

**Министерство культуры, туризма и архивного дела Республики Коми  
Государственное профессиональное образовательное учреждение Республики Коми  
«Колледж искусств Республики Коми»**

**В.И Паршукова**

**Методика работы с творческим коллективом**

**Учебно-методическое пособие**

для студентов очной формы обучения  
по специальности 53.02.05 «Сольное и хоровое народное пение»

Сыктывкар, 2018

Составлено согласно Федеральному государственному образовательному стандарту среднего профессионального образования по специальности 53.02.05 «Сольное и хоровое народное пение».

Одобрена предметно-цикловой комиссией «Сольное и хоровое народное пение»

Протокол № 1 от «1» сентября 2018 г.

Председатель ПЦК \_\_\_\_\_ Н. А. Чашникова

Рецензенты:

**В. И. Изьюрова** — преподаватель отделения «Сольное и хоровое народное пение» ГПОУ РК «Колледж искусств Республики Коми»;

**А.С. Разбаков** - ГАУ РК «Коми республиканская филармония», главный хормейстер.

**Паршукова В.И. Методика работы с творческим коллективом [Текст]:** учебно-методическое пособие / В.И.Паршукова. – Сыктывкар: ГПОУ РК «Колледж искусств Республики Коми», 2017.— 127 с.

Учебно-методическое пособие разработано по междисциплинарному курсу «Методика работы с творческим коллективом» и предназначено для студентов специальности 53.02.05 «Сольное и хоровое народное». Пособие способствует организации самостоятельной работы обучающихся, а также формированию у студентов комплекса знаний и умений, связанных с получением навыков, необходимых для студентов данной специальности и формирующих культуру музыканта, его мировоззрение, эстетические установки.

## Оглавление

	стр
<b>Введение</b> .....	4
<b>Требования к уровню освоения содержания курса</b> .....	5
<b>Тематический план</b> .....	7
<b>Содержание учебно-методического пособия</b> .....	9
<b>Раздел 1. Введение в предмет</b> .....	9
1.1. Основные принципы обучения народному пению.....	9
1.2. Работа артикуляционного аппарата при фонации, содержание и методы.....	13
1.3. Развитие и постановка народного голоса, содержание и методы.....	23
1.4. Певческое дыхание.....	27
1.5. Дикция и орфоэпия в пении.....	33
1.6. Диалектное пение.....	36
1.7. Ансамбль хора.....	41
1.8. Строй хора.....	53
1.9. Метр, ритм в хоровом исполнении.....	65
1.10. Темп в хоровом исполнении.....	68
1.11. Нюансы в хоровом исполнении.....	71
<b>Раздел 2. Методика работы с творческим коллективом</b> .....	74
2.1. Руководитель хора. Вопросы взаимоотношений в коллективе.....	74
2.2. Профессиональные певческие коллективы России.....	77
2.3. Профессиональные коллективы финно - угорских республик Российской Федерации.....	78
2.4. Коми народная манера пения.....	82
2.5. Музыкально - образовательная работа в народном хоре.....	84
2.6. Вокально - хоровые упражнения.....	86
2.7. Принцип формирования репертуара.....	87
2.8. Репетиционная работа в народном хоре.....	89
2.9. Вокальное воспитание в народном хоре.....	90
2.10. Концертная деятельность хора.....	91
<b>Формы текущей, промежуточной и итоговой аттестации</b> .....	97
<b>Критерии оценки по МДК</b> .....	98
<b>Методическое и информационное обеспечение</b> .....	100

## Введение

Междисциплинарный курс «Методика работы с творческим коллективом» в ГПОУ РК «Колледж искусств Республики Коми» по специальности 53.02.05 «Сольное и хоровое народное пение» является составной частью профессиональной подготовки обучающихся в соответствии с ФГОС СПО и входит в Программу профессионального модуля 03 «Организационная деятельность».

Цель настоящего курса – дать будущим руководителям народно - певческих коллективов знания в области руководства с хором, сформировать необходимое умение ориентироваться в стилевых особенностях для применения их в своей исполнительской деятельности. Курс состоит из лекций, практических занятий, дискуссий по заданным темам, которые готовят студентов отделения «Сольное и хоровое народное пение» к практике работы с народным хоровым коллективом.

Учебно-методическое пособие является базовым изданием, предназначенным для руководителей народно - певческих коллективов. Основной целью учебного пособия является углубление и расширение кругозора будущего руководителя народно - певческого коллектива, лучшее усвоение материала, изучаемого на занятиях, а также помощь в организации самостоятельной работы студента.

Хоровое пение относится к певческому искусству, поэтому значительное место в данном учебном пособии отводится вопросам методики вокальной работы. Принцип отбора материала основан на последовательном расширении знаний и умений в вопросе руководства с хоровым коллективом.

В результате освоения курса у студентов должны сформироваться следующие профессиональные компетенции (ПК):

ПК 3.1. Применять базовые знания принципов организации труда с учетом специфики деятельности педагогических и творческих коллективов.

ПК 3.2. Исполнять обязанности музыкального руководителя творческого коллектива, включающие организацию репетиционной и концертной работы, планирование и анализ результатов деятельности.

ПК 3.3. Использовать базовые нормативно-правовые знания в деятельности специалиста по организационной работе в учреждениях образования и культуры.

ПК 3.4. Создавать концертно-тематические программы с учетом специфики восприятия различными возрастными группами слушателей.

и соответствующих общих компетенций (ОК):

ОК 1. Понимать сущность и социальную значимость своей будущей профессии, проявлять к ней устойчивый интерес.

ОК 2. Организовывать собственную деятельность, определять методы и способы выполнения профессиональных задач, оценивать их эффективность и качество.

ОК 3. Решать проблемы, оценивать риски и принимать решения в нестандартных ситуациях.

ОК 4. Осуществлять поиск, анализ и оценку информации, необходимой для постановки и решения профессиональных задач, профессионального и личностного развития.

ОК 5. Использовать информационно-коммуникационные технологии для совершенствования профессиональной деятельности.

ОК 6. Работать в коллективе, эффективно общаться с коллегами, руководством.

ОК 7. Ставить цели, мотивировать деятельность подчиненных, организовывать и контролировать их работу с принятием на себя ответственности за результат выполнения заданий.

ОК 8. Самостоятельно определять задачи профессионального и личностного развития, заниматься самообразованием, осознанно планировать повышение квалификации.

ОК 9. Ориентироваться в условиях частой смены технологий в профессиональной деятельности.

### **Требования к уровню освоения содержания курса**

В результате освоения междисциплинарного курса «Методика работы с творческим коллективом» студенты должны:

***знать:***

- ✓ Основные принципы обучения народному пению;
- ✓ Работу артикуляционного аппарата при фонации, содержание и методы;
- ✓ Правила певческой орфоэпии в пении;
- ✓ Региональные особенности диалектного пения;
- ✓ Работу руководителя в достижении ансамбля и строя в хоровом звучании народно - певческого коллектива;
- ✓ Взаимосвязь метра и ритма в хоровом исполнении;
- ✓ Особенности выбора необходимого темпа в хоровом исполнении;
- ✓ Нюансы в хоровом исполнении;

- ✓ Вокально - хоровые упражнения;
- ✓ Формы музыкально - образовательной работы в народном хоре;
- ✓ Построение репетиционной работы в народном хоре.

**уметь:**

- ✓ сохранять жанрово-стилевые основы осваиваемого материала.
- ✓ глубоко и вдумчиво изучать этнокультурное наследие и органично претворять его основные черты в современных исполнительских формах.
- ✓ систематически работать над совершенствованием исполнительского репертуара;
- ✓ применять базовые знания по физиологии, гигиене певческого голоса для решения музыкально-исполнительских задач;
- ✓ характеризовать народно-певческие стили;
- ✓ на практике использовать накопленные знания и умения с целью создания детского, юношеского и взрослого народно- певческих коллективов;
  - ✓ применять в работе методы анализа и редактирования народных песен в практической работе;
  - ✓ осуществлять исполнительскую деятельность и репетиционную работу в условиях концертной организации в народных хоровых и ансамблевых коллективах;

<b>Вид учебной работы</b>	<b>Всего часов</b>	<b>Семестры</b>
Общая трудоемкость	76	
Аудиторные занятия	51	7, 8
Лекционные занятия	37,5	7, 8
Практические занятия	13,5	7, 8
Самостоятельная работа	25	7, 8
Курсовая работа (реферат)	Не предусмотрено	
Вид текущего контроля		
Вид промежуточной аттестации	Дифференцированный зачёт	8
Вид итогового контроля		

## Тематический план

№	Разделы дисциплины (тематика)	Общая нагрузка	Аудит. нагрузка	Лекц. занятия	Практ. занятия	Самост. раб.
<b>7 семестр</b>						
1.	<b>Раздел 1. Введение в предмет.</b> 1.1. Основные принципы обучения народному пению.	7,5	5	4	1	2,5
2.	1.2. Работа артикуляционного аппарата при фонации, содержание и методы.	3	2	2	-	1
3.	1.3. Развитие и постановка народного голоса.	3	2	2	-	1
4.	Контрольный урок по темам №1, №2, №3.	1,5	1	-	1	0,5
5.	1.4. Певческое дыхание.	7,5	5	4	1	2,5
6.	1.5. Дикция и орфоэпия в пении.	4,5	3	3	-	1,5
7.	1.6. Диалектное пение.	3	2	2	-	1
8.	1.7. Ансамбль хора.	4,5	3	2	1	1,5
9.	1.8. Строй хора.	3	2	1	1	1
10.	1.9. Метр, ритм в хоровом исполнении.	3	2	2	-	1
11.	1.10. Темп в хоровом исполнении.	4,5	3	2	1	1,5
12.	1.11. Нюансы в хоровом исполнении.	3	2	1	1	1
<b>8 семестр</b>						
13.	<b>Раздел 2. Методика работы с творческим коллективом.</b> 2.1. Руководитель хора. Вопросы взаимоотношений в коллективе.	3	2	1	1	1
14.	2.2. Профессиональные певческие коллективы России	3	2	1	1	1
15.	2.3. Профессиональные коллективы финно - угорских республик РФ	1,5	1	0,5	0,5	0,5
16.	2.4. Коми народная манера	1,5	1	1	-	0,5

	пения.					
17.	2.5. Музыкально - образовательная работа в народном хоре.	1,5	1	1	-	0,5
18.	2.6. Вокально - хоровые упражнения	4,5	3	2	1	1,5
19.	2.7. Принцип формирования репертуара.	1,5	1	1	-	0,5
20.	2.8. Репетиционная работа в народном хоре	3	2	1	1	1
21.	2.9. Вокальное воспитание в народном хоре	3	2	1	1	1
22.	2.10. Концертная деятельность хора.	4,5	3	2	1	1,5
23.	Дифференцированный зачёт	1	1	1	-	-
	<b>Итого:</b>	<b>76</b>	<b>51</b>	<b>37,5</b>	<b>13,5</b>	<b>25</b>



# СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОГО ПОСОБИЯ

## Раздел 1. Введение в предмет.

### 1.1. Основные принципы обучения народному пению.

Цель: изучение систематизированных и теоретических обоснований на основе творческого и педагогического опыта авторской методики Л.В. Шаминой.

План:

1. Всеобщие компоненты вокального искусства.
2. Культура певческого звука.
3. Звукоидеал в народном исполнительстве.
4. Определяющие принципы народного исполнения.
5. Склад музыкального мышления народных певцов.

Краткий обзор лекционного материала:

1. Практика обучения народному пению, опираясь на объективные закономерности физиологического развития человеческого организма, усвоила законы голосовой функции и такие всеобщие компоненты вокального искусства, как певческое дыхание; высокая певческая позиция; округление звука; единая манера звукообразования; подвижность артикуляционного аппарата; проточность и чистота произношения гласных; филировка; мягкая атака как основной прием «вхождения» в звук; ровное, кантиленное звуковедение.

2. Культура ремесла начинается с культуры певческого звука согласно сложившемуся эстетическому идеалу вокального искусства. Он должен быть полетным, ярким, звонким, обертоново насыщенным. Объемным, акустически полнокровным.

Это достигается в процессе скоординированной работы всех органов голосообразующего аппарата, к которому следует подходить как к единой (целостной) функциональной системе. Тогда вокальная методика будет восприниматься не как набор приемов для выработки отдельных певческих приемов, а как ключ к запуску в действие целостного певческого механизма, который надо соответствующим образом *настроить* и *запустить*. При этом звукоидеал становится средством целенаправленных действий в организации произвольного и самопроизвольного саморазвития голосообразующей системы.

3. Звукоидеал в народном исполнительстве. Направлен на получение запрограммированного (в звукоидеале) звукового образа, головной мозг, сравнивая запрограммированный звуковой образ (или комплексы звуковых образов) и способы его (их) реализации с реальными звуковыми результатами

и параметрами совершаемого действия, определяет последующее поведение певца оно либо корректируется, либо прекращается.

В случаях, когда результаты действия не совпадают с запрограммированным звукоидеалом, возникает рассогласование механизма фонации, певец начинает ориентировочную исследовательскую деятельность. В результате повтора механизм заново перестраивается, принимает новое решение, голосом создается вариант звукоидеала - образа. Так повторяется до тех пор, пока результаты пения ученика не станут соответствовать его собственным образным представлениям об интонируемом звукоидеале и пока не получит положительного подтверждения со стороны педагога. Только тогда параметры полученного результата прочно программируются в коре головного мозга и сохраняются (запоминаются) в сознании ученика как звуковые образы вокальных гласных, воспроизведенных собственным голосом.

Пока у начинающего певца не существует верных вокальных представлений о звуке собственного голоса, то есть, не набраны необходимые для пения нейродинамические связи по реализации моделей звукоидеальных вокальных образов, до тех пор невозможно осуществить правильный режим фонации.

В тоже время у певца всегда имеются набранные связи моделей речевых звуковых образов. Поэтому речевые гласные и должны стать основой формирования моделей вокальных звуковых образов в народном пении.

Акустические исследования раскрывают форматный состав речевых и вокальных гласных. Если в речевом произношении в гласных преобладают речевые форманты, придающие им всем известную фонетическую разнокачественность, то в певческих гласных начинают преобладать высокая и низкая певческие форманты. Следовательно, голосообразующая система во время пения должна находиться в таком режиме фонации, который позволял бы стабильно удерживать в звуке высокую и низкую певческие форманты.

Чтобы голосообразующая система начинающего певца могла функционировать именно в таком фонационном режиме, в головном мозгу должны сформироваться нейродинамические связи, способные неограниченное время удерживать в любой звуковысотной зоне диапазона голоса все существующие вокальные гласные, без потерь их фонетических частотных характеристик. Если певец (в пределах диапазона своего голоса) способен удержать продолжительное время на заданной высоте вокальную гласную без потерь ее наилучших акустических качеств, можно утверждать, что у обучающего сформированы начальные певческие навыки. При хороших

акустических показателях голосообразующая система не испытывает перегрузки.

Хорошие акустические результаты (звукоидеала) используются как основное средство формирования правильных певческих навыков.

Эмоциональному фактору в пении и обучении следует придавать основополагающее значение. Нельзя хорошо петь, находясь в нейтральном эмоционально состоянии. Эмоция - это своеобразная движущая сила фонации, энергия певца, эффективно настраивающая его голос на правильную фонационную волну.

Благодаря эмоциональным методам воздействия на певческую технику большая часть певческих механизмов, скрытых в глубине подсознания и не подчиняющихся рациональным волевым усилиям, мобилизуется и принципиально по- иному организует процесс фонации.

4. Определяющим принципом обучения народному пению является: незыблемое сохранение коренных признаков певческой традиции. К ним относится: открытый (натуральный) способ голосообразования, интенсивное грудное резонирование на плотном подскладочном давлении и в высокой певческой позиции, естественное вибрато и речевая манера интонирования.

Народному пению присуща особая манера произношения слов – естественная, ненарочитая, непринужденная, это придает исполнению подкупающую искренность и простоту, доверительность и даже трогательную подчас наивность. Слушателя покоряет не сколько собственно вокальный звук голоса певца - носителя традиции, сколько живое проявление свободно раскрывающейся души песни. В народной манере голос - звук отходит на второй план, уступая место мысли, смыслу несомого звуком слова.

5. Эта принципиальная важная точка зрения в организации народного пения фиксирует особый склад музыкального мышления народных певцов (по типу: «пою, как говорю»). Мысль, передаваемая словом, дает сигнал к действию - пению, в свою очередь анализируемому в мелодическом звуке.

Народные певцы пользуются «речевой» манерой пения, при которой сохраняется мышечная координация, хорошо натренированная в процессе повседневной разговорной речи. В народном пении впечатляет близость вокальной фонетики к речевой, чем, собственно, и достигается эффект «доподлинной правды» в исполнении. Народная манера обладает специфическими эстетическими качествами, коренящимися в её органической связи с речевыми интонациями, с речевой фонетикой. Эти качества можно отнести к особенным и одновременно к типичным чертам

народной манеры, которые и определяют характерность народного стиля исполнения.

Поскольку интонационно - смысловые возможности человеческой речи практически безграничны, то можно представить себе, какой выразительной силой обладает подлинно народное пение. Именно это качество помогает до конца раскрыть через песню национальный характер и identity каждого народа в целом и каждого его представителя в отдельности.

В народной музыкальной речи русских «звучит всей глубиной своей человечности, все пережитое, передуманное и испытанное русским народом. Звучит без крикливого, шумного, парадного пафоса - в глубокой серьёзности, в величавом своей скромностью сосредоточении чувства.

Душевная теплота и выразительность – главные качества русского пения, в котором образ песни возникает как бы изнутри, путем эмоционального выражения подтекста, внутреннего смысла песни, и обязательно через преломление сугубо личных чувств, личного жизненного опыта певца.

Добиться безыскусственности исполнения обученным певцам бывает чрезвычайно трудно, только самые талантливые из образованных певцов возвышаются до исполнения, дающего иллюзию импровизации. Искусственное пение «...гораздо обдуманнее, оно рассчитано, украшено всем, чем может украсить его гений человека.... Но вся ученость гармонии, все искусство развития, все богатство украшений... вся гибкость, все несравненное богатства... не заменит недостатка **искреннего чувства**». (выделено - Л.Ш.), который поёт не по заказу, не из желания блеснуть и выказать свой голос, а из потребности излить свое чувство. Это очень существенное наблюдение, сделанное Н.Г. Чернышевским, заставляет задумываться над техникой народного пения и снова возвращает к принципиально важной мысли об идентичности способов артикулирования в народном пении и речи.

### **Практические задания:**

Видеопросмотр записей аутентичной и профессиональных школ народного пения, с апробацией собственного голоса.

### **Самостоятельная работа:**

Посмотреть концерты государственных коллективов Российской Федерации:

1. Государственный академический русский народный хор имени М. Е. Пятницкого.

2. Государственный Северный русский народный хор.
3. Государственный Ансамбль песни и пляски донских казаков.
4. Государственный Воронежский русский народный хор.

### **Вопросы для закрепления материала:**

1. Перечислите всеобщие компоненты вокального искусства.
2. Раскройте понятие культура певческого звука в народном исполнительстве.
3. Звукоидеал в народном исполнительстве.

### **Словарь:**

*Звукоидеал* – получение запрограммированного (в звукоидеале) звукового образа, головной мозг, сравнивая запрограммированный звуковой образ (или комплексы звуковых образов) и способы его (их) реализации с реальными звуковыми результатами и параметрами совершаемого действия, определяет последующее поведение певца. Оно либо корректируется, либо прекращается.

## **1.2. Работа артикуляционного аппарата при фонации, содержание и методы.**

Цель: Создать представление значения владением певческой артикуляции при фонации.

### План:

1. Артикуляция; дикция.
2. Навык артикулирования в пении.
3. Вокально - звуковое мышление.
4. Вокально - речевое мышление.
5. Артикуляция как средство музыкальной выразительности.
6. Функции артикуляции.
7. Взаимосвязь артикуляции и акустики.

### Краткое изложение лекционного материала:

1.Артикуляция. В науке о языке под термином «артикуляция» подразумевается степень ясности, расчлененности слогов при выговаривании слова. Умение правильно пользоваться артикуляционными навыками в виде отчетливой дикции обеспечивает исполнителю доносить до слушателей текстовое содержание произведения. Поэтому большое внимание в хоре уделяется воспитанию правильной и ясной певческой дикции. Для начала выясним, чем отличаются эти два понятия.

Что же мы понимаем под терминами дикция и артикуляция?

Под дикцией понимается четкое, ясное и отчетливое произношение всех звуков с правильной их артикуляцией, при четком и внятном произнесении слов и фраз. В свою очередь ясное произнесение слов обеспечивается за счет правильной артикуляции каждого звука. Дикция является средством донесения текстового содержания до слушателей и одним из важнейших средств художественной выразительности в раскрытии музыкального образа.

Артикуляция – это часть голосового аппарата, формирующая звуки речи, а органы, входящие в его состав, – артикуляционные органы. Работа этих органов, направленная на создание звуков речи (гласных и согласных) называется артикуляцией.

Артикуляционный аппарат фактически является главным настройщиком голоса. С его помощью поющий и создает наиболее благоприятные, выгодные условия работы гортани – так называемый оптимальный импеданс, позволяющий значительно увеличивать коэффициент полезного действия всего голосового аппарата, а также управлять динамикой звучания голоса. В конечном счете, вся вокальная техника определяется техникой артикуляции. Интенсивность и согласованность работы артикуляционных органов определяет качество произношения звуков речи, разборчивость слов или дикцию.

Дикция. В работе начинающих самодеятельных хоров часто встречается типичный недостаток в дикции, как невнятное произношение слов, чрезвычайно вялая работа артикуляционного аппарата. Этот недостаток отражается на качестве звука, который становится тусклым, дряблым. Причиной может быть вялость и малоподвижность языка, губ, зажатость нижней челюсти, недостаточное или неправильное раскрытие рта, скованность мышц шеи и лица. Главное правило для всех случаев – это полное физическое освобождение артикуляционного аппарата от напряжения. Для раскрепощения нижней челюсти можно рекомендовать упражнения на слоги *ба, ма, да*. При этом губные согласные *б* и *м* будут способствовать активности губ. Для этой же цели используются губные гласные *о* и *у*.

Вырабатывая ощущение свободного движения нижней челюсти, руководитель должен помнить, что степень раскрытия рта у поющих может быть различной, так как это зависит от индивидуального физического строения речевого аппарата. Нарочитое отпусканье нижней челюсти, бессмысленное раскрывание рта лишает звук тембра и выразительности, делает его жестким.

В работе над преодолением вялости и малоподвижности языка рекомендуется упражнение на слог *ля*.

Здесь нужно обращать внимание певцов на работу кончика языка, который активно ударяется о корни резцов, в твердое нёбо.

Сонорные согласные л, м, н, р используются для достижения правильного посыла звука в головные резонаторы, а губная согласная б и зубная д помогают в работе над так называемым «близким» звучанием. Если в произведении требуется особо подчеркнуть дикцию, а это не получается, можно пропевать мелодию на слоги ля, ле, ли, бра, брэ, бри, дра, дрэ, дри и т. п. Многие хормейстеры прибегают к следующему приему: не только специальные попевки, но отдельные фразы, фрагменты и целые произведения по многу раз пропевают на одном или нескольких слогах. Выбор гласных и согласных букв, слогов зависит от конкретных задач, которые ставит руководитель перед хором, используя фонетические особенности подбираемых звуков (фонетический метод формирования певческого голоса).

Если тембр хора глухой, рекомендуются упражнения на слоги ля, ли, зи, да, миа, ниа, если пение резкое, форсированное, лучше использовать слоги ду, ку, мо, ло, мао, лао. Пение слогов да, дэа рекомендуется для укрепления дыхания. Очень полезно пение слогов нэ, мэ, рэ, которые помогают хорошей настройке верхних резонаторов. В работе над вокальной дикцией следует избегать утрированного произношения согласных. К этому приему можно прибегнуть лишь в выразительных целях, когда надо специально подчеркнуть, особо выделить текст. Принципом же работы должно стать спокойное (но не вялое!) произношение согласных. Здесь многое зависит от того, насколько правильно настроен голос в смысле резонаторов. Если гласная имеет полетность, согласная «полетит» вслед за ней (согласную при этом обязательно формировать в позиции гласной, так же высоко). Вокальная дикция отличается от речевой. В речевом произношении многие неударные гласные изменяются, переходят одна в; другую: о в ы или а\ я в е или «; у — близко к о (например: вода — вода, явилась — евилась, ремень — римень, голова — гылова и т. д.). В певческой дикции изменяется только неударная о, которая переходит в а. Сочетания нескольких согласных рядом (вздывает, встрепенется) отрабатываются отдельно. При этом последняя согласная выговаривается более активно, нежели предыдущие, которые произносятся мягче. В пении произношение согласных звуков часто совпадает с требованиями речевой орфоэпии, правилами литературного произношения слов. Например, согласная ч в отдельных словах произносится как ш (что — што, скучно — скушно); сочетание сч произносится как щ (счастье — щастье, счет — щет); тс — как ц. (советский — совецкий); тся — как ца (раздаться — раздацца); окончания его и ого — как ево и ово (твоего — твоево, любимого — любимово). В некоторых словах, как и в речи,

выпадают отдельные буквы (солнце— сонце, поздний — позний). В пении существует правило переноса согласных с конца слога на начало следующего слога (например, фразу «Далекий мой друг, твой радостный свет» надо спеть так: «Да — ле>—ки — ймо — йдру — гтво — йра — до — стны — йсвет» и т. д.). Й относится к разряду согласных и исполняется по правилам произношения согласных. Перенесение согласных с конца слога на начала следующего дает возможность как можно дольше тянуть гласные, то есть добиваться кантиленного, протяжного пения. При разучивании новых произведений рекомендуется медленно пропевать хоровые партии, следя, чтобы все певцы переходили на следующий слог точно по руке хормейстера, предельно дотягивали гласные до конца. При этом произношение согласных у всех должно быть одновременным, синхронным. Две одинаковые, рядом стоящие согласные в пении произносятся обычно как один удлинённый звук («Как красив этот сад» исполняется так: « — ккраси — вэ — то — тсад). Однако бывают случаи, когда по смыслу фразы требуется повторить согласную (например: «и в смертный бой вести готов весь мир насилья мы разрушим до основанья, а затем мы наш»). При произношении окончаний слов следует помнить, что все звонкие согласные переходят в глухие (сад— саг, красив — красиф). Основная цель работы хормейстера над вокальной дикцией сводится к тому, чтобы научить участников хора петь осмысленно и художественно выразительно. Истоки русской вокальной школы идут от плавной речи и от широкой распевности народных песен. Над словом надо работать не формально, а по существу, вникая в смысл, в интонацию слова. Иногда бывает достаточно фонетически правильно настроить ротовую полость на нужную гласную, и качество звука улучшается, певцы чувствуют удобство и свободу в пении. Конечно, речевая гласная отличается от певческой, но основа их одна и та же: обе воспроизводятся на дыхании, только первая на коротком, вторая же на протяжённом; речевая гласная не требует усилий, певческая же основана на активной работе мышц дыхания и голосовых связок. Необходимо, чтобы слово в пении всегда произносилось с живыми интонациями родного языка, отсюда вытекает необходимость. Обязательность сочетания интонационной выразительности при Пении с фонетической чистотой и правильностью языка. Особенно показательна в этом смысле русская народная песня, которая не терпит душевной фальши. Слово, произнесенное в ней невыразительно, формально, погубит ее, поэтому мы часто видим, как песня не получается даже у певцов, обладающих очень хорошими головами: им не хватает задушевности, художественной правды».

2. Навык артикулирования в пении. Амплитуда вокальных возможностей певца напрямую зависит от фонетических свойств языка



(каждого конкретного диалекта) песенной речи. Фонетический чуткий слух народного певца - носителя местной исполнительской традиции, воспитанный на особенностях местной речи, помогает ему сохранить в пении своё эталонное представление о речевых гласных с их частотным набором формант, характерным для местного говора. Каждому говору соответствует свой фонетический эталон, своего рода камертон фонации. Эталонная гласная имеет свою индивидуальную частотную характеристику, свою фонетическую структуру. От ее особенностей зависят фонационные качества голоса и возможности расширения верхних границ его диапазона. При одних частотных характеристиках эталонных гласных голос звучит ближе, регистровый переход из грудного в головной участок осуществляется более плавно, без потерь характерного звучания формант речевых гласных (к таким певческим стилям можно отнести северорусский). В других случаях (например, в южнорусском диалектном пении) при более открытом способе формирования и интенсивном характере звучания гласных механизм перехода из грудного в головной регистр затруднен в гораздо большей мере. «Открытое пение только в грудном регистре с большим или меньшим расширением задней стенки глотки» характерно для исполнения «традиционных песен в низкой тесситуре небольшого диапазона. В вокальном отношении, как справедливо отмечала Н. Мешко, такой звук бесперспективен: грудные звуки, направленные в глотку, звучат тяжело и глухо, голос теряет полетность, гибкость и возможность расширения диапазона в верхнем регистре. Специфика эталонов звучания гласных в различных русско- певческих стилях по- разному сказывается на фонационном процессе. Так, установка голосообразующей системы на широкие, открытые гласные в южнорусской традиции дает динамический яркий звуковой эффект и ограниченный звуковысотный объем фонации; наоборот, установка на более узкое, «собранное» звучание гласных северорусского пения расширяет звуковысотный объем голоса, но с точки зрения динамической яркости он может несколько проигрывать.

Навык артикулирования в пении включает в себя целую сумму различных действий: фокусирование фонем, фонетическое чистое произношение слов, соблюдение единой манеры формирования гласных, сохранение стабильного положения гортани в пении различных гласных, предельное допевание гласных в заданных длительностях и последующее быстрое произношение согласных, удержание близкой певческой позиции путем правильного уклада языка, ловкости в работе органов артикуляции. При этом все указанные действия должны осуществляться непременно в *речевой* амплитуде артикулирования.

Особенности народного вокала могут быть переданы певцом только при условии сформированного у него вокального мышления, которое складывается как бы из двух компонентов «вокально- звукового» и «вокально-речевого» мышления.

3. Вокально - звуковое мышление контролирует акустическое качество звука, образно представляемого резонирующим, *вертикально* направленным, «воздушным столбом». Основание которого поддерживается целенаправленной работой мышц, участвующих в обеспечении певческого дыхания, а точка фокуса певческой форманты (ВПФ), отражая звук, сообщает ему высоту (дальность) полета и уровень интенсивности, произносительности (яркости).

4. Вокально - речевое мышление контролирует *речевой характер* звукоподдачи и звуковедения по образцу распевной речи, с опорой гласных букв в точке фокуса грудного резонирования и фокусирования (удержания) их формы (архитектуры) на кончике языка, упирающегося в нижние резцы. Оба процесса вокального мышления протекают одновременно взаимодополняющим друг друга.

5. Под артикуляцией в музыке следует понимать способ «произношения» мелодии с той или иной степенью расчлененности или связанности составляющих ее тонов. Этот способ конкретно реализуется в *штрихах* — приемах извлечения и ведения звука.

Артикуляция является весьма важным и сильным средством музыкальной выразительности, выступающим в одном ряду с такими средствами, как мелодия, гармония, ритм, фактура, темп, динамика, тембр. Чтобы осознать значение артикуляции, достаточно, например, в произведении острого, отрывистого характера, при неизменности его мелодии, ритма, гармонии, фактуры, изменить лишь штрих, слигвав между собой звуки или аккорды. Понятно, что в этом случае характер сочинения исказится до неузнаваемости.

Вокальная и хоровая музыка заимствовала термин «штрих» из области инструментального, и в частности смычкового, исполнительства, в котором используются в основном такие приемы звуковедения, как *легато* и *стаккато*. Перенесенные в вокально-хоровое исполнительство, они указывают на необходимость максимального приближения приемов вокального звуковедения к оркестровым приемам. Шкала степеней слитности и расчлененности, простирающаяся от *легатиссимо* (максимальной слитности звуков) до *стаккатиссимо* (максимальной краткости их), обычно условно разделяется на три отмеченных выше зоны — слитность звуков (*легато*), их расчлененность (*нон легато*) и краткость (*стаккато*), каждая из которых включает целый ряд градаций.

6. Функции артикуляции многообразны и тесно связаны с ритмическими, динамическими, тембровыми и некоторыми другими музыкально-выразительными средствами, а также с общим характером музыкального произведения. Непосредственная связь артикуляции с ритмикой понятна, ведь всегда артикулируется нечто, имеющее ритмическую жизнь. Длительность звучащей части, продолжительность расчленяющей звуковую ткань паузы в такой же степени относятся к ритму, как и к артикуляции.

Не менее тесной является связь артикуляции и динамики. Например, увеличение звучащей части обозначенных в нотах длительностей и связанное с этим сокращение размера цезур между звуками приводит к увеличению количества звучания в единицу времени, и наоборот — уменьшение звучащей части длительностей, увеличение цезур вызывает ощущение уменьшения количества звучания, что может восприниматься как усиление или ослабление звучности и создавать впечатление *крецендо* или *диминуэндо*.

Существует и другая связь артикуляции и динамики. Часто соединение или расчленение звуков требует специфического штриха, который оказывает непосредственное влияние на характер динамики. Так, момент вступления со свойственной ему атакой звука создает ощущение артикуляционного подчеркивания. Звук, вступающий после цезуры, также может восприниматься в контрасте с предшествующим ему молчанием как акцентированный.

Штрих самым непосредственным образом связан с темпом. Во-первых, артикуляция технически осуществима лишь в определенном темпе. Во-вторых, своим характером штрих обосновывает этот темп, поскольку вне соответствующего ему артикулирования темп оказывается лишенным своего обоснования. Поэтому поиск нужного темпа, понимаемого абстрактно как некая «правильная» скорость вне связи с определенным произношением, часто бывает безрезультатным.

Для нахождения верного артикуляционного приема, нужного штриха весьма важно то обстоятельство, что каждый музыкальный инструмент и каждый тип певческого голоса имеет свою, характерную для него манеру артикулирования. Воспроизводя эту манеру, мы можем вызвать в воображении слушателя то или иное звучание только через исполнительское «произношение» мелодии. Этот момент дирижеру следует учитывать при интерпретации разных жанров и стилей.

Не меньшую роль играет здесь исполнительское ощущение характера музыкальной речи, сквозного движения музыки, дыхания, связи артикуляции с пространственными и другими изобразительными моментами, с

эмоциональной выразительностью произнесения текста. Так, выбор штриха может зависеть от того, что именно нужно воплотить в звучании: тяжесть или легкость, близость или отдаленность, патетику или лиризм, восклицание или спокойную повествовательность.

7. Артикуляция может выполнять функцию акустическую, помогая исполнителю привести звучание в соответствие с акустическими свойствами концертного зала. Если залу свойственна большая реверберация, то отдельные моменты звучания смешиваются, наплывают друг на друга. Пользование при такой акустике глубоким легато может лишить музыкальную ткань ясности. В этих условиях целесообразно вместо основного произношения *легато* использовать штрих *нон легато*, при котором текст будет звучать слитно и ясно. Исполнителю следует в этом случае обратить особое внимание на цезуры. Паузе, расчленяющей звуковую ткань, при такой акустике должна быть придана достаточная длительность.

Взаимосвязь артикуляции и акустики проявляется и в том, что артикуляция может не только приспособляться к акустике, но также сама, своими средствами, вызывать у слушателя представление об определенной акустике. Например, с помощью штриха маркато, небольшого акцента с последующим диминуэндо, можно создать эффект «эха» — отдаленного, долетающего сквозь пространство звука.

Артикуляция обладает и ярко выраженными формообразующими функциями. Применением легато и стаккато можно подчеркивать контраст, противопоставление мотивов, фраз, предложений, периодов. Часто различными артикуляционными средствами окрашивается разный тематический материал (например, вступление и начало изложения, средняя часть и реприза и т.д.), выделяются определенные стороны ритмической и интонационной структуры мелодии. Если, например, движение мелодии складывается из двух соседних ритмических категорий типа шестнадцатых и восьмых, восьмых и четвертей, четвертей и половин, то в большинстве случаев мелкие длительности исполняются приемом *легато*, а более крупные (двойного значения) — *нон легато*. Этот способ артикулирования, сводящийся к расчленению больших длительностей на фоне связанных меньших, часто вносит ясность в полифоническую ткань произведения. Как известно, в мелодии наиболее часто противопоставляются два типа движения — секундовое и по звукам аккорда. Это противопоставление можно усилить, исполняя первое из них приемом легато, второе — нон легато. И все же главная функция артикуляции — расчленение или связывание музыкальной ткани произведения. В одних случаях артикуляционная цезура совпадает с синтаксическим расчленением текста, в других — не совпадает, а вводится

исполнителем для подчеркивания смысловых, образных, психологических моментов.

Остановимся на некоторых технологических моментах выполнения штрихов. Основная форма вокального звуковедения — *легато*. Искусство легато связано с навыком плавного и равномерного распределения певцом звукового потока от тона к тону, от слога к слогу без нарушения единой певческой линии, без перерыва или толчка. Несмотря на изменение высоты звука и различие в произношении гласных и согласных, расчлененность смежных звуков и слогов должна быть минимальной. Для этого необходимо, чтобы гласные пропевались возможно протяжнее, а произношение согласных было бы предельно точным и быстрым. В таком случае возникает ощущение непрерывности вокально-речевой линии. Спокойное, плавное и постепенное движение мелодии облегчает выполнение легато, а скачкообразное — значительно осложняет его. Наиболее благоприятные условия для исполнения легато возникают при пении с закрытым ртом либо на избранный гласный звук или слог (вокализ). Отсутствие гласных в этом случае сводит опасность толчков к минимуму. Если при пении на гласный звук хоровая партия начинает «плыть», теряя свою ритмическую определенность, к гласному прибавляют сонорный согласный звук. Наиболее употребимы согласные *м, н, л*, звучащие в пении почти так же вокально, как и гласные. Из звонких согласных иногда применяются *д, з, а*; из глухих — *к* (только в сочетании с гласным *у* как самым тихим из гласных) и очень редко — *т*. Пение на слоги используется и в тех случаях, когда возникает опасность «смазывания» отдельных звуков, особенно в нисходящем мелодическом движении (глиссандо и портаменто, переход от одного звука к другому), что вызывает ощущение слащавости, манерности пения и других недостатков, типичных для исполнения легато. Немало искусства и вокальной тренировки требует исполнение *нон легато*. Это один из труднейших штрихов в вокальном искусстве, поскольку техника его исполнения содержит в себе элементы легато и стаккато, находящиеся в определенном соотношении между собой. Именно наличие такого дуализма обуславливает его специфичность. Звуки, составляющие мелодическую линию, при пении *нон легато* теряют свою непрерывность звучания и обретают относительную самостоятельность. Каждый звук максимально выдержан во времени и отделяется от следующего небольшой цезурой с помощью короткой задержки дыхания. В момент задержки голос, благодаря сохранению вокальной позиции, мгновенно, без «подъездов», перестраивается на новый звук. При этом ощущение четкой атаки каждой ноты должно сохраниться.

Более жестким, чем нон легато, является штрих *маркато*, означающий подчеркнутое, отчетливое исполнение каждой ноты. Характеризуется он тем, что подчеркивание достигается не с помощью коротких пауз между звуками, а посредством акцента.

Вокальное мастерство исполнения *стаккато* заключается в максимальном сокращении продолжительности звуков и увеличении пауз между ними без запаздывания ритмического движения во времени. Несоблюдение этого условия ведет к нарушению метроритмической пульсации и нелогичным изменениям темпа. Звуковой поток, исполняемый *стаккато*, нужно трактовать как единую целостную линию на одной певческой позиции без смены дыхания между отдельными тонами. Поэтому при пении *стаккато* не следует каждый звук образовывать заново. Атака здесь происходит посредством острого толчка диафрагмы в сочетании с мягкой, но активной реакцией гортани. Очень важно, чтобы пауза между звуками достигалась не замыканием голосовой щели, что неизбежно ведет к резкому, тяжеловесному звучанию, а лишь работой диафрагмы на задержанном дыхании. Голос на *стаккато* должен звучать упруго, легко и негромко. Большая громкость неизбежно повлечет за собой увеличение массы звука, а вместе с ней и потерю его легкости. Работа над овладением *стаккато* способствует воспитанию гибкости голоса, точности атаки звука, определенности интонации. В художественно-образном плане этот штрих необходим для воплощения грации, тонкости, воздушности.

Каждый штрих, взятый в отдельности, имеет бесчисленное количество присущих только ему оттенков, разнообразных по характеру. Так, *стаккато* может быть колючим, острым, воздушным, грациозным, *легато* — более или менее связным, певучим, экспрессивным, насыщенным. Если учесть при этом всевозможные сплетения и комбинации штрихов, становится ясным, что разнообразию и выразительности их нет предела.

### **Самостоятельная работа**

Прочитать лекционный материал с целью ориентирования в вопросе взаимосвязи артикуляции и фонации.

#### **Вопросы для закрепления материала:**

1. Вокально - звуковое мышление.
2. Вокально - речевое мышление.
3. Раскройте смысл термина «артикуляция».
4. Охарактеризуйте различные способы звуковедения, используемые в хоровом исполнительстве» и приемы работы над ними.

5. В чем проявляется связь артикуляции с темпом, ритмом, динамикой, фактурой и другими музыкальными средствами?
6. Что такое фразировка и от чего она зависит? Расскажите о способах исполнительского формообразования.
7. Какова специфика вокальной фразировки.

### **1.3. Развитие и постановка народного голоса, содержание и методы.**

Цель: Изучить метод постановки народного голоса, авторской методики Л. Шаминой.

План:

1. Звукообразование. Строение голосового аппарата.
2. Настройка певческих резонаторов; атака звука.
3. Высокая позиция звука.
4. Округление гласных звуков.
5. Соединение регистров.

Краткий обзор лекционного материала:

1. Голосообразующая система. Успешное обучение народному пению, возможно только при условии активного формирования вокального мышления певца, то есть осознанного отношения к процессу фонации, поэтому не надо бояться с первых же моментов обучения давать теоретические основы вокального искусства.

Голосовой аппарат состоит из трех отделов: органов дыхания, гортани и органов артикуляции с системой резонаторных полостей, служащих для образования гласных и согласных звуков.

Источником звука служат голосовые складки, расположенные в гортани. От их длины зависит тип голоса. (Наибольшей длиной обладают складки баса-24-25 мм, у баритона она составит 22-24 мм, у тенора -8-21 мм, у меццо-сопрано - 18-21мм., у сопрано - 14-19 мм. Толщина голосовых складок в напряженном состоянии 6-8 мм). Вибрация складок осуществляется автоматически как саморегулирующий процесс.

Выше гортани располагается «надставная труба» - система полостей (глоточная, ротовая, носовая и придаточные пазухи носа). Благодаря их резонансу меняется тембр голоса. Поскольку глоточная и ротовая полости не стабильны, их резонанс изменяется соответственно работе артикуляционного аппарата, в который входят подвижная нижняя челюсть, язык, губы и мягкое небо. Благодаря резонансу глоточной и ротовой полостей усиливаются обертоны (образования средних формант), передающие фонетическую структуру гласных.

И наконец, органы дыхания, подающие воздух к голосовой щели, обеспечивают энергию звука.

В процессе речи и пения все отделы работают взаимосвязно. Как целостная функциональная (голособразующая) система деятельности организма человека. В этом смысле речь и пение следует рассматривать в качестве поведенческого, функционального организационного процесса, целенаправленного на подачу и получение звуковой информации.

Нейрофизиологический уровень протекания процесса пения связан с работой головного мозга. При этом звуковая информация выступает фактором формирования у человека певческих навыков и вокального мышления. Большую роль в этом процессе играет слух.

При слушании пения мозг человека воспринимает его в виде целостной звуковой информации, состоящей из определенного и качественного набора звуков. Каждый из них - качественно индивидуален, то есть содержит в себе определенный состав частотных характеристик. Анализируя и сопоставляя эти звуки в общем потоке поступающей звуковой информации, мозг декодирует заложенный в них смысл и эмоциональный контекст.

Звуковая информация воспринимается головным мозгом, прежде всего, как конкретный звуковой (акустический) образ, который состоит из определенного спектра частот (например, характерных для гласных и согласных звуков). Чтобы мозг человека мог обрабатывать воспринимаемую информацию, он должен располагать наработанными нейрофизиологическими структурами звуковых образов, из которых складываются языковые структуры. Обработка информации происходит посредством сравнительного анализа наработанных структур с поступившими извне звуковыми структурами. На основе этого и делается заключение о поступившей звуковой информации.

2. Настройка певческих резонаторов. Поскольку пение является резонансным искусством, важно найти такие условия «точной настройки» певческих резонаторов на частоту колебаний голосовых складок и такую хорошую (с малыми потерями энергии) передачу этих вибраций, при которых будет достигнут максимальный акустический эффект. Механизм правильного голосообразования строится на максимальном использовании резонирования. Певческий тон должен создаваться (строиться) не способом «удара» по голосовым складкам, а как отзвук, эхо, как «резонативный» тон. Для этого необходимо соблюдать мягкое вхождение в звук (мягкую атаку) и эластичные действия энергичного певческого дыхания. Оформление голоса должно быть «вертикальным», то есть *вокально- образно представляемым* некой



вертикальной осью, на которую нанизываются все слоги- звуки («сверху» и «на себя»).

Атака звука. Опытные вокальные педагоги справедливо советуют «не увлекаться особенно «блестящими» звуками, памятуя, что дело главным образом не в блеске и не в силе звука, а в его широте, округленности, мягкости, благородстве и эмоциональной выразительности, и что эти качества голос приобретает и сохраняет не при твердой, а при мягкой атаке, как постоянной манере начинать звук». Только в особых случаях, например, когда требуется выразить пением негодование, отчаяние, страсть, испуг или страдание, тогда прибегают к твердой атаке, но и в этих случаях следует соблюдать осторожность, чтобы не довести голосовые связки до пересмыкания. Для выражения бессилия, трусости, изнеможения и т.п. уместна придыхательная атака. Итак, надо запомнить, что мягкая атака звука должна быть постоянным способом, которым следует начинать звук. То есть начинать его чрезвычайно осторожно, как бы едва касаясь голосовыми связками.

3. Высокая позиция звука. Фокус головного резонирования обеспечивает голосу высокую певческую форманту (ВПФ), благодаря которой он приобретает полетность, легкость – акустические качества, необходимые певцу любой исполнительской ориентации, характеризуют тембр голоса, а не его силу. Поэтому при поиске ВПП нельзя форсировать звук, действовать способом «нажима» на него. Напротив, следует «сбрасывать» лишнее давление и в таком (мягком) фонационном режиме находить наиболее острую («с присвистом») высокую интонацию.

Мысленно воображаемый фокус головного резонирования представляется в области «маски» и ощущается в вибрациях (гудении воздушной струи) певцами разных типов голосов в разных местах: над зубами, в переносице, лобной пазухе. Достигается этот акустический фокус представлением – «собираем» звука в пучок (умозрительно: как бы глазами, обращенными певцом «внутрь себя» на уровне «третьего глаза»).

Именно головное фокусное резонирование гарантирует ВПП. (У некоторых певцов показателем интенсивного головного резонирования является легкое головокружение).

Понятие «ВПП» отражает тонусный характер искусства пения. У профессионального певца ВПП, как обязательная норма полноценной фонации, должна срабатывать автоматически, то есть на закрепленном «зевке», рефлекторно. Понятие «зевка» сложилось в вокальной практике (академических певцов) в связи с работой над вокальной структурой гласных букв. Чтобы они звучали не плоско, а округло, необходимо изменять форму и

величину небольшой части ротовой полости. А именно мягкого нёба, придавая ему несколько приподнято - вытянутое положение. Это и есть готовность голосового аппарата. Положение «зевка» должно быть зафиксированным и сохраняться на протяжении всего процесса пения. (Вокальные педагоги нередко сравнивают ощущение «зевка» с физическим состоянием зевоты, когда мягкое нёбо как бы вытягивается вверх).

4. Округление гласных звуков. Округление гласных звуков достигается фокусированием головного резонирования: мыслительным программированием и физическим действием. В которое входит приподнято-вытянутое («узкое») положение мягкого нёба («зевка»), а также «артикуляционная установка» органов речи (прежде всего губ) на «вертикальное оформление пения. Этот обязательный для всех певцов вокальный прием округления (фокусировки) гласных звуков дает возможность охватить резонированием всю систему головных (верхних, расположенных выше голосовых складок) резонаторов, обеспечить важнейшее техническое, психофизическое свойство звука- полетность (ВПФ), добиться безупречной звуковысотной чистоты интонирования, облегчить переход голоса из грудного в головной регистр, соблюдая единую манеру формирования гласных на всем диапазоне голоса.

Округление нельзя путать с прикрытием звука. Округление звука, в данной методике, означает его концентрацию, фокусировку. При этом угол фокуса изменяется в зависимости от высоты звука: чем выше продвигается голос, тем острее становится «угол», «уже зевок». Прикрытие же влияет на тембр (голос звучит «в куполе», прикрыто, в отличие от натурального открытого звука).

Понятие «зевка» в определенном смысле можно приравнять к понятию «интонации» в народном пении, так как именно «зевок» порождает тонусную интонацию – некий звуковой образ, который может быть зафиксирован в пении через изображение (имитацию) интонации, передающую «хитрое лукавство», «детскую обиду», «экстатический плач» и т.п. Пользуясь термином «интонация» ( в большей мере соответствующим интонационно-речевой природе народного пения определение «зевок»), педагог формирует у певца психофизическую реакцию на него- приподнято- вытянутое положение мягкого нёба, которое образуется с помощью тонусного выразительно-смыслового интонирования, зафиксированного в протяжности и звуковысотности.

5. Соединение регистров. Как известно, наибольшей трудностью для певца является переход из одного регистра в другой, исполнение так называемых переходных звуков. Эта трудность всегда возникает в том случае,

если для исполнения взято произведение большого диапазона. Тогда- то и приходится использовать прием округления верхних звуков, который помогает осуществить прием округления верхних звуков, который помогает осуществить механизм звукообразования на переходных нотах, перестроиться на другой регистр (например, перейти из грудного регистра в смешанный - микстовый, а из него- в головной). Чтобы звук всегда был ровный и единообразный, надо стремиться к пению на соединении регистров - грудного и головного. Грудное резонирование придает голосу мощь, силу, а головное - блеск, яркость, полетность. Чтобы добиться наполненности звучания в верхнем регистре, надо просить певцов спеть как бы «басовито», «сердито». И наоборот, звуки нижнего регистра петь легко, ощущая высокую «головную» позицию; тогда в грудном мощном звучании появится полетность, серебристость.

Наибольшей трудностью для певца является переход из одного регистра в другой. Навык владения переходом из головного в грудной

#### **Самостоятельная работа студента:**

С целью ориентирования в профессиональных вопросах хорового исполнения, хороведения, прочитайте и законспектируйте следующие разделы главы 2 «Организационные и методические основы работы самодеятельного хора» из учебника Шамина Л. В. Работа с самодеятельным хоровым коллективом – М., «Музыка», 1983:

- «Атака звука» (41стр.)
- «Высокая позиция звука» (43стр.)
- «Единая манера звукообразования» (45стр);

#### **Словарь:**

*ВПП* – высокая певческая позиция.

*ВПФ* - высокая певческая форманта.

#### **Вопросы для закрепления материала:**

1. Строевание голосового аппарата.
2. Округление гласных звуков.

#### **1.4. Певческое дыхание.**

Цель: Выявить взаимосвязь певческого звука и дыхания.

План:

1. Дыхание; типы певческого дыхания.
2. Упражнения на развитие на технику опоры дыхания.

3. Атака звука.

4. Цепное дыхание.

Изложение лекционного материала:

1. Дыхание. Важнейшим фактором голосообразования у певцов является дыхание. В широко известном афоризме — «школа пения — это школа дыхания» — очень правильно отмечается огромная роль дыхания как фундамента, на котором формируется певческий голос. Певческое дыхание отличается от обычного, так как служит для звукообразования. «Певческое дыхание — это особая приспособительная деятельность дыхательной системы во время пения. Оно требует постепенного развития, систематической тренировки, ибо развитое, продолжительное, гибко управляемое дыхание — большое достоинство певца».

Существуют различные типы певческого дыхания: ключичное (в акте дыхания участвуют плечи); грудное (участвуют мускулы верхней части грудной клетки); нижнереберное (расширяются нижние ребра); диафрагмальное или брюшное (опускается диафрагма). Рассмотрим диафрагмальный (его называют также абдоминальным) тип как наиболее приемлемый вариант певческого дыхания. Этот тип дыхания самый глубокий и является основой, «на которой идет дальнейшее формирование уже смешанного типа дыхания, дающего возможность приспособиться каждому певцу к удобному для него состоянию вдоха, используя при этом все типы дыхания, кроме ключичного» (84, с. 5). Диафрагмальный тип дыхания от природы встречается у немногих людей, и усвоение его представляет значительные трудности, преодолеть которые можно благодаря настойчивости руководителя и терпению учащихся, а также при обязательном условии, что хормейстер сам хорошо разобрался в технике этого способа дыхания и усвоил его в собственном пении.

В чем же заключается техника диафрагмального типа дыхания? Вдох осуществляется посредством опускающейся диафрагмы, грудобрюшной мышечной перегородки, отделяющей грудную полость от брюшной. Живот при этом как бы выдвигается вперед, а выдох регулируется брюшным прессом. В целях наглядности можно объяснить учащимся технику диафрагмального дыхания, прибегнув к «сравнению туловища человека (в его дыхательной функции) с трубкой насоса, назначение которого — через одно и то же отверстие набирать и изгонять обратно жидкость или воздух» (48, с. 32). Воздух набирается движением поршня вниз, а диафрагма при сокращении опускается и оттесняет вниз лежащие под ней брюшные органы; при этом объем грудной полости увеличивается в глубину. Чтобы ощутить глубину дыхания, вокальные педагоги и хормейстеры часто пользуются

образными выражениями: «опустить поршень до конца», «достать дно». Здесь необходимо постараться физически ощутить именно глубину «воздушно - столба». Иногда помогает просьба «петь животом», брать дыхание «в пояс», «в живот», «в спину».

«После этого стенки брюшной полости, состоящие из сложной системы прямых, косых и поперечных мышц, составляющих так называемый брюшной пресс, комбинированными сокращениями... поднимают обратно вверх всю опустившуюся при вдыхании массу брюшных органов. Они своим давлением приводят постепенно уступающую диафрагму в ее исходное высокое положение и, давя через нее на легкие, вытесняют из них ту часть воздуха, которую они набрали за счет опускания диафрагмы. Воздух устремляется наружу через дыхательное горло и гортань. Этот момент выдыхания вполне и в точности соответствует движению поршня... вверх».

Если в первый момент хормейстер обращает внимание певцов на то, куда взять дыхание, то в последующий момент внимание фиксируется на том, как удержать дыхание, экономно расходуя его, обеспечивая длительное и плавное звучание.

Первое время участникам хора полезно держать руки на поясе и, вбирая воздух одновременно! через рот и нос, стараться при вдохе ощутить, как воображаемый воздушный поршень опускается вниз, руки вместе с ребрами раздвигаются при этом в стороны, брюшной пресс подается чуть вперед. Весьма эффективно, когда руководитель сам наглядно демонстрирует правильный способ дыхания, проверяя дыхательный процесс у отдельных певцов.

Выдох осуществляется с ощущением пения «на себя», а не «из себя», то есть на выдохе певец должен стремиться сохранить состояние вдоха. Такое физическое ощущение пения «на себя» помогает дольше удержать дыхание. Другими словами, у певцов необходимо выработать постоянное ощущение вдоха, даже в момент собственно звукообразования, которое осуществляется, как известно, благодаря выдыхаемому воздуху.

2. Певческое дыхание можно воспитывать двумя способами: развивая дыхательную мускулатуру специальными упражнениями вне пения и развивая дыхание на вокальных упражнениях. «Для выработки навыка вдоха и выдоха старые опытные мастера рекомендовали упражнение на дыхание без звука. Следует отметить, что такие упражнения приносят определенную пользу, но при условии, если они не являются самоцелью, а применяются как физическая зарядка перед пением. Такими упражнениями в течение первого полугодия необходимо начинать буквально каждый урок. Смысл их, с одной стороны, заключается в том, чтобы придать мышцам, участвующим в

дыхательном певческом процессе, определенную физическую упругость и выносливость; с другой — подобные упражнения помогают осознать организацию процесса вдоха и выдоха, не отвлекаясь на момент формирования звука» (Л. Шамина).

Приведем несколько упражнений на укрепление певческого дыхания.

1). Мягко, по руке взяв глубокое дыхание «в живот», певцы равномерно, медленно и беззвучно выдыхают воздух, многократно произнося согласную ф. При этом воздушная волна как бы мягко бьет в переднюю стенку живота. Все внимание поющих сосредоточивается на глубине дыхания, работе брюшного пресса, сбережении воздуха. Упражнение выполняется при полной физической свободе, мягко, без утрирования.

Упражнение без звука следует сочетать с исполнением упражнений на отдельные гласные. В результате тренировок у певцов; вырабатывается рефлексивный навык правильного певческого дыхания, ненужное напряжение мышц снимается, их движения становятся скоординированными и целесообразными.

2). Очень полезно в качестве тренировки заставить певцов почувствовать ощущение беззвучного крика (беззвучно кричать а). При этом внимание должно быть сосредоточено на ощущении; диафрагмы: чем сильнее воображаемый крик, тем ощутимее тяжесть на диафрагме.

3). Хорошо помогает почувствовать глубину дыхания следующее упражнение. Надо попросить поющего «промычать», «пробасить»; гласную а как бы «из живота» или «животом» и обязательно ощутить при этом зависимость силы звука от работы диафрагмы и брюшного пресса: как только повышается интонация и усиливается звук, тут же наступает ответная реакция — диафрагма тяжелеет, живот чуть выдвигается вперед. Другими словами, певец должен опять-таки физически ощутить полную взаимосвязь между процессом дыхания и звукообразованием.

4). Проинтонировать слог ой на удобной высоте, имитируя стояние испуга. При этом момент начала звука должен быть стремительным, быстрым, зафиксированным на диафрагме; именно в этом месте находится опора звука. После фиксации начала звука его следует продолжить' протянуть на гласную и, ощущая плотное, свободное звучание на опоре, на диафрагме.

5). Петь звуки примарной зоны, стараясь как можно дольше; удерживать их на дыхании. Каждый звук, взятый по руке дирижера, тянуть ровно и свободно, без толчков, ощущая состояние; вдоха, то есть как бы «на себя». Использовать гласные: ю (у), я (а), ё (о). Позднее, когда появятся навыки правильного дыхания, можно перейти к упражнению на филирование звука.

б). Один звук (например, соль), тянется на какой-либо слог (ли, ле, ля) всеми участниками хора в унисон. Руководитель тактирует на 2/4, показывая постепенное усиление звука от *piano* к *forte*, затем следует *subitopiano*, которое снова приходит к *forte*. И так следует повторять несколько раз, добиваясь эластичного гибкого звука, он должен тянуться, словно «резиновый», «полоскаться» при помощи активной работы стенок диафрагмы живота выполнять упражнение следует в медленном темпе, постепенно доводя его до быстрого. Главное - чтобы поющие почувствовали зависимость усиления звука от напряжения мышц живота. Упражнение хорошо тонизирует, помогает быстро обрести ощущение опоры дыхания. Рекомендуется иметь его в частом обиходе, использовать особенно в тех случаях, когда певцы в силу каких-либо причин перестают петь на опоре.

Процесс певческого дыхания нужно довести до сознания участников хора и последовательно отрабатывать его механизм, на каждом уроке напоминать хористам принципы певческого дыхания, следить за правильностью его выполнения. Для певца важно владеть таким дыханием, которое хорошо превращается в звук. Можно дать много дыхания, но его превращение в звук будет плохим, например, при форсировке. Дыхание нельзя перебирать и давать его больше, чем это требуется. «Оно должно быть удержанным, взятым как бы „на себя“, а не вытолкнутым из себя. Лучше всего, когда дыхание по ощущению как бы стоит на месте; не уходит, а создает эластичную поддержку звуку. Основное требование к дыханию в том, чтобы оно не было закрепощено, а было бы свободно, эластично, упруго... Не нажимать дыханием на гортань, этого нельзя делать ни в коем случае, а искать такое удержанное дыхание, которое создает максимально эффективный резонанс, наилучший певческий тон. Правильному дыханию соответствует ощущение свободы, свободного „прохода дыхания к резонатору»... Дыхание должно не запирается, поддаваться или надавливаться, а проходить, продуваться вместе со звуком... Тонус диафрагмы при этом не скованный, а гибкий. В дыхании все свободно». (Л. Шамина).

Дыхание должно гудеть в певце, словно пламя в камине при хорошей тяге, тогда оно свободно проходит и захватывает резонативные зоны. Когда же дыхание нажато, звук становится жестким и теряет резонанс. Дыхание в пении как бы обратно речевому. В речи оно тратится, естественно вытекает, и живот при этом втягивается. В пении дыхание противоположно естественному: живот идет несколько вперед, а не втягивается, как при речи. В пении нельзя давать ему уходить, проваливаться. Должно быть стремление удержать его и подать вперед.

3. Атака звука. Опытные вокальные педагоги справедливо советуют «не

увлекаться особенно „блестящими» звуками, памятуя, что дело главным образом не в блеске и не в силе звука, а в его широте, округленности, мягкости, благородстве и эмоциональной выразительности, и что эти качества голос приобретает и сохраняет не при твердой, а при мягкой атаке, как постоянной манере начинать звук» (Л. Шамина). Только в особых случаях, например, когда требуется выразить пением негодование, отчаяние, страсть, испуг или страдание, тогда прибегают к твердой атаке, но и в этих случаях следует соблюдать большую осторожность, чтобы не довести голосовые связки до пересмыкания. Для выражения бессилия, трусости, изнеможения и т. п. уместна придыхательная атака.

Итак, надо запомнить, что мягкая атака звука должна быть постоянным способом, которым следует начинать звук. То есть начинать его чрезвычайно осторожно, как бы едва касаясь голосовыми связками. Образно говоря, начинать звук, словно «ступая по тонкому льду».

4. Цепное дыхание. В некоторых хоровых произведениях встречаются длинные музыкальные фразы, которые на одном дыхании трудно или совсем невозможно спеть. В этих случаях пользуются приемом так называемого цепного дыхания, который состоит в том, что певцы поочередно подновляют дыхание. При этом необходимо вырабатывать у каждого певца навык осторожного подключения к общему ансамблю, незаметного «вхождения» в свою партию таким образом, чтобы не нарушить стройность общего звучания.

Цепное дыхание может быть использовано как средство художественной выразительности, когда необходимо добиться непрерывного звука на протяжении большого отрезка хоровой партитуры. Иногда на цепном дыхании поется целиком вся песня. Большая часть народных песен исполняется с помощью цепного дыхания.

Навык цепного дыхания можно развивать у участников хора вскоре после начала занятий. Для этого использовать упражнения на выдержанный звук, следить за его чистой интонацией, удерживать на заданной высоте и вместе с тем наблюдать за ровностью звучания, чтобы ни один голос не выделялся ни силой, ни тембром. Особенно важно научить каждого певца после паузы, взятия дыхания, тихо и незаметно вливаться в общее звучание. Позднее на цепном дыхании полезно отрабатывать прием постепенного усиления и ослабления звука, филирования (*piano* — *forte* — *piano*).  
Практические задания: практическая работа в проверке работы певческого дыхания у обучающихся.



### **Самостоятельная работа:**

Освоить упражнения по постановке дыхания из учебника Л. Шамина «Работа с самодеятельным хоровым коллективом», с целью ориентирования в профессиональных вопросах хоровых приемов и исполнения.

Вопросы для закрепления материала.

1. Типы певческого дыхания.
2. Навык развития цепного дыхания.

### **1.5. Дикция и орфоэпия в пении**

Цель: формирование навыков правильного применения положений логики при пении литературного текста хорового произведения.

План:

1. Культура речи и вопросы логики в работе над дикцией.
2. Соблюдение правил и положений логики при пении литературного текста хорового произведения.

Краткое изложение лекционного материала:

1. Культура речи и вопросы логики в работе над дикцией. Одним из важнейших элементов русского литературного произношения (культуры речи) является ударение. В слове может быть только одно ударение. Это правило целиком сохраняет свою силу и в пении. Два и даже более ударений при исполнении песенного материала в слове получаются от неумения певцов смягчить безударный слог, попадающий на сильную долю такта, или от неумения снять ударение с безударного слога, приходящегося на более высокую ноту, чем ударный. Это явление значительно затрудняет понимание слушателями смысл текста.

2. Одним из важнейших элементов хоровой дикции – соблюдение правил и положений логики при пении литературного текста хорового произведения.

Начинать работу над литературным текстом необходимо с анализа и логического разбора. Прежде всего, необходимо сделать анализ, логический разбор.

Чтобы выразительно читать (а в дальнейшем и петь) текст, требуется основательно проникнуть в него, овладеть им. В целостном по значению отрезке речи между двумя паузами, называемом речевым тактом, обязательно должен быть центр этого такта, то есть главное, наиболее важное по смыслу слово, которое уточняет и добавляет к уже известным по тексту фактам новые понятия. Этот центр, то есть слово, позволяющее понять смысл сказанного, называется логическим центром, ударным словом – словом, несущим на себе логическое ударение. Определить такие логические центры,

ударные слова - вот важнейшая задача в работе над текстом. От выделения ударных слов зависит смысл фразы. Неправильный перенос логического ударения на то или иное слово иногда совершенно меняет смысл. Ударным в каждой фразе будет то слово, которое лучше поможет донести до слушателей сюжет, идею произведения.

Логическими паузами называются остановки (перерывы) в речи, которые помогают группировать слова по смыслу. От перестановки паузы смысл может измениться, как и от неправильного ударения. Вот известный пример: «Простить V нельзя сослать в Сибирь» или «Простить нельзя V сослать в Сибирь».

Огромное значение в хоровой музыке имеет определение в тексте пауз (цезур), необходимых для взятия дыхания. Никогда не следует забывать, что всякая пауза, независимо от того для чего она делается, так или иначе влияет на восприятие слушателями мыслей исполняемого произведения. Руководителю хора необходимо помнить, что в хоре «цепное» позволяет сделать паузу (для взятия дыхания) в любом месте произведения. Пауза является одним из средств выразительности и поэтому требует умелого и осторожного обращения с ней. Пауза - перерыв в ряде произносимых слов. А не просто молчание, обрывающее ход мыслей. Поющий должен продолжить мысль во время паузы, другими словами «перекинуть логический мост через паузу» (Станиславский) и в последующих словах закончить мысль.

Как же делать разбор произведения для логически правильного прочтения? Определив сюжет, образы, идею произведения, необходимо разбить его на части, которые объединяют в себе определенные события. Каждая часть, в свою очередь, состоит из кусков, раскрывающих различные подробности (действия, факты, мысли и т.д.) данной части.

Первым и основным в логике при работе над дикцией является определение ударного слова в фразе, помогающей донести до слушателя её основную мысль. Если в разговоре нетрудно выделить ударное слово, то в пении это сделать сложнее, потому что здесь слоги в слове и слова в фразе, особенно в кантиленой, гораздо дальше отстоят друг от друга по времени звучания. Станиславский говорил: «При пении певец обычно мыслит не фразами, а словами или даже слогами». Обращаясь к певцам, он подчеркивал: «Пойте мысль!» Об этом не следует забывать.

Певцы часто впадают в ошибку, выпевая отдельные слова и не объединяя их одной мыслью. При этом нужно помнить, что выделение ударного слова в пении не есть только силовое подчеркивание его. Сосредоточение мысли на слове – вот что такое логическое ударение, слово, несущее на себе логическое ударение, может быть иногда произнесено и

тише других, но сосредоточение мысли на нем делает его логически ударным.

Однако исполнитель может встретиться с целым рядом препятствий, которые ставят ему мелодия на пути логического исполнения литературного текста: безударный слог слова на сильной доле такта, несовпадение логического центра фразы с вершиной музыкальной фразы, разорванность литературной фразы на два и более построения в музыке и т.д. Подобные препятствия нередки в произведениях, написанных в куплетной форме. Весьма часто трудности для логически правильного исполнения несут в себе переводные тексты, в которых переводчик не сумел найти верное слово, порядок слов в фразе и т.д.

Как же преодолеть эти препятствия при пении текста? Например, в песне Глинки «Москва», в фразе «Здравствуй. Славная столица», в слове *славная* нужно смягчить звучание *я*, чтобы на нем не было ненужного ударения. Это затруднено тем, что звук *я* приходится на сильную долю такта и поется на двух нотах. Слово *славная* должно и в пении произноситься только с одним ударением, падающей на первую гласную *а*.

В случае разорванности музыкальной фразы на два или более построения в музыке применяются приемы «логический мост» и «логическая пауза». Приведем пример. В опере Чайковского «Евгений Онегин» в сцене бала у Лариных фразы: «*Вот так сюрприз! Никак не ожидали военной музыки! Веселье хоть куда!*» - композитор разделил следующим образом: «*Вот так сюрприз!... (пауза) Никак не ожидали...(пауза) военной музыки веселье... (пауза) хоть куда*». Из трех фраз сделано четыре. И вот чтобы слушатели все же поняли, о чем здесь поется, необходимы исполнительские приемы, которые вернули бы этим фразам их первоначальный смысл. Слова *военной музыки* надо присоединить к словам *никак не ожидали*. Это достигается приемом «логический мост». В чем же он заключается? Исполнители при пении слов *не ожидали* не должны допускать, чтобы у слушателей получилось впечатление окончания фразы. Необходимо этот слог снять так, чтобы чувствовалось, что фраза не окончена, протянуть через паузу мысль к следующим словам, то есть мысленно перекинуть «мост». Именно в данном случае певец мыслит не слогами и не словами, а фразами.

Далее слово *веселье* надо оторвать от слов *военной музыки* и присоединить к словам *хоть куда*. Для этого применяется прием «логическая пауза». После слова *музыки* берется люфт - пауза (мгновенное дыхание), и от слова *веселье* протягивается «логический мост» к словам *хоть куда*.

В хоровых произведениях бывают моменты. Когда разные голоса поют одновременно разный текст. Если все слова в такие моменты будут

произноситься одинаково ясно, то текст окажется недоступным слушателям. В таких случаях применяется прием. Называемым «слововедение». Голоса, которые поют текст полностью («двигают сюжет»), произносят их четко, ясно; голоса же, которые поют слова частично, не полностью («не двигают сюжета»), произносят их неясно, нечетко («мнут» текст). Таким образом, сохраняется музыкальная ткань звучания, а до слушателей доходит текст, который произносится четко и ясно.

### **Самостоятельная работа:**

Сделать анализ музыкальных произведений с соблюдением правил и положений логики литературного текста хорового произведения.

### **Вопросы для закрепления материала:**

1. Культура речи и вопросы логики в работе над дикцией.
2. Логические паузы.

### **1.6. Диалектное пение.**

Цель: создать представление о диалектных особенностях исполнения народно - песенного материала.

План:

1. Детализированная классификация певческих стилей территориальных регионов Российской Федерации;
  - Южнорусская певческая традиция,
  - Западнорусская певческая традиция,
  - Поволжская певческая традиция.
2. Сохранение музыкальных диалектов.

Изложение лекционного материала:

Регионально-стилевые особенности народной песни. Исполнитель песен традиционной культуры должен понимать и знать, что традиционное пение, как известно, бытует лишь в конкретных диалектах. При этом каждая певческая традиция согласно своим неписанным, но стойким законам имеет свой набор предпочитаемых песенных жанров, свою эмпирическую классификацию песенного материала, сопровождаемого своей терминологией, варьируемой по диалектам, свой певческий стиль, диалектную фонетику, лексику и синтаксис, диалектные черты напева. Идеальным условием обучения является живое общение студентов с диалектной средой, в которой бытует та или иная песня. Если же нет такой возможности, необходимо организовать многократное прослушивание диалектных фонозаписей. Пренебрегать диалектным пением означает лишать

народное пение существеннейшего признака – характерности. Отсюда вытекает серьезная педагогическая проблема – воспитание певцов, способных передавать специфические особенности музыкально-поэтического языка конкретных местностей, областей России. К этим особенностям относятся специфические народные выразительные приемы: «гуканья», глиссандирования, «ахи», «охи», огласовки согласных, мелизматика (короткий и двойной форшлаги, простой мордент), скаты, скольжения голоса, приемы маркато (скандирования), пульсирования («вздрагивания»), «качания» звука. Каждый диалект имеет свою артикуляционную базу в виде комплекса артикуляционных привычек – «акцента» языка. Эта артикуляционная база включает в свои показатели: положение гортани, губ, языка, мягкого неба, раскрытия рта (челюстного угла) и др. В настоящее время лингвисты различают основные три группы диалектов: северный, южный, среднерусский. В продолжение в народно-певческой педагогике принята (условно) более детализированная классификация певческих стилей, соответствующая восьми территориальным регионам России (северорусский, западнорусский, центральный, южнорусский, поволжский, уральский, сибирский, дальневосточный).

Южнорусская певческая традиция отличается зычной открытой манерой исполнения. Фонетическая окраска гласных прослушивается в призме открытого Е (Э). Это связано с формой раствора губ (в полу- улыбке) и намеренным сужением ротовой полости в положении гласных Е – Э. Женские голоса звучат плотно (даже жестко) и прямолинейно в нижнем (грудном) регистре. Мужчины, как правило, поют в предельно высоком диапазоне голоса, приближаясь (по абсолютной звуковысоте) к женским голосам. Такое зычное, сильное, насыщенное грудными обертонами пение объясняется, во-первых, спецификой пространства широких южно-русских степей и равнин, по которым разносятся вольные песни, и, во-вторых, предельно открытым темпераментным характером южан, исполняющих свои песни подчеркнuto эмоционально, азартно, с внешне активным выражением чувств. У южан наблюдается слабая артикуляция (колоссальная редукция), губы с зубами слабо или почти не контактируют, согласные переходят в гласные замедленно, границ перехода не слышно. Три основные гласные – А, О, Э – по своей сути открыты, звучат (благодаря редукции) широко; по произносительному ряду артикуляционного расстояния гласные звуки сблизилась (А (О) – О (У) – Э (И, Е)), усреднилось звучание фонем. Некоторые из характерных признаков южнорусского диалекта: а) смягчение согласных в конце слова на «ять» (идеть, лять); б) замена согласных Щ – Ш (ша- вель, дош); в) смягченная произношение со- гласной Г. В. Щуров

указывает время формирования «акающего» диалекта (с XII по XIV век) и его некоторые общие черты с украинским и белорусским языком [9].

Западнорусская певческая традиция обнаруживает еще большее украинско - белорусское влияние. В ней тоже проявляется в основном «акающий» диалект. Некоторые из характерных признаков западно- русского диалекта: а) отсутствие звука Ф (Хвѣдор, хвар- тук); б) звуки В и Л переходят в неслоговое у (v) (лаука, сказау) в) смягчение гласной после Г, К, Х (Володья, чайкю) г) «цоканье» - замена согласных Ч, Т, Ж, Ц, С (сумацька, цюжой, мусьцина); д) смягчение окончаний (вылетить, няумеюць); е) элизия («на вместо она). Примечательны для региона «гу- кальные» песни, каждая строфа в которых заканчивается высоким звуком на возгласе «Гу!» или «У!». Гукать – означает звать, призывать, этот эхообразный специфический прием употребляется в песнях, исполняемых на краю деревни, как правило, группой певцов. Когда собирается, скажем, около 30 «гукальщиц», достигается потрясающий акустический эффект звучного эха. Севернорусская певческая традиция отличается «окающим» говорком, сдержанностью исполнения, его внутренним эмоциональным наполнением. Жизнь в трудных климатических условиях наложила отпечаток на характер северян и их песни: они такие же строгие, подчас даже суровые, волевые и очень мелодичные, подвижные в вокальном рисунке. Некоторые из характерных признаков севернорусского диалекта: а) стойкое О вместо А, Ы; Ё вместо Е (зоря, доброй, невѣста). б) смягчение согласной Ч на Ц или Т (вцера, тьяник); г) изменение окончаний СЯ на СЕ (распоемсе). В целом речь очень напевная, выразительная, с вопросительной интонацией в конце предложения. Необыкновенно красиво звучат северные голоса в головном регистре: очень чисто, прозрачно, светло и вместе с тем интонационно остро. Мелодическое развитие северных песен изобилует форшлагами, мордентами, глиссандо и другими вокальными «украшениями», придающими пению удивительное изящество, утонченную красоту. Использование высокой тесситуры головного регистра наводит певцов на инструментальный характер (тип) интонирования.

Поволжская певческая традиция представляет собой весьма пеструю картину диалектного пения [1]. Её можно отнести к смешанному типу певческих традиций. Здесь «акают» и «укают» (усенний), окают, якают (вяска) и ёкают (вѣсна). В одних селах смягчают согласные (дуроцка), в других – Ц заменяют на ТЬ (тьвяты), Ч заменяют на Ц (цяво) или, наоборот, шипящие произносятся твердо (ишшо, дожжа). Характер говоров оказывает влияние на манеру интонирования местных певцов, окраска звука, его интенсивность зависит от условий, в которых исполняется песня, от её предназначения. Так, «кричат» во время колядования и оповещения

односельчан о готовящейся свадьбе и т.д. Сами певцы хорошо различают свои манеры (тип) интонирования и настраиваются на них (например, «Будем петь резко»). В отдельных местах бытует экспрессивная манера. В пении наравне с женщинами участвуют мужчины. В исполнение употребляются постоянные словообрывы, деташе, скольжение, спады. Различна и местная певческая терминология: в одних селах песни «поют», в других – «играют», невеста «причитает», в других – «вопит», в третьих – «голосит». Итак, в процессе освоения певческого разнорегионального фольклора студенты должны прислушиваться к диалектным особенностям аутентичного пения и научиться передавать их в собственном исполнении.

2.Смысл сохранения музыкальных диалектов (региональных черт) в особой характеристической краске, которая придает сценическому исполнению национальное своеобразие и колорит. Следующий фактор – жанровая специфика народной песни. Для понимания образного содержания произведений народной музыки и их роли в жизни народа необходимо знать их жанровую природу. Жанровая природа песни складывалась благодаря нескольким факторам: обстоятельствам, при которых она исполнялась (во время обряда, жизненной ситуации и т.д.); словесному содержанию и музыкальной структуре; социальной принадлежности. Соответственно каждому народно - песенному жанру требуется свой режим певческой фонации, свои исполнительские приемы. Например, особенности артикуляции, певческое дыхание, способы исполнения, качество звука, трудовых припевок, календарной и плясовой песен сильно разнятся. Трудовые припевки – это специфический тип пения, который помогал организовывать коллективный труд и способствовал выходу (выбросу) из человека психического и физического напряжения. Запевала готовил трудовую артель к ритму и темпу труда. Купцы специально нанимали запевал с мощным, полетным голосом, способным зажечь работников и предать им силы. Подхват артели звучал динамически ярко, грубо, «гулко». Певческое дыхание было подчинено ритму действий (физической работе), активное, глубокое. В пении использовались твердая и придыхательная атаки. Текст трудовых песен произносился активно, со смещением акцента на последний слог фраз. В календарных жанрах самые яркие и показательные – весенние заклички. Они поются на открытом пространстве, веснянки «кричатся», призывая мистические природные силы к действию. Заканчивается этот процесс гуканьем – взлетом голоса (на октаву) в область головного резонирования, что достигается благодаря мощному вертикально направленному «воздушному столбу» и артикуляционной фиксацией фонемы. Монолитная зычность попевки «вспарывается» пронзительным

кличем – сигналом. Артикуляция в календарных песнях близка к скандированию, нижняя челюсть и язык активны в быстром темпе. Певческая атака – твердая. Дыхание – активное, ритмически организованное, подчинено ритму стиха, охватывает короткие фразы в гуканьях – резкий сброс. Плясовые песни – исполняются во время народных гуляний, праздников, являются способом общения и выражения коллективного настроения радости, веселья, эмоционального подъема. Особая роль здесь отводится пляске, подчеркивающей чеканность ритма и усиливающей эмоциональность исполнения. Исполнение плясовых песен артикуляционно и тесситурно наиболее приближено к разговорной речи, отсюда небольшой мелодический диапазон и преимущественно грудное резонирование. В «иханьях» – яркое звучание головного резонирования. Характер звука выражает удаль, задор, повышенный тонус, для артикуляции плясовых песен также характерны активность произношения, четкость дикции и акцент на слабую долю. Дыхание активно и подчинено ритму стиха и танца, охватывает короткие фразы. Применяются типы дыхания: спорадическое и цепное; типы певческих атак – мягкая, твердая, придыхательная. Художественно-образный строй народного песнетворчества для аутентичных исполнителей является жизненной реальностью, которой пропитано их сознание. Е. Э. Ленева видела пути овладения искусством передачи подлинно народного исполнения в методе «вживания в песню» (как вживается «настоящий артист») в свою роль, в теоретическом познании народного песнетворчества и в безыскусной передаче глубины и искренности чувств.

Каждый народный песенный жанр требует своей техники исполнения, которой следует обучать. Дидактический принцип развития от простого к сложному распространяется, безусловно, и на развитие жанрового мышления. Мы можем предложить следующий порядок прохождения народно-певческих жанров: календарные, плясовые, шуточные, колыбельные, лирические, протяжные, духовные стихи и плачи. Также студентам необходимо овладеть определенными исполнительскими приемами, характерными для данного песенного жанра. Например, «гуканье» в веснянках или скороговорочный тип артикуляции в быстром темпе в частушках и т.д. Народная музыка также неразрывно связана с обрядовым действием, хореографическим движением. Полезно познакомиться с национальными костюмами аутентичных исполнителей, пластикой движения, манерой поведения и т.д. Все это важно для профессиональной подготовки исполнителя народной песни. Поэтому в государственном образовательном стандарте среднего профессионального образования в состав профессионального модуля входят несколько междисциплинарных курсов,



таких как: «Народное творчество и фольклорные традиции», «Региональные певческие стили», «Народная музыкальная культура», «Расшифровка народной песни» и т.д. Таким образом, спецификой подготовки будущего исполнителя народной песни является то, что, с одной стороны, у студента происходит становление вокально-исполнительского мастерства, формируются навыки сольного, ансамблевого и хорового пения. А с другой стороны, для будущей профессиональной деятельности студента необходимо иметь высокий уровень вокальной культуры, выражающейся в знании российской истории и народно- песенной культуры.

### **Вопросы для закрепления материала:**

1. Характерные особенности Южно-русской певческой традиции.
2. Характерные особенности Западнорусской певческой традиции.
3. Характерные особенности Поволжской певческой традиции.

### **Самостоятельная работа**

Прочитать лекционный материал с целью ориентирования в профессиональных вопросах диалектного пения.

#### **1.7. Ансамбль хора.**

Цель: формирование навыка в значении ансамблевого исполнительства в народно-песенном коллективе.

План:

1. Значение термина ансамбль;
2. Частный и общий ансамбли;
3. Динамический ансамбль;
4. Метроритмический ансамбль;
5. Дикционно-орфоэпический ансамбль;
6. Специфические особенности дикционного ансамбля.

Краткое изложение лекционного материала:

1. Понятие *ансамбль* (фр. ensemble — вместе) имеет в музыке несколько значений.

Под ним понимают и небольшую группу музыкантов, совместно исполняющих музыкальное произведение; и произведение, написанное для нескольких исполнителей; и коллектив объединяющий различные жанры и виды музыкального и хореографического искусства; и, наконец, специфическое качество совместного исполнения, заключающееся в слитности, единстве и согласованности устремлений и художественно-технических приемов всех его участников. В этом последнем значении,

имеющем самое непосредственное отношение к хоровому исполнительству как к жанру коллективному, мы и будем рассматривать данное понятие.

«Искусство ансамблевого исполнения основывается на умении исполнителя соизмерять свою художественную индивидуальность, свой исполнительский стиль, технические приемы с индивидуальностью, стилем, техническими приемами партнеров, что обеспечивает слаженность и стройность исполнения в целом», — читаем в энциклопедии ! Несколько расширим это определение. В хоровом жанре искусство ансамбля требует от певца умения находить правильное соотношение по интонации, силе, тембру, метроритму, агогике, дикции, речевой и музыкальной артикуляции с другими исполнителями своей партии; умения слышать свою партию и находить «свое место» в звучности хора в целом, что требует от него специфической культуры, заключающейся в способности подчинить свое исполнительское «я» общей художественной концепции, коллективному замыслу. Только в этом случае хоровая партия будет петь, «как один». Таким образом, в хоре имеют место такие разновидности ансамбля, как интонационный, динамический, тембровый, метроритмический, дикционный, которые в совокупности создают частный (ансамбль партии) и общий (всего хора) ансамбль. «Частный ансамбль — это ансамбль однотипной по составу унисонной группы певцов... Общий ансамбль — это... ансамбль сочетаний унисонных групп». (Живов В.Л.)

2. Понятие *частный ансамбль* подразумевает не только слитность голосов по тембру и силе, но и единство восприятия певцами данной хоровой партии средств вокально-исполнительской выразительности, используемых в каждом конкретном случае. При этом дирижеру следует иметь в виду, что слитность не означает одинаковости, однообразия тембровых красок и силы звучания голосов, составляющих хоровую партию.

Не следует пытаться достичь хорошего частного ансамбля путем выхолащивания тембровой природы и искусственного выравнивания громкости голоса каждого певца в партии. Такой метод неизбежно приведет к обеднению тембровой палитры хоровых партий и, как следствие этого, хора в целом. Слитности голосов по тембру и силе следует достигать, вырабатывая единую певческую манеру, единые вокальные приемы и навыки, единые эстетические критерии.

Когда члены хоровой партии пользуются едиными приемами и навыками при формировании звука, природное своеобразие тембра голоса каждого участника лишь обогащает общий тембр хоровой партии, не разрушая его слитности. Сказанное не относится к певцам, обладающим ярко выраженным характерным тембром с носовым или горловым оттенком, или

имеющим такие дефекты голоса, как качание либо сильно повышенная вибрация. Такие певцы, конечно, не способствуют созданию частного ансамбля, как и певцы с очень сильными «сольными» голосами, не желающие соизмерять свои вокальные возможности с общим уровнем звучности партии.

Наряду с тембровой и динамической слитностью, единством вокальных приемов в формировании ансамбля чрезвычайно большое значение имеет единство ощущений темпа, ритма, метра, динамики, слова, и, в конечном счете, единство творческого переживания. Воспитание такого единства — процесс очень сложный, поскольку и характер произведения, и нюансировку, и «произношение» отдельных фраз каждый исполнитель понимает и чувствует по-своему. Необходимость соотносить свое пение с пением партнера может им восприниматься как ограничение артистической свободы. Но каждый, кто хотя бы несколько месяцев пропел в хоре, знает, что это не так. Именно в ансамбле ощущаешь, насколько возросло разнообразие красок, которыми ты пользовался, насколько расширились твои тембровые, динамические и исполнительские возможности в целом. Настоящий ансамбль, слитность которого естественна и органична, создается не под давлением индивидуальной свободы партнера; он возникает тогда, когда неразрывность контакта не только не обременяет партнеров, но и служит дополнительным источником силы и уверенности.

2. Общий ансамбль в хоре возникает на основе органического соединения частных ансамблей в единое целое. Если частный ансамбль предусматривает «в идеале» абсолютную слитность голосов в унисонном звучании, то в общем ансамбле, при соединении хоровых партий, возможны разнообразные варианты соотношения силы звука, тембровых красок, характера произношения текста, штрихов. С этой точки зрения общий ансамбль хора более непосредственно связан с решением интерпретаторских задач, чем ансамбль отдельной партии, хотя качество последнего также влияет как на технические, так и на художественно-выразительные стороны исполнения. В соответствии с фактурой хорового сочинения и со своим исполнительским замыслом дирижер может варьировать средствами ансамбля уровень взаимодействия отдельных партий и уровень их громкости, плотности, «приближенности» или «отдаленности», благодаря чему общий ансамбль становится самостоятельным выразительным средством.

Поэтому общий ансамбль едва ли следует рассматривать как отдельный элемент хоровой звучности. Его значение много шире. Он является одной из самых интересных, изменчивых и сложных категорий исполнительского искусства вообще и хорового исполнительства, как искусства коллективного,

в частности, а также объективным показателем общей художественно-эстетической культуры хора и его руководителя. Ибо очевидно, что ансамбль, как понятие слитности, целостности, взаимосвязи и взаимозависимости, единства, согласованности, является итоговым результатом работы над всеми остальными элементами хоровой звучности.

Вышесказанное нисколько не умаляет роль и значение этих элементов, поскольку понятно, что качество общего ансамбля неразрывно связано с качеством каждого из них в отдельности.

Составляющими общего и, отчасти, частного ансамбля являются такие его разновидности, как динамический, метроритмический (агогический), дикционный, артикуляционный ансамбль.

3. Динамический ансамбль (от греч. *dinamis* — сила) — это уравновешенность по силе и громкости голосов внутри партии и согласованность интенсивности звучания хоровых партий при исполнении всего сочинения или его фрагмента. Та или иная разновидность динамического ансамбля определяется в первую очередь фактурой хорового произведения. При исполнении произведений гомофонно-гармонического склада общий ансамбль достигается с помощью уравновешенного звучания всех хоровых партий с незначительным преобладанием звучности партии, ведущей мелодию. Однако достичь такой уравновешенности не так просто. Для этого нужно, чтобы хоровые партии были приблизительно равны по количеству певцов и динамическому ресурсу и, кроме того, находились бы примерно в одинаковых тесситурных условиях. Использование динамических нюансов, соответствующих естественной природе звучания партий на данной высоте, создает благоприятные условия для ансамблевого звучания. Наиболее удобным, так называемым рабочим, диапазоном хоровых голосов является средняя часть звукоряда. Поэтому достижение ансамбля в средних регистрах обычно не представляет особой сложности. Гораздо сложнее работать над динамическим балансом голосов в крайних регистрах, выходящих за пределы рабочего диапазона. Однако если все хоровые партии поставлены примерно в одинаковые тесситурные условия, достижение динамического ансамбля не столь затруднительно (напомним, что в зависимости от преимущественного употребления тех или иных звуков тесситура может быть высокая, средняя и низкая). Если же хоровые партии находятся в различных тесситурах (например, партия сопрано — в высокой тесситуре, а все остальные — в средней), уравновешенность их звучания может быть создана только искусственным путем, что требует от хормейстера развитого тембро-динамического слуха и верного ощущения звукового баланса. Подобную ситуацию в пособиях по хороведению обычно обозначают как организацию

искусственного ансамбля в отличие от естественного ансамбля, предпосылкой которого является одинаковая тесситура хоровых партий.

В то же время нужно отметить, что уравниваемость громкости звучания хоровых партий необходима далеко не всегда. Очень часто композиторы сознательно помещают ту или иную партию в более выгодные или, напротив, невыгодные тесситурные условия с целью ее выделения. В этих условиях возникает ансамбль неуравновешенного звучания, но он, тем не менее, естествен.

Особый случай дифференцированного подхода к динамическому ансамблю — исполнение произведений имитационного или полифонического склада, где тематический голос

Тесситура (итал. *tessitura* — ткань) — высотное положение звуков мелодии по отношению к диапазону голоса должен прозвучать ярче остальных. Здесь важнейшим элементом ансамблевой техники выступает умение певцов, исполнив тему первым планом, гибко переключиться на второй и третий план. Соотношение динамики разных хоровых партий «выстраивается» руководителем в зависимости от многих факторов как объективного, так и субъективного характера, в том числе и от его художественных критериев. При этом дирижер не должен упускать из виду свою главную задачу — объединение различных партий в единую структуру, обеспечивающую развитие произведения в целом.

Большинство хоровых произведений характеризует смешанный склад изложения, что обуславливает применение различных видов динамического ансамбля.

При исполнении произведений для хора с солистом хор, как правило, поет несколько тише солиста. Однако его звучность может меняться в зависимости от различных моментов: силы и «полетности» голоса солиста, количественного состава хора, расстояния на сцене между солистом и хором. В тех случаях, когда хор выполняет аккомпанирующую функцию, нужно иметь в виду, что наиболее «опасной» хоровой партией будет та, к которой по характеру своего голоса принадлежит солист, поскольку в силу родства тембра она может слиться с солирующим голосом и поглотить его. Так, для солиста-тенора опасность в этом смысле представляет теноровая партия, для сопрано — сопрановая, для альты — альтовая и т.п.

Иные виды динамического ансамбля возникают при исполнении музыки для хора с инструментальным сопровождением. В каждом конкретном случае соотношение звучности между хором и сопровождением будет зависеть от функций того и другого. Если музыкальный инструмент (или инструменты) выполняют функцию сопровождающего голоса, возникает ансамбль с

преобладающим звучанием хора. При равноценном художественном значении хора и инструмента (группы инструментов, оркестра) желательно достижение ансамбля уравновешенного звучания. Когда музыкальному инструменту (оркестру) отводится большая художественно-выразительная роль, чем хору, следует добиваться ансамбля с инструментом. Бывает, что на протяжении звучания произведения хор и оркестр меняются функциями (тематический материал переходит от хора к оркестру и наоборот). В таких случаях используются различные виды ансамбля.

Работа над динамическим ансамблем неотделима от работы над тембром партий и всего хора. Эта связь заложена в самой специфике нашего восприятия, поскольку известно, что даже два совершенно одинаковых по силе звука воспринимаются по-разному в зависимости от их спектрального состава (громче кажется тон, в котором преобладает область высоких частот спектра). Отсюда следует, что совершенствование вокальных навыков певцов и их тембрового слуха — кратчайшая дорога к воспитанию чувства ансамбля.

Однако ни дирижер-хормейстер, ни хоровой певец не могут абсолютно точно распределить силу голоса в общем ансамбле на основе чисто слухового контроля. Участник коллектива должен уметь мышечно, вибрационно «слышать» себя. Эту способность вокалиста к мышечному контролю обычно определяют понятием «вокальный слух».

4. Метроритмический ансамбль основан на метроритмическом и дикционном единстве «произношения» музыкально-поэтического текста произведения певцами каждой хоровой партии и правильном соотношении метроритма между партиями. Эта разновидность ансамбля является результатом единого понимания и чувствования партнерами темпа и ритмического пульса исполняемой музыки. Как верно отметил В.И. Краснощеков, «умение петь вместе, ритмически четко, одновременно произносить слова, гибко изменять темп, вместе брать дыхание, вступать и прекращать петь, четко выявлять метрическую структуру произведения — важнейшие качества хоровых певцов, ибо в ритмичности исполнения заключается тот порядок, без которого не может быть решена ни одна творческая задача». Понятно, что все эти навыки можно развить только в результате систематического и последовательного воспитания чувства ритма, ощущения постоянства и изменчивости темпо-метроритмической пульсации у каждого участника хорового коллектива. Темп и метроритм исполнения должны быть естественными для всех участников ансамбля: искусственное подлаживание одного певца к другому или к «жестко» отстукивающему метр дирижеру лишит исполнение живого дыхания, без которого оно бессмысленно. Такая естественность может возникнуть только при условии

органичности музыкального сопереживания и неразрывного творческого общения, ибо согласованность определения темпа отнюдь не идентична общности чувствования темпа и ритма партнерами. Ведь каждый певец, соглашаясь с общей характеристикой темпа как медленного или быстрого, по своему ощущает степень его быстроты или медленности, а следовательно, и скорость ритмической пульсации. Наиболее благоприятные условия для ритмического ансамбля создаются в произведениях гомофонно-гармонического склада, для которых характерен одинаковый метроритмический рисунок всех хоровых партий.

Гораздо сложнее создать ритмический ансамбль в сочинениях с различной ритмической структурой в каждом голосе или нескольких голосах. При одновременном исполнении хором неодинаковых, а порой и контрастных ритмических структур основой и опорой для ритмического ансамбля является метр. В таких случаях особое значение приобретает ясный дирижерский жест, четко фиксирующий каждую долю метрической структуры.

Еще более сложная разновидность ритмического ансамбля возникает при исполнении произведений с меняющейся метрической структурой.

В то же время приходится констатировать, что даже в произведениях гомофонно-гармонического склада с одинаковым ритмическим рисунком у хоровых певцов нередко возникают серьезные проблемы с метроритмом. В числе традиционных ошибок можно назвать сокращение длительности выдержанных звуков и пауз, неверное исполнение синкоп, превращение рисунка в двухдольном размере в нечеткий переход от дуолей к триолям и наоборот, небрежное, приблизительное исполнение пунктирного ритма и т.д. Одной из причин нечеткого воспроизведения различных элементов ритмического рисунка может быть несформированность специфического хорового навыка пульсации. Ощущение пульса помогает певцам почувствовать двигательную основу ритма, способствует выработке ансамблевого навыка точного выдерживания и одновременного окончания звука, синхронного перехода на новый звук. Отметим, кстати, что работа над ритмическим ансамблем тесно связана с воспитанием у участников хора навыков одновременного взятия дыхания, атаки и снятия звука. Серьезный недостаток, довольно часто встречающийся у хоровых певцов, — инерция темпоритмического движения, которая сплошь и рядом становится причиной нарушения ритмического ансамбля. Борьба с этим можно только одним способом: приучать певцов к возможности ежесекундного изменения темпа, автоматически влекущего за собой растягивание или сокращение ритмических единиц; воспитывать у них исполнительскую гибкость, чуткость и мгновенную реакцию на дирижерский жест. Без этих качеств, без

способности передать изменчивый живой пульс музыки певец не вправе считать себя подлинным творцом, так как учащение и растягивание ритмического рисунка является одним из важнейших средств музыкального развития, которое можно уподобить динамическому нарастанию и спаду.

Ритмически организованное пение неразрывно связано с произношением поэтического текста и с речевым ритмом. По справедливому замечанию А.М. Пазовского, «хорошая дикция в пении, особенно в пении хоровом, является не только средством выразительного раскрытия мысли, заключенной в слове, но одновременно *резцом музыкального ритма*». Отсюда следует, что в хоровом жанре нельзя добиться хорошего ритмического ансамбля, не работая одновременно над дикцией.

5. Дикционно-орфоэпический ансамбль предполагает единую для всех членов хоровой партии и хора в целом манеру произнесения текста. Для того чтобы работать над этим видом ансамбля хормейстер должен сам хорошо знать правила певческого произношения и показывать пример ясной и выразительной певческой артикуляции на практике.

Синтез музыки и слова, как уже отмечалось ранее, является несомненным достоинством хорового жанра, дающим ему преимущества перед другими музыкальными жанрами с точки зрения эмоционального воздействия на слушателя. Но этот же синтез создает и дополнительные трудности для хоровых исполнителей, так как требует от них владения двумя текстами — музыкальным и поэтическим. Слушатель только тогда получит полноценное впечатление от исполнения хорового произведения, если наряду с мелодией, гармонией, ритмом, фактурой услышит и поймет его слова. Для этого поэтический текст должен быть произнесен исполнителями не просто разборчиво, а осмысленно и логически правильно, ибо компонентами как литературной, так и вокально-хоровой речи являются не только дикция, но и орфоэпия. Без них самая хорошая дикция не сделает пение или речь осмысленными и выразительными.

6. Хоровая дикция имеет свои специфические особенности. Во-первых, она певческая, вокальная, что отличает ее от речевой (и бытовой, и сценической). Во-вторых, она коллективная. Поэтому будет более точным определять ее как *вокально-хоровую*. Работая над дикцией с хоровым коллективом, хормейстеры обычно стараются научить певцов как можно четче и яснее произносить согласные. Это, конечно, неплохо, поскольку четкость согласных способствует разборчивости текста. Но не менее важно научить певцов правильно формировать и произносить гласные (в частности, обучить их приему *редуцирования* гласных), законам и правилам логики речи. Специфика вокально-хоровой дикции — в продолжительном



выдерживании звука на гласных, в нейтрализации гласных, произнесении их в разных регистрах с меньшей степенью редуцирования, чем в речи; в быстром произношении согласных с оттеснением их внутри слова к последующему гласному. В связи с тем, что при пении со словами голос певца не только выполняет функции музыкального инструмента (вокализация), но и обеспечивает отчетливое произношение текста, хоровое певческое произношение отличается особым режимом дыхания. Наконец, отличительной особенностью вокально-хоровой дикции является использование всеми певцами хора единых правил и приемов артикуляции. Назовем некоторые из них.

1). Гласные в музыке являются ритмическими гранями, поэтому невозможно достичь полноценного ритмического ансамбля без идеальной согласованности их произнесения.

2). Красивое, выразительное звучание гласных обеспечивает красоту вокального звука, и наоборот, плоское звучание гласных приводит к плоскому, некрасивому, невокальному звуку.

3). Если в слове или на стыке слов две гласные стоят рядом, то в пении их нельзя сливать—вторую гласную нужно спеть на новой атаке, как бы произнести вновь, например: *ни огня; не увидит; но остался*.

4). Чем протяженней редуцированный гласный, тем ближе его звучание к вокальной речи; чем он короче — тем ближе к разговорной. Например, при исполнении хором «Попутной песни» М.И. Глинки редуцированные гласные в рефрене, построенном на быстром скандировании, напоминающем скороговорку, произносятся неясно, как в речи; а в певучих эпизодах — полно и протяжно.

5). Достижение однотембрового звучания гласных тесно связано со стабильностью артикуляционной формы в процессе пения. Без особых причин, обусловленных художественно-выразительными и изобразительными задачами, ее не следует трансформировать.

6). В отличие от гласных, которые поются максимально протяженно, согласные должны произноситься в самый последний момент. Согласная, завершающая слог, присоединяется к следующему слогу, а заканчивающая слово при тесном стыке слов, — к следующему слову. Это правило относится в первую очередь к произведениям, исполняемым *legato*; при *стаккато* согласные не переносятся.

7). Согласные в пении произносятся на высоте гласных, к которым они примыкают. Невыполнение этого правила ведет в хоровой практике к так называемым «подъездам», а иногда и к нечистому интонированию.

8). Нечеткое, невнятное произношение заканчивающих слово согласных затрудняет понимание текста.

9). В целях лучшего донесения до слушателей поэтического текста и достижения большей художественной выразительности пения иногда полезно использовать несколько подчеркнутую артикуляцию согласных. Однако прием «удвоенного» и даже «утроенного» их произнесения, которым злоупотребляют некоторые руководители хоров, уместен лишь в особых случаях (произведениях драматического характера, торжественных гимнах). При исполнении хоровых пьес в быстром темпе следует произносить слова легко, «близко» и очень активно, с минимальными движениями артикуляционного аппарата.

В целом же характер певческой дикции при условии соблюдения четкости произношения зависит от особенностей музыки, содержания произведения, его образного строя, стиля, жанра. В спокойных, распевных, лирических сочинениях текст произносится мягко; в драматических — энергично, жестко, экспрессивно; в маршевых — твердо, скандированно.

На качество произношения текста влияют сила звука и тесситура. Наилучшие условия для создания дикционного ансамбля — умеренная сила звучания в средней части диапазона хоровых партий. В верхнем и нижнем регистре дикционные возможности голосов снижаются в связи с общими вокальными трудностями.

Степень ясности и выпуклости произношения текста той или иной хоровой партией в большой мере зависит от ее роли в фактуре сочинения. Голос или голоса, выполняющие тематическую функцию, должны выявлять текст рельефнее, чем голоса, остаивающиеся в это время на выдержанных звуках.

Особые виды дикционного ансамбля возникают при исполнении произведений полифонического склада. Основная ансамблевая сложность здесь состоит в одновременном произнесении слов разными партиями, в словесных повторах, сокращениях слов в отдельных голосах.

Однако отчетливость произношения — это лишь одно из условий передачи исполнителем поэтического текста сочинения. Не менее, а может быть, и более важно произнести его правильно с точки зрения *орфоэпии*, ибо орфоэпические нормы, как и нормы грамматические, лексические, орфографические, характеризуют культуру речи человека и, конечно, артиста, певца, хорового коллектива. Но еще важнее, чтобы участники хора и хоровые дирижеры владели бы искусством выразительной речи, выразительного, художественного слова.

Правила орфоэпии русского литературного языка рассматриваются в ряде специальных пособий, с которыми хормейстерам полезно познакомиться. Много книг и учебников посвящено и искусству художественного слова. Тем не менее, представляется целесообразным особо остановиться на проблеме выразительности речи применительно к хоровому и, шире, музыкально-исполнительскому искусству, поскольку именно с помощью устной речи (словесной или музыкальной) посредством языка (словесного или музыкального) исполнитель выражает и передает мысль автора. С этой точки зрения музыкально-исполнительское искусство имеет много общего с искусством оратора, чтеца, рассказчика, актера.

Увидеть это несложно. Отметим хотя бы то, что лежит на поверхности:

- произнесение литературного, и произнесение музыкального текста представляет собой интерпретацию текста в живом звучании;
- и чтец, и музыкант передают текст с помощью его интонирования, то есть изменения темпо-ритма, тембро-динамических и высотных характеристик звука;
- средством произнесения и музыки и речи является артикуляция;
- и словесная, и музыкальная устная речь носят пространственный и процессуально-временной характер и потому немислимы без учета временных закономерностей и таких понятий как *метр, ритм, темп*;
- и чтец, и музыкант в качестве главного способа слияния и разделения музыкального и речевого потока на интонации, фразы, предложения, периоды используют фразировку.

Из всего этого следует, что музыканту любой исполнительской специальности весьма полезно ознакомиться с правилами и приемами выразительной речи, применяемыми в искусстве художественного слова и в риторике. Тем более это необходимо хормейстеру и певцу, поскольку вокально-хоровой жанр связан с интерпретацией и произнесением не только музыкального, но и поэтического текста. Имея определенные преимущества с точки зрения силы воздействия на слушателя, синтетический характер хорового жанра создает, как мы уже отмечали, и дополнительные трудности для исполнителей: ведь понятно, что изолированное от музыкального ряда прочтение поэтического текста, как правило, существенно отличается от прочтения того же текста во взаимосвязи с музыкой.

Соотношение слова и музыки — важнейшая проблема, которая постоянно должна находиться в поле зрения хорового дирижера. В этой глобальной проблеме можно выделить как минимум три группы частных вопросов. Первая касается содержания — это вопросы соотношения

музыкального образа с образами словесного текста, степени их художественного соответствия. Вторая группа включает вопросы, связанные с соотношением поэтической и музыкальной композиции. В третью группу объединены вопросы, касающиеся выразительных средств, а именно: вопросы вокальной декламации, взаимоотношения музыкальной и речевой интонации, взаимодействия музыкального метра и синтаксиса с временной организацией поэтического метра, сопоставления музыкальной и речевой акцентуации и фразировки.

Все эти вопросы, естественно, возникают перед дирижером и в процессе предварительного исполнительского анализа хоровой партитуры (о чем уже говорилось), и в процессе репетиционной работы. Здесь же хочется привлечь внимание лишь к одному из аспектов сопоставительного анализа музыкального и поэтического текста, имеющему прямое отношение к работе над выразительностью вокально-речевой исполнительской декламации, — важности знания дирижером законов и правил логики и техники речи, ибо дикция — это всего лишь один из составных элементов работы над художественным качеством звучащего слова, звучащей речи. Именно логика построения фразы, верная расстановка ударений, акцентов, пауз, а вовсе не дикция определяют в первую очередь выразительность речи и ее смысловое и эмоциональное воздействие.

Хормейстеру, как и певцу, надо следить за тем, чтобы в процессе пения не выделялись безударные слоги (к этому часто провоцируют и метрические музыкальные акценты, и «скачки» на высокие звуки), а выделяемое ударением слово было действительно самым важным и существенным для понимания смысла фразы. Не менее сложная проблема, стоящая перед исполнителями вокально-хоровых произведений, — необходимость частичного сглаживания расхождений с композитором в распределении слов по речевым группам. Если в речи такая группировка осуществляется с помощью логических пауз, то в музыке соответствующий им перерыв может отсутствовать. В таких случаях хоровой дирижер должен осторожно, с помощью введения цезур, короткого дыхания попытаться достичь компромисса между речевым и музыкально-речевым произнесением поэтического текста. Наконец, в поле зрения дирижера должна постоянно быть фразировка музыкально-поэтического текста, ибо в хоровом исполнении фразовое (логическое) ударение имеет сравнительно большее значение, нежели словесное или метрическое. Но, к сожалению, именно в хоровой музыке мы чаще всего встречаемся с несовпадением логического центра словесной фразы с вершиной музыкальной фразы, с разрывом одной литературной фразы на два и более музыкальных построения и т.д. Здесь на

помощь исполнителю приходят формообразующие средства музыки, и в первую очередь вокальное дыхание, способное выполнять и объединяющие, и расчленяющие функции. В хоре же в этих целях можно использовать «цепное» дыхание, которое позволяет не только соединять разрозненные построения, но и делать паузу (для взятия дыхания) в любом месте произведения.

### **Практические занятия:**

Подобрать песенные образцы на интервалы, от примы до октавы.

### **Вопросы для закрепления материала:**

1. Значение термина ансамбль.
2. Раскройте значение динамического ансамбля.
3. Раскройте значение дикционно-орфоэпического ансамбля.
4. Раскройте основные приемы специфических особенностей хоровой дикции.

### **Самостоятельная работа**

Прочитать лекционный материал с целью ориентирования в вопросах достижения ансамблевого звучания в народно- певческом коллективе.

### **1.8. Строй хора.**

Цель: развитие навыков исполнения мелодического и гармонического строя.

План:

1. Значение термина строй.
2. Мелодический строй.
3. Интонирование ступеней лада в мажоре и миноре.
4. Гармонический строй.

Изложение лекционного материала:

1. Другим важнейшим параметром звучания любого инструмента является строй — понятие, которым обозначается система звуковысотных отношений, применяемых в музыке. Эти отношения на протяжении веков менялись в зависимости от национального своеобразия, особенностей развития ладогармонической системы, складывающихся требований к музыкальному слуху, эстетических представлений, связанных в большой мере со спецификой музыкальных инструментов. Множество различных музыкальных систем разработано индийскими, арабскими и греческими учеными. Известны 5-ступенный и 7-ступенный строй в Индонезии, 17- и 24-ступенные системы в арабской музыке, 22-ступенный строй в Индии. В

европейской музыке широкое распространение получил 7-ступенный (позднее 12-ступенный) пифагоров строй, возникший еще в Древней Греции, звукоряд которого образовывался путем построения чистых квинт. В процессе развития хорового многоголосия возникла необходимость в создании темперированного строя. Темперированным называется строй, который делит каждую октаву звукоряда на равные части. С начала XVIII в. в европейской музыке принята двенадцатизвуковая (двенадцатиступенная) темперация, делящая октаву на двенадцать равных друг другу полутонов. В отличие от пифагорова строя, основанного на интервалах натурального звукоряда и потому считающегося естественным, темперированный строй называют искусственным, поскольку здесь интервалы, изменяются по величине с целью установления необходимых соотношений внутри тональности.

Итак, в каждой октаве темперированного строя имеется двенадцать звуков (ступеней), находящихся между собой в равном полутоновом соотношении. Семь из них — основные — имеют самостоятельные названия; остальные пять — производные, получившиеся в результате повышения или понижения (альтерации) рядом лежащих основных ступеней, обозначаются соответствующими знаками альтерации. Таким образом, полутоном является в темперированном строе наименьшим расстоянием по высоте.

Следует отметить, что существующая ныне музыкальная система и ее звукоряд сложились прежде всего в результате певческой практики, а потому большая часть системы и ее звукоряда соответствует тем звуковым высотам, на которых возможно пение человека. С развитием инструментального искусства этот звукоряд и система в целом расширились и пополнились еще некоторым числом звуков. Тем не менее звуковая область наиболее выразительной игры на инструментах приблизительно совпадает со звуковой областью, в которой поют человеческие голоса. Помимо своего основного смысла — обозначения совокупности постоянных звуковысотных отношений между звуками системы, термин *строй* отражает особенности настройки или конструкции музыкальных инструментов (квинтовый строй скрипки, квартный — домры, хроматический — баяна, натуральный — валторны и т.п.), а также соотношение между реальным звучанием инструмента и нотной записью (труба in B, валторна in F, кларнет in A и т.п.). Однако хор в силу специфических особенностей, которые мы уже многократно отмечали, с точки зрения строя не похож на фортепиано, орган или баян. В отличие от них он изначально не настроен и вовсе не гарантирует сохранения первоначальной настройки во время «игры» на нем. Поэтому в хоровом пении, как и в игре на инструментах с нефиксированной высотой звука (скрипке, флейте, трубе, тромбоне и т.п.), исполнителям приходится пользоваться так называемым

зонным строем. В основе этого специфического строя лежит то объективное обстоятельство, что каждой из ступеней музыкального звукоряда с физической стороны соответствует не одна частота, а ряд близко расположенных частот, исполнение, в пределах которых принципиально не изменяет ступеневое качество звука. Акустическими исследованиями доказано, что при частотном отклонении в зоне до  $1/3$  полутона в обе стороны от темперированного интервала сохраняет свою качественную определенность. Области таких частот в музыковедении получили название *звуковысотных зон*. Эта акустическая особенность позволяет певцам с помощью большей или меньшей заостренности исполнения отдельных ступеней лада конкретного произведения и отклонения от их темперированной высоты влиять на строй хоровой партии и хорового аккорда. А поскольку отклонения от темперации (интонационные оттенки) в пении и игре на инструментах с нефиксированной высотой звука являются непременным свойством исполнения, то говорить в этих случаях об абсолютном, выверенном строе невозможно. Перед началом пения хоровой «инструмент» следует всякий раз настраивать и с точки зрения его вокальной «формы», и с точки зрения строя. Цель такой настройки — осуществление максимальной согласованности между певцами в отношении звуковысотного интонирования, иначе говоря, достижение интонационного ансамбля как внутри хоровой партии, так и между партиями. Однако в хоровом пении даже добротная качественная настройка, предваряющая репетицию или концерт, вовсе не гарантирует от погрешностей строя в процессе исполнения. Отсутствие сосредоточенности, эмоциональное расслабление, вялость певцов мгновенно сказываются на качестве интонирования. Поэтому в процессе исполнения хормейстер должен чутко прислушиваться к малейшим симптомам понижения или, напротив, чрезмерного повышения эмоционального тонуса участников хора, которые могут привести к интонационным потерям, увы, весьма трудно поддающимся восстановлению. В литературе по хороведению хоровой строй обычно разделяют на два вида: *мелодический* (горизонтальный), или строй отдельной хоровой партии, и *гармонический* (вертикальный) — строй всего хора. Несмотря на условность такого разделения (поскольку понятно, что оба они взаимосвязаны), рассмотрим их в отдельности.

2. Мелодический строй является в хоре определяющим, ибо строй хора в целом невозможен без точного звуковысотного интонирования певцами каждого голоса партитуры, каждой партии. Небольшие неточности интонации, возникшие в горизонтали, тут же повлекут за собой погрешности строя в вертикали. В работах П.Г. Чеснокова, Г.А. Дмитриевского, К.К. Пигрова, И.И. Пономарькова, В.Г. Соколова, Н.В. Романовского, В.И.

Краснощекова и других хормейстеров-практиков содержится немало интересных наблюдений и рекомендаций, касающихся вокально-хорового интонирования. Наибольшую ценность в них представляют рекомендации интонирования ступеней лада и мелодических интервалов в мажоре и миноре. В кратком изложении они выглядят так.

3. В мажорном ладу I ступень интонируется устойчиво. II ступень в восходящем секундном движении следует интонировать высоко, а в нисходящем — низко. III ступень интонируется всегда высоко, вне зависимости от интервала, какой она образует с предыдущим звуком, поскольку является терцией тонического трезвучия. IV ступень при движении вверх требует некоторого повышения, а при движении вниз — понижения. V

ступень интонируется устойчиво, с некоторой тенденцией к повышению, так как является квинтой лада и тонического трезвучия. VI ступень в восходящем секундном движении (т.е. от пятой ступени) нужно интонировать высоко, а в нисходящей — (от седьмой ступени) — низко. VII ступень, как вводный тон, интонируется всегда высоко. VI ступень гармонического мажора, будучи пониженной по отношению к той же ступени натурального мажора, должна интонироваться с тенденцией к понижению.

В минорном ладу I ступень, хотя она и является основным звуком тоники, следует интонировать высоко. II ступень — тоже высоко. III ступень — низко. IV ступень при движении к ней снизу (от третьей ступени) интонируется высоко, а при движении сверху (от пятой ступени) — низко. V ступень, являющаяся третьей ступенью параллельного мажора, нужно интонировать высоко. VI ступень натурального минора интонируется низко, VI ступень мелодического — высоко. VII ступень натурального минора следует интонировать низко, а ту же ступень мелодического и гармонического минора — высоко.

Отклонения исполнительского строя от темперированного в большой мере зависят от лада и функции, которую выполняет в нем та или иная ступень. Одна и та же ступень, в зависимости от свойственных ладу внутренних тяготений, будет интонироваться совершенно иначе. Работая над строем, дирижеры стремятся с помощью интонации наилучшим образом выявить ладовую основу музыки, ее характерность и специфичность. Поэтому особое внимание они обращают на интонирование VI ступени в натуральном и гармоническом мажоре, натуральном и мелодическом миноре; VII ступени — в натуральном и гармоническом миноре, мелодическом мажоре; VI ступени — в дорийском ладу (дорийской сексты); II ступени — во фригийском ладу (фригийской секунды); IV ступени — в лидийском ладу



(лидийской квинты). Любая альтерация, изменяющая высоту той или иной ступени натурального лада (мажора или минора), вызывает к жизни соответствующий способ интонирования: альтерация, повышающая звук, требует обострения интонации, а альтерация, понижающая звук, — некоторого ее понижения.

В основе стройного пения хоровой партии лежит верное исполнение интервалов. Известно, что интервал — это расстояние (промежуток) между двумя звуками по высоте. Последовательно взятые звуки образуют *мелодический* интервал; взятые одновременно — *гармонический* интервал. Нижний звук интервала обычно называют его основанием, а верхний — вершиной.

В темперированном строе все одноименные интервалы равны между собой. Другое дело в пении и игре на инструментах без фиксированной высоты звука. Здесь величина интервала обычно меняется в пределах *зоны* в зависимости от ладового значения входящих в интервал звуков. С этим связаны некоторые особенности интонирования различных интервалов, которые хормейстеру следует знать.

Чистые интервалы исполняются устойчиво. Это относится к приме, кварте, квинте и октаве, исполнение которых обычно не вызывает затруднений. Большие и увеличенные интервалы следует интонировать с тенденцией к одностороннему или двустороннему расширению, а малые и уменьшенные — с тенденцией к одностороннему или двустороннему сужению. При исполнении большого интервала вверх нужно стремиться его вершину интонировать с тенденцией к повышению, а при исполнении большого интервала вниз — с тенденцией к понижению. При пении малого интервала вверх, напротив, вершину (второй звук от основания) следует интонировать возможно ниже, а при исполнении такого же интервала вверх — выше. Увеличенные интервалы интонируются очень широко: нижний звук исполняется низко, а верхний — высоко. Уменьшенные — тесно: нижний звук поется высоко, а верхний — низко.

Как уже отмечалось, диатонические интервалы расширяются или сужаются посредством повышения или понижения на хроматический полутон основания или вершины, что увеличивает важность владения навыком сознательного интонирования малых секунд. Акустическими исследованиями установлено, что способы их интонирования зависят от того, восходящие они или нисходящие. Наибольшую сложность представляет интонирование полутона вверх. Это связано с тем, что при восходящем движении вводного тона на малую секунду возникает естественная потребность в его завышении. Однако ее реализация зависит всякий раз от

конкретной ситуации. Так, если полутоновому ходу предшествовал интервал, обладающий относительной стабильностью (чистая кварта, чистая квинта), то потребность в завышении минимальна. Если же исполнение предыдущего интервала характеризует широкая интонационная зона, то такая потребность возрастает.

В отношении интонирования полутона вниз существуют разные точки зрения. Большинство хормейстеров-практиков рекомендуют петь его очень осторожно и узко. Однако акустические исследования говорят о том, что такой способ интонирования применяется далеко не всегда и что нисходящие полутоны не нуждаются в дополнительном сужении. В тех же случаях, когда такое сужение применяется, оно чаще всего связано с желанием исполнителя «подать» интонационно более выпукло соседний интервал.

Особо следует сказать об интонировании хроматического полутона — интервала увеличенной прима. Несмотря на энгармоническое родство, исполнение увеличенной прима отличается от исполнения малой секунды. При интонировании хроматического полутона вверх нужно второй звук от данного спеть возможно выше, а при исполнении хроматического полутона вниз — возможно ниже.

Очень сложны для пения уменьшенная квинта и увеличенная кварта. Их рекомендуется воспринимать в связи с более устойчивыми интервалами. Выстраивая увеличенную кварту, нужно вызвать слуховое представление чистой квинты и верхний звук интервала интонировать как вводный тон в квинту. При пении уменьшенной квинты рекомендуется ориентироваться на чистую кварту и вершину интервала интонировать, как вводный в верхний звук кварты.

Важным условием становления хорошего строя является воспитание у певцов ощущения интонационной памяти и интонационной перспективы. Если певцы ясно представляют интонационные связи не только между соседними, но и более дальними звуками, расположенными на расстоянии, строй становится более осмысленным и стабильным. Стабильности строя помогает также чувство лада и ощущение его опорных звуков.

Этим не исчерпываются моменты, влияющие в той или иной степени на мелодический строй. Здесь можно назвать и дикцию (вокальность литературного текста), и дыхание (короткое или длинное, частое или редкое), и лад (натуральный, гармонический, мелодический или диатонический), и характер голосоуправления и даже выбор тональности. Опытные хормейстеры знают о тональностях удобных и неудобных для вокального интонирования и учитывают это обстоятельство в своей практике. Исследованиями обнаружено, что темный, глубокий, «низкий» ми-бемоль минор вызывает

тенденцию к понижению, а светлый, обостренно «высокий» до-диез мажор тяготеет к повышению.

Многие из выводов не следует абсолютизировать, поскольку они могут быть связаны с индивидуальными особенностями хорового коллектива и исполняемого произведения. Однако некоторые из них достойны внимания.

4. Гармонический (вертикальный) строй хора связан с интонированием созвучий (интервалов и аккордов) в их последовательном изложении, которые образуются в звучании всего хора или составляющих его групп. В хоровой практике работа над горизонтальным и вертикальным строем тесно взаимосвязана. В большинстве случаев мелодический и гармонический строй являются равнозначными компонентами исполнения, оказывающими влияние друг на друга. Нельзя добиться хорошего вертикального строя, если хоровые партии в многоголосном произведении не «выстроены» в горизонтали. В то же время погрешности вертикального строя непременно скажутся на интонировании отдельных хоровых голосов. Поэтому в процессе репетиции хормейстер должен работать над горизонтальным и вертикальным строем в совокупности, постоянно корректируя интонационные изменения, которые возникают в результате различных сочетаний хоровых партий, особенностей голосоведения и фактуры. Это тем более важно, что правила и нормы интонирования мелодического (горизонтального) строя, рассмотренные выше, не совпадают с нормами гармонического (вертикального) строя, а иногда вступают с ними в противоречие. Причина этого лежит на поверхности. В то время как звуки мелодии поются не одновременно и потому в основе их интонирования лежат ладовые, а не акустические связи, *в гармоническом (вертикальном) строе голоса и аккорды поются одновременно*, в результате чего большую роль начинают играть связи акустические и, в частности, тоны совпадения сложных звуков (обертоны). Так, в созвучиях большие терции и сексты интонируются несколько уже, чем они интонируются в мелодии, а малые, напротив, — шире. Кроме того, в зависимости от гармонии они могут менять свою ладовую направленность и приобретать различные интонационные оттенки. Акустические исследования показали, в частности, что в доминантовой группе созвучий напряжение некоторых гармонических терций может вырастать до диссонантности, в то время как терциям, входящим в тоническую гармонию, свойственна консонантность<sup>1</sup>. Но даже «тонические» терции могут отличаться по интонированию в зависимости от характера произведения, а также от того, начинают, продолжают или заканчивают они музыкальное развитие. Таким образом, вопреки распространенному мнению, высказываемому в большинстве учебников по хороведению о том, что принципы интонирования в горизонтальном и вертикальном строе едины, нужно

констатировать, что мелодические последовательности и гармонические сочетания находятся между собой в относительном противоречии<sup>2</sup>.

Разрешение этих противоречий и составляет одну из важнейших задач хорового дирижера, которая требует от него высокоразвитого специфического хормейстерского слуха, особого чутья и постоянного внимания к малейшим интонационным оттенкам. В любом случае интонирование многоголосной музыки основывается на гибком сочетании закономерностей мелодического и гармонического строя, горизонтальной мелодики и двузвучий.

Взаимосвязь гармонического и мелодического строя может носить самый разнообразный характер. Во многих случаях гармония способствует более чистому звучанию мелодического и других голосов. Опираясь на гармонию, слыша ее внутренним слухом, певцы хора увереннее интонируют сложные мелодические ходы. Нельзя не согласиться с утверждением Н.В. Романовского: «Так как именно в гармонических интервалах мы острее ощущаем нестройность, то при гармоническом изложении *горизонтальный строй должен корректироваться вертикальным*, а не наоборот». В других случаях трудные сочетания голосов требуют предварительного усвоения каждой горизонтали, поскольку строй аккордов опирается на интонирование ступеней лада с некоторой поправкой на акустику созвучий. Решающее значение для интонирования многоголосной музыки имеют связи аккордов, возникающие в музыкальном произведении на основе ладовых взаимоотношений, ибо, как верно отмечает В.О. Семенюк, ««строительство» одного аккорда, регулируемое изолированно от движения музыки и вопреки ему, вообще не решает проблему звуковысотного интонирования аккордов». Раскрывая эту мысль, дирижер далее справедливо отмечает: «...аккорд из звуков *соль-си -ре* в G-dur составлен из звуков устойчивых, но в G-dur они все *неустойчивые*, каждый из них остро направлен к своему устою, и более того — это тяготение *разное* по степени активности, а значит по интенсивности ладовых тяготений (напряжений) *в зависимости от дальнейшего движения каждого голоса*. Звук *ре* может перейти в *ми* или *до*, звук *си* — в *до* или *соль*, *соль* — в *до* или *ми*, а это предполагает *разную степень мелодического сопряжения*, разную степень интонационной активности *интонаций*, а не абстрактное включение голоса в аккорд. Звуковысотная точность аккорда (шире — всяких созвучий) зависит от степени и качества работы по «художественному оформлению многоголосия», т.е. от качества интонационно-мелодического сопряжения звуков, оборотов, мотивов, голосов, образующих созвучия». Добавим к этому, что при интонировании того или иного аккорда следует учитывать ту роль, которую он выполняет в общем гармоническом движении. Она может быть *статической* (если аккорд

завершает развитие и олицетворяет его конечную цель, остановку движения) или *динамической* (если аккорд находится в центре общего движения, развития, устремленного к цели). Кроме того, при интонировании гармонического многоголосия нужно учитывать переменность функций некоторых аккордов, возникающую в процессе музыкального развития. Во взаимоотношениях с другими аккордами отдельные трезвучия принимают на себя функции тоники; другие же могут приобретать значение доминанты или субдоминанты. Следует также иметь в виду, что структура некоторых созвучий полифункциональна, она привносит специфический оттенок в их звучание и в процесс выстраивания. Функционально противоречивы септаккорды I, III, IV, VI и VII ступеней, поскольку в них объединяются трезвучия функционально противоположных групп. Метод выстраивания таких созвучий обусловлен их природой и басовой опорой, которая оказывает определяющее влияние на функциональную окраску аккорда и, соответственно, на его интонирование. Поэтому бас в аккорде должен всегда звучать отчетливо, ясно и интонационно точно. Это фундамент, основание, от устойчивости и надежности которого зависит строй верхних голосов и созвучия в целом. Так, тонический сектаккорд именно потому труднее для интонирования, чем тоническое трезвучие, что бас здесь не образует функциональной опоры для других голосов. То же относится к уменьшенному трезвучию, которое по отношению к его сектаккорду труднее выстраивается из-за того, что тут между басом и одним из верхних голосов образуется интервал уменьшенной квинты, который в сектаккорде возникает между верхними голосами.

Для гармонического строя имеет значение расположение аккорда. Широкое расположение, как правило, сложнее для интонирования, чем тесное. В то же время, вне зависимости от расположения, всегда трудны для выстраивания близкие диссонантные сочетания, особенно в нижних голосах и в низком регистре. Не меньшее значение для интонирования имеет голосоведение. *Плавное, естественное голосоведение облегчает интонирование, в то время как скачки и другие искусственные моменты мешают достижению хорошего вертикального строя.* «Правильное и умелое голосоведение в хорах, — писал Н.А. Римский-Корсаков, есть важный залог чистого и верного исполнения. Недостатки голосоведения ведут к величайшим затруднениям для выучки, и часто самый опытный и прекрасный хор нельзя заставить не выйти из строя, если голосоведение неудовлетворительно»<sup>1</sup>.

В произведениях полифонического склада, где каждый голос выполняет самостоятельную мелодическую функцию, горизонтальный строй вступает в

более сложные отношения с вертикальным. Интонационные задачи здесь определяются фактурными, образно-выразительными и тематическими особенностями музыки. Поэтому хормейстер должен детально рассмотреть все полифонические элементы: тему, противосложения, интермедии и т.д., порученные тем или иным хоровым голосам, и выбрать соответствующий роли данного голоса способ интонирования. А поскольку коренной особенностью полифонического склада изложения, принципиально отличающей его от гомофонно-гармонической фактуры, является текучесть нескольких самостоятельных голосов, объединенных специфичными для того или иного стиля нормами совместного звучания (полифония имитационная, подголосочная, контрастная), понятно, что проблемы горизонтального строя здесь чаще всего выходят на первый план.

Особый вид строя, гармонично сочетающий горизонтальный и вертикальный ракурс, возникает в произведениях, где один голос солирует, а остальные выполняют роль гармонического фона или аккомпанемента. Здесь хормейстеру следует уделить внимание аккомпанирующим голосам, которые должны создать твердую тональную основу солирующей партии, хотя ответственность последней за качество интонирования не менее велика, поскольку строй тематической горизонтали немедленно скажется на вертикальном строе. Определенную трудность с точки зрения строя представляют движение хоровых партий на фоне выдержанного звука в одной из них, сочетание мелодико-гармонического развития голосов с органичным пунктом, параллелизм голосов, секвенции, а также модуляции и отклонения в другие тональности.

Современная хоровая музыка, для которой характерно появление новых ладовых систем (комбинированных и искусственных ладов)<sup>1</sup>, использование политональности и атональности, ставит перед исполнителями все более сложные задачи и вызывает к жизни новые принципы интонирования. Не ориентируясь в системах, построенных на незнакомых ладовых тяготениях, певцы не смогут найти именно те интонационно опорные точки, которые необходимы для осознанного исполнения. Это требует и от хормейстеров, и от участников хоров определенной перестройки музыкального слуха и пересмотра интонационных норм. В частности, отсутствие в некоторых современных партитурах привычных ладовых отношений и связей вызывает к жизни необходимость развития у певцов хора *интервального слуха*, проявляющегося в умении чисто интонировать отдельные интервалы и их цепочки без специальной настройки в определенном ладу. Важность такого навыка связана с некоторыми особенностями мелодики и гармонии современной хоровой музыки, в числе которых можно отметить усиление

роли широких интервалов и, в частности, скачков на диссонирующие интервалы, секундовых созвучий, значительно возросшую хроматизацию. К числу характерных приемов современного хорового письма относится постепенное наслаивание партий, при котором каждый следующий голос после вступления словно застывает на месте до тех пор» пока в результате слияния всех горизонталей не возникает аккордовое созвучие. Не менее часто используется прием наслаивания голосов, являющийся результатом расщепления унисона, расслоения его на несколько мелодических линий, каждая из которых приобретает ту или иную степень самостоятельности. При разучивании таких фрагментов возникают трудности, связанные с интонационно неудобным вступлением голосов. Для их преодоления очень полезно пропеть со всеми певцами мелодию, создавшуюся в результате последовательного наслоения различных партий. После этого певцы лучше представляют себе звуковысотное соотношение, возникающее между начальным звуком их партии и предшествующим звуком другой партии, и музыкальное развитие в целом, что способствует чистоте интонирования, точности вступлений голосов и качеству вертикального строя. Интонирование сложных оборотов значительно облегчается, если хотя бы в одном голосе присутствует выдержанный звук ' (педаль). То же значение при интонационных сложностях приобретает и устойчивая тональная настройка (в сущности, понятие тональной настройки включает как частный случай и выдержанные педальные звуки, занимающие определенное положение в ладу).

Практика показывает, что хоровой строй чаще склонен к понижению, чем к повышению, так как при любом движении, направленном вверх, возникает дополнительное напряжение, требующее определенных усилий для удержания позиции. Повышение же строя в хоровых коллективах — явление довольно редкое. Объясняется оно чаще всего плохой певческой «опорой» дыхания и сильным нервным возбуждением певцов.

Большое значение для поддержания строя имеет правильный выбор тональности. Многие хормейстеры начинают разучивать произведение сразу в авторской тональности, хотя она не всегда удобна для хорового строя. В таких случаях целесообразно репетировать произведение в тональности на полутон ниже той, в которой оно написано. На концерте же его можно и нужно исполнять в оригинальной тональности, которая благодаря своей новизне для уха певцов будет восприниматься ими свежо, что непременно улучшит качество строя.

## **Словарь:**

*Темперация* (от лат. *temperatio*— правильное соотношение, соразмерность) — выравнивание интервальных соотношений между ступенями звуковысотной системы в музыкальном строе.

*Альтерация* (от лат. *alteratio*— изменение) — повышение или понижение высоты звука на полтона или тон (без смены его названия) при помощи знаков *диез*, *дубль-диез*, *бемоль*, *дубль-бемоль*, *бекар*. Интервал или аккорд, содержащий альтерированные звуки, называется альтерированным.

*Зона* (от греч. *zone*— пояс) характеризует отношения между элементами музыкального звука как физического явления (частотой, интенсивностью, спектром, продолжительностью) и его музыкальными качествами (высотой, громкостью, тембром, длительностью).

*Комбинированные лады* — лады, основанные на разных способах соединения одинаковых или неодинаковых тетрахордов (например, лидийского и фригийского на расстоянии полутона).

*Искусственные лады* — лады, построенные по принципу точного сохранения определенных интервальных соотношений, принятых за основу лада (например, последовательного сочетания хроматического или диатонического полутона и малой терции).

*Политональность* — одновременное сочетание нескольких тональностей в многоголосной музыке.

*Атональность* — метод музыкальной композиции, основанный на отказе от тональности, лада.

## **Практическое задание:**

Прослушивание с аудио и видео носителей песенных образцов с определением чистоты строя и ансамбля в прослушиваемых произведениях.

## **Вопросы для закрепления материала:**

1. Раскройте понятие мелодический строй
2. Раскройте понятие гармонический строй.
3. Интонирование ступеней лада в мажоре и миноре.

## **Самостоятельная работа**

Прочитать лекционный материал с целью ориентирования в вопросе достижения строя в народно- певческом коллективе.



## **1.9. Метр, ритм в хоровом исполнении.**

Цель: Создать представление о значении метра и ритма как средства музыкальной выразительности.

План:

1. Метр и ритм как мера музыкального времени.
2. Метроритмичность.

Краткое изложение лекционного материала:

1. О средствах музыкальной выразительности. Нередко спрашивают: чем объяснить, что исполнение темпераментного дирижера, который хорошо знает произведение, играет его в общем ритмично и в правильных темпах, соблюдая в основном отмеченные композитором динамические оттенки и штрихи, - все же производит впечатление художественной незавершенности, не может увлечь и убедить?

Можно было бы ответить весьма лаконично, что подобное впечатление возникает при отсутствии у дирижера того, что Л.Н. Толстой называет «чуть-чуть», то есть при отсутствии тех почти необъяснимых словами качеств, без которых исполнение самой прекрасной музыки перестанет быть подлинным искусством. Если же попытаться ответить на вопрос конкретнее, то прежде всего следует подчеркнуть, что искусство музыканта - исполнителя, как и всякое подлинное искусство, не терпит ничего приблизительного, расплывчатого, художественно неряшливого, что его требованиям не могут удовлетворить никакие «в общем» или «в основном».

Музыкант - исполнитель не только должен глубоко чувствовать и любить музыку, но и уметь глубоко осознавать весь исполнительский процесс. Он должен понимать и чувствовать не только то, что и как должно звучать, но какими средствами возможно достигнуть цель. Талантливый исполнитель любит технологию своего искусства, всегда стремится к ее совершенствованию, поэтому глубоко чувствует и осознает органическое единство идеи и формы, прекрасно представляя себе, что между пониманием и умением художественно раскрыть его – дистанция огромных размеров.

Исполнение музыки достигается своей цели только тогда, когда до конца раскрывается выразительная сила всех ее элементов- мелодии и певучести, темпа и ритма, динамики, колорита, штрихов – когда все эти элементы соединяются в гармоническое целое.

Метр и ритм. Метр есть музыкальная мера времени; он является формой членения музыкальной мысли на определенные участки времени, способом измерения движущейся звуковой ткани, на которой протекает музыкальный процесс.

Любой звук в музыке есть не что иное, как определенная – в пределах того или иного темпа - частица времени. Установлению соотношений отдельных частиц между собой в музыкально - исполнительском процессе помог метр. Метрическая канва облегчает ощущать время, помогает постигать целое через частности, большие «музыкальные пространства» через малые части - отдельные такты и его доли.

Метр следует рассматривать также как закономерное чередование одинаковых по времени, но различных в смысле ударности и безударности долей такта (слабых и сильных, иначе - тяжелых), то есть как своего рода «стихотворный размер» в музыке.

В этом плане музыкальный метр переплетается с акцентом: говоря о значении метра в музыкальном исполнительстве, имеют в виду главным образом метрический акцент – игру чередований сильных (тяжелых) и слабых долей такта.

Такое чередование с соответствующим подчеркиванием тяжелых долей, если оно применяется вовремя, всегда художественно целесообразно и выразительно.

Пренебрежение метром в музыкальном исполнительстве так же губительно, как игнорирование стихотворного размера при художественном чтении. Поэтому неосторожное брошенный некоторыми музыкантами лозунг: «забудьте о тактовой черте!», хотя субъективно имел художественный, а не артистический смысл и был направлен против ремесленников - рабов тактовых черточек, - на практике весьма часто приводит к неудовлетворительным результатам. Подобный лозунг многими ошибочно понимается в том смысле, что при исполнении музыкального произведения надо свести на нет ощущение метра.

Разумеется, содержание музыки следует искать не в самих тактовых черточках, а в том, что находится «между» ними – в самой музыке.

Но все же стремление уничтожить, стереть тактовую канву есть глубокое заблуждение. Оно равносильно, что при чтении стихов необходимо уничтожить ощущение формы, то есть метризацию речи. Но ведь поэт пишет стихотворным размером потому, что мысли и чувства, которые волнуют его в момент творчества, выливаются у него именно в такой, а не в иной форме.

Метрическое ударение в стихе аналогично «разу» в музыке (тяжелой доле такта, метрическому ударению). Логическое смысловое ударение в стихе аналогично ритмическому смысловому музыкальному акценту, то есть звуку, обладающему силой естественного притяжения. Стопа аналогична такту. Простые и сложные стихотворные размеры аналогично простым и сложным метрам в музыке.

Исполнитель - художник пользуется метром артистически, то есть исключительно в интересах наибольшей выразительности музыкальных образов. И наоборот, метр как стихотворный размер музыки, как симметричное чередование тяжелых и слабых долей такта, неизбежно производит антихудожественное впечатление, если подчеркивается формально. Объясняется это тем, во-первых, что художественный вкус музыканта не может мириться с однообразием назойливого подчеркивания каждой доли такта (если только исполнитель не пользуется этим приемом совершенно сознательно, насыщая его выразительной силой и подлинным творческим темпераментом). Во-вторых, тактовая канва может не соответствовать архитектоническому строению музыкальной мысли, а если и соответствует, то не каждое звено музыкальной мысли требует подчеркивания акцентом вообще или акцентами, одинаковыми по рельефности и характеру.

В процессе исполнения реальное членение музыкальной мысли, логика и выразительность акцентуации далеко не всегда пунктуально укладываются в рамки отмеченного в нотах метра в смысле расположения сильных и слабых долей такта. В подобных случаях происходит, конечно, не исчезновение, а фактическое изменение метра, хотя не отмеченное автором в нотах. Автор рассчитывает на культуру исполнителей и не разжевывает неисчислимы детали игры метро-ритма, встречающиеся в музыке. Когда тактовые черточки не отвечают реальному метру музыки и мешают выразительности исполнения, музыкант пользуется ими исключительно как мерой времени.

Только плохой музыкант – всегда раб тактовых черточек. Когда последним «мешают» реальный метр и логика развития музыкальной мысли, такой музыкант с еще большей назойливостью принимается отбивать такты по метроному. Он неправильно отождествляет понятие метризации музыки с метроритмичностью ее исполнения, что в действительности далеко не одно и то же.

2. Метроритмичность – это механический отсчет одинаковых по времени тактовых долей при помощи маятника метронома. Метризация, органически связанная не только с ритмом, но и со всеми остальными элементами музыки, есть художественная форма членения музыкального процесса. Естественное ощущение метризации, как формы членения музыкальной ткани на определенные участки времени, с закономерным чередованием тяжелых и слабых долей тактов, не оставит музыканта-художника и тогда, когда в нотах и не будут отмечены тактовые черты. Последние лишь облегчают усвоение авторского членения мысли, но не влияют на логику этого членения. Точно так же ни в какой мере не изменится

метр стиха, если последний будет напечатан не стихотворными строчками, а так, как пишется проза.

Метроритмичность, сводящая все к механическому акцентированию каждой доли такта, неизбежно умертвляет художественное чувство исполнителя и свободное дыхание музыки. Метризация организует его чувство, ни в какой степени не мешая творческой свободе.

Подлинный музыкант пользуется метром творчески, в интересах выразительности, исходя из смысла, характера, стиля исполняемой музыки и понимая метроритмические обозначения как своеобразный условный ориентир, который помогает раскрыть намерения композитора, но не толкает на бездумное механическое воспроизведение метрической сетки.

### **Словарь:**

*Метроритмичность* – это механический отсчет одинаковых по времени тактовых долей при помощи маятника метронома.

*Метр и ритм.* Метр есть музыкальная мера времени; он является формой членения музыкальной мысли на определенные участки времени, способом измерения движущейся звуковой ткани, на которой протекает музыкальный процесс.

### **Вопросы для закрепления материала:**

1. Перечислите основные средства музыкальной выразительности.

### **Самостоятельная работа**

Дать пояснения, чем необходимо руководствоваться в поиске выбора верного темпа в исполняемых музыкальных образцах.

### **1.10. Темп в хоровом исполнении.**

Цель: формирование навыка выбора верного темпа в хоровом исполнении.

План:

1. Темпоритм.
2. Две стороны понятия основного темпа; основной темп и изгибы темпа.

Краткое изложение лекционного материала:

1. Темпо-ритм. Всякое движение, в том числе и звуковое, имеет ту или иную скорость. В музыке этот закон выражается наличием темпа. Фактически темп и ритм неотделимы друг от друга: выразительность ритмического рисунка любой по длительности музыкальной мысли всегда

проявляется в определенном темпе. Поэтому в музыкальном обиходе понятие темпа и ритма чаще всего объединяются в одно - темпо-ритм.

Ничего так не искажает замысел композитора, как отсутствие у дирижера верного темпо-ритма. Объясняется это тем, что чувство верного темпа - ритма есть результат верного чувства понимания музыкального произведения в целом: характера его мелоса, идеи и содержания, стиля и духа. Рождаясь из сущности музыки, темпо- ритм меньше всего должен производить впечатление внешнего движения музыкальной ткани; в интерпретации дирижера он должен выражать характер внутреннего движения и внутренней пульсации музыкальных образов, стать организующей силой развития всей их внутренней жизни.

Никогда также не следует забывать о том, что темп является не целью, а средством музыкально - исполнительского процесса. Но средством, безошибочно говорящем о таланте или бездарности дирижер, об истинном постижении им художественной сущности музыки или о полном ее не понимании, о подлинной оригинальности исполнения или об антихудожественном «оригинальности», об уважении дирижера к замыслам автора или о самоуверенном и бесцеремонном искажении намерений композитора.

2. В понятии о темпе следует иметь в виду две его стороны: основной темп произведения или отдельные его частей или эпизодов, то есть стержневую скорость движения музыкальной ткани, и изгибы темпа, то есть многообразие и весьма тонкие, подчас едва уловимые отклонения в сторону замедления или убыстрения, органически входящие в основной темп. Без этой тончайшей игры темповыми изгибами исполнение потеряет всю свою выразительность.

Художественный темпо-ритм всегда свободный, живой, он организует, но никогда не связывает чувство, фантазию и творческий замысел композитора.

Чтобы передать непрерывность и логичность движения музыкальной ткани, художественную целостность произведения или отдельных ее частей, чтобы достичь в пределах основного темпа совершенной эмоциональной свободы и полностью уметь выразить все, что хочешь,- для всего этого совсем не нужна, а наоборот, вредна раз и навсегда установленная, налаженная и неизмеримая скорость, внешняя размеренность движения. Верное чувство темпо- ритма – ощущение его художественной логичности, тщательное изучение указанных композитором темпов важно для того, чтобы внешнюю скорость движения музыкальной ткани легко было проникнуть во

внутреннюю сущность темпо-ритма, вернее и глубже почувствовать истинные замыслы композитора.

Художественный темпо-ритм исполнения не может быть всегда совершенно одинаковым, раз и навсегда законсервированным. Единый темпо-ритм рядом с автоматичным движением метронома содержит в себе бесконечное количество отклонений, изгибов то в сторону ускорения, то в сторону замедления,- отклонений, иногда настолько тонких, что они ощущаются как два заметное или успокоение движения, как тончайшая вибрация музыкальной ткани в процессе движения. Эти колебания дают исполнителю жизнь, которая отсутствует в механическом счете ударов метро-ритма. Осуществлять в интересах выразительности пластичные замедления, ускорения и обратные возвращения в основной темп таким образом, чтобы музыкальная мысль не производила впечатления разорванности,- необычно тонкий и сложный процесс. Ведь всякое ускорение или замедление может быть большим или меньшим, внезапным или постепенным, подготавливающим основной темп или оттеняющим его.

Игра темповыми изгибами, в конечном счете, проявляется у каждого музыканта индивидуально: она так же неповторима, как неповторима психика человека, подражать этой игре трудно, почти невозможно.

Авторские обозначения в партитуре отдельных темпов и их перемен ничему, в сущности, здесь не научат. При всей важности и полезности этих обозначений они слишком условны и приблизительны, чтобы по ним можно было понять и передать развитие и не прерывную пульсацию музыкальных образов, весь музыкально-исполнительский процесс - словом, все то содержание музыки, смысл которого трудно уловить только по приблизительному авторскому определению темпа. Поэтому дирижер должен с необыкновенной серьезностью и настойчивостью искать решение вопроса о верном темпо- ритме, исходя из самого содержания, стиля, характера музыкальной ткани произведения.

Конечно, при любых условиях, при всей сложности и неповторимости чувств и новых обстоятельств, постоянно возникающих в процессе творчества, темп рождается у талантливого исполнителя не случайно, сам собой. Выдающийся артист до начала исполнения внутренне настраивается на определенный темп, заряжается им, словно вводит себя в его волны. Когда верный темп установлен, внутренне овладевает артистом, он свободно распоряжается им, заставляя безостановочно вибрировать, постоянно и едва заметно меняться, переливаться точно радуга. При этом одаренный художник никогда не потеряет верной линии скорости движения, не будет бояться гибких отклонений от обозначений в авторском тексте, ибо темп у него

живой он согрет и оправдан глубоким и верным чувством музыки. Верное чувство музыки всегда подскажет. Продиктует верный темп, и наоборот. Последний всегда поможет эмоциональной памяти вызвать верное ощущение исполняемой музыки.

### **Практические занятия:**

Анализ песенного материала поиск необходимого темпа- ритма.

### **Вопросы для закрепления:**

1. На какие обстоятельства стоит опираться музыканту в поиске верного темпа-ритма в исполняемом произведении.
2. Раскройте понятие основной темп и изгибы темпа.

### **Самостоятельная работа**

Прочитать лекционный материал с целью ориентирования в вопросах о темпо-ритме музыкальных произведений.

### **1.11. Нюансы в хоровом исполнении.**

Цель: изучить метод расстановки нюансировки и фразировки исходя из положений логики текста в народных песнях.

План:

1. Нюансировка, фразировка.
2. Уровень основной звучности.
3. Трактовка песни.

Краткое изложение лекционного материала:

1. Фразировка - нюансировка. Музыкальную фразировку можно сравнить с выразительной речью, в основе которой лежит смысловая логика. Стоит вслушаться в такую речь, как вниманию предстает умение говорящего оделить одну мысль от другой, акцентировать главное, подчеркнуть логические ударения и т.д. Владеть фразировкой – значит уметь осмысленно исполнять музыкальные построения (мотив, фразу, предложение, период), связывая в единое целое, в законченную мысль. Верной фразировке, выявлению главного в хоровом исполнительстве помогает логический разбор литературного текста. Обычно стремление выделить главное слово, основную мысль фразы становится определяющим фактором выразительного пения. Нет ничего хуже, когда певец, не ощущая смысла слов; только точно выполняет нотную схему. В таких случаях говорят, что он поет не «по словам», а «по слогам». Ощущение пения «по слогам» чаще всего

появляется, когда певец или хор одинаково выразительно исполняют каждую ноту фразы. Особенно распространенная ошибка — назойливо выразительное пение повторяющихся нот, а также всех сильных долей тактов.

Важно научиться в пении преодолевать психологическую и физиологическую инерцию голоса. Выразительное, подлинно художественное исполнение всегда связано с живым, эмоциональным отношением к тому, о чем поешь, и достигается благодаря точной расстановке фразеологических акцентов.

Приступая к работе над партитурой, хормейстер обязан детально проанализировать ее с точки зрения формы, потому что музыкальная фразировка в большой степени зависит от структуры произведения, его деления на периоды, предложения, фразы, мотивы. Определить их внутреннее развитие и соподчиненность очень важно руководителю, так как благодаря этому достигается не только выразительное пение, но и охват всей музыкальной формы • произведения. Для достижения фразировки используются все ранее упоминавшиеся средства музыкального выражения: агогика, динамика, а также дыхание, тембр, цезуры. На последних остановимся подробнее.

Одна музыкальная фраза от другой отделяется приемом цезуры. Так же как невозможно выразительно прочесть стихотворение, не соблюдая знаков препинания, так и нельзя выразительно спеть без цезур. Цезура— это короткая, еле заметная, воздушная пауза (люфт-пауза) между фразами или завершенными разделами музыкального произведения, как бы перевод дыхания\* при' их исполнении. Цезура обозначается запятой над нотной строчкой или «галочкой». Цезура может выполняться двумя способами: посредством смены дыхания или на одном дыхании, но с короткой паузой в звуке. Цезура выполняется за счет длительности предшествующей фразы, а не за счет задержки последующей. В противном случае нарушится темп, пульс движения, исказится форма. Способ выполнения цезуры определяется конкретным произведением (например, в «Зимней дороге» Шебалина слова «Ни огня, ни черной хаты^, глушь и снег...» разделяются сменой дыхания, а в «Завещании поэта» Снеткова слова «Прости, если отзвук рыданья...» разделяются мгновенной паузой, без взятия нового дыхания).

В каждой музыкальной фразе заключена своя логика динамического движения, которое объединяет разрозненные звуки в единое целое. Хормейстеру важно установить связь фраз между собой, определить, какая из них центральная, кульминационная. Когда в исполнении имеется соподчиненность музыкальных фраз, предложений, логика их внутреннего



развития и развит общего плана произведения в целом, тогда музыка воспринимает как органическое целое, как единый, завершённый законченный художественный образ. В этом отношении немалую роль игра создание целостной монолитной формы.

В партитурах народных песен, как правило, не выставляются нюансы. В авторской партитуре нюансы выявляют отношение к исполнению произведения одного лица – композитора или дирижера. Детальная нюансировка по музыкальным фразам не характерна для народного бытового исполнения. Динамика его зависит, прежде всего, от содержания текста, а также от жанра песни и обстановки, в которой она исполняется в быту. Каждой песне соответствует особый характер звука и определённый уровень хоровой звучности.

2. Уровень основной звучности песни может меняться в зависимости от состава участвующих в пении исполнителей. Обычно песню начинает запевала, и к нему постепенно пристраиваются другие голоса – втора, «бас», подголоски. Таким образом, звучание, динамика песни получают естественное насыщение. Итак, всякая нюансировка в народном исполнении вытекает обязательно из содержания текста песни, а песня мыслится как единый, органически слитый музыкально - поэтический образ. В исполнении нет детальной «дробленной» фразировки; в песне – как-бы одно динамическое, эмоциональное «дыхание».

3. Кроме того, трактовка песни не должна быть «навязана» руководителем. А должна вытекать из понимания и чувств самих певцов, из потребности выразить ту или иную мысль, слово. Тогда она всегда будет оправданной и даже необходимой. Роль руководителя при этом направляющая, активизирующая. Задача его - развивать художественный вкус певцов на основе тех приемов, которые заложены в природе вокального музицирования.

### **Практические занятия:**

Построить схему динамического развития в песнях куплетной формы.

### **Вопросы для закрепления:**

1. От каких факторов меняется уровень звучности в песнях.
2. Роль руководителя в трактовке нюансов в исполнимых произведениях.

### **Самостоятельная работа.**

Прочитать лекционный материал и пояснить, как влияет выставленный нюанс на исполнение народно- песенного материала.

## **Раздел 2. Методика работы с творческим коллективом.**

### **2.1. Руководитель хора. Вопросы взаимоотношений в коллективе.**

Цель: изучить значение роли руководителя народно - певческого коллектива.

План:

1. Руководитель хора.
2. Взаимоотношение участников хорового коллектива.
3. Вопросы дисциплины.

Краткое изложение лекционного материала:

1. Руководитель является организатором всей деятельности хорового коллектива. Перед ним стоят многочисленные и разнообразные задачи, справиться с которыми он сумеет только в том случае, если обладает целым рядом необходимых для этого качеств. Перед руководителем стоит задача воспитать у участников хора серьёзные художественные интересы и хороший музыкальный вкус, выполнить эту задачу сможет только такой руководитель, который обладает соответствующим музыкальным развитием.

В самодеятельные хоры как наиболее распространенный вид хоровой самодеятельности, приходят лица в большинстве своем без всякой музыкальной подготовленности. На руководителя ложится обязанность так поставить учебную работу в хоре, чтобы участникам его было обеспечено непрерывное музыкальное развитие, а для этого он сам должен иметь достаточные знания.

Перед руководителем хорового коллектива постоянно стоит задача выучивания с хором новых произведений. Следовательно, он должен иметь такую подготовленность, которая давала бы ему возможность самостоятельно освоить незнакомые для него произведения и правильно организовать выучивание с хором.

Чрезвычайно важным условием успеха работы является наличие у руководителя авторитета, признаваемого участниками хора.

Из всего сказанного выше становится ясным, что руководитель самодеятельного хора должен быть хорошим организатором, активным общественником, квалифицированным специалистом в области хорового искусства, горячо любящим свое дело и беззаветно преданным ему.

2. В хоровом коллективе могут возникать различные взаимоотношения между руководителем и хором, между группами хора, между отдельными участниками его. В зависимости от того, каковы эти взаимоотношения, они могут благоприятствовать работе или, наоборот, тормозить ее. Руководителю надо заботиться о том, чтобы в хоровом коллективе создавалась обстановка, которая способствовала бы успеху работы.

Громадное значение для успешной работы имеют отношения между руководителем и хором. Руководителю ни в коей мере не следует противопоставлять себя хоровому коллективу, и руководитель, и хор представляют собой единое целое. И перед руководителем, и перед участниками хора стоят одни те же задачи. В работе руководитель выступает как выразитель своей воли самого коллектива. И его действия всегда направлены к достижению тех целей, которые стоят перед всем хором.

Руководителю надлежит быть требовательным к участникам хорового коллектива и не относиться безразлично к тем или иным явлениям, тормозящим общую работу.

Для руководителя хора чрезвычайно важно никогда не терять самообладания и не выходить из равновесия при неудачах в работе или при нарушении кем-либо из певцов принятого распорядка. Совершенно недопустима грубость в поведении руководителя, так как она не может внести ничего положительного в деятельность художественного коллектива, каковым является самодеятельный коллектив.

Руководитель – это помощник для каждого из участников коллектива. Но это вовсе не означает, что между ним и ими могут быть панибратские отношения. Последние ведут к падению авторитета руководителя и губительно отражаются на всем деле.

Руководитель должен одинаково относиться ко всем участникам хора, вне зависимости от того, каковы дарования и подготовленность того или иного из них. Нельзя выделять своим вниманием кого-либо из отдельных лиц и ставить их в привилегированное отношение. Каждый, участвующий в хоре, должен чувствовать себя равноправным членом коллектива.

Наилучших результатов достигают те хоры, в которых сами участники горячо относятся к работе своего коллектива, как к своему кровному делу. Руководителю нередко приходится выслушивать критические замечания в свой адрес.

3. Вопросы дисциплины. Дисциплина - необходимое условие плодотворности любого труда. В области же художественного труда, в частности в коллективных формах его, значение дисциплины особенно велико. На занятиях хора руководителю приходится иметь дело с большим количеством людей. Наличие внимания и внутренней собранности каждого из участников является основой художественно-исполнительского процесса. Каждый певец хора, заговоривший с соседом, выключается сам и отвлекает других. Требуется затратить две – три минуты, чтобы привести весь коллектив в состояние, необходимое для продолжения работы. Если допустить, что нарушение порядка позволяет себе многие из участников, то

это приведет к большей потере времени всего коллектива. Руководитель не успеет сделать с хором в течение занятия того, что он предполагал. У большинства участников хора, серьезно относящихся к делу, неизбежно появится ощущение неудовлетворенности прошедшей репетицией. Все это губительно отразится на работе. В хоровой работе различают два вида дисциплины: дисциплина внешняя и дисциплина внутренняя. К внешней дисциплине относятся следующие моменты работы: посещаемость занятий, своевременный приход к началу их, отсутствие разговоров во время репетиций. Правильное положение корпуса поющих, точное выполнение указаний руководителя и др. Участник. Пропустивший одно - два занятия, отстает от коллектива и учебной работе в освоении репертуара. Хормейстеру приходится затрачивать особое время, чтобы подтянуть его к тому уровню, которого достиг хор в его отсутствие. А это тормозит весь коллектив в его движении вперед. Опоздания на занятия также вносят дезорганизацию. Руководитель вынужден приостановить ход работы, и весь коллектив ждет, пока опоздавший займет свое место. Частые разговоры разрушают атмосферу собранности внимания, а это приводит к задержкам, к излишним повторениям одного и того же, к ненужной трате времени и сил. Внешняя дисциплина нужна не сама по себе. Она создает предпосылки к появлению внутренней дисциплины, которая и составляет основу художественно - исполнительской работы. Под внутренней дисциплиной понимается собранность внимания участников хора, сосредоточенность его на исполнительских задачах, стоящими перед ними. Значение внутренней дисциплины чрезвычайно велико, если участники хора умеют работать собранно, целеустремленно, то коллектив затрачивает гораздо меньше времени на выполнение того или иного задания и усвоение музыкального материала отличается прочностью. При отсутствии же такой дисциплины на выполнение тех же заданий расходуется гораздо больше времени, а сама работа над произведением становится растянутой и скучной. Внутренняя дисциплина необходимое условие и художественного исполнения, так как она обуславливает единство действий исполнителей. Дисциплина она не может возникнуть сама собой, она появляется в результате воспитательной работы, которую ведет руководитель. Исключительное значение в воспитании сознательной дисциплины имеет личный пример руководителя. Он должен являться образцом дисциплинированного поведения.

### **Практические занятия:**

Знакомство с творчеством руководителей государственного ансамбля песни и танца Республики Коми А.В. Каторгин. Г.Н. Дехтярев, М.М. Зерницкий, В. Морозов.

### **Самостоятельная работа:**

Прочитать главу 3 (со стр.26) учебника: Попов С.В. «Организационные вопросы в работе самодеятельного хора», с целью лучшего ориентирования в профессиональных вопросах дисциплины в народно - певческом коллективе.

### **Вопросы для закрепления материала:**

1. Внутренняя дисциплина.
2. Внешняя дисциплина.

## **2.2. Профессиональные певческие коллективы России.**

Цель: знакомство с современными Государственными народными хорами Российской Федерации.

### План:

1. Государственный академический русский народный хор имени М. Е. Пятницкого.
2. Государственный Северный русский народный хор.
3. Государственный Ансамбль песни и пляски донских казаков.
4. Государственный Воронежский русский народный хор.
5. Государственный Уральский русский народный хор.
6. Государственный Сибирский русский народный хор.
7. Хор русской песни Всесоюзного радио и Центрального телевидения.
8. Государственный Рязанский русский народный хор.
9. Государственный Омский русский народный хор.
10. Государственный Волжский русский народный хор.
11. Государственный Оренбургский русский народный хор.
12. Государственный Кубанский казачий хор.

### **Самостоятельная работа:**

Приготовить сообщения по выбору о профессиональных певческих коллективах Российской Федерации по учебнику Н. Калугина «Методика работы с русским народным хором».

### **Практические занятия:**

Демонстрация сообщений о профессиональных певческих коллективах Российской Федерации.

### **2.3. Профессиональные коллективы финно - угорских республик Российской Федерации.**

Цель: познакомить с профессиональными коллективами песни и танца Финно - Угорских Республик.

План:

1. История уральских народов.
2. Профессиональные коллективы финно- угорских республик Российской Федерации.

#### **Народы**

История уральских языков и народов насчитывает много тысячелетий. Процесс формирования современных финских, угорских и самодийских народов был весьма сложен. Препрежнее название уральской семьи языков - финно-угорская, или угро-финская семья, позднее было заменено на уральскую, поскольку была обнаружена и доказана принадлежность к этой семье самодийских языков.

Уральская языковая семья делится на угорскую ветвь, в состав которой входит венгерский, хантыйский и мансийский языки (при этом последние два объединяются под общим названием «обско-угорские языки»), на финно-пермскую ветвь, которая объединяет пермские языки (коми, коми-пермяцкий и удмуртский), волжские языки (марийский и мордовский), прибалтийско-финскую языковую группу (карельский, финский, эстонский языки, а также языки вепсов, води, ижоры, ливов), саамов и самодийские языки, внутри которых вычленяются северная ветвь (нганасанский, ненецкий, энецкий языки) и южная ветвь (селькупский).

Наиболее многочисленными являются венгры (более 15 миллионов человек). Вторым по численности народом предстают финны (около 5 миллионов человек). Эстонцев насчитывается около миллиона. На территории России (по данным переписи 2002 года) живут мордва (843350 человек), удмурты (636906 человек), марийцы (604298 человек), коми-зыряне (293406 человек), коми-пермяки (125235 человек), карелы (93344 человек), вепсы (8240 человек), ханты (28678 человек), манси (11432 человека), ижора (327 человек), водь (73 человека), а также финны, венгры, эстонцы, саамы.

Финно-угорские народы:	Самодийские народы:
Бесермяне	Нганасаны
Венгры	Ненцы

Вепсы	Селькупы
Водь	Энцы
Ижорцы	
Карелы	
Квены	
Коми-зыряне	
Коми-пермяки	
Ливы	
Манси	
Марийцы	
Мокша	
Саамы	
Сету	
Удмурты	
Ханты	
Финны	
Финны-ингерманландцы	
Эрзя	
Эстонцы	

Профессиональные коллективы финно - угорских республик РФ.

Удмуртия - «Италмас» - это имя носит Государственный академический ансамбль песни и танца Удмуртской Республики, созданный в 1936 для пропаганды удмуртского искусства в России и за рубежом. Руководители Государственного Академического Ансамбля песни и танца УР «Италмас»: Почётный художественный руководитель, Заслуженный деятель искусств РСФСР, Народный артист РСФСР и УР, Почётный гражданин УР - Мамонтов Анатолий Васильевич, художественный руководитель и главный

хормейстер - Байкузин Семён Васильевич, главный балетмейстер, Заслуженная артистка УР - Иловайская Анжела Валерьевна, руководитель оркестра, Заслуженный артист УР - Мухаметшин Марсель Флюорович, руководитель школы-студии Овчинников Пётр Владимирович, и.о. директора - Фомин Алексей Юрьевич.

Марийцы - Государственный ансамбль танца «Марий Эл». Художественный руководитель и главный балетмейстер – Климов Владимир Агафонович, Заслуженный работник культуры Республики Марий Эл. Музыкальный руководитель и дирижер оркестра – Смирнов Владимир Васильевич. Заслуженный деятель искусств Республики Марий Эл. В программе - Танцы народов мира. Концерты - На территории России и за рубежом.

Карелы - Национальный ансамбль песни и танца Карелии «Кантеле». Время создания «Кантеле» – 1936 год хронологически совпадает с началом формирования профессионального искусства Карелии. 1930-е годы – время расцвета композиторской школы Карелии. В 1937 году был создан Союз композиторов КАССР. Разнообразную народную палитру репертуара Ансамбля «Кантеле» дополнили произведения композиторов Карелии, аранжировки современной музыки. Наиболее обширна коллекция нотных рукописей карельских композиторов и музыкантов, насчитывающая около 2000 единиц и охватывающая период с 1938 по 2000-е годы. Среди авторов – основатели национальной композиторской школы Республики – Карл Раутио, Гельмер-Райнер Синисало, Рувим Пергамент, Абрам Голланд; современные композиторы – Эдуард Патлаенко, Александр Белобородов, Вячеслав Кошелев и многие другие. Практически все композиторы Карелии в разное время внесли свой вклад в творческую историю ансамбля. Многие из них работали в «Кантеле» в качестве художественных руководителей, дирижеров. Сегодня эту работу продолжают творческие руководители ансамбля: заслуженный деятель искусств Республики Карелия Вячеслав Иванов, заслуженная артистка России и Карелии Ирина Шишканова, заслуженный работник культуры России и Карелии Марина Устинова. Мордовия. Мордовский государственный ансамбль песни и танца «Умарина». Директор - художественный руководитель: Четыркин Василий Иванович.

Государственный ансамбль песни и танца. Создан в 40-е г., с первых дней существования заявил о себе как яркий популяризатор мордовского музыкального и хореографического искусства. Радостные и душевные напевы, светлые образы легли в основу исполняемых им хоровых, танцевальных и вокально-хореографических произведений, рассказывающих о мордовском крае, обычаях, буднях и праздниках его народа.



Для заслуженной славы коллектива многое сделали работавшие в разное время художественные руководители ансамбля заслуженные деятели искусств России П. Емец и Г. Сураев-Королев, заслуженные деятели искусств Мордовии В. Белоклоков и В. Жестков.

В ансамбле начали свой творческий путь замечательные исполнители мордовской песни заслуженные и народные артисты РФ и РМ Е. Еремеев, Р. Беспалова, М. Антонова, А. Куликова, заслуженные артисты РФ Н. Маркова, В. Грачев, М. Грачева, В. Кудряшов, талантливые исполнители мордовского национального танца заслуженные артисты Мордовии В. Пчелкин, В. Каргина, и Т. Градусова, Т. Гераськина, Н. Люзгаева, В. Числяк и А. Ласкорунский.

Коми Государственный ансамбль песни и танца Республики Коми имени Виктора Морозова «АСЪЯ КЫА» («Утренняя заря»). Художественный руководитель и главный дирижер ансамбля – заслуженный артист Российской Федерации Александр Титаренко. Руководитель оркестра - Алексей Чашников. Главный хормейстер–Алексей Разбаков. Балетмейстер – заслуженный артист Российской Федерации Дмитрий Бушуев. Заместитель директора филармонии по работе с Государственным ансамблем «Асья кыа» – Поповцева Ирина Николаевна.

«Асья кыа» — первый профессиональный художественный коллектив Республики Коми, ее гордость и национальное достояние, является «визитной карточкой» самобытной культуры северной российской республики.

Ансамбль «Асья кыа» — Лауреат Всесоюзных конкурсов (1967 г., 1970 г.), Лауреат Всероссийских конкурсов (1978 г., 1986 г.), Лауреат премии Коми Комсомола (1976 г.), Лауреат Государственной премии им. В. Савина (1977 г.).

В 2005 г. ансамблю присвоено имя Морозова Виктора Петровича, заслуженного деятеля искусств Российской Федерации, Лауреата Государственной премии Республики Коми, внесшего значительный личный вклад в развитие профессионального искусства Республики Коми.

Творческое направление ансамбля «Асья кыа» основано на современном прочтении национального фольклора — синтезе жанров, необычной хоровой пластике, неординарности сценических решений. Сценография, режиссура концертов полностью восполняет языковой барьер, делает выступление легко воспринимаемым и понятным.

Программы концертов ансамбля разнообразны, музыкальны, красочны. Главная тема в них — гармония человека и природы. Песни, танцы, колоритная музыка ощутимо передают не только характер, обычаи, традиции,

поверья северного народа, но и весь окружающий его мир: дремучую тайгу — парму, ледяную тундру, ясные ночи и утренние зори. Государственный ансамбль «Асья кыа» является лабораторией для самодеятельных композиторов республики и активно поддерживает их творческий поиск. В программах ансамбля впервые были выведены на сцену коми национальные бытовые инструменты (чипсаны, пöляны, различные шумовые — постучалочки, сярган, зиль-зель и др.), которые в настоящее время широко распространены во многих творческих коллективах.

### **Практические занятия:**

Просмотр видео и аудио записей коллективов финно - угорского мира. Сайт финно- угорский портал, с целью знакомства культурами финно - угров.

1. Интернет источники-<http://finugor.ru/narody>

### **Вопросы для закрепления материала:**

1. Перечислите названия профессиональных коллективов финно-угорских республик - Карелии, Удмуртии, Мари-Эл, Мордовии.

### **2.4. Коми народная манера пения.**

Цель: Выявить национальные черты коми народного исполнительства.

План:

1. История собирания и изучения коми народных песен.
2. О народной песне.
3. Исполнительская манера.

1. Устное народное творчество на протяжении веков было основным видом национального искусства. Песенное творчество охватывает различные жанры: исторические, трудовые, семейно - бытовые, детские. Первые записи коми-зырянских напевов два духовных стиха с напевами сделал пермский священник А. Луканин в первой половине XIX века, в своих заметках собиратель приводит сведения о характере исполнения: «Поют они все стихи большей частью одним напевом и всегда вдвоем или втроем: один из них держит первый голос, другой вторит. Первый голос держит разные мотивы, второй более прост и гармонии выходят очень хорошие». В 1916-1917 годах австрийский музыковед записывал народные песни среди военнопленных русской армии. П.А. Анисимов 1925 году фольклорист и собиратель коми фольклора подготовил к изданию сборник коми песен. Попытку

анализировать строение коми народных песен предпринимали московский композитор С.А. Кондратьев и литературовед М.И. Кондратьева- авторы книги «Коми народная песня», выпущенная издательством «Советский композитор» в 1959 году.

2. Национальный характер коми складывался в условиях севера, и постоянной борьбе за существование. Суровый север накладывал на музыку свой отпечаток. В напевах нет цветистых узоров, которые отличают музыку южных народов. Очень редки и большие взлеты мелодии. Движение напева плавное, тяготеющее к постепенному, а не размашистому, скачкообразному. В мелодиях нет безысходной тоски - печали: они суровы. Но эта суровость жизнеутверждающая. Художественные запросы народа рождали новые интонации. Узкие лады преобразуются в более широкие звукоряды. Нарращивание ступеней лада и возникновение многоступенных звукорядов происходило по мере усложнения интонационно - мелодического развития песен. Записи музыкального фольклора подтверждают, что. Кроме миксолидийского и мажорно - минорного переменных ладов, коми напевы построены в ионийском и эолийском ладах, очень редки в дорийском и фригийском. Пентатоника типа до, ре, фа, соль, ля почти не встречаются в коми музыке. Напевы большинства старинных песен «укладываются» в диапазон сексты - септимы, а современные – октавы и более. Стремясь отшлифовать напевы, народные умельцы украшали их форшлагами и мордентами, вызванные художественной потребностью артельное пение чаще звучало в двух и трехголосном изложении в полифоническом изложении. Мелодии старинных песен укладывались в один регистр голоса.

3. Под общим определением исполнительской манеры кроется много переходных нюансов. Для традиции ансамблевого пения южных районов – верхней Сысолы и Лузы – более характерен стиль аккордового-гармонического многоголосия с пением сильным ярким звуком. Особую манеру исполнения имел помоздинский куст. Пение их отличалось академичностью, чистотой строя, звучание голосов, прозрачное ровное. Наиболее типичным для коми народной песенной культуры является певческий стиль районов верхней и средней Вычегды (Усть- Кулом, Вишера, Корткерос, Шиладор). Их характерной манерой исполнения являлось пение густым, сочным грудного тембра звуком в среднем и низком регистрах. Открытое пение так называемом «белым звуком» было не свойственно.

### **Самостоятельная работа студента:**

Прочитать вступительную статью книги Осипов А. «О коми музыке и музыкантах». Законспектировать раздел о традиционной манере исполнения

коми народных песен с целью ориентирования в профессиональных вопросах хорового исполнения.

### **Вопросы для закрепления материала:**

1. Характерные особенности исполнения коми народных песен.
2. Общие характерные национальные черты напевов коми песен.

### **2.5. Музыкально - образовательная работа в народном хоре.**

Цель: сформировать понятие чем обусловлена необходимость повышения уровня музыкальной культуры артистов народно - певческого коллектива.

План:

1. Значение музыкально - образовательной работы в народном хоре
2. Организация занятий по музыкальной грамоте.

Краткое изложение лекционного материала:

1. Необходимость музыкального образования для народного хора уже не нужно доказывать. Сама жизнь на каждом шагу опровергает бытовавшие некоторое время вредные взгляды, отрицающие музыкально-образовательные занятия в народном хоре на том основании, что обучение певцов народной грамоте, пению по нотам будто- бы лишает хор непосредственности и с самобытности, которые являются ценнейшими качествами народного хора. Подобные взгляды вели к искусственному заключению народного хора в рамки, ограниченные этнографической самобытностью, к отрицанию значения музыкальной культуры для современного народного хора, а следовательно, и его прогрессивного развития. Опасным представлялось то, что музыкально грамотный певец, думая о нотах, утратит непосредственность в исполнении песни, не сможет импровизировать.

Естественно, что на первых порах обучения нотной грамоте певцы не смогут быстро ориентироваться в нотной записи, и это будет до известной степени замедлять процесс разучивания нового произведения по партиям. Порой может показаться, что «на слух», то есть «с голоса», певцы быстрее схватывают любую мелодию, а по нотам - медленнее. И это действительно так в народном хоре, где обучение музыкальной грамоте лишь только начинается, пока еще нет ни умения следить за песней по незнакомой «азбуке», ни, тем более, навыков чтения нот с листа.

Совершенно иную картину можно наблюдать там, где ведутся систематические занятия по изучению нотной грамоте.

Известные многочисленные факты, подтверждающие, что и в профессиональных и самодеятельных хорах музыкальная грамотность только

помогает исполнительской и творческой работе. Практика показывает, что музыкальное образование не только не мешает сохранить специфику народного хора, но укрепляет ее, внося элемент сознательности.

Цель музыкально - образовательной работы в народном хоре состоит в том, чтобы поднять уровень музыкальной культуры артистов хора, преодолеть музыкальную неграмотность, развить сознательное отношение их к творческому процессу пения.

2. Музыкальное образование в коллективе – это одно из средств художественно - эстетического воспитания певцов в целях развития их культуры, художественного вкуса и творческой инициативы.

Методика музыкально - образовательной работы с хором должна основываться на следующих принципах: систематичность музыкального образования; тесная взаимосвязь теоретических сведений с конкретным репертуаром; разносторонность музыкального образования.

Скажем кратко о каждом из этих принципов. Опыт показывает, что музыкально - образовательная работа с хором будет эффективной лишь при условии ее непрерывности и систематичности. Целесообразно один раз в неделю проводить занятия по музыкальной теории и один раз - беседу или лекцию музыкального – образовательного порядка. Полезно также каждую репетицию начинать с распеванием с элементами музыкальной грамоты. Эта практика дает хорошие результаты, так как теоретические знания и развитие музыкальных певцов становятся непосредственно взаимосвязанными.

Дополнительные занятия следует проводить в хоре с «новичками», поступившими в коллектив позднее. Это дает возможность постепенно «подтянуть» их до музыкального уровня коллектива.

### **Практические занятия:**

Выписать формы музыкально - образовательной работы с народно-певческими коллективами из учебников:

- 1) Попов С.В. Организационные и методические основы работы самодеятельного хора: Учебник. М.1961.-121 с.
- 2) Шамина Л. В. Работа с самодеятельным хоровым коллективом – М., «Музыка», 1983.-174с.

### **Самостоятельная работа:**

Прочитать и законспектировать из учебника Л. Шамина «Работа с самодеятельным хоровым коллективом» раздел 3 «Музыкально - теоретическое обучение участников самодеятельного хора», страницы для

конспекта- 108-113, с целью ориентирования в профессиональных вопросах по внедрению музыкальной грамоты в народно - певческих коллективах.

### **Вопросы для закрепления материала:**

1. Организация занятий по музыкальной грамоте.
2. На чем должна основываться методика музыкально - образовательной работы в самодеятельных коллективах.

### **2.6. Вокально - хоровые упражнения**

Цель: вокальные упражнения как основной способ развития и укрепления основных навыков сольного и ансамблевого исполнительства.

План:

1. Вокально - хоровые упражнения.

Краткое изложение лекционного материала:

1. Вокально - хоровые упражнения своей основной целью имеют развитие и укрепление основных навыков сольного и ансамблевого исполнительства. Вокально - хоровые упражнения носят разносторонний подход и могут преследовать различные цели это и усовершенствование дикционных навыков, качества звука, расширения диапазона, укрепления дыхания, нахождения и закрепления высокой певческой позиции, развития мелодического и гармонического слуха, расслабления зажатого речевого аппарата и т.д.

Упражнения следует тщательно подбирать, чтобы они были разнообразны по музыкальному материалу и техническим задачам; работа над ними должна приносить не только техническую пользу певцам, но и пробуждать в них интерес к хоровому пению.

### **Практические занятия:**

1. выписать музыкальные упражнения из заданных музыкальных сборников.

-Шамина Л. В. Работа с самодеятельным хоровым коллективом – М., «Музыка», 1983.-174с.;

-Мешко Н. Искусство народного пения: практическое руководство и методика обучения искусству народного пения. Часть 1: Учебное пособие. - М., 1996.- 42 с.

### **Самостоятельная работа:**

Прочитать разделы и выписать вокально - хоровые упражнения из учебника: Л. Шамина «Работа с самодеятельным хоровым коллективом». Распевания и вокально - хоровые упражнения (стр.51) с целью ориентирования в профессиональных вопросах вокально- хоровых упражнений.

### **Вопросы для закрепления материала:**

1. Цель вокально - хоровых упражнений.

### **2.7. Принцип формирования репертуара.**

Цель: формирование навыка в умелом составлении репертуара на различные составы хоровых коллективов.

План:

1. Репертуар.
2. Формирование мировоззрения исполнителей через репертуар.
3. Задачи репертуара.

Изложение лекционного материала:

1. Проблема репертуара - главнейшая эстетическая проблема исполнительского искусства - всегда остаётся основополагающей в художественном творчестве. С репертуаром связана не только идейно - художественная направленность искусства, но и сам стиль исполнения. Репертуар как совокупность произведений, исполняемый тем или иным хоровым коллективом, составляет основу всей его деятельности, способствует развитию творческой активности участников. Находится в непосредственной связи с различными формами и этапами работы хора, будь то репетиция или концерт, начало или вершина творческого пути коллектива. Репертуар влияет на весь учебно-воспитательский процесс, на его базе накапливаются музыкально-теоретические знания, вырабатываются вокально-хоровые навыки, складывается художественно-исполнительское направление хора. Поэтому вопрос о том, что петь и что включать в репертуар, является главным и определяющим в деятельности любого хора. от умелого подбора произведений зависит рост мастерства коллектива, перспективы его развития, всё, что связано с исполнительскими задачами, то есть с тем, как петь.

2. Формирование мировоззрения исполнителей, расширение их жизненного опыта происходит через осмысление репертуара, поэтому высокая идейность того или иного произведения, предназначенного для хорового исполнения, есть первый и основной принцип в выборе репертуара. Понятие

идейного уровня произведения не может рассматриваться изолированно от понятия художественной ценности его.

Репертуар самодеятельных коллективов столь же разнообразен по источникам его формирования, по жанрам, стилю, тематике, художественному уровню, сколь многогранно и неоднородно само понятие «художественная самодеятельность».

Одно из ведущих мест в идейно-художественном воспитании средствами хоровой музыки принадлежит классическому наследию, выдержавшему проверку временем и питающему современное искусство. Нельзя создавать новую культуру, не овладевая художественными ценностями прошлого.

3. Задача репертуара - неуклонно развивать и совершенствовать музыкально-образное мышление участников хора, их творческую активность, а также обогащать интонационно слушательский опыт. общественную «музыкальную память». Это возможно через обновление и расширение музыкального материала. Огромные фонды классической хоровой музыки могут стать одним из значительных источников формирования репертуара современной хоровой самодеятельности.

Другим существенным репертуарным источником является народная песня. Яркая мелодичность, ритмическая гибкость, богатство интонационных и динамических оттенков, вокальное удобство - эти качества делают народную песню неизменным материалом для школы хорового пения. Пропаганда народных песен в подлинном виде имеет принципиально важное значение для творчества самодеятельных хоров, ибо народная песня в наибольшей степени близка и понятна широким массам.

Серьёзный резерв для репертуарного пополнения составляют произведения советских композиторов.

Перспективной линией в репертуаре хоровой самодеятельности можно считать обращение коллективов к местной теме.

### **Самостоятельная работа:**

С целью ориентирования в профессиональных вопросах по формированию репертуара прочитайте:

Шамина Л. В. Работа с самодеятельным хоровым коллективом – М., «Музыка», 1983. Глава 3 «Исполнительская деятельность хора», раздел «Принцип формирования репертуара (стр. 135).

### **Вопросы для закрепления материала:**

1. Формирование мировоззрения исполнителей через репертуар.
2. Перечислите основные задачи репертуара.



## **2.8. Репетиционная работа в народном хоре.**

Цель: изучить опыт планирования хода репетиционной работы практикующих руководителей народно-песенных ансамблей.

План:

1. Опыт работы руководителей детских самодеятельных ансамблей.
2. Примерный план репетиций.

1. Практические советы практикующих руководителей народно-певческих ансамблей. В процессе работы с детским хоровым коллективом, необходимо учитывать следующие моменты:

1) Заинтересованность. Форма занятий должна быть разнообразной, чтобы заинтересованность не ослабевала.

2) Поют все, кто хочет. Нельзя отказывать ребенку. Если он не может петь, надо использовать его в игре, хороводе, пляске.

3) Вопросы репертуара. Можно петь песни любого жанра, подходящие по содержанию. Наиболее удобны: хороводные, игровые, плясовые, календарные песни, свадебные дразнилки. При этом не надо бояться где-то, сократить текст, где-то заменить слово или строчку. Но делать это надо осторожно, чтобы не нарушилась логика текста, чтобы новое слово не выделялось из стиля песни в целом. В постановке программ можно использовать пословицы, поговорки, игры, считалки, части обрядов и праздников.

4) Хоровой коллектив должен знать, какие песни он поет, с чем связаны те или иные слова, какие исполнительские традиции воплощены в каждом конкретном случае.

5) Диалект обязателен. Дети осваивают его очень быстро. Важно учить песню сразу с диалектом, как денное.

6) Нужному шагу в плясках, плавности движения хороводах учить сначала лучше всего на каком-нибудь знакомом материале.

7) Занятия по обучению детей народному пению - не менее двух раз в неделю по 1ч.-1ч.30 мин. При этом в планировании занятия надо предусмотреть разные формы. Нельзя все время посвящать чему-то одному: дети в этом случае и устают быстро, и теряют интерес к занятиям.

2. Примерный план репетиции:

1) Распевка: 7-10 мин. В ней можно использовать отдельные интонации будущих песен. Начинать распевку лучше в среднем регистре,

удобном для всех, а потом постепенно расширять диапазон вверх и вниз. Полезно распевать гласные уже в диалекте, так он легче осваивается.

2) Новый материал: 15-20 мин.

3) Занятия с движением: 15-20 мин. Здесь либо повторение прежних хороводов или плясок, либо постановка новых песен, частей обряда.

4) Перерыв 10 мин.

5) Повторение старого материала: 10-15 мин.

6) Работа по расширению кругозора участников коллектива- 10 мин.

7) Закрепление освоенного в начале репетиции: 5-7 мин., по возможности.

### **Практические занятия:**

Знакомство с практическими советами руководителей фольклорных ансамблей по книге Г.М. Науменко «Фольклорная азбука», с целью ориентирования в профессиональных вопросах по организации репетиционной работы.

### **Вопросы для закрепления материала:**

1. Детально опишите план репетиционной работы, с целью профессионального ориентирования в профессиональных вопросах хода репетиционной работы в народно-певческих коллективах.

## **2.9. Вокальное воспитание в народном хоре.**

Цель: основная цель вокального воспитания участников самодеятельных ансамблей.

План:

1. Вокальное воспитание участников самодеятельных ансамблей.

2. Смотры и конкурсы как средство уровня достижений вокального мастерства.

Краткое изложение лекционного материала:

1. Вокальное воспитание участников самодеятельных ансамблей своей основной целью имеет повышение уровня исполнительской культуры. Основная задача хормейстеров обуславливает поставить работу коллектива так, чтобы индивидуальные формы вокальной работы сочетались с коллективными.

Хоровое пение является колыбелью вокального искусства. Пение в хоре оказывает благотворное влияние на воспитание голоса и музыкальное развитие поющего. Это доказано историей развития русского вокального искусства. И не случайно все корифеи его, которыми так гордится наш народ, вышли из хора. Ф.И. Шаляпин, А.В. Нежданова, Л.Зыкина и многие другие начинали свою певческую деятельность с хорового пения.

2. У хормейстеров самодеятельных ансамблей должно быть четко сформировано свое собственное мнение касаясь манеры и основного свойства звука, - высоты, продолжительности, громкости и окраски (тембр). Самым показательным видом уровня исполнительской культуры станут конкурсы и смотры художественной самодеятельности.

### **Практические занятия:**

Видео просмотр конкурсных номеров, с детальным разбором с целью ориентирования в профессиональных вопросах хорового исполнительства.

Республиканский конкурс «Весенние ритмы 2017».

### **Вопросы для закрепления материала:**

1. Как влияют конкурсы на повышение культуры исполнительского мастерства у участников самодеятельных ансамблей.
2. Почему у руководителя самодеятельного ансамбля должно быть сформировано собственное видение манеры исполнения народно- песенного материала.

### **2.10. Концертная деятельность хора.**

Цель: Познакомиться с основными этапами концертной деятельности.

План:

1. Этапы планирования первого выступления концерта вновь созданного коллектива. Составление программы.
2. Составление программы концертных номеров.
3. Контролирование хода концерта руководителя народно-певческого коллектива.

Краткое изложение лекционного материала:

1. В жизни каждого хорового коллектива наступает момент, когда нужно подумать о концертном выступлении. Никогда нельзя торопиться с первым концертом, к нему надо готовиться особенно тщательно, так как от его успеха: зависит дальнейшая судьба коллектива. В случае неудачи хор может распаться, и авторитет руководителя будет подорван. Только хорошее знание и прочные навыки могут служить основанием для премьеры коллектива.

Вместе с тем нельзя и «пересиживать», затягивать с выступлением, иначе хор начнет «хиреть». Надо всегда помнить, что хоровое пение как исполнительская форма музыкального искусства может развиваться лишь при условии постоянной; концертной деятельности. Как ее организовать? Не стоит увлекаться чрезмерно большим количеством выступлений. Это может утомить участников, снизить их чувство ответственности, притупить ощущение новизны от каждого нового концерта. Коллективы, имеющие звание «народного», должны обязательно отчитаться в течение года перед общественностью концертной программой. Концерты могут быть разных типов: тематические (посвященные определенной теме), монографические (посвященные творчеству какого-либо одного композитора, поэта) или в форме творческого отчета. Чаще всего коллективы выступают в смешанных, концертах, исполняя один или несколько номеров, как правило, открывая или закрывая концерт. Интересным выступлением может быть участие хора в музыкально-литературной клубной композиции на определенную тему. Эта форма совместной работы клубных коллективов различных жанров бывает особенно увлекательной, хотя и требует большой четкости организации, так как связана с общими масштабами постановки, режиссурой и т. п.

Готовясь к концерту, руководитель должен позаботиться о помещении, узнать о его акустических особенностях. Если выступление предполагается на открытом воздухе, необходимо договориться о радиофицировании эстрады. Выступление планируется заранее. Очень плохо, когда коллектив выходит на концертную площадку неподготовленным наспех. Дискредитируется доброе имя хора, участники испытывают чувство неловкости, неудовлетворенности. Чтобы этого не случилось, перед выступлением хор необходимо настроить, распеть, повторить с ним отдельные наиболее трудные места, собрать внимание ловцов, включить их в нужное психологическое состояние. Выступление в концерте требует огромного напряжения душевных и физических сил, поэтому проводить предконцертную репетицию следует таким образом, чтобы не утомить голоса певцов, только привести их в рабочее состояние: настроить позиционно, физически освободить, дать почувствовать опору на дыхание, резонирующую точку в «маске». Нельзя вызывать хор на конце очень рано; желательно, чтобы время между распевкой и выступлением было бы минимальным, так как затяжка с выступлением, мнимый отдых перед выходом на сцену, только расслабляет участников, снижает их внимательность, исполнительский накал, которые были достигнуты в ходе распевания. Большое значение в концерте имеет внешняя форма выступления. Приятно, когда певцы, аккуратно одетые и хорошо причесанные, дисциплинированно, спокойно и уверенно выходят

на сцену (лучше выходить из двух боковых кулис одновременно). При этом расстановку участников хора по росту (высокие певцы — в центре, в глубине сцены, а невысокие — по бокам) нужно «отрепетировать» заранее и за каждым певцом закрепить определенное место.

Во время пения все внимание исполнителей должно быть сосредоточено на дирижере (в академическом хоре) или на солисте-запевале (в народном хоре). Надо объяснить певцам, что собранность помогает лучше исполнить намеченный замысел, поэтому глаза их не должны «блуждать» по залу, отыскивая знакомые лица. Все внимание подчинено исполнению.

Каждое выступление хора необходимо анализировать, обсуждать на ближайшем занятии коллектива. Обсуждение следует организовать таким образом, чтобы участники могли сами проанализировать и критически оценить свое выступление. Руководитель, обобщая обсуждение, обязательно отмечает положительные и отрицательные моменты концерта, делает рекомендации.

Исключительно ответственным моментом является составление программы выступления. При ее компоновке необходимо учитывать, стилистическое единство, тональную последовательность произведений. В народном хоре, если песня начинается с сольного запева, можно попробовать натренировать запевалу находить самостоятельно тон-настройку по последнему звуку предыдущего номера. Когда настройка осуществляется незаметно для слушателей, исполнение воспринимается как более естественный, свободно текущий процесс творчества. Хормейстер обязан тщательно продумать систему задавания тона при исполнении произведения а саррелла: либо это будет настройка по камертону, либо — под инструмент (в последнем случае надо обязательно назначить ассистента для задавания тона на- ; фортепиано; очень плохо, когда руководитель-дирижер вынужден» сам каждый раз ходить к инструменту и задавать тон: это отвлекает слушательское внимание). Надо стремиться к проведению тематических и монографических концертов, которые пока в хоровой самодеятельности большая редкость. Подготовка таких программ требует особого умения, - мастерства, творческой фантазии. Зато каждый такой концерт дает исполнителям и слушателям неизмеримо больше, чем, скажем, несколько ординарных выступлений в общеклубных мероприятиях. Непродуманный подбор репертуара, составление случайных программ ведет к эклектизму, а иногда даже к казусам. Нельзя исполнять в одной программе классическое произведение рядом с массовым шлягером — например, хор «Ноченька» из оперы Рубинштейна «Демон» с песней Пономаренко «Тополя» и т. п. Руководитель должен знать и чувствовать стилистическую несовместимость,

алогичность в подобном построении хоровой программы. Художественный вкус руководителя должен быть безупречными и проявляться в знании стилистических особенностей хоровой музыки, умении выстроить программу тематически, логически, тонально.

2. Не последнее место в составлении программы занимает вопрос слушательского восприятия. Например, начало программы: лучше построить так, чтобы оно вводило слушателя в мир музыкальных образов, а конец ее был бы кульминационной точкой концерта. В середине же программы можно дать «отдохнуть» слушателю, успокоиться. Нельзя держать слух и эмоции в постоянном напряжении, иначе восприятие музыки снижается. В удачной программе всегда присутствуют принципы контрастности музыкальных номеров (быстрые сменяются медленными, лирические — шуточными или драматическими и т. д.), логической (органической) последовательности, стилистического сочетания (например, I очень хорошо могут прозвучать одна за другой песни для женского хора, если даже они обе лирического плана, но фактурно — различаются: первая, скажем, в подголосочном складе, а вторая — чуть подвижнее, в гармоническом или имитационном изложении). Очень важно почувствовать контакт с аудиторией во время концерта, это всегда как бы вливает новые силы в исполнителя, творчески освобождает их. Вместе с тем категорически нельзя «работать на публику». Этим иногда грешат самодеятельные коллективы, особенно народного направления, чье творчество в большей мере связано с внешней стороной исполнения — зрелищностью (этому, в частности, способствуют яркие костюмы, рисунок танца, движения, мимика, жесты во время исполнения). Академические же коллективы, наоборот, страдают иногда излишним «академизмом», чрезмерной строгостью, доходящими подчас аскетически сухого, равнодушного исполнения.

Желательно в концерте иметь «гвоздь» программы. Исполнять его лучше либо во второй части выступления, когда волнение певцов уляжется, пройдет скованность, либо в самом конце программы. Если же «ударный» номер исполнить в начале программы, остальные номера могут «пожухнуть» на его фоне, впечатление от первого заметно повлияет на качество остальных номеров.

Из всех этапов учебно-творческой работы концерт — самый приятный и ответственный. Руководитель обязан научиться культивировать в себе и своих певцах ощущение праздника от предстоящего концерта. На репетициях произведения как бы постоянно анализируются, выверяются; руководитель ищет наиболее яркую форму воплощения. На концерте происходит своеобразный тезис всех предыдущих поисков и находок. Произведения звучат

в «чистовом» варианте. Чтобы концерт прошел вдохновенно, и забыть обо всех мелких делах, думать только о музыке, о конкретном образе, как бы «погружаясь» в найденную природу чувств. Здесь уместно вспомнить о таком качестве руководителя и певцов, как темперамент. Многие ищут проявление темперамента только в бурных местах, а в лирических эпизодах скучают, сходя на серое, бесцветное исполнение. Вместе с тем темпер предполагает способность исполнителя к быстрому перевоплощению своего творческого состояния, к полному погружению в исполняемую музыку.

3. Очень важно руководителю уметь контролировать ход концерта, не выключаясь из нужного эмоционально приподнятого состояния. Несмотря на то, что программа, с которой выступает хор, хорошо знакома и руководителю и певцам, на кон надо пытаться ощущать музыку как бы заново, то есть живая ее, «пропуская через себя», свои чувства. Тогда создается эффект сиюминутного рождения произведения. В этом можно считать, по меткому определению видного советского дирижера А. Лазовского, что концерт — это «коллективная импровизация по заранее оговоренному плану». Именно импровизация, то есть живое и непосредственное музицирование. При этом импровизационный момент заключается в варьировании уже ранее отработанного на репетициях звучания произведения. Допустим, где-то руководитель делает небольшое *ritenuto*. Это *ritenuto* на концерте можно выполнить в большей или меньшей степени, то есть известную и отрепетированную сторону звучания как-то изменить. Если же на концерте вообще убрать *ritenuto*, то это будет произвол, а не импровизация; значит, концепция не была продумана до конца. Элементы импровизации рождаются на концерте, если певцы по-настоящему активно включены в процесс исполнения. Чем выше художественный уровень исполнения, тем сильнее эстетическое воздействие хорового пения на слушателей и участников самодеятельности, и значит — больше возможностей для их эстетического воспитания.

### **Практические занятия:**

Составить примерный репертуар концертных номеров из песенных образцов по дисциплине «хоровой класс», с целью ориентирования в профессиональных вопросах.

### **Самостоятельная работа:**

Прочитать и законспектировать раздел «Концертно-исполнительская деятельность хора» (стр. 161.) Л. Шамина «Работа с самодеятельным

хоровым коллективом», с целью ориентирования в профессиональных вопросах концертно-исполнительской деятельности хора.

**Вопросы для закрепления материала:**

1. Стилистические особенности хоровой музыки в вопросе выстраивания концертной программы по тематическим, логическим и тональным принципам.

2. Выстраивание концертных номеров по принципу контраста и общей кульминации.



## **Формы текущей, промежуточной и итоговой аттестации**

### **IV курс, 7 семестр**

#### **промежуточная аттестация - контрольный урок**

##### **Письменные вопросы**

1. Культура певческого звука.
2. Звукоидеал в народном исполнительстве.
3. Высокая позиция звука.
4. Округление гласных звуков.
5. Соединение регистров Артикуляция; дикция.
6. Навык артикулирования в пении.
7. Всеобщие компоненты вокального искусства.

### **IV курс, 8 семестр**

#### **Промежуточная аттестация – дифференцированный зачет.**

##### **Перечень вопросов дифференцированного зачёта:**

1. Мелодический строй.
2. Интонирование ступеней лада в мажоре и миноре.
3. Гармонический строй.
4. Частный и общий ансамбли.
5. Динамический ансамбль.
6. Метроритмический ансамбль.
7. Дикционно-орфоэпический ансамбль.
8. Специфические особенности дикционного ансамбля.
9. Культура речи и вопросы логики в работе над дикцией.
10. Соблюдение правил и положений логики при пении литературного текста хорового произведения.
11. Дыхание; типы певческого дыхания.
12. Упражнения на развитие на технику опоры дыхания.
13. Атака звука.
14. Цепное дыхание.
15. Региональные особенности Южнорусской певческой традиции.
16. Региональные особенности Западнорусской певческой традиции.
17. Региональные особенности Поволжской певческой традиции.

## **Критерии оценок по МДК «Методика работы с творческим коллективом»**

**«10» (отлично+)** - исчерпывающие теоретические знания по методике с творческим коллективом с приведением практических примеров; грамотное использование профессиональной терминологии; логическая последовательность ответов, с комментариями по поставленным вопросам, разностороннее рассмотрение вопросов раскрываемых в ходе демонстрации знаний, собственный анализ и сопоставление раскрываемых тем. Использование дополнительной информации, добытой студентом самостоятельно в методической литературе.

**«9» (отлично)** - достаточно высокие знания по методике работы с творческим коллективом с приведением практических примеров; своевременная подготовка к опросу; использование дополнительной информации, добытой студентом самостоятельно в методической литературе.

**«8» (отлично-)** - высокие знания по методике работы с творческим коллективом с ответами по существу; своевременная подготовка к опросу; в ответе используется только материал конспекта.

**«7» (хорошо+)** - хорошие знания по методике работы с творческим коллективом; своевременная сдача материала; краткие лаконичные ответы без пояснений; на все вопросы даны ответы.

**«6» (хорошо)** - хорошие знания по методике работы с творческим коллективом; своевременная сдача материала; краткие лаконичные ответы без пояснений, с помощью наводящих вопросов; на все вопросы даны ответы.

**«5» (хорошо-)** - убедительные знания по методике работы с творческим коллективом; своевременная сдача материала; краткие лаконичные ответы без пояснений, с помощью наводящих вопросов; не на все вопросы даны исчерпывающие ответы.

**«4» (удовлетворительно+)** - убедительные знания по методике работы с творческим коллективом; своевременная сдача материала; краткие лаконичные ответы без пояснений, с помощью наводящих вопросов; не на все вопросы даны ответы.

**«3» (удовлетворительно)** - удовлетворительные знания по методике работы с творческим коллективом; своевременная сдача материала; краткие лаконичные ответы без пояснений, с помощью наводящих вопросов; не на все вопросы даны ответы.

**«2» (удовлетворительно-)** - достаточно низкие знания по методике работы с творческим коллективом; несвоевременная сдача; краткие лаконичные ответы

без пояснений, с помощью наводящих вопросов; не на все вопросы даны ответы.

**«1» (неудовлетворительно)** - ничтожно низкие знания по методике работы с творческим коллективом; не своевременная сдача; на поставленные не даны ответ.

## Методическое и информационное обеспечение

1. Вербов. М. Техника постановки голоса. 2-е изд. М., 1961.
1. Ананичева Т. М., Суханова Л. Ф. Песенные традиции Поволжья. М.: Музыка, 1991.
2. Асафьев Б. В. О народной музыке: сб. статей / сост. И. И. Земцовский, А. Б. Кунанбаева. Л.: Музыка, 1987.
3. Аспелунд Л. Д. Развитие певца и его голоса. М., Л.: Музгиз, 1952.
4. Виноградов К. П. Работа с хором. М.: ПРОФИЗДАТ, 1972- 206с
5. Живов В. Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика. Учеб. пособ. для высш. учеб. заведений. - М.: Гуманит. Изд. Центр ВАДО, 2003- 272с
6. Калугина Н. Методика работы с русским народным хором.-М.:1977.- 254с.
7. Кондратьев М.А и С. А. Коми народная песня. М., 1970
8. Краснощеков В. И. Вопросы хороведения. -М., 1969. - 203с.
9. Линева Е. Э. Великорусские песни в народной гармонизации. Вып. 1. СПб.: Академия наук, 1904.
10. Мешко Н. Искусство народного пения: практическое руководство и методика обучения искусству народного пения. Часть 1: Учебное пособие. - М., 1996.- 42 с.
11. Мешко Н. К. Искусство народного пения: Практическое руководство и методика обучения искусству народного пения. Ч. 2. М., 2000.
12. Микушев А.К., Чисталев П.И. Коми народные песни. Том 1, издание второе: Выгегда и Сысола. Сыктывкар, МГП «Шыпас» 1993. 287 с.
13. Микушев А.К., Чисталев П.И. Коми народные песни. Том 3, издание второе: Вымь и Удора. Москва «Московский писатель» 1995. 255 с.
14. Музыкальная энциклопедия. — шеститомное научно-справочное издание по музыке, выпущенное в СССР издательствами «Советская энциклопедия» и «Советский композитор» (1973—1982).
15. Науменко Г.М. Фольклорный праздник в детском саду и школе. - М.: БЕК. – 2000
16. Науменко Г. М. «Фольклорная азбука» М.:2013
17. Осипов А. О коми музыке и музыкантах. Сыктывкар, 1969.
18. Пазовский А. М. Записки дирижера. М., 1966. - 180с.
19. Попов С.В. Организационные и методические основы работы самодеятельного хора: Учебник. М.1961.-121 с.
20. Руднева А. Русский народный хор и работа с ним. - М.; 1960-84 с.
21. Руднева А. Русский народный хор и работа с ним.-М.; 1960-84 с.

22. Самарин В. Хороведение. М., Academia, 2000
23. Учебное методическое пособие «Методика работы с творческим коллективом» Сыктывкар 2017.
24. Федеральный государственный образовательный стандарт среднего профессионального образования по специальности «073403 – Сольное и хоровое народное пение». М., 2010.
25. Шаляпин Ф. И. Маска и душа. М.: Музыка, 1989.
26. Шамина Л. В. Работа с самодеятельным хоровым коллективом – М., «Музыка», 1983.-174с.
27. Шамина Л. В. Школа русского народного пения. - М., Русская песня, 1997.-86с.
28. Щуров В. М. Южная песенная традиция. М.: Сов. Композитор, 1987.