своем цвете» и кисть тоже бывает разной - от тончайшей до весьма широкой.

«Рисунок» певческим голосом, говоря языком графики, возможен и контурными линиями, и штрихами.

Прием «вышивание голосом» композитора В.О. Усачевой также показателен в этом плане. Суть вышивания голосом сводится к тому, что ребенок вначале создает графический узор, затем пытается выполнить его движением руки, и уж потом проследить голосом, «вышить» узор. Говоря языком дидактики, в этом приеме сливаются воедино графика, пластическое интонирование и собственно вокализация, а в целом - изобразительное, танцевальное и песенное искусства

Скульптура в рамках художественно-синкретического метода важна своим исходным материалом. Языком этого искусства можно говорить о голосе «металлическом» и «каменном», «деревянном» или «стеклянном». В повседневной жизни достаточно часто указанные эпитеты употребляются как характеристики голоса при определенных душевных состояниях и переживаниях человека.

е к ним.

Архитектуру, как масштабное, пропорциональное искусство связывается с воздвигаемым на уроках музыки художественным певческим ансамблем, объемно-пространственным по структуре, где из пластичной композиции голосов рождается многоголосие.(Алексеева Л. «Певческое поле» Мира. Художественно-синкретический метод в вокально-хоровой практике на уроках музыки/ Искусство в школе. -№3. -2001. - С.13-17).

Разумное сочетание традиционных и инновационных технологий будет являться той «золотой серединой», которая позволит достичь желаемого результата.

Ниже мы приводим пожелания хормейстеру художественного руководителя детской хоровой школы «Весна», заслуженного артиста РСФСР Пономарева А.Н.

- Пойте больше тихих протяжных хоров с поэтическим содержанием.
- Культивируйте классическую музыку
- Произведения классиков лучше исполнять на языке оригинала... обязательно дайте детям подстрочный точный перевод, и только в связи с ним стройте план раскрытия образа.
- Избегайте пения маршей.
- Перекладывайте сами для своего хора в доступной ему степени сложности любимую вами музыку, лучше классику.
- Твори, хормейстер! Думай, учитель, влюбляй детей в музыку!
- Учитесь дирижировать на концерте не музыкальным произведением, а хором, детьми. Ваши жесты должны постоянно помогать хору быть на высоте задач, определенных для них в процессе занятий и репетиций, а ваше артистическое вдохновение должно озарять общую атмосферу происходящего на сцене и пробуждать вдохновение в каждом поющем.
- Хоровые занятия не стройте по принципу сейчас помучаемся, а потом, в конце, так и быть, споем вашу любимую! Само занятие должно быть радостью.
- Не стесняйтесь и не забывайте говорить хору «спасибо» за сотрудничество с вами – в большом и самом малом. (Пономарев А. Жизнь детского хора/ Музыка в школе. - №4, 1989.- С.37-38).

Вопросы для самопроверки

1. Сделать исполнительский и вокально-хоровой анализ песни, предназначенной для работы с хором.
2. Привести примеры работы над вокальными навыками (дыханием, звукообразованием, артикуляцией).
3. Привести примеры работы над хоровыми навыками (строем, ансамблем).
4. В чем суть фонопедического метода развития детского голоса?
5. Привести примеры распеваний для детского хора.
6. В чем суть художественно-синкретического метода?
7. Назвать диапазоны певческих голосов.

8. Привести примеры работы над двухголосием.

Заключение

Хоровое пение выделяется из всех видов активной музыкальной деятельности, способной охватить широкие массы детей. Это наиболее массовая форма активного приобщения детей к музыке и доступный вид музыкального исполнительства. Доступность обуславливается тем, что голосовой аппарат – «инструмент», данный человеку от рождения, совершенствующийся вместе с его ростом и развитием. Петь может каждый здоровый ребенок, и пение является для него естественным и доступным способом выражения эстетических потребностей, чувств, настроений, подчас им не осознаваемых. В руках умелого педагога пение становится действенным средством музыкально-эстетического воспитания учащихся.

Вокально-хоровая музыка тесно связана со словом, что создает базу для более конкретного понимания содержания музыкальных произведений, которое раскрывается и через слово, поэтический текст, и через музыкальную интонацию, мелодию. А поэтому идейно-эмоциональная сущность содержания вокально-хоровой музыки удваивается.

Также необходимо отметить коллективный характер процесса хорового пения. Совместное исполнение песен, эстетическое переживание их содержания сплачивает учащихся в единый творческий коллектив. Вместе с тем пение в коллективе воспитывает у них внимание, наблюдательность, дисциплинированность.

В процессе вокально-хорового исполнения развиваются не только музыкальные способности, такие, как слух, память, чувство ритма, но и способности, имеющие значение в общем развитии личности ребенка: воображение, творческая активность, так как воссоздание музыкального образа предполагает определенную свободу и самостоятельность, которые должны проявиться в трактовке, в некотором своеобразии исполнительского замысла, в поиске для его передачи наиболее выразительных средств, т.е. в самостоятельной интерпретации песни.

Хоровое пение дает возможность объединения в исполнительском процессе учащихся с различным уровнем развития голосовых и слуховых данных. Это позволяет привлекать к творческой работе робких и неуверенных в себе детей.

Хоровая музыка в России имеет исключительно богатые традиции. Хоровое искусство постоянно находилось на стыках многих культурных течений, служило самым разным целям, использовалось и в культовом, и в светском значении: хоровое пение всегда было естественной потребностью народа.

В XX столетии проблематика работы с хором легла в основу многих научно-методических исследований, осуществленных такими известными деятелями хорового искусства, как: Л.М. Абелян, Ю.Б. Алиев, О.А. Апраксина, Л.Б.

Бартенева, Г.А, Дмитриевский, А.А. Егоров, Л.М. Жарова, В.И. Краснощеков, П.П. Левандо, Д.Л. Локшин, Т.Н. Овчинникова, В.С, Попов, К.Б. Птица, В.И. Сафонова, В.Г. Соколов, Г.А. Струве, Г.П. Стулова, П.Г. Чесноков и др. В публикациях освещались проблемы вокальной работы с детской хоровой аудиторией и организацией вокально-хорового процесса. Широко применялись методики по освоению музыкальной грамотности, развитию музыкального слуха, музыкальной памяти, чувства ритма и т.д.

Но в настоящее время детская хоровая культура держится во многом благодаря энтузиазму и преданности педагогов-хормейстеров, ведущих вокально-хоровую работу в детских учреждениях. Такая оптимизация современного детского вокально-хорового исполнительства вызвана потребностью сохранения традиций отечественной певческой культуры.

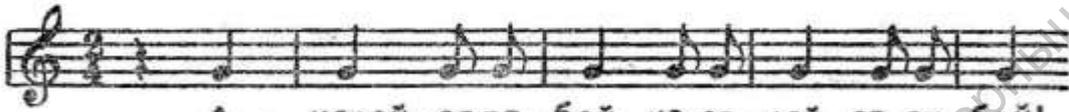
Несмотря на сложные социальные перемены, в разных городах России проводятся научно-методические конференции по проблемам хорового воспитания, организуются массовые фестивали детского хорового творчества. Хорошие коллективы некоторых общеобразовательных школ, гуманитарных лицеев, школ-лабораторий, хоровых школ, музыкальных студий, внешкольных учреждений успешно ведут музыкально-просветительскую, концертно-воспитательную деятельность.

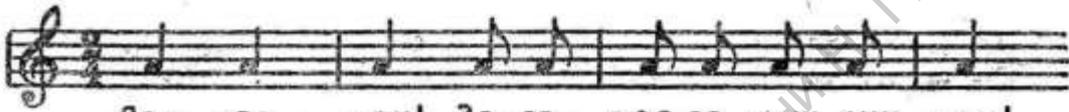
Литература, рекомендуемая для изучения

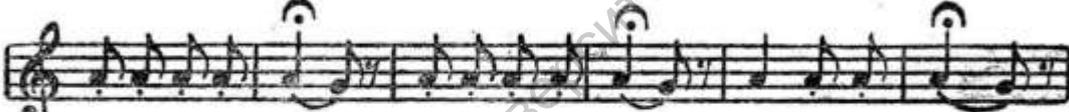
1. Анисимов А. Дирижер-хормейстер. Творческо-методические лекции. – Л., 1976.
2. Безбородова Л. Дирижирование: Учебное пособие для студентов педагогических заведений и музыкальных колледжей – М., 2000.
3. Живов В.Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика: Учебное пособие для студ. высш. учебных заведений. – М., 2003.
4. Ильин В. Очерки истории русской хоровой культуры. – М., 1985.
5. Исаева Л.А., Курченко И.В., Чижикова В.П. Учитель музыки: пути профессионального становления.- Саратов, 2007.
6. Ольхов К. Теоретические основы дирижерской техники. – Л., 1984.
7. Особняк на Большой Грузинской. Воспоминания. Заметки. Беседы. (Хоровое училище им. А.В. Свешникова).- М., 1994.
8. Птица К. Мастера хорового искусства в Московской консерватории.- М., 1970.
9. Птица К. О музыке и музыкантах. – М., 1995
10. Романовский Н.В. Хоровой словарь. – М., 2010
11. Самарин В.А. Хороведение и хоровая аранжировка: Учебное пособие для студентов высш. педагогических учебных заведений. – М., 2002.
12. Сивизьянов А. Проблема мышечной свободы дирижера хора. – М., 1983.
13. Тевлин Б. Хоровые пути.- М., 2001.

ПРИЛОЖЕНИЕ I

№1 
 у у у И-ра! И-роч-ка! динь, динь, динь я по-ю!

№2 
 А ндрей-варо-бей, не го-няй го-лу-бей!

№3 
 Дон, дон, дон! За-го-релся кош-кин дом!

№4 
 Со-ро-ка, со-ро-ка, где была? Да-ле-ко каш-ку ва-ри-ла,


 де-та-чек кор-ми-ла. На го-лов-ку се-ла, шу! по-ле-те-ла!

№5 
 По-гу-ля-ем по до-рож-ке, спой мне песен-ку сво-ю

Учи-те-ль:

№6 
 Ты ку-куш-ка где бы-ва-ла что дав-но не ку-ко-

Де-ти:


 -ва-ла? Ку-ку ку-ку ку-ку ку-ку му-ку



Я по-ю! лю лю лю ба-ю, ба-ю, ба-ю, бай
 ле ле лё
 ля ля ля
 на на на
 да да да и т.п.



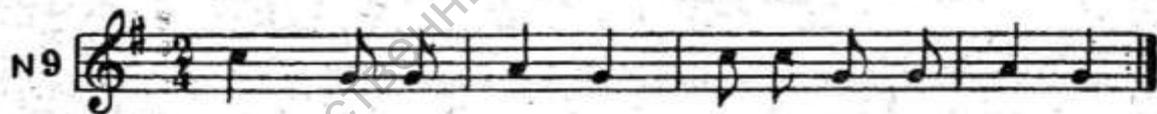
Скок, скок-по-скок, мо-ло-дой дро-здок, по-во-дич-ку по-



-шел, мо-ло-дич-ку на-шел. Мо-ло-ди-чень-ка - не-ве-



-ли-чень-ка, са-ма с вер-шок, го-ло-ва с гор-шок!



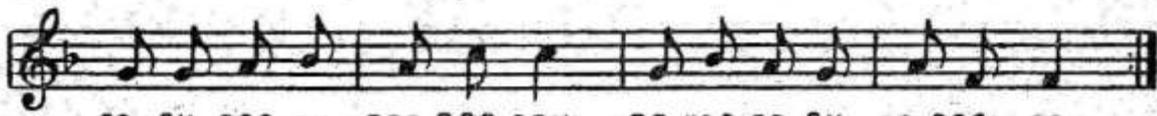
Зай-чик ты зай-чик ко-ро-тень-ки нож-ки,
 Ты всего бо-ишь-ся зай-ка-тру-сиш-ка.



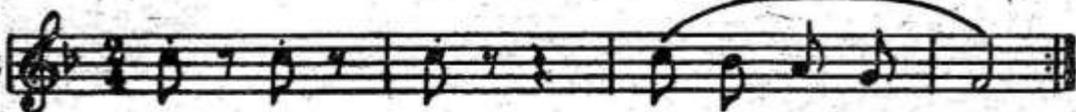
Не ле-тай, со-ло-вей у, о - ко-шеч-ка.
 Ты не пой, со-ло-вей громко пе-сен-ки.



Тень-тень по-те-тень, вы-ше го-ро-да пле-тень.



се-ли зве-ри под пле-тень по-хва-ля-ли-ся весь день.

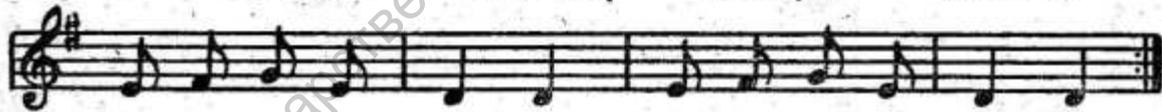
№12  Динь динь динь прозвонел звонок!

№13  Во поле береза стояла.

№14  Ду-ду-ду-ду, ду-дочка ду-ду-ду-ду-ду.

 Заиграла ду-дочка в зеленном саду.

№15  Ходит Ваня, ходит Ваня
Ищет Ваня, ищет Ваня

 по-сре-ди кру-жоч-ка, по-сре-ди кру-жоч-ка.
все се-бе дру-жоч-ка, все се-бе дру-жоч-ка.

№16  Маленькой елочке холодно зимой.

 Из лесу елочку взяли мы домой.

№17



Сел ко - ма - рик на ду - бо - чек



на зе - ле - нень - кий лис - то - чек.



Ой, лю - ли - лю - ли лю - ли,



на зе - ле - нень - кий лис - то - чек.

№18



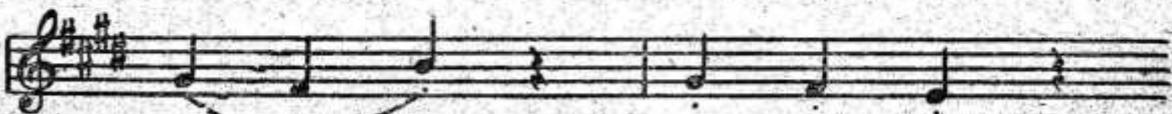
Вы - шел зай - чик в по - ле по - гу - лять,



све - жень - кой ка - пус - ти по - щи - пать,



за кус - точ - ком си - дя, он со - бак у - ви - дел



сра - зу съел, на - у - тек.

Саратовский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского

ПРИЛОЖЕНИЕ II

N1 *tr* *V* *V*

лю лё ля

Staff N1: Treble clef, 4/4 time. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). Slurs: *tr* over G4, *V* over A4-B4, *V* over B4-C5. Lyrics: лю лё ля.

N2 *p* *V* *V*

у у у о о о а а а

Staff N2: Treble clef, 4/4 time. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter). Slurs: *p* over G4-A4, *V* over B4-C5, *V* over B4-C5. Lyrics: у у у о о о а а а.

N3

у у у у у

Staff N3: Treble clef, 4/4 time. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter). Slurs: *V* over G4-A4, *V* over B4-C5. Lyrics: у у у у у.

Умеренно медленно

N4

лю

Staff N4: Treble clef, 4/4 time. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter). Slurs: *V* over G4-A4, *V* over B4-C5. Lyrics: лю.

Умеренно медленно

N5

ма

Staff N5: Treble clef, 4/4 time. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter). Slurs: *V* over G4-A4, *V* over B4-C5. Lyrics: ма.

Умеренно

N6

ми ма

Staff N6: Treble clef, 4/4 time. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter). Slurs: *V* over G4-A4, *V* over B4-C5. Lyrics: ми ма.

Умеренно

N7

ма

Staff N7: Treble clef, 4/4 time. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter). Slurs: *V* over G4-A4, *V* over B4-C5. Lyrics: ма.

N8

ма
ми
мэ

N9

Умеренно

ми ма

N10

Умеренно скоро

му у у у у
мо о о о о
ма а а а а
мэ э э э э
ми и и и и

N11

Умеренно скоро

ми и и и и
мэ э э э э
ма а а а а
мо о о о о
му у у у у

N12

Умеренно | медленно

ми - - на - - ми
ма - - - - ми

N13

лѐ лю

N14

Умеренно

f *p*

Умеренно скоро

N15 
f ми - ма - p ми - ма

N16 
ма

N17 
лю лё лю

Медленно

N18 
p

Умеренно

N19 
ми - я, ми, я, ми, я...

N20 
зи зи зи зи зи
би би би би би... и т. п.

N21 
(сольфеджио)

Умеренно скоро

N15 
f ми - ма - p ми - ма

N16 
ма

N17 
лю лё лю

Медленно

N18 
p ми - я, ми я, ми я...

Умеренно

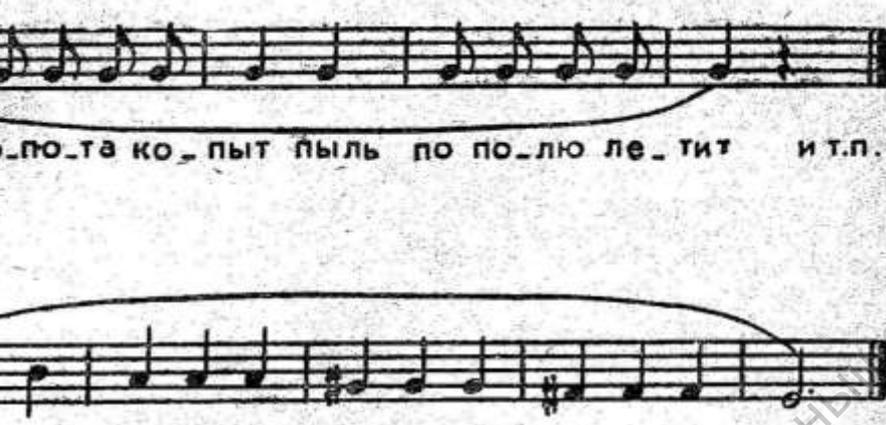
N19 
ми - я, ми я, ми я...

N20 
зи зи зи зи би би би би...

N21 
(сольфеджио)

N22 

от то-по-та ко-пыт пыль по по-лю ле-тит и т.п.

N23 

ри ро ра ри ро ра ри ро ра ри ро ра ри

N24 

лём ли-лём ли лель...



N25 N26 N27 

лю лю лю лю лю

ми ма - -

лю у - - -

я а - - -

N28 

(сольфеджио)

ми - - на - - ми на - - ми на ми

я - - - я - - - я - - -

Содержание

Введение.....	3
Раздел I. Дирижерская подготовка учителя музыки	
1.1 Хоровое дирижирование: история и персоналии.....	5
1.2 Основные элементы дирижерской техники	14
1.3 Средства выразительности в дирижировании.....	23
Педагогические максмы.....	26
Вопросы и задания для самопроверки.....	28
Раздел 2. Работа с хором	
2.1 Хоровой тезаурус. Теоретические основы работы с хоровыми коллективами	28
2.2 Практические методы работы с хоровыми коллективами	33
2.3 Специфика работы с детскими хоровыми коллективами (или работа над песней в детских школьных хоровых коллективах).....	36
Вопросы для самопроверки.....	45
Заключение.....	46
Основная литература.....	47

Учебное пособие

Чижикова Валентина Павловна

Курченко Ирина Васильевна

Дирижерско-хоровая подготовка учителя музыки

Учебное пособие

для студентов

Авторская редакция

Подписано в печать