

85.314
ЛЛ 19

ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
САМОДЕЯТЕЛЬНОСТ



Л. ШАМИНА

РАБОТА
С САМОДЕЯТЕЛЬНЫМ
ХОРОВЫМ
КОЛЛЕКТИВОМ

Л. ХУДОЖЕСТВЕННОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Л. ШАМИНА

РАБОТА
С САМОДЕЯТЕЛЬНЫМ
ХОРОВЫМ
КОЛЛЕКТИВОМ

Второе издание

720600

Центральная
библиотека им. А. Толстого
Основанный фонд
г. Новокузнецк

Москва
«Музыка», 1983

Л. Шамина

Ш 19 Работа с самодеятельным хоровым коллективом. — М.: Музыка, 1983. 176 с., нот.

Книга знакомит читателя с широким кругом проблем хоровой самодеятельности. Автор дает ценные советы и рекомендации по организации коллективов с учетом специфики существующих в практике составов и жанров, предлагает методику обучения хористов музыкальной грамоте, пению в хоре и т. д.

Издание предназначается для руководителей самодеятельных хоров, может быть использовано в качестве практического руководства по изучению методики учащимися культурно-просветительных училищ.

Ш 4912000000—070
026(01)—83 546—83

782

© Издательство «Музыка», 1981 г.

ВВЕДЕНИЕ

Методика работы с самодеятельным хоровым коллективом носит разносторонний характер и связана с самыми различными формами и приемами хормейстерской работы. Обучая участников самодеятельных хоров основам певческого искусства, музыкально просвещая их, руководитель воспитывает в них не только необходимые для исполнительской деятельности профессиональные навыки, но и формирует высокие нравственно-этические идеалы, растит духовно богатых людей, что является главной задачей хоровой самодеятельности. Чем лучше будет ориентироваться руководитель в профессиональных вопросах хорового исполнения, тем выше станет уровень его методического руководства, эффективнее учебно-воспитательный процесс в коллективе.

Хоровое пение относится к певческому искусству, поэтому значительное место в данном пособии отводится вопросам методики вокальной работы. При этом на основе раскрытия общих принципов вокальной работы освещаются специфические стороны ее применительно к условиям академического, народного и детского хоров. Такая дифференциация певческих манер, а также классификация репертуара для хорового исполнения по жанрово-исполнительскому признаку помогут руководителям самодеятельных хоров ориентироваться в различных художественно-творческих направлениях хоровой исполнительской практики.

Весь материал состоит из трех глав. Первая знакомит с особенностями хоровой самодеятельности, ее социальной сущностью, функциями, основными целями и задачами. Здесь же дается характеристика хорового пения как вида музыкально-исполнительского искусства, кратко освещается история его развития в России.

Вторая глава посвящена вопросам создания самодеятельного коллектива, организации работы в нем, методики вокального обучения. Последняя подкрепляется примерами вокальных упражнений и распеваний. Особый раздел отводится методике обучения участников хора элементарным основам музыкальной грамоты и сольфеджио. Здесь большое внимание уделяется практической стороне дела, приводятся упражнения на выработку слуховых навыков и умения петь по нотам. Весь теоретический раздел по музыкальной грамоте изложен в виде тематических занятий, под-

крепленных сольфеджиованием конкретных упражнений. Поскольку именно в процессе вокально-хоровой и музыкально-образовательной работы закладывается серьезная база для последующей творческой деятельности хорового коллектива, то чтению второй главы следует уделить особое внимание.

Третья глава знакомит с принципами формирования репертуара самодеятельного хора, освещает основные средства художественной выразительности хорового пения и приемы работы с ними. Здесь же раскрываются методы развития музыкально-образного мышления самодеятельных певцов, вопросы концертно-исполнительской деятельности.

В конце приводится список использованной и рекомендуемой литературы, классифицированной соответственно темам глав.

Методическое пособие разработано на основе обобщения многочисленных опубликованных в разное время материалов (книг, брошюр, сборников, статей) по самым различным вопросам вокально-хоровой и музыкально-теоретической работы. Для удобства чтения библиографические сведения цитированных изданий вынесены в конец книги. В тексте же после цитаты в скобках указываются лишь цифры, первая из которых обозначает порядковый номер издания (по списку литературы), а вторая — номер страницы цитируемого источника.

У руководителя хорового коллектива в ходе многолетней практики вырабатываются свои приемы, своя методика музыкального воспитания певцов. Этот личный опыт, как правило, строится на общей методологической основе хормейстерской работы, технология которой здесь и рассматривается. Естественно, в рамках данного издания невозможно предусмотреть все ситуации и трудности, которые могут возникнуть в процессе работы с хором, поэтому здесь указываются лишь наиболее типичные случаи и даются методические установки по основным моментам хормейстерской практики. При соответствующей коррективе, творческом преломлении и правильном применении в конкретных условиях они помогут специалистам хормейстерам в совершенствовании их методов организационного и творческого руководства самодеятельными хоровыми коллективами.

О САМОДЕЯТЕЛЬНОЙ ФОРМЕ ХОРОВОГО ИСКУССТВА

Хоровая самодеятельность. Основные задачи и функции; история развития и современное состояние; характеристика особенностей и классификация современных самодеятельных коллективов

Хоровая самодеятельность является органической частью художественного народного творчества — специфической формы деятельности широких масс, которая сочетает в себе идею массового культурного движения и обязательно искусство. Эти две стороны художественной самодеятельности — общественно-политическая и эстетическая — составляют ее сущность, находятся в тесной диалектической взаимосвязи. Именно в этом сочетании кроется ее прогрессивная сила. Любая односторонняя оценка художественной самодеятельности может привести к практическим ошибкам. Другими словами, если рассматривать художественную самодеятельность лишь как массовое движение народа, отдавая предпочтение количественным показателям в развитии самодеятельности в ущерб качественной стороне, будет утрачено ее главное ядро — эстетическая сущность, художественное содержание деятельности участников этого культурно-массового движения. И наоборот, увлечение только художественными результатами, ориентация главным образом на задачи профессионального характера стирают саму идею массовости художественной самодеятельности, в которой заключен ее глубокий демократический и социальный смысл. Вот почему на практике эту особенность художественной самодеятельности надо всегда учить.

Хоровая самодеятельность, являясь одним из наиболее массовых видов художественной самодеятельности, занимает в ней особое место, так как хоровое пение — это основа музыкальной культуры народа. Хоровое пение по своей природе отличается естественностью формы проявления коллективного творчества масс, оно наиболее доступно им.

Задачи и функции хоровой самодеятельности. Основная задача хоровой самодеятельности — идеино-эстетическое воспитание миллионов самодеятельных певцов, удовлетворение возрастающей потребности трудящихся в создании духовных ценностей. С помощью хоровой самодеятельности наш народ знакомится с сокровищами фольклора, наследием русской национальной и мировой музыкальной классики, советским композиторским творчеством и овладевает ими. Хоровая самодеятельность подготавливает грамотных слушателей музыки, воспитывает художественную взы-

скательность, требовательность, что имеет большое значение в формировании человека будущего.

Роль хоровой самодеятельности становится особенно ответственной, так как она идеально и художественно влияет на миллионную аудиторию, которая ежедневно слушает и смотрит выступления певцов-любителей по радио, телевидению, в различных концертных залах и клубах как у себя на родине, так и за рубежом. Культурно-просветительное значение хоровой самодеятельности в современных условиях трудно переоценить. Особую роль она играет там, где нет профессиональных коллективов и самодеятельные хоры являются единственными живыми источниками музыкально-песенной культуры, непосредственное общение с которыми имеет огромное воспитательное значение.

Для плодотворной работы очень важно понять сложную структуру и многообразие функций хоровой самодеятельности: воспитательную, познавательную, художественно-эстетическую, коммуникативную, функции отдыха, развлечения и т. д. Многообразие функций хоровой самодеятельности свидетельствует о ее разностороннем характере и большом диапазоне воспитательных средств, которыми она располагает. В этой связи необходимо прежде всего отметить активный характер деятельности ее членов, непосредственно участвующих в творческом процессе, создании художественного образа.

Масштабы и возросший уровень исполнительского мастерства современной хоровой самодеятельности дают основания оценивать ее не только как средство активного отдыха, приобщения к миру прекрасного, пути к музыкальному просвещению, но и как огромное в масштабах страны общественно полезное дело, способствующее формированию всесторонне, гармонически развитой личности.

Функции хоровой самодеятельности, как и всей художественной самодеятельности в целом, постепенно расширяются и принимают все более важный характер. Вот почему проблема художественного руководства самодеятельными коллективами и, в частности, роль хормейстера как художественного руководителя, интерпретатора, педагога и воспитателя с каждым годом будет приобретать все большую значимость.

История развития хоровой самодеятельности. Хоровое самодеятельное творчество имеет давние традиции. Еще до революции в различных прогрессивных кругах России складывались демократические формы коллективного любительского творчества, которые можно считать своего рода прообразом современных форм художественной самодеятельности. Ощутимый вклад в народное музыкально-хоровое просвещение внесли многообразные бесплатные народно-певческие и музыкально-хоровые классы, курсы певческой грамоты, хоровые общества, народные консерватории. Особую роль в этом культурном движении второй половины XIX века сыграла Бесплатная музыкальная школа в Петербурге — первое общедоступное музыкальное учебное заведение, цель которого заключалась в приобщении к музыкальной культуре демократиче-

ских слоев населения. «Демократическая традиция превращения любительства для себя в любительство для всех» (8, с. 10—11) нашла яркое отражение в деятельности лучших любительских коллективов прошлого — таких, например, как любительские хоры под руководством И. И. Юхова, В. А. Булычева, Ф. А. Иванова и других видных деятелей русского хорового искусства. Высокой культурой и техникой исполнения выделялся любительский хор Пречистенских рабочих курсов в Москве (руководитель В. А. Булычев), который сочетал пропаганду лучших образцов хоровой классики с пропагандой рабочей песни.

Широкое распространение массовое пение как действенное средство политического воспитания трудящихся и их сознательного объединения и сплочения получило в предреволюционные годы. Очень часто политические выступления рабочих, демонстрации сопровождались пением революционных песен и гимнов. Газета «Правда» регулярно печатала их тексты. Особенно популярными были «Марсельеза» и «Интернационал». Высоко оценивая роль боевых гимнов рабочего класса, В. И. Ленин посвятил специальную статью автору «Интернационала» Эжену Потье, назвав его «одним из самых великих пропагандистов посредством песни» (1, с. 274). В другой статье В. И. Ленина обращается внимание на огромную роль прогрессивных традиций любительских хоров в рабочем движении Германии, которую они играли в «пропаганде социализма рабочей песней» (2, с. 276). Эти известные ленинские положения лежат в основе нашего подхода к хоровому пению как действенному средству идеологического воспитания масс.

В предреволюционные годы деятельность рабочих хоровых обществ, как и вся культурно-просветительная работа легальных рабочих организаций, протекала в обстановке нещадных гонений со стороны царской власти. «Для рабочей самодеятельности, — отмечала 7 июня 1912 года газета „Правда“, — настали, очевидно, самые тяжелые времена». Тогда впервые термин «самодеятельность» был употреблен как определение высшей формы развития самосознания масс. «Чем шире самодеятельность пролетариата, — сообщала „Правда“ 23 июня 1914 года, — тем больший круг борцов он выдвинет из своей среды; и если на политической арене рабочий класс выдвигает и уже выдвинул своих представителей, то какую бы подчиненную роль по отношению к борьбе политической ни имели разные культурные начинания в рабочей среде, задерживать их было бы утопией, так как рост самосознания нельзя уложить в одни рамки». Таким образом, проявление сознательной творческой деятельности народа в сфере искусства, новое по своей сути пролетарское движение в искусстве было определено как художественная самодеятельность. Именно «в недрах буржуазного строя в эпоху наивысшего революционного подъема трудящихся закладывался фундамент современной художественной самодеятельности» (8, с. 29).

Демократизация музыкальной культуры, проявившаяся уже в первые годы становления Советской власти, определила характер

содержания и дальнейшее развитие массовых форм хорового искусства. Это время характеризуется, с одной стороны, созданием широкой сети хоровых кружков, с другой — объединением отдельных небольших хоров в хоровые массивы, число участников в которых доходило порой до десятка тысяч человек. Такая специфическая форма хорового исполнения была вызвана общественно-политическими событиями в стране. Важное для того времени не только слуховое, но и зрительное впечатление достигалось благодаря чисто количественному признаку. Массовый хор использовался «как могучее средство для музыкально-слухового оформления и придания зрительно-декоративной монументальности нашим революционным народным праздникам» (6, с. 7).

Большую лепту в организацию и проведение массовых музыкально-хоровых праздников и олимпиад внесли видные мастера хорового искусства: И. Немцев, И. Рукин, А. Егоров, Г. Беззубов, А. Давиденко, Н. Данилин, Н. Демьянов и другие.

Хоровая самодеятельность активно включается в самые различные формы музыкально-просветительной работы: в концерты-митинги по случаю крупных событий времени, где политические речи чередовались с пением революционных рабочих песен, в военно-шефскую работу по музыкальному просвещению красноармейцев и краснофлотцев Рабоче-Крестьянской Армии, во всевозможные народные инсценировки, празднества и гуляния, в многочисленные конкурсы, смотры, олимпиады, развернувшиеся по всей стране в 20—30-е годы.

В 1926 году состоялась Первая конференция по вопросам музыкально-просветительской работы. На ней впервые был поставлен вопрос о создании массовой музыки и массовой песни, близкой народу. В репертуаре хоровой самодеятельности зазвучали новые произведения на современную тему. Это были хоры Д. Васильева-Буглая в жанре «агитмузыки», хоровые песни А. Давиденко, В. Белого, Б. Шехтера, М. Коваля, А. В. Александрова, И. Дунаевского, братьев Д. и Дм. Покрасс, В. Захарова, Анат. Новикова, В. Соловьева-Седого.

В 1929 году создан Центральный Дом самодеятельного искусства. Постепенно закладывались и укреплялись организационные и методические основы хоровой самодеятельности. Встала новая задача — переход к более развитым формам работы, которые позволили бы решать задачи музыкального просвещения масс на более высоком уровне.

Большую роль в дальнейшем развитии художественной самодеятельности, и в частности хоровой, сыграло Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций». Появилась возможность развернуть среди участников самодеятельности серьезную учебно-воспитательную работу. Благодаря овладению музыкальной грамотой, профессиональными навыками и специальными знаниями многим коллективам стало по плечу исполнение произведений в четырехголосном изложении, нередко без сопровождения, решение слож-

ных художественно-исполнительских задач. Родили контакты хоровой самодеятельности с музыкальными учебными заведениями, Союзом композиторов, деятелями профессионального хорового искусства. Еще большее распространение начинает получать художественная массовая песня. Хоровая самодеятельность становится мощным средством музыкально-эстетического воспитания народа.

В 1936 году в Москве была проведена Первая Всесоюзная хоровая олимпиада, впервые сосредоточившая внимание общественности на одном из самых распространенных видов искусства — хоровом пении. Примечательно, что среди двадцати девяти участников, выступавших в смотре хоров наряду с профессиональными коллективами, были представлены и самодеятельные.

В 30-е годы число хоровых кружков и коллективов росло интенсивно и подчас стихийно. Одновременно поднимался их исполнительский уровень. Возникла необходимость создания координационно-методического центра в масштабах страны, способного направлять деятельность миллионов любителей, оказывать им действенную творческую и организационную помощь. В 1936 году, с созданием Всесоюзного Дома народного творчества, художественная самодеятельность и ее наиболее многочисленная часть — хоровая самодеятельность — получили возможность еще более целенаправленного развития.

В годы Великой Отечественной войны участники самодеятельности своим творческим трудом поднимали патриотический дух народа. Вместе с тем война нанесла тяжелый ущерб культурным завоеваниям советских людей. В первые послевоенные годы усилия направляются на восстановление массовости хорового движения. Этому в значительной мере способствовал новый подъем советского песенного композиторского творчества, который весьма активно влиял на создание множества хоровых кружков и ансамблей.

В 40—50-е годы создаются государственные народные хоры в различных областях России (на Урале, Волге, в Сибири, Воронеже, Рязани, Омске, Оренбурге). Это отразилось и на развитии хорового самодеятельного движения.

Самодеятельным хорам были близки и понятны народная основа, манера исполнения, народно-песенный репертуар коллективов такого профиля. Вот почему наряду с профессиональными в эти годы возникают многочисленные самодеятельные народные хоры и ансамбли. Хоровая самодеятельность становится богатейшим резервом для пополнения профессионального хорового искусства отдельными наиболее одаренными исполнителями, а иногда и целыми хоровыми коллективами. Напомним, что многие профессиональные хоры выросли из самодеятельности. Так родился Краснознаменный ансамбль песни и пляски имени А. В. Александрова, большинство государственных русских народных хоров. Тесная взаимосвязь между профессиональными и самодеятельными формами хорового исполнения является отличительной чертой советского социалистического искусства.

Самодеятельное хоровое творчество масс стало особенно активным в конце 50-х годов, когда был принят ряд кардинальных мер, существенно укрепивших хоровую самодеятельность. Значительную роль при этом сыграли многочисленные регулярно проводимые смотры, фестивали художественной самодеятельности (районные, городские, областные, зональные, всероссийские, всесоюзные).

В 1958 году было принято решение об организации Всероссийского хорового общества с отделениями на местах. Его первым председателем стал видный хоровой деятель — Герой Социалистического Труда, народный артист СССР, лауреат Государственных премий СССР и РСФСР, профессор А. В. Свешников. Главная задача общества состояла в том, чтобы всемерно способствовать развитию вокально-хоровой самодеятельности, повышать певческую культуру народа. Позднее аналогичные музыкально-хоровые общества были также организованы и в других союзных республиках.

В конце 50-х — начале 60-х годов хоровая самодеятельность стала заметно приближаться к профессиональным формам деятельности, заимствуя у нее традиционные методы работы, организационную структуру и творческие приемы. На базе лучших самодеятельных хоров и ансамблей при активной поддержке партийных и государственных органов в 1960 году возникла сеть любительских хоровых коллективов. Согласно «Положению о любительском хоровом и музыкальном коллективе», утвержденном специальным приказом Министерства культуры РСФСР, любительские хоры получили серьезную материальную основу для своего развития. В частности, коллективы, удостоившиеся звания любительского, приобретали право на штат руководителей в составе: художественный руководитель, хормейстер, концертмейстер и балетмейстер (в ансамблях). Таким образом, форма любительских хоровых коллективов была официально закреплена как высшая форма современной хоровой самодеятельности, которую отличает разносторонняя учебная и воспитательная работа, глубокое проникновение в основы исполнительского мастерства, широкая концертно-пропагандистская деятельность.

Создание сети любительских коллективов (в настоящее время звание любительского заменено званием народного) укрепило самодеятельность, стабилизировало работу большого числа хоров, что, в свою очередь, благоприятствовало росту идейно-художественного уровня всей массовой хоровой самодеятельности.

В 1964 году было положено начало организации институтов культуры, осуществляющих систематическую планомерную подготовку кадров руководителей самодеятельных коллективов, в том числе хоровых. Если раньше хоровая самодеятельность могла рассчитывать лишь на незначительное количество специалистов-хормейстеров, оканчивающих музыкальные учебные заведения, то сейчас хормейстеров для самодеятельности, помимо специальных музыкальных учебных заведений, только в Российской Федерации

готовят 11 институтов культуры, 2 филиала и 66 культурно-просветительных училищ.

В связи с интенсивным развитием народно-хоровой манеры исполнения как в профессиональных, так и в самодеятельных формах возникла необходимость подготовки специальных кадров. Для этого в 1966 году на дирижерско-хоровом факультете Московского государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных открылось первое в стране отделение по подготовке руководителей народных хоров. У истоков нового дела стояли такие замечательные деятели хорового и народного искусства, как А. Юрлов, А. Руднева, В. Харьков, Н. Калугина, Н. Мешко, Л. Христиансен.

В настоящее время художественная самодеятельность и ее значительная хоровая часть получают все больше возможностей для своего развития на научной основе. С этой целью в 1969 году был организован Научно-исследовательский институт культуры Министерства культуры РСФСР и в нем научное подразделение — Отдел народного творчества, одной из задач которого является изучение актуальных вопросов современной хоровой самодеятельности.

Ощутимую организационно-методическую помощь получает хоровая самодеятельность со стороны научно-методических центров по культурно-просветительной работе и народному творчеству, Домов художественной самодеятельности и отделений Всероссийского хорового общества.

Особенности и структура современной хоровой самодеятельности. Отличительной чертой современной хоровой самодеятельности является сочетание массовости с высоким уровнем исполнительского мастерства ее участников на базе широко развернутого обучения. Стало обычным явлением совместное исполнение крупных хоровых сочинений силами профессиональных и самодеятельных коллективов (особенно исполнение произведений канатно-ораториального жанра, таких, как «Москва» Чайковского, «Весна» Рахманинова, «Патетическая оратория», поэма «Памяти Есенина» и «Курские песни» Свиридова, «Кармина Бурана» Карла Орфа, канаты Баха и другие). Лучшим самодеятельным хорам предоставляется возможность участвовать в абонементных концертах. На основе их репертуара издаются сборники, организуются гастроли этих коллективов по стране и за рубежом.

Многие самодеятельные хоровые коллективы ведут интенсивную концертно-творческую деятельность. В их числе: Академический хор Московского хорового общества (руководитель Б. Тевлин), Ленинградский академический женский хор Дома культуры имени Капранова (руководитель М. Заринская), Архангельская хоровая капелла (руководитель В. Максимков), Ивановская хоровая капелла текстильщиков (руководитель И. Иванова), Бобровская хоровая капелла Воронежской области (руководитель А. Сердюков), Народный Усманский хор Липецкой области (руководитель А. Степанов), Черняновский русский народный хор

Тамбовской области (руководитель Н. Лисин), ансамбль «Искорка» Кировской области (руководитель А. Прокошина), Народный хор Дворца культуры ВАЗ города Тольятти (руководитель Н. Орехова).

Вместе с тем основную массу хоровой самодеятельности составляют небольшие коллективы и кружки, задачи которых куда более скромны, но не менее значительны. Работа этих кружков направлена в первую очередь на идеально-эстетическое воспитание самих участников.

Они не ставят своей задачей последовательную концертно-пропагандистскую деятельность, по примеру профессиональных исполнителей. Вполне приемлемой для них формой служит небольшое выступление на каком-либо общественном мероприятии, собрании, вечере в клубе или красном уголке. Хорошо исполненная одно- или двухголосная массовая песня придает мероприятию праздничный, приподнятый характер. Важен и сам факт выступления участников хора перед товарищами по труду.

Не менее полезна работа хоровых кружков, направленная на развитие у участников умения слушать музыку, ориентироваться в огромном потоке музыкальной информации. Знание отечественной и зарубежной музыки в сочетании с навыками ценностных ориентаций, с практическими занятиями пением помогает развивать интерес участников к критической оценке тех или иных произведений. В этом случае хоровой кружок может развиваться по примеру любительского объединения, своеобразного клуба любителей музыки, пения, заимствуя у него такие формы занятий, как лекции, беседы на музыкальные темы, коллективные просмотры музыкальных спектаклей, фильмов.

Наряду с установкой на творческое и познавательное приобщение к искусству, связанное часто с овладением сравнительно сложными формами духовной деятельности, целесообразно и некоторое расширение круга задач учебно-воспитательной работы, в первую очередь для массовых рядовых коллективов. В частности, не следует игнорировать важности таких моментов участия в самодеятельности, как проведение досуга, товарищеское общение и другие элементарные и доступные формы знакомства с хоровым искусством наравне с собственно исполнительскими формами. В этом смысле необходимо дифференцировать и определять задачи хоровых самодеятельных коллективов в зависимости от их уровня и контингента участников. Там, где учитываются многообразные мотивы участия в хоровой самодеятельности, создаются новые оригинальные формы работы, например, хоровые клубы, клубы любителей песни, Дома хоровой музыки, хоровые студии, хоровые спевки, шествия, манифестации и т. п.

Важную роль играет работа с молодежью, с теми, кто окончил или оканчивает школу. По отношению к этой категории участников особенно важно значение тех видов хоровой самодеятельности, которые формируют эстетические потребности, разносторонне развивают личность в целом и художественный вкус в частности.

В настоящее время в практике многих клубных коллективов, особенно получивших звание народных, нередко существует установка в первую очередь на исполнительскую деятельность (иногда даже на выполнение определенного «производственного» плана) и на такой уровень этой деятельности, который был бы соизмерим с профессиональным. Работа рядовых массовых кружков также строится с ориентацией главным образом на успешное выступление на смотре, конкурсе, фестивале и оценивается во многом по результатам таких выступлений. При этом почти не учитывается и никак не фиксируется уровень массовой, повседневной, часто незаметной работы, связанной с общими задачами приобщения людей к культуре и, в частности, к хоровому искусству, овладения некоторыми навыками творческой деятельности. Вместе с тем для самодеятельных форм занятий важен именно предваряющий процесс, формирование эстетического вкуса и художественных способностей, процесс организации досуга, его творческое наполнение.

Руководителю необходимо понимать, что существуют различные целевые установки хоровых кружков и коллективов. Если задачи хорового кружка сводятся к своеобразному художественному оформлению торжественного заседания, юбилея, праздника, тогда становится обязательным именно массовое вовлечение людей в хор (обычно это делается в рамках одного производственного коллектива, цеха, бригады). Деятельность таких хоровых кружков, регламентированная соотношением художественных и внехудожественных элементов, как правило, носит единовременный, эпизодический характер и, хотя она далека от высот искусства, все же приносит определенное эстетическое удовлетворение массе певцов — прежде всего благодаря своей коллективной основе. В этом смысле эмоциональное воздействие хорового пения непосредственно на самих поющих трудно переоценить. В хоровых кружках такого рода должна быть своя методика, в которой важное место занимают вопросы организации спевок и подбора репертуара.

Художественно-исполнительский уровень самодеятельных хоров зависит от ряда объективных и субъективных причин: качественного состава хора, его стажа, квалификации руководителя, материально-технической базы и, наконец, заинтересованности руководства в развитии хоровой самодеятельности. Условно исполнительское мастерство можно разделить на три уровня: высокий, приближающийся к профессиональному, средний (к нему можно отнести так называемые «хоры повышенного типа») и начальный уровень (коллективы первичных форм работы).

Хоровые самодеятельные коллективы отличаются по самым различным признакам: социально-демографическим, поло-возрастным, национальным, жанровым, количественному составу и др. Такое большое разнообразие самодеятельных коллективов отражается в их названиях, например:

— хоры учителей, текстильщиков, работников пищевой промышленности (указывается какая-либо конкретная профессия большинства участников);

- хор села, города (указывается конкретная местность);
- хор завода, колхоза, совхоза, учебного заведения (указывается конкретное предприятие, учреждение);
- хор Дворца или Дома культуры, при котором работает коллектив;
- русский народный хор, карельский, башкирский и т. п. (название указывает на национальную принадлежность большинства участников);
- детский хор, хор ветеранов, молодежная капелла (по возрастному составу участников);
- казачий хор (по этнографическому признаку коллектива);
- народный хор, академический (указывается исполнительская манера коллектива);
- камерный хор, большой хор (подчеркивается количественный состав).

Как правило, участники и руководитель стремятся отразить в названии своего коллектива наиболее характерные моменты его структуры и творческого направления.

Однако свободное обращение с названиями коллективов иногда приводит к терминологической путанице. Так, например, в определении «народный хор» понятие жанрово-исполнительской специфики коллектива подчас смешивают со званием его. В том случае, если есть необходимость указать звание хора, следует говорить «народный коллектив», а при определении его исполнительского стиля — «народный хор».

В хоровой самодеятельности распространен термин «хор общего типа». Его часто отождествляют с академическим стилем хорового пения. Вместе с тем введением этого термина подчеркивалось качественное отличие «хоров общего типа» от строго академических, отход первых от неукоснительных академических норм. Это выражалось в активном освоении «хорами общего типа» преимущественно массовых песен как основы репертуара, не регламентируемого ни академической, ни народной манерами пения. В результате такая «свобода творчества» сказалась на направлении многих хоров, в частности на окраске их звучания, которая характеризуется некоей средней между академической (прикрытой) и народной (открытой) манерой пения. Творческо-исполнительское направление «хоров общего типа» выражено неярко, несет в себе элементы эклектизма. Этим коллективам предстоит трудоемкая работа по выявлению специфики манеры исполнения, овладению вокально-хоровой культурой и утверждению собственного творческого лица.

Большое распространение в современном музыкальном искусстве получило эстрадное направление, которое активно влияет на развитие хоровой самодеятельности. Это влияние оказывается как на содержании, так и на формах исполнительства. В последнее время повысился интерес любителей-певцов к ансамблевым формам музыкального искусства, в результате образовалось много вокально-инструментальных, вокальных и фольклорных ансамблей.

Исполнительская манера первых носит специфически эстрадный характер. Некоторые из коллективов эстрадного направления пытаются имитировать народную манеру пения, оставаясь и в таком звучании своеобразно эстрадными коллективами. Несмотря на многие привлекательные (особенно для молодежи) моменты в творческой деятельности вокально-инструментальных ансамблей (ВИА), не следует забывать о хоровом пении. Оно и по содержанию идеально-эстетического воздействия, и по силе и глубине средств выразительности стоит много выше модных эстрадно-развлекательных форм, которые к тому же из-за неопытности исполнителей по большей части выглядят примитивно.

В современной хоровой самодеятельности преобладают коллективы народного профиля, в состав которых входит 30—50 человек. Развиваются и ансамблевые формы исполнения (фольклорные ансамбли). В них участвуют как любители музыкального фольклора, так и его носители (исполнители в быту). При этом отдельные традиционные фольклорные ансамбли (составом до 12 исполнителей), развиваясь и приобретая черты концентрирующих коллективов, постепенно утрачивают свой первоначальный этнографический характер, присущий бытовому коллективу. Иногда ансамбли любителей музыкального фольклора перерастают в народные хоры.

Если в состав народного хора, помимо хоровой, входят танцевальная и инструментальная группы, то коллектив имеет много чисто внешних признаков сходства с народным ансамблем песни и пляски (танца), но все же отличается от него большей органической слитностью своего состава и концертных программ. В народном хоре ведущей и нередко единственной является хоровая группа.

В социальной структуре коллективов хоровой самодеятельности представлены все слои населения: рабочие, колхозники, служащие, интеллигенция, учащиеся, пенсионеры. В социальном отношении самодеятельные коллективы, как правило, смешанные. Редкое исключение составляют социально однородные молодежные коллективы учащихся, сельские хоры колхозников, некоторые традиционные фольклорные ансамбли, в которых участвуют преимущественно пенсионеры и домохозяйки. Больше всего хоров, в которых преобладает процент служащих. Наиболее типичный возраст участников — от 19 до 25 лет. Основной контингент певцов — люди со средним образованием. Однако процент участников с высшим образованием тоже значителен, и приток в самодеятельность людей с высшим образованием будет, естественно, и впредь увеличиваться в связи с ростом образовательного уровня населения.

Говоря о самодеятельности 70-х и начала 80-х годов, следует учитывать благоприятные условия, в которых она существует и будет существовать, множить свои ряды и качественно совершенствоваться. Сегодня руководитель коллектива имеет дело с людьми возросшего культурного и общеобразовательного уровня. Он должен быть не только педагогом, организатором, пропагандистом,

но и человеком большой культуры, эрудиции, высококвалифицированным специалистом.

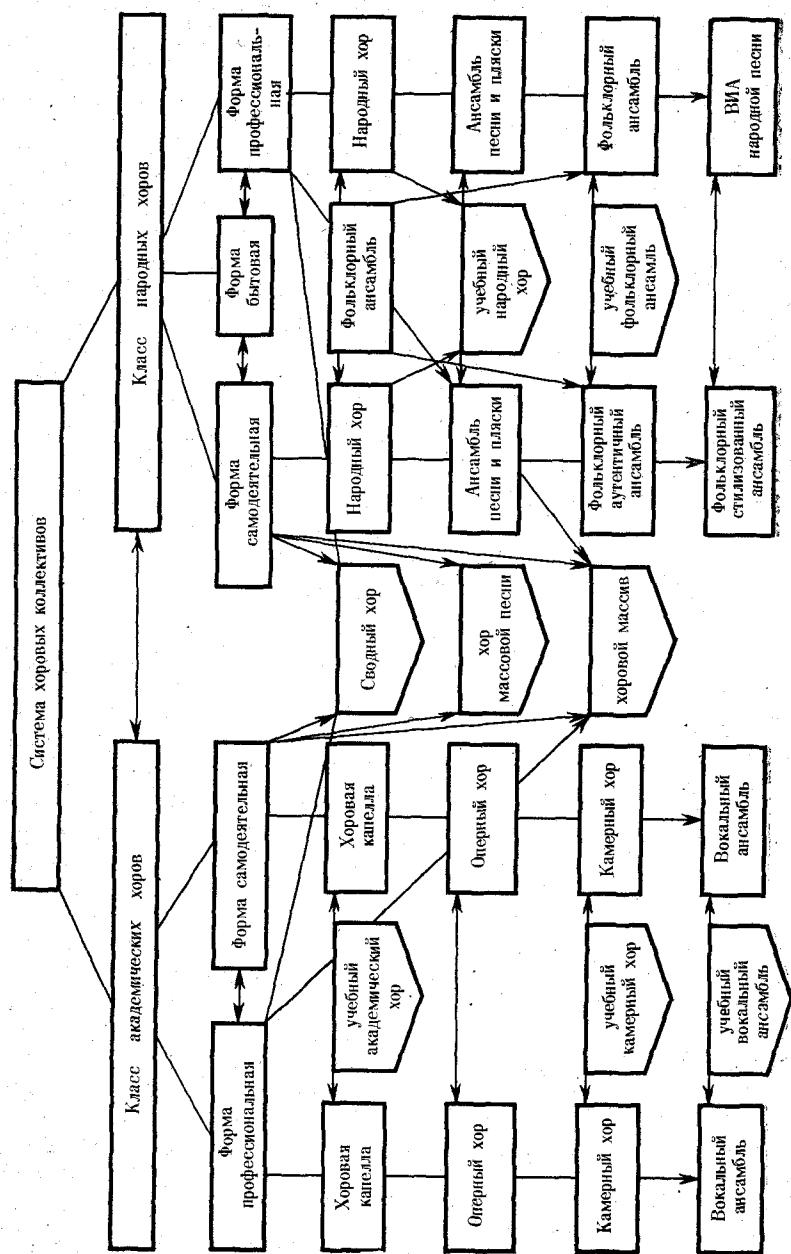
Живой материал, с которым руководитель имеет дело в практике, характеризуется бесконечным разнообразием индивидуальных черт. Вместе с тем именно это разнообразие дает возможность обобщить типичные черты современных самодеятельных коллективов. Каждая группа хоровых коллективов, объединенная определенными сходными признаками, владеет своими средствами выразительности, собственными приемами в технике исполнения, имеет свои особенности структуры, и как следствие — свою методику работы. Вот почему каждому хормейстеру необходимо ориентироваться в типологии современных хоровых коллективов, чтобы правильно определить художественно-исполнительское направление в творческой деятельности своего коллектива, выбрать наиболее подходящие формы и методы работы для ее реализаций, соответствующий репертуар.

Ниже приводится схема, наглядно показывающая общее развитие современного хорового исполнительского искусства (см. с. 17). В схеме представлены основные формы организации и художественно-творческие направления современных хоровых коллективов, система их взаимосвязей.

Современное хоровое искусство существует в трех взаимосвязанных формах: в профессиональном хоровом исполнительстве, в хоровой самодеятельности и фольклорном бытовании. Каждое из направлений имеет свои узконацеленные задачи, которые определяются его особенностями развития. Вместе с тем в этой многообразной хоровой практике все коллективы, независимо от формы их организации (профессиональной или непрофессиональной), ведомственной подчиненности, исполнительской направленности работы, имеют нечто общее, что дает возможность определить хор как структурно организованный певческий коллектив, владеющий комплексом вокально-хоровых навыков, необходимых для музыкально-образной передачи идейно-художественного содержания исполняемого произведения.

По мере развития исполнительских стилей, форм и структуры хоровых коллективов назревала необходимость их систематизации.

Впервые попытка классифицировать составы академических хоров a cappella была предпринята видным советским хоровым дирижером, профессором Московской консерватории П. Г. Чесноковым (37). Приняв за наименьшее количество исполнителей для каждой хоровой партии — 3 певца, Чесноков таким образом вывел минимальное количество певцов для малого смешанного состава ($3 \times 4 = 12$ чел.), среднего ($6 \times 4 + 3 = 27$) и большого ($12 \times 4 + 6 = 54$). Другой видный деятель хорового искусства, профессор Ленинградской консерватории А. А. Егоров позднее аргументировал иной численный состав малого смешанного хора — в количестве 16 певцов (23). Автор современной работы по хороведению В. И. Краснощеков уточняет количественные составы нынешних



Центральная
библиотечная система
Основного фонда
г. Новокузнецк

720600

академических коллективов: малый хор — 16—20 человек (меньшие по количеству коллективы обычно называют вокальными ансамблями). Типичный средний состав сейчас имеет 30—60 человек, а большой хор состоит из 80—120 певцов (24).

Обстоятельная классификация народных хоров по областным певческим манерам дана в фундаментальной работе Н. В. Калугиной (70). В ней автор выявляет вокально-хоровую структуру коллективов народного профиля, отличающуюся от академических коллективов качественными и количественными признаками.

Приступая к созданию хорового коллектива, хормейстер обязан прежде всего определить основную задачу, поставив перед собой ряд практических вопросов: какой коллектив он предполагает создать, какую певческую манеру будет осваивать, какие объективные предпосылки для этого имеются? Затем руководитель должен составить точную характеристику коллектива, которая складывается из сумм следующих данных (по результатам приема):

- количественный состав (от которого зависит, будет ли то вокальный ансамбль, малый, средний или большой хор);
- состав хора по голосам (определяющий состав хора — смешанного или однородного, мужского или женского);
- количество хоровых партий-голосов (которое устанавливает возможности коллектива петь в один, два, три и более голосов);
- тембровое звучание голосов и певческая манера участников (по характеру звукоизвлечения и манере пения большинства участников определяется исполнительский стиль хора: академический или народный. При этом следует ориентироваться на звучание женских голосов, так как в женском пении характерность звукоизвлечения проявляется более ярко).

Каждый певческий стиль предполагает свой музыкальный язык, свою звуковую палитру, которая складывается из манеры звукоизвлечения и тембровой окраски. Точно так же и форма исполнения, будь то соло, ансамбль или хор, требует своих собственных навыков от исполнителей. Так, сольная техника неуместна для пения в хоре, а хоровые певческие приемы не всегда пригодны для ансамблевого исполнения. Народное пение имеет свои законы, академическое — свои. Различие в технических приемах исполнения обусловлено возможностями выразительных средств, присущих каждому певческому стилю. Хормейстер не может по собственному произволу смешивать в конкретном произведении любые приемы исполнения, не считаясь со специфическими особенностями стиля, в котором написано данное произведение и который диктует определенную манеру, приемы исполнения.

Ясное представление о художественно-творческом направлении деятельности своего коллектива дает возможность руководителю верно наметить пути, формы и методы работы с ним.

Исторически сложившееся искусство хорового пения, как любое другое искусство, имеет свои, выработанные веками закономерности. Изучение и применение их на практике составляет основу работы хормейстера. Нарушение этих норм, правил, незнание или

игнорирование их ведет к нивелировке исполнительского стиля, к беспомощности и дилетантизму в творчестве. Это не следует понимать как слепое охранительство устоявшихся канонов. Исполнитель (или исполнительский коллектив) может заимствовать музыкально-выразительные средства других жанров, если это обогащает его художественную палитру, придает ей новое, но естественное и органичное звучание. Нельзя отрицать благотворное взаимовлияние различных видов и жанров искусства, в том числе взаимовлияние академического и народного пения, которое особенно наглядно прослеживается в творчестве различных национальных хоровых капелл нашей страны, представляющих собой яркий пример развития академического стиля на национальной народной основе с присущим ей колоритом и особенностями речевого языка (36). Примером такого взаимовлияния академического и народного элементов могут служить хоровые капеллы союзных республик (Хоровая капелла Армянской ССР, молдавская «Дойна» и другие).

*Искусство хорового пения.
Исторические корни
и характерные черты
русского хорового пения;
развитие русского советского
хорового искусства;
хоровое пение
как разновидность
музыкально-исполнительского
искусства, его особенности*

Исторические корни и характерные черты русского хорового пения. Народно-песенное творчество есть тот первоисточник, который заложил основу русской музыкальной культуры. В России коллективное пение, как никакое другое искусство, всегда было близким народу, и уже в XV веке оно достигло высокого уровня развития.

Характеризуя русское народное хоровое пение, следует отметить прежде всего его многоголосную основу, использование при-
марных звуков, наиболее удобных и естественно звучащих в пев-
ческом диапазоне. Певцы гибко «ладили» между собой, поэтому
пение отличалось слитностью звучания, чистотой интонирования. Выразительная интонация слова, распевность мелодии, которая
насыщалась тембровыми красками, придавали народному пению
особую теплоту, проникновенность и задушевность.

Русское народное пение вытекает из естественной живой
интонации речи, звуковая волна как бы подчиняется смыслу про-
певаемого слова. Звукообразование является лишь следствием
потребности выразить мысль определенным словом, а чувство —
интонацией. При этом певец стремится к наибольшему музыкаль-
но-драматургическому единству слова и напева, звук и тембр

становятся средством выразительности. Голос как бы присутствует рядом со словом, но никогда не превалирует над ним. Слово в русском пении всегда было предметом особой заботы. Манера исполнения русских хоров характеризуется прежде всего бережным отношением к слову. Через слово, его выразительную интонацию народ передавал свои чувства — радость и раздумье о жизни, раскрывал свое душевное богатство и глубину характера. Благодаря этому пение приобретало глубокую осмысленность и искренность.

Именно на основе народного пения исторически развивались высокая профессиональная хоровая культура России и профессиональное музыкальное образование, зародившееся в недрах церкви. Народное певческое искусство не только питало культовую музыку богатством своих напевов, но и поставляло церкви певчих и регентов из числа наиболее одаренных народных певцов. Известна, например, специально организованная в 1732 году певческая школа в городе Глухове Черниговской губернии, около 40 лет пополнявшая талантливыми распевщиками Придворную певческую капеллу.

Русское церковное пение, которое формировалось поначалу на основе одноголосного знаменного распева, с XIV века начинает быстро эволюционировать. Постепенно стал расширяться диапазон песнопений, культовая музыка обогатилась многоголосием (преимущественно трех- четырехголосного склада). Развиваясь одновременно, народная и культовая музыка естественно переплетались, находились в тесной связи. Исследователи обнаруживают много общего в логике развития, интонационном и ладовом языке отдельных песнопений и народных напевов. При этом главной характерной чертой отмечают песенное начало, распевность, тот фундамент, на котором развивалась вся русская музыкальная культура прошлого и который лежит в основе нашей современной советской музыки.

Особенно ярко обозначились принципы русской певческой школы во второй половине XIX столетия, в эпоху общественного подъема, когда демократическое движение в литературе и искусстве выдвинуло большие общенациональные задачи. В этот период М. А. Балакиревым и Г. Я. Ломакиным организуется Бесплатная музыкальная школа. Широкую концертную деятельность проводят капеллы Шереметьева, Юхова, Архангельского и других видных хоровых дирижеров. Распевность в этот период становится еще более характерной и самобытной стороной русского хорового исполнения, которое отличается также непринужденной и свободной подачей звука, чистотой интонации динамически ровного и темброво слитного органного звучания.

Таким образом, русское хоровое исполнительство формировалось в двух основных направлениях: народном пении, положившем начало развитию всей национальной музыкальной культуры, и церковном пении, с освоением которого связано создание русской профессиональной школы хорового исполнения, возникновение

развитие музыкально-теоретической мысли, достигшей особенно заметных результатов в XVII веке. Вплоть до первой половины XIX века церковное пение было единственным источником методических указаний и школой по подготовке профессиональных певцов, регентов и учителей пения.

Развитие русского советского хорового искусства. Октябрьская социалистическая революция обусловила новое направление в академическом хоровом пении, отвечающее социальным преобразованиям общества. Огромные возможности приобрело и народное музыкальное творчество, получившее выход на широкую слушательскую аудиторию. Впервые формы народного искусства получили равные права с академическими. Это было закономерно, так как сама фольклорная основа сближала профессиональное и самодеятельное народное исполнительство, а богатые художественные народные традиции, высокий уровень народного исполнения в его лучших образцах служили и служат почвой для развития национального профессионального искусства.

Сразу же после Октябрьской революции серьезную государственную поддержку получил старейший русский народный хор, организованный М. Е. Пятницким в 1911 году из крестьян Воронежской, Рязанской и Смоленской губерний.

Утверждение народного певческого стиля в профессиональных формах хорового искусства протекало не всегда гладко. В 50—60-е годы особенно четко обозначились проблемы народных хоров, связанные со спецификой концертной формы исполнения произведений фольклора. Стало очевидным, что современный народный хор, в отличие от фольклорно-этнографического, имеет иную форму сценического воплощения фольклора и произведений, созданных на его основе.

Последние два десятилетия знаменуются серьезным научным осмысливанием закономерностей развития народного хорового исполнительства, разработкой методики народного пения. В большой степени этому способствовали работы В. Одоевского, А. Серова, П. Сокальского, Е. Линевой, А. Кастальского, А. Листопадова, А. Никольского, Н. Брюсовой и других ранних исследователей и собирателей народных песен, чьи наиболее ценные положения нашли свою дальнейшую разработку в трудах советских фольклористов — теоретиков и практиков (В. Захарова, П. Казьмина, А. Копосова, А. Абрамского, Е. Гиппиуса, А. Рудневой, Л. Христиансена, Н. Мешко, Н. Калугиной).

В настоящее время традиции русской народной песни успешно развиваются в творчестве государственных русских народных хоров: имени Пятницкого, Северном, Воронежском, Уральском, Сибирском, Рязанском, Омском, Волжском, Оренбургском, Все-союзного радио и Центрального телевидения, а также в ансамблях песни и пляски донских и кубанских казаков.

Традиции русского академического пения развиваются в творчестве Ленинградской академической капеллы имени М. Глинки, Республиканской русской хоровой капеллы имени А. Юрлова,

Большого хора Всесоюзного радио и Центрального телевидения, Государственного академического хора Союза ССР, Магнитогорской хоровой капеллы, Государственного Московского хора, Московского Камерного хора и других.

Советское хоровое искусство выдвинуло замечательную плеяду хоровых дирижеров, видных общественных деятелей, теоретиков и практиков хорового дела. Среди них следует назвать имена А. А. Давиденко, М. Г. Климова, И. В. Немцева, И. И. Юхова, А. В. Никольского, П. Г. Чеснокова, Н. М. Данилина, А. В. Александрова, И. М. Кувыкина, Г. А. Дмитревского, В. П. Степанова, В. П. Мухина, А. А. Егорова, Н. И. Демьянова, К. К. Пигрова, А. В. Преображенского, А. С. Степанова, И. П. Пономарькова, Д. Л. Локшина, И. Г. Лицвенко, А. В. Свешникова, К. П. Виноградова, Г. Р. Ширму, А. И. Анисимова, Г. А. Колышкина, А. А. Юрлова, С. В. Попова, В. Г. Соколова, Г. Г. Эрнессакса, С. А. Казачкова, К. Б. Птицы, С. Г. Эйдинова, А. В. Михайлова, Е. П. Кудрявцевой, В. Н. Минина и других.

Современное хоровое искусство обогащается новым идейным содержанием, развивает и совершенствует свои формы и жанры, методы и приемы. В целом сейчас наблюдается подъем хоровой культуры на качественно новую ступень. Это выражается прежде всего в практике хорового исполнительства, в развитии самодеятельных форм, в композиторском поиске новых средств выразительности, в совершенствовании подготовки хормейстеров.

Хоровое пение как вид искусства. Хоровое пение, как любой другой вид искусства, имеет свои особенности. Правильнее всего начать характеристику хорового пения с выявления признаков, присущих музыкальному искусству вообще, так как хоровое пение является одной из разновидностей музыкального искусства. Другими словами, хоровое пение, как и любая музыка, способно передавать самые разнообразные оттенки эмоционально-психологического состояния человека, его переживания, настроения, чувства. По существу ни один из других видов искусства не может отображать динамику переживаний с той правдивостью и полнотой, как это делает музыка. Динамика чувств, скрытая в музыкальном произведении и переданная комплексом определенных музыкально-выразительных средств, становится для исполнителя объектом глубокого анализа. Раскрыть музыкальный образ вокального сочинения — важная творческая задача руководителя. А это выполнимо лишь при условии осмысленного и вместе с тем живого, эмоционального отношения поющих к исполняемому произведению. Следовательно, необходимо развивать у самодеятельных певцов эмоциональное восприятие музыки, образное мышление, навыки выразительного пения. Только тогда вся работа и собственно исполнение станут подлинным творчеством.

Отличительной чертой искусства хорового пения является органическое сочетание музыки и слова. Не что иное, как слово — носитель смыслового начала, — помогает глубже проникнуть в содержание хорового произведения.

Давно подмечена аналогия между музыкой и речью. «Сходство музыки с интонациями речи и с жестами помогает понять, какое содержание скрыто в ее звуках. Речь — основное средство общения людей между собой. Она выражает главным образом мысли. Но интересующая нас сторона речи — ее интонация — служит в основном для выражения эмоций, то есть чувств, настроений, страстей (тогда как смысловая, логическая роль интонации — подчиненная). Вот почему какая-либо фраза, произнесенная монотонно, без всяких интонационных оттенков, сохранит в большинстве случаев свой смысл, но утратит эмоциональную окраску. И наоборот: слушая речь на незнакомом языке, мы не поймем смысла сказанного, но по интонациям ощутим, какие чувства владеют говорящим» (35, с. 7). Музыка черпает из речевой интонации способность выражения эмоций, но передает их в более обогащенном и развитом виде. «Языком души» называл музыку русский композитор и критик А. Н. Серов.

Но еще большие возможности приобретает музыка тогда, когда соединяется со словом. Текст делает более конкретными и определенными мысли, выраженные в музыке; она же, в свою очередь, своей образной и эмоциональной стороной усиливает воздействие слов. Особенно это относится к сюжетным хоровым сочинениям, к боевым историко-патриотическим песням, частушкам.

Хоровое пение принадлежит к исполнительским формам музыкального искусства. В его основе лежат закономерности, присущие любому музыкальному исполнительскому искусству как творческому процессу воссоздания музыкального произведения исполнительскими средствами. В отличие от живописи и скульптуры, музыка и, в частности, хоровая как искусство временное, отражающее действительность в звуковых художественных образах, нуждается в посредничестве исполнителей. «Тончайшие интонационные нюансы, агогические, динамические и темповые отклонения, разнообразные способы звукоизвлечения, не зафиксированные в нотной записи, составляют комплекс исполнительских средств выражения, дополняющий комплекс элементов музыкального языка, используемых композитором. В зависимости от манеры интонирования исполнителя, обусловленной его творческой индивидуальностью, степенью чуткости к восприятию музыки, возможно различное раскрытие ее образного содержания и эмоционального строя» (134, с. 584). И чем ярче индивидуальность исполнителя (руководителя), тем убедительнее может быть интерпретация, тем сильнее воздействие на слушателя.

Результат исполнения зависит от ряда объективных и субъективных причин, среди которых основной следует считать техническую подготовленность участников хора, их умение эмоционально передать заложенный в произведении художественный образ, настроение.

Исполнительская техника в искусстве играет огромную роль, она является одной из самых специфических особенностей творчества исполнителя. Вместе с тем техника — лишь средство исполн-

нения, ее определяют художественные задачи, которые диктуются, с одной стороны, содержанием конкретного исполняемого произведения (узколокальные задачи), и с другой — общей направленностью художественной деятельности коллектива (задачи в более широком смысле).

Техника хорового исполнения складывается из навыков двух порядков: а) сенсорных, связанных с эмоциональной сферой вокально-хорового искусства, слуховым восприятием музыки и эмоционально-волевым началом в передаче ее; б) двигательных, связанных с механической работой певческого аппарата (у певцов) и дирижерского аппарата (у хормейстера).

Особенности хорового пения. Хоровое пение имеет свою технологическую сторону, в большой степени связанную с певческой природой этого искусства. Управление процессом пения и контроль за ним осуществляются с помощью качественной оценки звучания голоса, которое должно быть естественным, свободным, темброво окрашенным. В этой связи одним из главных моментов в организации процесса пения становится развитие вокального, зонного слуха *, тонко реагирующего на отклонения от нужного тона и улавливающего богатую гамму красок человеческого голоса. В процессе овладения вокально-хоровой техникой именно это становится серьезной задачей воспитания певца хора.

Путь к вокальному искусству лежит через определенные трудности. «...Взять в руки свой инструмент, рассмотреть его устройство, следить глазами за его работой певец лишен возможности, а придать своему инструменту — гортани — нужное, наиболее удобное и выгодное положение, как это делает инструменталист, певец может только интуитивно, по догадке, не имея возможности при помощи зрения удостовериться в правильности положения своего инструмента, что является первым условием в работе всякого музыканта» (48, с. 7). Инструменталистам в звукоизвлечении помогают руки (при игре на струнных и ударных инструментах), губы (при игре на духовых), а органистам, пианистам и арфистам также, частично ступни ног (педали). Певцу же «приходится пользоваться средством, не поддающимся простому наблюдению и управлению, — дыханием, сложнейшим процессом, находящимся в зависимости от многих трудно осознаваемых и преодолеваемых влияний» (48, с. 7). Третьей трудностью исполнения является незнакомый инструменталистам способ повышения и понижения тона. «Насколько эта работа у инструменталиста проста и подчинена его пальцам, настолько же у певца она выходит за пределы его непосредственного наблюдения и выполняется скрытыми в гортани голосовыми связками, функции которых не поддаются нашему контролю и совершаются чисто рефлективно».

Наконец, инструменталисту не приходится сопровождать свое

* Зонный слух — способность различать и воспроизводить небольшие звуковысотные отклонения — интонации — внутри одной музыкальной ступени, в пределах зоны.

исполнение произношением слов, что является обязательным и трудно одолеваемым искусством для певца» (48, с. 8).

В качестве одной из существенных особенностей хорового пения следует отметить его коллективную основу, которая значительно усложняет решение вопросов, касающихся прежде всего техники исполнения. Здесь успех зависит от каждого в отдельности и от коллектива в целом. Именно во взаимоотношении певца с коллективом певцов, как элемента и целого, заключается характерная черта хорового исполнения. Научить петь каждого и научить петь хором, в ансамбле — такова двуединая задача вокально-хорового обучения, для выполнения которой необходимо знание особой техники хорового исполнения, специфических средств выразительности, связанных со своеобразием и возможностями инструмента исполнения — голоса.

Говоря о коллективной природе хорового пения, нельзя не учитывать его большого воспитательного воздействия. Прививая участникам определенную сумму вокально-хоровых навыков на основе коллективных занятий и выступлений, руководитель незаметно формирует у них коллективное сознание. Эту особенность хорового искусства верно подметил известный русский педагог К. Д. Ушинский: «Какое могучее педагогическое средство — хоровое пение... В песне, а особенно в хоровой, есть вообще не только нечто оживляющее и освежающее человека, но что-то организующее труд, располагающее дружных певцов к дружному делу»*. В самой специфике хорового пения Ушинский усматривал действенное педагогическое средство.

* Ушинский К. Д. Избранные педагогические сочинения. Т. 1. М., 1939, с. 341—342.

Глава 2.

ОРГАНИЗАЦИОННЫЕ И МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РАБОТЫ САМОДЕЯТЕЛЬНОГО ХОРА

Создание самодеятельного хора и организация его работы

Руководитель самодеятельного хора должен быть не только педагогом-хормейстером, но и хорошим организатором, человеком находчивым, инициативным. Эти качества особенно необходимы в момент создания коллектива.

Ситуации, при которых руководитель начинает свою творческую деятельность, могут быть различны. В одном случае хормейстер приступает к работе с уже сложившимся коллективом, который лишился по какой-либо причине своего предыдущего руководителя. В этом случае хормейстер должен хорошо осмыслить и понять старые традиции коллектива, взять за основу накопленный самодеятельными певцами положительный опыт.

Другой случай — когда хормейстер является создателем нового хорового коллектива. Он самостоятельно решает вопросы комплектования состава хора, определяет его художественно-творческое направление. Другими словами, на его плечи ложатся все организационные и творческие задачи, которые встают в момент создания хора — наиболее ответственный, трудоемкий и хлопотливый момент в жизни любого творческого коллектива, а самодеятельного в особенности, так как самодеятельное творчество строится исключительно на добровольных началах. Чтобы заинтересовать людей в работе самодеятельности, требуется большое терпение и настойчивость.

Рассмотрим основные этапы создания коллектива.

Подготовительный период. Прежде чем организовывать хоровой коллектив, важно создать благожелательную для этого атмосферу. Целесообразно, например, заручиться поддержкой общественных организаций, развернуть широкую пропаганду самой идеи создания хора. Для этого нужно использовать весь арсенал средств агитации за хоровое искусство: местную иенную печать, местное радио, афиши, объявления. Чрезвычайно эффективными могут стать личные беседы с потенциальными участниками. В итоге должна обнаружиться и сложиться группа энтузиастов — ядро будущего коллектива. Первоначальная задача, как правило, сводится к тому, чтобы привлечь в самодеятельность как можно больше заинтересованных участников. В этой связи полезно организовать конкретное мероприятие, которое поможет вызвать интерес к хоровому пению, например выступление какого-

либо хора или певческого ансамбля. После концерта желательно провести целенаправленную беседу слушателей с участниками выступившего коллектива. Это может стать самой действенной агитацией за хоровое пение. Словом, от руководителя требуется большая фантазия, инициатива в деле организации коллектива. Процесс создания длится от одной-двух недель до года, в зависимости от реальных местных условий. Желательно, конечно, этот период не затягивать, привлечь к хоровому делу общественность и обязательно мобилизовать ее влияние.

Комплектование хора. Состав массового хорового кружка не ограничивается какими-либо рамками и требованиями к участникам. В него практически входят все желающие. Задача руководителя — заинтересовать занятиями всех. Дело это нелегкое; его успех зависит от умения увлечь людей, которые чаще всего не представляют, насколько интересно и увлекательно пение в хоре. Мотивы участия могут носить и внехудожественный характер: многие приходят из-за любопытства, просто интересно провести время, либо за компанию.

Не следует завлекать участников в хор обещаниями успешной концертной деятельности, гастрольными поездками. Во-первых, нет гарантии, что коллектив сможет вырасти до высоких творческих вершин и заслужит право на широкую художественную деятельность (хотя как сверхзадачу это можно, а иногда и должно ставить перед участниками). Во-вторых, необходимо учитывать местные условия и возможности работы самодеятельного коллектива. И наконец, категорическая установка на высокий художественный результат, который часто оказывается недостижимым, может разочаровать участников, и коллектив распадется. Единственно правильным методом является метод убеждения людей принять участие в работе самодеятельного хора. Надо разъяснить и руководству предприятия, на базе которого организуется коллектив, что участие в хоре занимает у людей много времени (еженедельные репетиции, затем концерты) и по социальной значимости участие в самодеятельности следует рассматривать как важную общественную работу, которая заслуживает коллективного поощрения и всяческой поддержки.

Если задача хорового кружка первоначально ограничивается задачами массового пения, то и деятельность его будет носить соответствующий характер: в этом случае кружок организуется без учета музыкальных и вокальных способностей желающих петь в нем. Тогда и деление голосов, если такое будет сделано руководителем, достаточно только на высокие и низкие голоса, либо все будут петь одноголосно, в унисон, с возможными простейшими подголосками.

Однако если имеются хотя бы небольшие предпосылки для создания более или менее стабильного хора (например, хорошие музыкальные данные участников, поддержка и заинтересованность местного руководства, наличие помещения для занятий, музыкальный инструментарий и т. п.), хормейстеру необходимо их использо-

зователь, привлекая к хоровой работе всех имеющих музыкальный слух и голос.

Из массы участников, которые поначалу все принимаются в хор, почти всегда можно выделить наиболее певчески одаренное ядро. Оно и будет определять лицо начинающего коллектива.

Если любители пения ставят своей целью достижение определенных художественных результатов и имеют возможности осуществить ее, хоровой кружок, который они составляют на начальном этапе, может в скором времени вырасти в крепкий хоровой коллектив. Путь от первичных форм хорового кружка к хоровому коллективу повышенного типа закономерен для многих самодеятельных хоров.

В зависимости от контингента желающих петь создаваемый хор может быть мужским, женским или смешанным. Оптимальное число участников хора составляет, как правило, 20—30 человек. Но может возникнуть и больший по составу хор первичных форм работы с перспективным будущим. Такой коллектив создается обычно при серьезной моральной и материально-технической поддержке администрации и общественных организаций заинтересованных предприятий, учреждений.

Известны случаи, когда составы самодеятельных коллективов комплектуются по конкурсной системе. В них принимаются лица с хорошими музыкальными и певческими данными, нередко имеющие музыкальное образование. Деятельность подобных коллективов приближается к профессиональному уровню. Так в свое время был организован Таллинский камерный хор. Большинство его участников — хормейстеры по образованию — занимаются в Камерном хоре на самодеятельных началах. Однако их идеино-эстетические задачи по существу совпадают с профессиональной формой деятельности. Такие примеры единичны. В самодеятельности гораздо более распространены массовые хоровые коллективы первичных форм работы.

Руководителю важно предварительно изучить местные условия, особенно социально-демографический состав того производственного, учебного или какого-либо другого коллектива, на базе которого предполагается создать хор. Руководитель заранее должен знать, на что рассчитывать: сколько человек к нему может прийти, кто будут эти люди, их возраст, пол, образование, характер и регламент их производственного труда. Только ясно представляя себе объективную картину местных условий, а также изучив местные певческие традиции (если таковые имеются), руководитель приступает к созданию коллектива.

Проверка музыкальных данных и певческих способностей участников хора. Яркие певческие голоса красивого тембра и большого диапазона в природе встречаются редко. В большинстве случаев голоса желающих петь в самодеятельном хоре находятся в неразвитом состоянии, так же как и музыкальный слух. Поэтому первоначально руководитель должен выявить потенциально перспективных певцов, определить у них наличие какого-либо голоса.

установить его особенности (темпер, силу, диапазон, манеру звукообразования и другие индивидуальные качества), а также элементарные музыкальные данные — музыкальный слух, память, чувство ритма.

Чтобы снять с участников естественную стеснительность, скованность, первые занятия целесообразно посвятить знакомству с коллективом, дать возможность хористам поближе узнать друг друга. В этот период хорошо попробовать петь всем вместе в один голос какие-нибудь известные массовые и народные песни (например, «Ясный месяц» Анат. Новикова, «Красная гвоздика» А. Островского, «Малая земля» и «Песня о тревожной молодости» А. Пахмутовой, «Лучше нету того цвета» и «Катюша» М. Блантера, «Дударики» И. Лученка, «День победы» Д. Тухманова, «Полюшко» Л. Книппера, народные песни «Вей, ветерок», «Узник», «Ой, по-над Волгой» и другие).

Созданию атмосферы доверия и доброжелательства способствует непринужденная беседа руководителя с участниками хора на разные темы: какой музыке они отдают предпочтение, каких исполнителей знают и любят, приходилось ли им петь раньше в хоре? Все эти и подобные вопросы помогут руководителю выявить художественную ориентацию желающих петь, понять мотивы их участия в хоре, завязать с ними более тесные контакты.

Когда создана благоприятная обстановка, можно перейти к индивидуальному прослушиванию каждого участника, которое проводится в присутствии всего хора. Самому смелому участнику предлагается повторить на *a* или *ля* сыгранный на инструменте или спетый руководителем звук. Для женских голосов он берется в пределах первой октавы, а для мужских — в малой октаве. Если участник свободно и чисто поет задаваемые звуки, можно предложить ему спеть мажорное трезвучие снизу вверх и обратно. Начать следует с до-мажорного трезвучия и двигаться по полутонам вверх, слушая, насколько свободно и легко звучит голос, определяя верхнюю границу его диапазона. Затем то же самое упражнение исполняется по полутонам вниз, при этом руководителем фиксируется нижняя граница диапазона голоса певца. После того можно попросить певца проинтонировать минорное трезвучие (с голоса руководителя или с помощью инструмента); затем — уменьшенное трезвучие или коротенькую попевку со словами либо на какой-нибудь заданный слог. По результатам ответов, по чистоте интонирования определяется наличие музыкального слуха у певца.

Руководитель должен знать причины некоторых возможных случаев фальшивого пения. Оно может быть связано с недостаточно развитым слухом, с неправильным дыханием, со слуховой невнимательностью, плохой памятью, с отсутствием навыков координации между слухом и голосовыми связками. Последний случай рассмотрим подробнее. Бывает, что певец не может точно проинтонировать один тон, зато другой поет довольно чисто. Этот другой тон находится в квартово-квинтовом отношении к первому. Про-

буя таким образом несколько звуков, певец может наконец попасть в унисон с заданным тоном. Такое квартово-квинтовое слышание и воспроизведение голосом можно охарактеризовать «обертоновым» слухом, который свидетельствует о наличии слаборазвитого музыкального слуха и неумении воспроизвести заданный тон. В процессе занятий голос и музыкальные данные таких участников постепенно развиваются и приходят к правильной внутренней координации.

Некоторые певцы не могут воспроизвести звук, заданный на инструменте. Им надо показывать голосом. Но, как правило, инструмент помогает настраивать слух.

Проверка чувства ритма проходит так. Руководитель задает несложный короткий ритмический рисунок, играя одну ноту или выступая ритм рукой, например:



Если задание выполнено хорошо, можно его усложнить.

Музыкальную память можно проверить, попросив певца повторить несложную мелодию, один раз сыгранную на инструменте или спетую руководителем. Если певец затрудняется сразу выполнить задание, надо ему еще раз, два или три раза напомнить мотив. Затем мотив можно несколько изменить и проследить во время его интонирования, заметил ли певец эти изменения. Примеры для проверки интонации и памяти:



По тому, насколько точно певец повторит мотив, можно судить о наличии и качестве его музыкальной памяти.

На основании выполнения всех заданных упражнений складывается предварительное мнение о музыкальных и вокальных данных певца. Однако чтобы иметь более полную характеристику голоса, следует просить певца дополнительно исполнить несколько упражнений по полутонам вверх или вниз от примарного тона, например:

3 Вариант для академического хора



Вариант для народного хора



Вариант для детского хора



Вариант для любого хора



Если прослушивающийся хочет исполнить сольно песню, надо предоставить ему такую возможность, а потом попросить его спеть только какую-либо часть песни (запев или припев) по полутонаам вверх и вниз, определяя границы диапазона голоса, чистоту интонирования, тембр и другие особенности голоса.

Описание диапазонов голосов и их основные характеристики имеются в различных пособиях по хороведению (см. Список рекомендуемой литературы).

Приступая к работе с конкретным составом хора, руководитель обязан предварительно изучить певческие особенности голосов, с которыми ему предстоит работать.

Все результаты прослушивания заносятся в специальный журнал по следующей форме:

№ п/п.	Фамилия, и., о.	проф-сия	год рожд.	муз. слух	муз. память	муз. грамотн.	ритм	диапазон	хар-ка голоса	хоровая партия
--------	-----------------	----------	-----------	-----------	-------------	---------------	------	----------	---------------	----------------

Музыкальный слух, память, чувство ритма оцениваются по пятибальной системе. Никогда нельзя высказывать прослушивающемуся свое мнение относительно его плохого голоса и слабых музыкальных данных. Это может обидеть человека и навсегда оттолкнуть от музыки. Руководитель обязан проявить максимум внимательности и такта по отношению ко всем поступающим в хор. К крайним мерам — отказу от участия в хоре — следует прибегать в исключительных случаях, так как каждый нормально развитый человек обладает минимальным голосом и слухом. Если кто-то из участников откажется прослушиваться в присутствии всех, его можно послушать, в порядке исключения, отдельно.

Составить правильную характеристику голоса — значит создать певцу удобные певческие условия, открыть возможности для развития его певческого аппарата, а в целом — обеспечить хорошую основу для успешной вокальной работы в хоре.

Поскольку в самодеятельных коллективах наблюдается текучесть, естественно встает вопрос о регулярном пополнении состава. Для этого необходимо организовать ежегодный прием и прослушивание новичков.

Выбор художественно-творческого направления и определение задач работы хора. Выбор направления работы хора — исключительно ответственный момент. От того, насколько точно оно будет определено руководителем, зависит перспектива всей последующей работы. Как уже говорилось, выбор направления обусловлен рядом объективных причин, среди которых главными являются местные условия, реальные возможности для организации коллектива. Приступая к созданию хора, руководитель должен соотнести свои творческие планы и расчеты с этими местными условиями и возможностями. Можно заранее планировать конкретный состав хора. Например, исходя из большого коллектива рабочих предприятия и из наличия других благоприятных факторов, предполагать организацию большого хора. Однако не надо расстраиваться, если на занятия придет немного желающих. Следует начать работу с небольшим вокальным ансамблем. В случае успешной работы ансамбль пополнится и вырастет в хоровой коллектив. Другой случай: руководитель, ориентируясь на работу в условиях села, планирует создать народный хор. На деле же коллектив может организоваться из числа представителей сельской интеллигенции, голоса которых тяготеют больше к академической округленной манере исполнения. С таким составом целесообразнее вести работу в академическом плане.

Только после укомплектования хора, прослушивания каждого из участников окончательно определяется состав коллектива, его задачи, намечается конкретный план работы, закрепляются хоровые партии. Коллектив можно считать организационно сформированным. Вместе с тем еще некоторое время (один-два месяца) потребуется на то, чтобы уточнить имеющиеся неясности и сомнения в отношении отдельных певцов, проверить и соотнести составы хоровых партий, скорректировать ближайшие планы.

Начальный этап работы. В первое время перед руководителем встает важнейшая первоочередная задача — сплотить коллектив. Как это сделать? Исполнительских возможностей мало, ориентироваться сразу же на концертную деятельность еще рано. Значит, не обходимо искать такие методы и формы работы, которые, с одной стороны, обогащали бы участников коллектива художественно-эстетически, прививали им специальные знания, развивали у них навыки хорового исполнения, а с другой — заинтересовывали их. Пробудить интерес, создать атмосферу художественных открытий в хоре и затем уже на основе глубокой заинтересованности развернуть систематическую учебу — такова задача руководителя на

первом этапе становления коллектива. В этот период его сплочению будут способствовать совместные посещения театров, кино, концертов, выставок, их обсуждение, квалифицированный анализ. К таким мероприятиям необходимо специально готовиться, проявлять фантазию в их организации и проведении, привлекать к ним профессиональных деятелей искусства, применять наглядные, иллюстративные материалы (звукозаписи, художественные иллюстрации, репродукции). Здесь особенно важны талант и знания руководителя как просветителя.

Самоуправление в хоре. Чтобы организационно-творческая работа в коллективе с самого начала шла успешно, надо выбрать на общем собрании Совет хора (в некоторых коллективах его называют Бюро). В Совет входят обычно 4—5 человек, но вообще его количественный состав зависит от численности хора и масштабов его деятельности. Функции членов Совета распределяются следующим образом: председатель руководит всей работой, вместе с хормейстером планирует темы и время заседаний (они проходят не реже одного раза в 2—3 недели), контролирует работу отдельных членов Совета. Кандидатура председателя Совета подбирается с учетом всех требований, необходимых в данной работе: это должен быть всеми уважаемый человек, инициативный, дисциплинированный, хороший организатор (в некоторых коллективах председатель Совета именуется старостой или директором хора).

Заместитель председателя следит за посещаемостью, записывает вновь поступающих, ведет всю документацию коллектива. Один из членов Совета отвечает за хозяйственную часть, в его ведении находятся библиотечка хора, инвентарь, костюмы, он следит за подготовкой помещения к занятиям. Член Совета по культурно-массовой работе организует посещения концертов других самодеятельных и профессиональных хоров, музыкальных и драматических спектаклей, кино, выставок. Можно выделить еще одного ответственного за выпуск стенной газеты, оформление фотовитрин и т. п. В некоторых коллективах в самостоятельные участки выделены работа казначея, библиотекаря, старосты класса сольного пения, секретаря.

Совет ежегодно отчитывается о проделанной работе на общем собрании коллектива, которое является высшим органом управления хором. Он помогает руководителю в организационных вопросах, то есть осуществляет определенные организационные функции. Однако это не означает, что хормейстер устремляется от этой важной работы. В конечном итоге он несет ответственность за все стороны деятельности коллектива. Руководитель всегда должен быть в курсе дела, планов и решений Совета, присутствовать на его заседаниях, направлять (но не подавлять!) инициативу членов Совета, ставить перед ними ближайшие и перспективные задачи. Если есть необходимость, он может на какой-то срок даже войти в состав Совета, возглавить его.

В вопросах организации и руководства хормейстеру следует избегать менторского тона. Жесткий стиль так же плох, как и

либеральный, чрезмерно мягкий. Лучше всего стремиться к демократическому стилю руководства, в котором сочетаются строгость и доброжелательность по отношению к участникам.

Не стоит выпускать хоровой коллектив «сырым» на сцену для публичного выступления. Некоторые руководители спешат показать свою работу, заявить о существовании вновь созданного хора. Да и руководители Домов, Дворцов культуры, клубов подчас торопят их с публичными концертами, хотя коллектив к этому бывает еще не готов. В результате такой спешки и неудачного выступления участники хора могут разочароваться, потерять веру в свои силы, и коллектив распадется. Поэтому не надо торопиться с первым концертом, важно очень тщательно к нему подготовиться, чтобы сам факт выступления способствовал закреплению хора, его сплочению и дальнейшему творческому росту.

Организация занятий в хоре. Рассмотрим оптимальные варианты организации занятий самодеятельных хоров. Как правило, участники заняты два раза в неделю, по два-три часа в одну репетицию с десяти-пятнадцатиминутным перерывом. Наиболее активный сезон — с сентября до июня. Некоторые коллективы не прерывают занятия и летом. В этот период у руководителя имеется больше возможностей усилить индивидуальные занятия, уроки с небольшими группами, ансамблями. В это же время хорошо закреплять музыкально-теоретические познания певцов. Наиболее подвижные коллективы в летнее время организуют гастрольные поездки, используя для этих целей время своих отпусков.

В течение года репетиции целесообразно проводить следующим образом: в один из дней недели — занятия с одной группой (например, женской); во второй — занятия с другой хоровой группой (мужской), а в третий день, например, в воскресенье днем — общая спевка. Другой вариант может предполагать двухразовые занятия в неделю. При этом, если у хормейстера есть помощник, в первую половину репетиции целесообразно разводить хор по голосам, а во вторую — работать полным составом. Занятия с отдельными группами — хоровыми партиями — дают возможность певцам более тщательно прорабатывать материал, глубже усваивать знания и овладевать певческими навыками.

Очень важно, чтобы дни и часы занятий были закреплены и не менялись в течение года. Строгий порядок помогает организовать четкую ритмичную работу, дисциплинирует участников и настраивает их на серьезный лад.

Руководитель должен обеспечить четкий ритм и хороший темп репетиций, обо всем позаботиться заранее и все продумать: от плана проведения репетиции до подготовки помещения к занятиям.

Создание условий для певческой работы. Рационально организованное хоровое пение не только способствует эстетическому развитию, но и оздоравливает людей, повышает их работоспособность. Правильное пение вылечивает некоторые недуги (логоневроз, гипертрофию миндалин, заболевания голосового аппарата). Для этого руководителю необходимо следить за санитарными пра-

вилиами работы хора. Певцы должны знать, что нельзя петь в хоре во время и в ближайшие дни после инфекционного заболевания, в период лихорадки, острой мутации, месячных, в состоянии сильного переутомления, натощак.

В помещении для хоровой работы желательно иметь: настроенный рояль, позади него — грифельную доску с нотным станом, перед ним ряды стульев, позволяющих петь в положении сидя и стоя. Самое удаленное от дирижера место для поющих — не более 6 метров; расстояние между роялем и первым рядом поющих — до 3 метров; ширина прохода между рядами — не менее 0,5 метра; дистанция между роялем и доской — 1—2 метра. Звукоизоляция должна быть хорошей, помещение обязательно проветривать.

Время непрерывного пения (работы голосовых связок) не должно превышать 20 минут. Лучше всего пение чередовать с другими формами музыкальных занятий — музыкальной грамотой, слушанием музыки — либо работать поочередно с разными хоровыми партиями, постоянно давая возможность певцам отдохнуть, расслабить мышцы голосообразующего аппарата.

Организация учебно-воспитательной работы в хоре. Учебно-воспитательная работа — это составная часть и непременное условие творческой деятельности непрофессионального хорового коллектива. Исполнительский уровень, жизнеспособность, стабильность, перспективы творческого роста — все это зависит прежде всего от качества учебно-воспитательных занятий.

Само понятие учебно-воспитательной работы раскрывает две стороны ее — учебную и воспитательную, которые находятся в неразрывной взаимосвязи, представляют собой единый педагогический процесс. Можно лишь условно разграничить это понятие, чтобы лучше представить структуру двух взаимодополняющих сторон. Первая из них выполняет функцию обучения, а вторая — воспитательную функцию.

Обучение в самодеятельном хоре ведется по трем основным разделам:

- овладение репертуаром и выработка вокально-хоровой техники;
- изучение музыкальной грамоты и сольфеджио;
- расширение знаний по истории и теории музыки.

Воспитание осуществляется в процессе обучения певцов профессиональным навыкам и усвоения ими специальных знаний, необходимых для хоровой исполнительской деятельности. Воспитывая певца, хоровой коллектив формирует в нем и личность человека с определенной идеальной убежденностью, что составляет конечную цель массовой хоровой самодеятельности.

Поскольку воспитание певца возможно только на конкретном материале, в конкретных формах работы, направленных на усвоение профессионально-технических навыков исполнения, постольку функция обучения в общем содержании учебно-воспитательного процесса является ведущей и задача идеально-эстетического воспитания участников хора реализуется непосредственно в ходе обучения.

Другая задача руководителя связана с общестетическим развитием участников хора, с расширением их знаний в области музыки, народного музыкального и композиторского творчества. Здесь требуется большая эрудиция руководителя, владение им методами пропагандистской и культурно-просветительной работы.

Правильное сочетание учебных и воспитательных задач, единство учебно-воспитательного и творческого процессов в самодеятельном хоре обеспечит интересную, серьезную работу в нем.

Планомерная и систематическая работа хоровых коллективов — это цельный педагогический процесс, построенный по определенной программе, рассчитанной на последовательное и регулярное воспитание и обучение певцов. Так, программа для начинающего хора предусматривает развитие начальных навыков пения, слушания музыки, усвоение элементарных музыкально-теоретических понятий.

Всю учебно-воспитательную работу в необходимом для начинающего коллектива объеме может вести один руководитель, не обособляя выработку основ вокально-хоровой техники и работу над конкретными произведениями от изучения музыкальной грамоты и расширения музыкального кругозора.

По мере творческого роста хора требования к различным разделам занятий возрастают. Чем старше и опытнее хор, тем шире и глубже его профессиональные навыки и знания. На определенном этапе может возникнуть необходимость разделения теоретических и практических занятий. К ним можно привлечь дополнительно педагогов-специалистов, студентов-практикантов, других помощников хормейстера (например, для индивидуальных занятий по постановке голоса, уроков сольфеджио и музыкальной грамоты).

Но во всех случаях учебно-воспитательная работа должна сохранять свою целостность и направленность на достижение единых творческих целей. Успех и эффективность этой работы в самодеятельном хоре в большой мере зависит от владения руководителем методикой вокально-хорового и музыкально-образовательного обучения.

Методика вокального обучения участников самодеятельного хора

В основе хорового пения лежит правильная вокально-техническая культура исполнения. Поэтому именно работа над певческими навыками есть тот стержень, вокруг которого разворачиваются все остальные элементы учебно-хоровой работы. Педагогические задачи руководителя хора во многом сходны с работой педагога сольного пения, но усложняются тем, что хормейстер имеет дело с коллективом певцов.

Чтобы обучать пению других, необходимо самому владеть певческим голосом, постоянно совершенствовать свое мастерство.

быть в певческой форме, уметь в любой момент показать голосом тот или иной штрих, нюанс, прием. Если руководитель слаб в вокале или временно не в состоянии петь, он должен всегда иметь в поле своего зрения одного-двух ярких певцов, способных проиллюстрировать вокальные требования педагога.

В какой бы манере, каким бы голосом ни пел певец, физиологическая основа звукообразования является единой для всех.

В самодеятельных коллективах наиболее распространены два вида недостатков в способе звукоизвлечения — одни хоры чрезмерно форсируют звук, другие, напротив, недостаточно активно подают его. Последний недостаток типичен для многих начинающих коллективов, не владеющих навыками пения. Ученики этих хоров часто стесняются, не знают, что настоящее пение должно быть полнозвучным, ярким, свободным. Поэтому вначале неопытные певцы, как правило, довольствуются напеванием мелодии. Здесь перед руководителем встает задача «вытащить» из них голос, развить его. Для этого существует много различных приемов, упражнений, с помощью которых голос постепенно крепнет, приобретает силу и красоту.

Рассмотрим главные компоненты, из которых складываются певческий процесс и техника вокального исполнения.

Певческая установка. Звукоизвлечение является процессом физиологическим, поэтому действие всей голосообразующей системы подчиняется определенным закономерностям, о которых хормейстер должен иметь представление и на собственном опыте уметь «прочувствовать» певческий процесс.

Главное условие пения — это внутренняя полная физическая свобода исполнителей. Она достигается естественной позой певца: прямой и свободный корпус, расправленные плечи, прямое положение головы, выпрямленные колени, ноги с опорой на пятки, спокойно лежащие на коленях руки. Мышцы лица, шеи, плеч — также в спокойном состоянии. Идеальным положением певца при пении считается положение стоя. Однако, учитывая продолжительность репетиций и во избежание физического переутомления певцов, занятия проводятся в положении сидя. Некоторые хормейстеры разнообразят положение корпуса. Например, распеваю хор стоя, а разучивают новые произведения сидя. Готовый репертуар пропевают также стоя.

При пении нельзя запрокидывать голову, гrimасничать, зажимать нижнюю челюсть. Все должно быть просто и естественно, свободно и непринужденно. Нужно добиваться, чтобы процесс пения был таким же естественным и органичным, как процесс речи. «Петь свободно и естественно, не делая ничего лишнего. Петь, потому что хочется петь, потому что сам процесс пения доставляет удовольствие», — так можно сформулировать основное певческое правило. Его соблюдение должно постоянно контролироваться руководителем, особенно на первых порах вокальной работы. Вообще рекомендуется каждую хоровую репетицию начинать с «вхождения» в физическое ощущение свободы. Такая психофизио-

логическая установка, регулярно внедряемая в сознание певцов, скоро становится навыком, потребностью, надежным и правильным рефлексом. Именно ощущение физической свободы дает гарантию развития голоса в естественных для него условиях.

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» (67, с. 5).

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 «воздушного 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 вдохании 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» (48, с. 32).

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.

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» (84, с. 7).

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 рефлекторный 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 ощущимее тяжесть на диафрагме.

3. Хорошо помогает почувствовать глубину дыхания следующее упражнение. Надо попросить поющего «промыть», «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 состояние 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 фильтрование звука.

6. Один звук (например, *соль*), тянется на какой-либо слог (*ли*, *ле*, *ля*) всеми участниками хора в унисон. Руководитель тактирует на $\frac{2}{4}$, показывая постепенное усиление звука от *pianissimo* к *forte*, затем следует *subito piano*, которое снова приходит к *forte*. И так следует повторять несколько раз, добиваясь эластичного гибкого звука, он должен тянуться, словно «резиновый», «послаться» 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 и 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 удержаным, 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 горло, 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 запираться, поддаваться или надавливаться, а проходить, продуваться вместе со звуком... Тонус диафрагмы при этом не скованный, а гибкий. В дыхании все свободно» (54, с. 131).

Дыхание должно гудеть в певце, словно пламя в камине при хорошей тяге, тогда оно свободно проходит и захватывает резонантные 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.

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» (48, с. 43). 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 пересыхания. Для выражения бессилия, трусости, изнеможения и т. п. уместна приыхательная 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»...

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 выдержаный 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 (*pianissimo* — *forte* — *piano*).

Звукообразование. Строение голосового аппарата. Звукообразование, или фонация (от греч. *фоне* — звук), происходит в результате действия голосового аппарата. Певческий звук возникает от колебаний голосовых связок, а усиливается и темброво окрашивается с помощью резонаторов. Голосовой аппарат состоит из трех отделов: органов дыхания, подающих воздух к голосовой щели, гортани, где помещаются голосовые связки, и артикуляционного аппарата с резонаторными полостями, который служит для образования гласных и согласных звуков. Голосовые связки являются источником звука. Длина их обычно определяет тип голоса. Наибольшей длиной обладают голосовые складки баса (24—25 мм). Над гортанью расположена система полостей, называемая «надгортанной трубкой». Ее составляют глоточная полость, ротовая, носовая и придаточные полости носа. Благодаря резонансу этих полостей меняется тембр звука. Придаточные полости носа и носовая полость — стабильные по форме и потому имеют неизменный резонанс. Резонанс же ротовой и глоточной полостей меняется благодаря работе артикуляционного аппарата, состоящего из языка, губ и мягкого неба. Певческий голос характеризуется высотой диапазоном (объемом), силой и тембром (окраской).

Мы рассмотрели физиологию голоса. Теперь остановимся более подробно на главных моментах звукообразующего процесса.

Легкий «зевок». Важнейшим певческим навыком следует считать навык легкого «зевка». Дело в том, что для образования полнозвучных, красивых гласных (а именно на гласных происходит пение, звук тянется), необходимо изменить форму и величину всей ротовой полости, а лишь самой задней ее части, собственно

зева. «Зевок» вызывает свободное, несколько расширенное состояние глотки и приподнятое положение мягкого нёба. Это и есть певческая готовность голосового аппарата. Легкий «зевок» нужно ощутить при вдохе и, зафиксировав это положение глотки, сохранять его на протяжении всего процесса пения. Вокальные педагоги часто сравнивают ощущение «зевка» с физическим состоянием зевоты, когда внутри, в глубине полости рта все как бы распахивается, раскрывается. Именно такое положение голосового аппарата является наиболее благоприятным для свободного, полнозвучного и непринужденного пения.

О «зевке» надо постоянно напоминать певцам до тех пор, пока навык «зевка» не станет рефлекторным. Определять же состояние «зевка» у певцов хормейстер должен научиться по слуху: если пение тусклое, звук не летит, прижат, значит «зевок» недостаточен или вообще отсутствует. Но нельзя злоупотреблять «зевком» и делать его утрированно глубоким. В этом случае звук будет «затянутым», «горячим», «глоточным». Во всем нужна мера, которая регулируется с помощью слухового контроля над пением.

Вырабатывать механизм звучания следует на небольшой динамике, при умеренном и даже малом посыле дыхания, так, чтобы только найти, выявить, ощутить этот механизм и при самой малой силе звука тренировать его. Когда голосовой аппарат привыкнет к определенной механике работы, можно прибавлять количество дыхания, постоянно увеличивая его возможности.

Высокая позиция звука. Ранее мы выяснили, куда и каким образом брать дыхание. Теперь рассмотрим, куда должна быть направлена воздушная волна при выдохе, чтобы голос получил необходимую силу и окраску. В этой связи остановимся на понятии позиционной точности звука. Это важнейшее качество интонации является результатом умения певцов пользоваться головным резонатором. Звучание с большим головным резонированием субъективно ощущается как вибрация в области «маски»*. Это вибрация (гудение от струи воздуха) у разных певцов ощущается в разных точках: у теноров — где-то над нёбом, в скулах лица; у басов — чаще всего за передними зубами, в верхнем нёбе; у сопрано — в переносице, между бровями, в лобной пазухе. «Умение найти верный механизм звучания, при котором на всем диапазоне хорошо выражено головное резонирование, является залогом однородного высокого по позиции звучания голоса» (54, с. 137). Именно ощущение «головы» придает пению высокую позицию, полетность. (У некоторых певцов показателем интенсивного головного резонирования может быть легкое головокружение). Высокая позиция помогает легко достигать верхние звуки диапазона. Их надо научиться «думать» высоко, тем самым как бы предваряя исполнение, то есть сначала мысленно представить себе высоко звучащую точку в «маске», своеобразный звуковысотный эталон, а потом уже

* Под термином «маска» вокалисты понимают верхнюю часть лица (до рта), соответствующую внутреннему ходу носоглоточного резонатора.

воспроизводить звучание этой «мысленной» высоты заданного тона. «По-настоящему поет тот, кто умеет переносить звучание голоса в голову», — говорят итальянские мастера пения. Действительно, головное резонирование обеспечивает яркость, полетность голоса, его неутомимость и долговечность.

Умение пользоваться резонаторами, посыпать звук в единственно нужную точку, где бы голос концентрировался, приобретал все свои лучшие качества в смысле акустическом и художественном — серьезная техническая задача вокального искусства. Очень точно говорил о ней итальянский педагог Барра: «Механизм правильного голосообразования строится на максимальном использовании резонирования. Не усилие гортани, не нажим на нее со стороны дыхания, на „кряканье“, а мягкая, эластичная подача дыхания должна принести резонирующий звук. Он образно иллюстрировал свою мысль так. Ударял на рояле несколько нот и говорил, показывая на клавиши: „Голос — это не то, что я ударил на инструменте, а то, что звучит в зале, в помещении; то, что обогатилось звучанием пространства, получило отзвук, что продолжительно звучит. Все: упражнения, гаммы, слова и фразы — надо петь так, чтобы строить певческий тон не как удар по клавише, а как отзвук, как „резонативный“ тон. Такой звук и есть правильный „певческий тон“. Следовательно, все внимание певца должно быть направлено на возможно большее использование резонирования и нахождение мягкого, органичного голосообразования, которое позволяет легко, гибко использовать резонаторные возможности голосового аппарата» (54, с. 127).

Наиболее резонирующими гласными считаются *и*, *е*, *у*, с которых рекомендуется начинать поиск верного звукообразования. Именно эти гласные способствуют выработке единорегистровости звучания диапазона голоса. Гласный звук *а* менее резонативен, и регистрация ломка проявляется больше и чаще всего на гласных *а*, *о*. Поэтому для нахождения верного механизма голосообразования лучше употреблять гласные *и*, *е*, *у* (с высокими голосами — чаще *и*, *е*, а с низкими — чаще *у*).

Когда идет работа над выявлением точки головного резонирования, надо просить поющих направлять звук в головной резонатор, фиксируя его в одной точке, мысленно как бы собирая звук ко-нусом, пучком в эту единственную точку. С помощью внутреннего слуха надо учиться мысленно представлять себе высоту звука и с помощью слухового контроля уметь корректировать его в соответствии со своим идеальным представлением о тоне. Посып звука должен быть точным и ярким, гортань фиксируется в состоянии «зевка», она свободна.

Каким же образом возможно этого добиться?

Прежде всего хормейстер должен иметь правильное представление о певческом тоне, иметь собственный слуховой идеал звучания, к которому он будет приближать свой хор. Для этого ему необходимо накопить как можно больше слуховых впечатлений, чаще слушать записи и живое звучание лучших хоровых коллекти-

вов и отдельных исполнителей, имеющих от природы выдающиеся голоса, в которых эталон певческого звучания проявляется особенно ярко. В качестве примеров для подражания можно назвать имена замечательных певцов-солистов: Ф. Шаляпина, А. Нежданову, Н. Обухову, И. Архипову, Е. Образцову, О. Ковалеву, М. Мордасову, Е. Семенкину, А. Прокошину, а также коллективы: Северный русский народный хор, Государственный русский хор Союза ССР, Эстонский мужской хор, Академический женский хор Дома культуры имени Капранова в Ленинграде, Московский камерный хор и другие.

Руководитель формирует собственное понимание и слышание того эталона, к которому он будет стремиться в своей вокально-хоровой работе. На основе этого звукового эталона ведется вокальная работа по правильному формированию певческого звука. Одним из действенных приемов является пение с закрытым ртом (на *m*). «Если у певца разболтан голос и вокальный инструмент еще не приобрел всех необходимых качеств: силы, выносливости, вариантов тембра и техники, пластиности в пении, — то нужно упражняться в „мычании“. „Мычать“ надо так, чтобы дыхание всегда захватывало головные резонаторы — не глухо, а звонко, собранно — и следить за тем, чтобы гортань не двигалась на всем протяжении упражнений. Такой тренировкой всегда занималася Карузо. Она хорошо организует правильную механику звукообразования и помогает нахождению головного резонирования» (54, с. 127—128).

Настройка голосового аппарата приемом пения с закрытым ртом и посыпом легкого звука в головной резонатор — исключительно полезна и часто практикуется хормейстерами. При последующем переходе на пение с открытым ртом, с текстом надо обязательно просить певцов сохранить ощущение «головы».

В вокальной методике многие приемы строятся на чисто физиологических ощущениях певцов и на их слуховых представлениях. Для этого широко используются всевозможные образные сравнения.

Единая манера звукообразования. В овладении техникой пения большую роль играет выработка единой манеры звукообразования. Что это такое и для чего это надо? Дело в том, что голос певца, владеющего единой манерой формирования звука, отличается особой ровностью тембровой окраски, единым колоритом звучания в объеме всей звуковой палитры. Если певец не владеет единой манерой звукообразования, его голос звучит пестро, все гласные, с точки зрения певческой, формируются по-разному. Для хорового пения, в котором участвует целый коллектив певцов, вопрос единой манеры звукообразования приобретает особо важное значение, так как от этого зависит хоровой ансамбль, слитность звучания. Вот почему необходимо научить каждого хориста технике единой манеры звукообразования.

Под единой манерой формирования звука подразумевается правильное звукообразование с одинаковой степенью окружлен-

ности гласных. Гласные в пении должны произноситься четко, чисто, по тембру одинаково, с округлением.

Степень округления в академическом и народном пении различна. В зависимости от нужной характеристики звука, а также от индивидуальных свойств голоса округление проходит в разных «ключах». Так, академическое пение отличается ясной и ярко выраженной округленностью звука, которая достигается пением упражнений на гласные *у* (*ю*) и *о* (*ё*), собирающие звук, округляющие его.

Народное пение характеризуется так называемой открытой манерой. Но и в ней должен присутствовать элемент округления гласных. В противном случае пение будет плоским, резким, «бесовым», неприятным по тембровой окраске. Такое пение не имеет ничего общего с подлинно народным исполнением.

Когда говорят о специфике академической манеры пения, прежде всего имеют в виду характерную окрашенность его — округленное, прикрытое звучание, которое легко достигается, если перед певцами поставить задачу округления гласных. Обычно это достигается путем формирования «открытых» гласных *а* (*я*), *э* (*е*), *и*, *ы* по образцу «прикрытых». Здесь полезно исполнение упражнений на гласные *у*, *ю*, *ё* и слоги *ду*, *ку*, *лю*, *лё*. Корректировка «открытых» гласных на манер «прикрытых» осуществляется мысленно. Например, поем *а*, а думаем *о*; поем *и*, думаем *ю*; поем *е*, думаем *ё* и т. д. Такая постоянная мысленная поправка исполнения «открытых» гласных на характер звучания «прикрытых» дает эффект единой окрашенности всех исполняемых гласных. Этим и достигается единая манера в пении, которой должен владеть каждый коллектив, независимо от его певческой манеры исполнения.

Особенно важно научиться использовать элемент округления в народном пении, которое характеризуется в принципе открытой грудной манерой звукоизвлечения. Манера выполнения округления в народном пении, а следовательно, и результат — характер звука — иной, чем в академическом пении. Если в академическом исполнении прием округления ярко выражен, то в народном округление звука едва заметно. Оно не должно повлиять существенным образом на яркий, светлый, открытый и близкий звук. Эту границу в степени округления, в характере звука надо научиться распознавать на слух, чтобы вокально грамотно ориентироваться певцов.

Прием округления необходим певцам и для того, чтобы преодолеть регистровую перестройку голоса. 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 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, компактность, а головное — блеск, яркость, полетность. Когда певец соединяет в пении оба регистра, его голос приобретает все перечисленные качества. Так, например, в высоких нотах, которые по своей природе легко звучат в головном регистре, всегда должны присутствовать трудные обертоны, иначе пение будет напоминать «головное» неопертое напевание. Чтобы добиться компактности, 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.

Певческая установка на единую манеру звукообразования, которая подразумевает единую окрашенность гласных, определенную степень их округленности, а также пение на соединении регистров обеспечат верную направленность в вокальной работе хора.

Дикция. Отчетливая дикция является средством донесения текстового содержания произведения и одним из важнейших средств художественной выразительности в раскрытии музыкального образа. Поэтому большое внимание в хоре уделяется воспитанию правильной и ясной певческой дикции.

В работе начинающих самодеятельных хоров часто встречается такой 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. Руководитель должен выяснить дефекты, если таковые есть, у каждого певца и индивидуально поработать над устранением их.

В зависимости от причины недостатка дикции выбирается соответствующее упражнение. 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. Чрезмерно открытый рот может вызвать напряжение при пении. Нарочитое опускание нижней челюсти, бессмысленное раскрытие 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 удаляется о корни передних 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 *đ* 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 *и*; *у* — близко к *о* (например: *вода* — *вада*, *явила* — *евила*, *ремень* — *римень*, *голова* — *гылова* и т. д.). В певческой дикции изменяется только неударная *о*, которая переходит в *а* *.

Сочетания нескольких согласных рядом (*вздымает, 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*); *ться* — как *ца* (раздаться — *раздаца*);

* В пении отдельных народных хоров сохраняются диалектные особенности местной речи (например, северяне поют на *о*, южане, напротив, «акают» и т. д.).

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 — имо — идру — гтво — ира — до — стны — исвет» и т. д.). *И* относится к разряду согласных и исполняется по правилам произношения согласных. Перенесение согласных с конца слога на начало 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 удлиненный звук («Как красив этот сад» исполняется так: «Ка — ккраси — фэ — то — тсат»). Однако бывают случаи, когда по смыслу фразы требуется повторить согласную (например: «и в смертный бой вести готов'есь мир насилья мы разрушим до основанья, а затем'мы наш»).

При произношении окончаний слов следует помнить, что все звонкие согласные переходят в глухие (сад — сат, красив — кра-сиф).

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 протяженном; 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 голосами: им не хватает задушевности, художественной правды» (58, с. 18).

Распевания и вокально-хоровые упражнения. Овладение участниками хора вокально-хоровой техникой исполнения происходит не только в ходе разучивания репертуара, но и в процессе пения специальных упражнений.

Задача этих упражнений заключается в том, чтобы повысить вокально-хоровую технику коллектива. Распевания — это те же упражнения, которые хор выполняет перед началом концерта или репетиций, чтобы подготовить голосовой аппарат для работы. Здесь главное — настройка хора, подготовка его к наилучшей исполнительской форме.

Целесообразно начинать занятия не просто с распевания хора а с вокально-хоровых упражнений, каждое из которых имеет конкретную техническую задачу. Время для распевания и вокально-хоровых упражнений определяется руководителем в зависимости от учебно-творческих целей и ближайших планов репетиции. На первых занятиях упражнения, естественно, будут занимать значительное время. Иногда целесообразно посвятить им не 10—15 минут, как это принято в практике, а гораздо больше, так как вокально-технически подвинутый хор скорее овладевает репертуаром, интонационно точнее и художественно полноценнее исполняет его.

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.

Упражнения могут быть самыми различными и преследовать многообразные цели: развивать голос, расширять его диапазон, укреплять дыхание, настраивать позиционно высоко, вырабатывать кантилену, ровность голоса, его подвижность, гибкость, чистоту интонации, развивать гармонический слух, четкость дикции, единую манеру звукообразования и т. п., словом, должны помочь певцам овладеть техническими приемами выразительного исполнения. Есть упражнения, которые носят комплексный характер: то есть развивают различные навыки одновременно.

Начинать надо с простейших, развивающих элементарные певческие навыки упражнений, диапазон которых небольшой (в объеме терции, кварты), тесситура удобная (звуки рабочего диапазона примарной зоны), темп умеренный, динамика средняя. Постепенно технические задачи упражнений усложняются, одноголосные задания чередуются с двухголосными, а также элементами полифонии и гармонии.

Никогда не надо начинать упражнения с громкого пения. Год раздо полезнее отрабатывать верный механизм голосообразования на малом звуке и свободном, эластичном дыхании. Петь следует легко, без силы, давая внутреннюю свободу дыханию.

Руководитель должен иметь запас вокально-хоровых упражнений, пополнять его новыми интересными примерами (из конкретных произведений, заимствовать у коллег, черпать из публикующейся методической литературы, сочинять собственные).

упражнения-задания). Упражнения должны использоваться не беспорядочно, а в определенном порядке, предполагая постепенность и разносторонность развития голоса и вокальной техники певцов. (Вокально-хоровые упражнения и распевания для самодеятельных академических, народных и детских хоров приводятся далее, в конце соответствующих разделов.)

Воспитание навыков чистой интонации. Вокально-хоровая техника исполнения возможна лишь на базе развития слуха певцов. Звукоизвлечение и слух — два взаимосвязанных компонента. Звукоизвлечение никогда не будет интонационно чистым, если пение осуществляется без слухового контроля. Чем строже этот контроль, тем безупречнее интонация. Поэтому, приступая к вокально-хоровой работе, хормейстер с первых же занятий должен обращать внимание участников на соподчиненность голоса и слуха, на скординированность их действий в процессе пения. В дальнейшем методика должна строиться таким образом, чтобы у певцов постоянно вырабатывался и закреплялся навык координации между слуховым восприятием и работой голосового аппарата. Если пение фальшивое, руководитель прежде всего обязан выяснить причину. Это может происходить от недостатка слуха или техники исполнения, а также от непонимания правил интонирования. Для установления или уточнения причины иногда необходимо снять силу звука, предложить хору спеть трудноинтонируемое место в более удобном регистре или же без текста (иногда мешает текст!).

В ходе интонационного воспитания певцов важно осознание ими процесса интонирования как слаженной работы системы различных звеньев: представления о нужной высоте звука в конкретном мелодическом обороте, вокально-технического выполнения звуковысотного слухового «задания» и сравнения реального звучания с представлением о высоте звука.

Фальшь может быть в том случае, если певец недостаточно внимательно слушал или плохо услышал звуковысотный тон настройки, сопровождения; если у поющего вообще слабо развит слух; вследствие вялого дыхания (в этом случае интонация низкая); при форсировании дыхания (интонация в этом случае повышается); при недостаточном использовании грудного резонатора (звук становится поверхностным, повышенным); при излишне перекрывающем звуке, в результате чего интонация понижается; в случае болезненного или утомленного состояния голосового аппарата. Возможен и такой случай, когда необходимый звуковысотный тон услышен певцом правильно, но голосовые связки не в состоянии правильно проинтонировать его. Последний случай довольно распространен. В данной ситуации руководитель имеет дело с человеком, у которого отсутствует координация между слуховым восприятием и работой голосового аппарата. Такому участнику надо выделить время для индивидуальных занятий (каждое — по 10—15 минут). Иногда бывает достаточно восьми-десяти уроков, чтобы выработать сначала относительно чистую интонацию, кото-

рая постепенно перейдет в устойчивый, осознанный навык. Методика работы с фальшиво поющими участками хора сводится к следующим основным положениям: 1) необходимо добиться осознанного ощущения чистой интонации. Для этого надо найти в диапазоне голоса один или несколько тонов, которые поющий постоянно и чисто воспроизводит (обычно это звуки примарной зоны). В первый момент очень важно, чтобы человек ощущал слияние своего голоса с заданным на инструменте тоном и поверил в свои возможности правильного интонирования; 2) к найденному примарному тону постепенно добавляются рядом лежащие звуки. Учащийся пытается их правильно синтонировать, точно воспроизвести голосом и почувствовать унисон, слияние собственного голоса с заданным тоном. Так постепенно расширяется диапазон певца, укрепляется навык чистого пения, координации слуха и голоса.

Чистота интонации может зависеть и от регистра: в высоком регистре, например, интонировать звуки труднее, чем в среднем. Поэтому трудные места, звучащие в высоком регистре, лучше отрабатывать в рабочем диапазоне голоса.

Если мелодия движется вниз, надо просить хористов петь с ощущением движения мелодии вверх, то есть идти от обратного. Тогда интонация не будет по инерции понижаться. В восходящем движении мелодии на crescendo, если к тому же мелодия в высоком регистре, есть опасность повышения интонации (по инерции движения мелодии вверх). В этом случае хормейстер должен чтобы «осадить», успокоить певцов.

Выработке чистой интонации помогают следующие приемы: пение piano, филирование звука, пение с закрытым ртом, пение на гласную *у* (в ней меньше обертонов), пение без сопровождения, унисонное пение. Каждый раз следует выбирать такое упражнение, которое в наибольшей степени соответствует конкретному слушаю. Например, хор поет форсированно и певцы не слышат себя, фальшивят. Здесь поможет пение с закрытым ртом, piano, филирование звука. Как только динамика утихнет, руководитель должен сосредоточить слуховое внимание хористов на правильно интонировании высоты задаваемого тона. Контроль за интонацией осуществляется следующим образом. Хор или одна из его партий пропевает фрагмент разучиваемого произведения. На последней звуке предложения, фразы руководитель показывает остановку, сверяет его со звучанием на инструменте. Если звуки не совпадают, не сливаются, пение фальшивое, руководитель обращает внимание участников. Здесь чрезвычайно важен момент «слушания» этой высотной разницы, фальши. Если регулярно выверять точность, чистоту пения по концам фраз или отдельными выдержаным звукам произведения, певцы скоро привыкают к постоянной работе слухового аппарата. Таким образом вырабатывается осознанный слуховой контроль за пением.

Сначала слух тренируется на интонации более легких для восприятия интервалов, на упражнениях в объеме терции, кварты, квинты. Эти интервалы как бы составляют интонационную «рамку».

ку» упражнения. Позднее можно переходить к упражнениям, заключающим в себе все звуки полного звукоряда гаммы.

Поначалу певцы должны накопить хотя бы небольшой опыт исполнения отдельных звуков или последовательностей, состоящих из двух-четырех звуков, уметь правильно интонировать тонику, вводные тоны к ней, трезвучия, различать большую и малую секунды. Опору слуха должны составлять чистые примы, октавы, квинты и кварты, то есть интервалы, наиболее стабильно интонируемые, акустически устойчивые. В пении трезвучий нужно обратить внимание на интонирование определяющей лад III ступени. Позднее на основе тонического трезвучия интонируются гаммы, причем ладово неустойчивые звуки должны петься со стремлением приблизить их к опорным ступеням. Особенно сужаются малые секунды, обостряющие интонирование вводного тона, нисходящее тяготение VI ступени в миноре. В дальнейшем происходит овладение навыками интонирования различных аккордов, увеличенных и уменьшенных интервалов, арпеджио.

Изучение особенностей интонирования различных ступеней лада и интервалов желательно связывать с изучением сольфеджио на хоровой основе и с музыкальным материалом из текущего репертуара хора. Такая работа будет способствовать эмоциональному отношению певцов к интонированию, большей выразительности исполнения, творческой заинтересованности, активизации слухового внимания. Пение в качестве вокально-хоровых упражнений отрывков из знакомых песен и хоровых сочинений очень нравится участникам самодеятельности. При этом певцы воспринимают особенности звуковысотного интонирования не механически, а в связи с эмоционально-смысловым содержанием музыкально-поэтических образов конкретных произведений, осознают, что правила интонирования исходят из самой музыки. Конкретность и в то же время типичность исполняемых интонационных оборотов обуславливает прочное запоминание их и живое восстановление слуховых представлений при встрече с аналогичными интонациями в другом конкретном случае.

Вычлененные из произведений мелодические обороты могут быть использованы как подготовительный интонационный материал для последующей работы над всем произведением. Кроме того, они могут быть прекрасными вокально-техническими упражнениями и исполняться в разных тональностях в пределах рабочего диапазона хора. Ценность таких упражнений состоит в том, что они тренируют в единстве острое слуховое восприятие и голосовой аппарат при ясном понимании художественных целей интонации.

В работе над репертуаром руководитель обязан выделять наиболее сложные в интонационном отношении места и находить эффективные способы для чистого и свободного интонирования их.

Ниже будут рассмотрены некоторые примеры из хоровой литературы, которые можно использовать в качестве упражнений в работе над интонацией.

Особенности работы с академическим хором

Вокальная работа с академическим хором характеризуется прежде всего выработкой такого мелодического звука, правильно оформленного певческого тона, который своей кантиленой, красотой, колоритом волновал бы слушателей, а безупречно ровным звучанием напоминал звук инструмента. Поэтому вокальные упражнения для работы с академическим хором преследуют именно эту цель: развитие красивого голоса как такового.

Особое внимание в академическом пении уделяется моменту округления звука, «так как оно дает необходимую ровность голоса по всему диапазону и способствует выявлению эталона правильного певческого звучания голоса» (54, с. 135). Механизм округления описывался выше.

От степени округления звука зависит окраска, характер звучания голоса: он может быть более прикрытым, далеким, матовым или более звонким, близким, ярким. Эти вокальные штрихи диктуются конкретными музыкально-художественными образами. Например, «Кондор» Калинникова или «Узник» Давиденко правило петь более собранным, прикрытым, сумрачным звуком, а «Призыв весне» Бетховена или «Марш энтузиастов» Дунаевского — светлым, звонким, солнечным звуком. Вместе с тем тембровые краски осуществляются на основе крепкого, прочного владения певцами единой манерой звукообразования, вокальной системой школой пения. Исполнение классики, как правило, требует строгого академического, прикрыто-округлого характера звука; исполнение народных песен допускает более открытый, светлый звук, имитирующий своей звонкостью, близкой подачей звука подлинно народный стиль исполнения.

Поскольку хоровое пение возможно лишь при одновременности действий всех певцов и академическое пение осуществляется по жесту дирижера, очень важным становится момент слаженности процесса пения. Для этого руководитель должен оттачивать свою дирижерскую технику, особенно хорошо показывать ауфтакт — жест, предваряющий, предвосхищающий по времени различные технические и художественные моменты исполнения, которые необходимо показывать певцам. Если перефразировать известный афоризм «искусство пения — это искусство дыхания», то «искусство дирижирования — это искусство ауфтакта». Действительно, в ауфтакте заложено все — темп произведения, динамика, метроритмическая организация, характер дыхания и исполнения в целом.

Участники хора должны владеть приемом единовременного дыхания и вступления по руке дирижера. По знаку «Внимание» дирижер готовит, собирает внимание участников волевым жестом рук, выдвигаемых вперед в так называемое «исходное» положение. Жест «Дыхание!» — ауфтакт: руки движутся вверх или в стороны в зависимости от размера и доли вступления. При жес-

«Звук!» руки после мгновенной задержки идут в определенную точку, в которой и фиксируется начало звука. Приучить участников к дирижерскому жесту — значит привить им навыки пения по руке. Для исполнения произведений академического хора это очень важно, так как в них масса различных вокально-технических задач, нюансов, штрихов, вступлений хоровых голосов и т. д., которые без управления дирижера трудно выполнить. Одной из первых таких задач следует назвать единое дыхание и единовременное вступление голосов.

Совершенствование вокальной техники в хоре предполагает работу над расширением диапазона голосов. Формирование верхнего участка диапазона связано с техникой округления верхних звуков, взятия их приемом «на себя» и сверху; при этом начинать формировать звук следует с фальцетного легкого звучания, раскрывая динамику постепенно, с помощью брюшного пресса (он как бы чуть-чуть выдвигается вперед). К нижнему участку регистра надо двигаться от звуков примарной зоны — зоны естественного звучания голоса, стремясь сохранить смешанное (микстовое) звучание с большой долей головного резонирования в средней и нижней частях диапазона. Все звуки диапазона должны пропеваться единым тембром, при едином механизме звукообразования, на зафиксированном положении открытой гортани, «зевке».

Рассмотрим наиболее типичные недостатки в академическом пении самодеятельных хоров.

1. Тусклое, бестембровое звучание. Возникает в результате отсутствия навыков дыхания, неумения пользоваться резонаторами, а также вследствие общего пассивного тонуса поющих. Путь к преодолению указанных недостатков — в выработке навыков певческого дыхания, пения на диафрагме, на опоре, в нахождении точки головного резонирования. Помогает также развитие музыкально-образного мышления певцов, которое, в свою очередь, активизирует эмоциональное отношение поющих к исполняемому репертуару.

2. Форсированное, напряженное звучание. Выделяется чрезмерно повышенной динамикой, резкостью, грубостью исполнения. Сила звука в этом случае является ложным критерием художественной оценки пения, и громкость достигается не использованием резонаторов, а интенсивным выталкиванием звука. В результате возникающего высокого подсвязочного давления происходит «нажим» на связки. Такое пение не только некрасиво и неприятно на слух с точки зрения эстетической, но и вредно для певческого аппарата. Кроме того, хоры, поющие форсированным звуком, как правило, детонируют, фальшивят, не умеют петь кантиленно.

Прежде всего следует психологически перестроить певцов такого хора, объяснить им, что красота голоса и полноценное звучание достигаются не физическим напряжением органов дыхания и работой гортани, а умением пользоваться резонаторами, в которых голос приобретает нужную силу и тембр. Задача руководителя —

снять напряженность в работе дыхательных органов певцов, излишнюю активность, найти точку головного резонирования. Поможет в этом пение упражнений с закрытым ртом в высокой позиции, пение на цепном дыхании в динамике *piano*, *mezzo-piano*, фильтрование звука, упражнения на кантилену, ровность звука, спокойное,держанное дыхание.

3. Плоский, мелкий, «белый» звук. Очень часто такое звучание в академическом хоре отождествляют с народной манерой пения. Мы уже говорили, что «белый», плоский звук ничего общего с подлинно народным пением не имеет. Хоровые самодеятельные коллективы, поющие таким звуком, как правило, не имеют четкого представления ни о народной, ни об академической манерах пения, их вокально-хоровая техника беспомощна. Руководителю коллектива следует прежде всего определиться в художественно-исполнительском направлении своего коллектива. Если хор будет развиваться как академический, руководитель обязан заняться правильным звукообразованием. Необходимо в первую очередь снять пение на горле, перенести его на диафрагму и обязательно выработать у певцов навык «зевка», посыла округленного звука в точку головного резонатора. Выполнять все это следует в единой манере формирования звука; при этом полезны упражнения на «прикрытые» гласные *ё*, *ю*, *у*, а также пение выдержанного звука на слоги *ми*, *мэ*, *ма*, *мо*, *му* с округлением всех гласных.

4. Пестрое зучание. Характеризуется отсутствием единой манеры формирования гласных, то есть «открытые» гласные звучат светло, открыто, а «прикрытые» — более собранно, затемненно. Происходит это оттого, что певцы не умеют в процессе пения сохранять зафиксированное положение «зевка» в задней части ротового канала. Зев принимает положение, соответствующее той гласной, которая поется. Отсюда пестрота звучания, которую хор-майстер обязан слышать. Чтобы ликвидировать ее, певцам необходимо научиться петь в единой манере, то есть формировать все гласные (в том числе и «открытые») способом округления.

5. Глубокое, «задавленное» зучание. Может возникнуть из-за чрезмерного перекрытия звука, когда «зевок» делается очень глубоко, близко к гортани. Такое пение всегда остается несколько глухим, далеким, часто с горланным призвуком. Прежде всего следует облегчить «зевок», приблизить звучание, упражняясь на пении слогов с «близкими» гласными — *зи*, *ми*, *ни*, *ди*, *би*, *ли*, *ля*, *ле* и т. п. Исправлению недостатка поможет также включение в репертуар произведений светлого, прозрачного звучания, с использованием легкого *staccato*.

Лучше всего искоренять недостатки и прививать правильные певческие навыки, как говорилось выше, на специальных упражнениях. Каждое вокальное упражнение должно быть посильным для исполнения, иметь четко сформулированную руководителем вокально-техническую задачу, а также ключ к ее решению. Руководитель должен либо сам продемонстрировать технику исполнени

того или иного вокального задания, либо доходчиво объяснить механизм его выполнения, фиксируя внимание хористов на правильных и неправильных моментах исполнения. Чтобы делать это квалифицированно, руководителю необходимо научиться хорошо слышать недостатки пения, знать причину и способы исправления их. Надо избегать формального пения упражнений, бесцельного «вокализирования».

Вокально-хоровые упражнения для академического хора*

1. Исполняется спокойно, протяжно, надержанном дыхании. Последний звук тянется на цепном дыхании и снимается по руке хормейстера. Следить, чтобы все слоги с разными гласными звучали единообразно, округло и в высокой позиции:

4 Спокойно.

распевание А. Свешникова

2. Задача певцов: удерживать на заданной высоте один выдержаный звук приемом цепного дыхания. Небольшое изменение силы звука (piano — forte — piano) делается по руке дирижера, который отсчитывает жестом половинные доли. Упражнение исполняется закрытым ртом и на различные гласные. Следить за ровностью звука и чистотой интонации:

5 Медленно

3. Первая часть упражнения исполняется non legato с ощущением опоры на диафрагму, вторая часть — legato. Последний звук — унисон — необходимо выстроить и дать возможность певцам послушать его. Следить, чтобы повторяющийся звук позиционно «не падал», а большая секунда звучала широко, чисто:

6 non legato : legato распевание А. Свешникова

* Здесь и далее все вокально-хоровые упражнения исполняются по полутональным вверх и вниз в пределах указанного диапазона либо по ступеням диатоники.

4. Освоение интонации большой терции, выработка ровного звука надержанном дыхании. Последний звук исполняется на *fermato*:

7

Спокойно, ровно

распевание А. Свешникова

М (закр. ртом)
рэ
ми
лё
ля

5. Секвенциобразное движение мелодии по терциям вниз в объеме чистой квинты. Трудность во вступлении голосов, которые начинают упражнение с верхнего звука квинты. Можно рекомендовать певцам мысленно подготовить верхний звук, представив его высоко звучащим, и взять как бы сверху. Гласная *у* помогает собрать звук в «маску». Обратить внимание на вводный тон в конце попевки, который должен исполняться интонационно остро, с тяготением к устойчивому звуку — тонике:

8

у и у и у и у и у

6. Исполняется *legato*, очень вязко, на опоре. Ноту с точкой тянуть до предельного конца, а шестнадцатую исполнять легко, коротко, со стремлением к следующей восьмой с точкой:

9

у и у и у и у и у

7. Движение мелодии по терциям мажорного трезвучия вверх и вниз помогает отрабатывать гибкость, пластиность, подвижность голоса и чистоту интонации:

10

гно

8. Исполняется на одном,держанном дыхании, с ощущением опоры «на живот». Слоги *да*, *до*, *рэ* помогают освободить нижнюю челюсть. Каждую вторую ноту из двух залигованных следует петь легко, без нажима, как бы ослабляя дыхание:

11

да
до
рэ рэ рэ рэ рэ рэ рэ рэ рэ рэ

9. Выработка навыков подвижности голоса, чистоты интонирования гаммообразной мелодии по звукам мажорного трезвучия вверх и вниз, плавного перехода с одного звука на другой:

12

о и о и о и о и о
е и е и е и е и е и
ю и ю и ю и ю и ю
я и я и я и я и я
ли - ли - з

10. Дальнейшая работа над гибкостью и подвижностью голоса. Первая часть упражнения (два такта) исполняется *legato*. Следить, чтобы верхний звук, с которого начинается попевка, интонировался чисто, сверху, «без подъезда». Нисходящие звуки не должны терять позиционную высоту. Во второй части следует облегчить исполнение попевки изменением силы звука (*piano* — *forte* — *piano*) соответственно движению мелодии:

13

ку - ма ку - ма ку - ма ми - я
мо - я мо - я ма - ма мо - я
ма - я

распевание А. Свешникова

11. Знакомую попевку мажорного наклонения следует исполнять в подвижном темпе, легко «работая» губами и кончиком языка:

14 Легко, живо

нэ нэ нэ нэ нэ нэ нэ нэ
ми ми ми ми ми ми ми ми
мо мо мо мо мо мо мо
мэ мэ мэ мэ мэ мэ мэ мэ мэ

12. Пение полного звукоряда мажорной гаммы сверху вниз, с опорой на дыхание. Слог *дэа* «раскрепощает» нижнюю челюсть. Начальный звук брать сверху, «на себя» и «в живот»:



13. Пение мажорной гаммы вверх и вниз, отработка чистоты интонации, усвоение названий нот:



14. Исполнение чистой октавы дает возможность хормейстеру поработать над навыками соединения регистров. Верхний звук октавы исполняется на том же опертом дыхании, что и нижний. При этом основание — нижний звук — следует петь «близко», как бы на передних зубах, тогда перестройка на верхний звук будет происходить органично, так как он позиционно будет подготовлен «высоким» исполнением нижнего тона:



15. Чередование *legato* со *staccato* помогает вырабатывать в сочетании ровность, подвижность и легкость голоса. Следить, чтобы восьмые на *staccato* не снимались с дыхания:



16. Быстро и легко «взлететь» голосом на верхний звук – сильную долю, от которого как бы оттолкнуться (акцент на вторую долю) и на *staccato* спуститься вниз. Упражнение следует начинать с медленного темпа, который позволит проконтролировать чистоту интонации (особенно при движении голоса вниз):



17. Исполняется первоначально в медленном темпе. Когда интонаирование станет уверенным, можно постепенно ускорять темп. Упражнение развивает виртуозность голоса, чистоту интонации. В медленном темпе каждый звук *staccato* фиксировать легким ударом мышц брюшного пресса. Вторую часть упражнения можно исполнять *legato*:

20

до до до
брой брой брой

а о а о а о а о а

а о а о а о а о а

18. Петь вязко, пропуская воздушный «столб» через себя. Следить, чтобы горгантань была свободной. Все внимание сосредоточить на мышцах брюшного пресса, который должен регулировать силу звука согласно указанным динамическим оттенкам (чем громче звук, тем большая тяжесть ощущается в области живота).

19. Чередование поп legato и legato, пение чистой квинты. Первый, нижний звук формировать близко и высоко, второй, высокий — там же, на той же опоре, в том же месте — точке головного резонатора:

22

ГНЭ
ГНО
МО

ГНЭ
О
МО

ГНЭ
МА
МО

ГНЭ
МА
ДО

ГНЭ
ДО

20. Упражнение на ровность звука, кантилену и удержанное дыхание, которое берется через три-четыре такта:



21. Освоение интонирования полного разложенного мажорного арпеджио (вверх) и доминантового терцквартаккорда (вниз). Здесь требуется большое дыхание: обе части — *legato* и *non legato* — выполняются на одном дыхании. Если возможности позволяют, верхний звук можно исполнить *fermato*:

22. Гаммообразная мажорная мелодия исполняется энергично звонко, близким звуком. Упражнение способствует расширению диапазона, укреплению певческого тона. Верхние звуки следует брать округленно «на диафрагме»:

23. Исполняется с названиями нот в два голоса. В середине певцы одновременно должны взять дыхание. Нижний голос ведет мелодию на *crescendo*, а к концу затихает. Верхний голос выделяет сильную долю такта, а слабую исполняет эхообразно. Все слышат за ровностью звука, поют без толчков и слушают двухголосие. Динамика — *piano* и *mezzo-piano*:

24. Развивает диапазон голоса, его подвижность. Начинается с медленного темпа, спокойного пропевания мелодии *legato*; подголосок со вторыми голосами целесообразно поучить отдельно. Упражнение исполняется на одном дыхании с *lift*-паями, легко, на «зевке», в высокой позиции;

27. Легко, подвижно

25. Освоение элементов трехголосия, развитие гармонического слуха. Обратить внимание певцов на чередование устойчивых звуков с неустойчивыми. Упражнение целесообразно приурочить к теме о доминантовой функции:

28

26. Освоение терцового двухголосия в диапазоне полного мажорного звукоряда. Развитие слухового контроля учащихся:

29. Ровно, связанно

распевание В. Соколова

27. Выстраивание чистых квинт и сопоставление тонов и полутонов в двухголосии. Работа над интонацией и слухом:

30.

распевание В. Соколова

28. Простой бесконечный канон поможет подойти к исполнению произведений, в которых встречается имитационная полифония. Мелодия канона сначала твердо выучивается всеми вместе. Затем хор разбивается на две, три или четыре группы, которые поочередно вступают через каждые два такта. Таким образом, канон можно исполнить на два, три или четыре голоса, в зависимости от подготовленности певцов:

31

распевание В. Соколова

Лё лё лё
Ли ли ли.
Зи зи зи

29. Первое предложение широко известной песни «По долинам и по взгорьям» полезно использовать в качестве упражнения на освоение интонации малой терции и минорного трезвучия. Исполнение можно начать в до миноре и двигаться по полутонам вверх. Третья ступень интонируется с тенденцией к понижению. Желательно приурочить исполнение данного напева к прохождению темы «Минорный лад».

30. Первые два такта музыки А. Рубинштейна «Горные вершины» могут служить заданием на интонирование мажорного трезвучия, в котором следует обратить внимание на высокую третью ступень. Начинать в ре мажоре и двигаться по полутонам вверх до соль или ля мажора. Упражнение развивает навык пения кантиленным, ровным звуком.

31. В интонировании большой сексты можно поупражняться на примере фрагмента из оперы Глинки «Иван Сусанин» («Разливались, разгулялись воды внешние по лугам»). Трудность интонирования такого широкого интервала, каким является большая секста, здесь усугубляется наличием других скачков в мелодии: чистой кварты и чистой октавы. Умение интонировать широкие интервалы, брать верхний звук «без подъездов», свободно, сверху приходит в результате систематических тренировок голоса.

32. Для выработки чистого интонирования минорного лада можно попеть в качестве упражнения альтовый запев из хоровой миниатюры В. Шебалина «Утес» («Ночевала тучка золотая»). Выразительную мелодию в натуральном ля миноре следует исполнять по-разному: трактуя запев как глубокое философское раздумье, в чуть замедленном темпе; затем исполнить просто безыскусно, в умеренном темпе, как бы повествуя; можно попробовать исполнить чуть живее, взволнованнее. Вариантов интерпретации можно придумать много, развивая этим воображение певцов, эмоционально настраивая их на то или иное художественное воплощение музыки. Исполняя данный фрагмент, певцы приобретают навык слухового восприятия и интонирования одног из распространенных ладов (в натуральном миноре звучат многие русские народные песни).

33. Примером характерного восходящего движения мелодии по ступеням мажорного звукоряда V—VI—VII—I может служить известная хоровая песня Эрнесакса «Моя страна, отчизна-мать». Своеобразное затачтовое начало мелодии с ярко выраженным тяготением V—VII ступеней к тонике в хоровой музыке довольно часто встречается как типичный мелодический интонационный оборот. Пример следует хорошо усвоить наглядно, подкрепляя

им соответствующую тему по музыкальной грамоте и сольфеджио — «Разрешение неустойчивых звуков в устойчивые и интонирование V—VI—VII—I ступеней мажора».

34. Устойчивая интонация чистых кварт, нисходящее движение мажорного звукоряда ясно слышатся в миниатюре Бетховена «Призыв весны». Первую фразу произведения («Проснись скорей, скорей, проснись, равнина!») рекомендуется исполнять в качестве упражнения на опертое дыхание и чистую интонацию. Все скачки следует петь без интонационных «подъездов», свободно. Гортань как бы опущена, верхнее нёбо зафиксировано в «зевке». Упражнение начинать с умеренного темпа, постепенно доводя его до быстрого. Здесь есть опасность форсированного пения на низкой позиции. Поэтому очень важно, чтобы певцы обязательно ощутили точку головного резонирования. Удобнее всего это сделать, остановившись на верхнем звуке, который попробовать сформировать, может быть, даже неоднократно. Все открытые гласные, а их в тексте много, исполняются округленно.

35. Упражнением на исполнение широких интервалов — чистой октавы, малой септимы, малой сексты — может служить песня Соловьева-Седого «Вечер на рейде». Все верхние звуки следует исполнять сверху, на дыхании, как бы нанизывая верхний звук на предыдущий нижний. Длинные ноты дают возможность филировать звук, выстраивать унисон, проверять чистоту интонации.

36. Напев революционной песни «Расстрел коммунаров» («Под частым разрывом гремучих гранат отряд коммунаров сражался») поможет выработать удержанное дыхание, навык цепного дыхания, так как весь запев исполняется на одном дыхании. Движение мелодии по звукам минорного звукоряда (квартсекстаккорд, трезвучие, минорная терция) закрепляет у певцов слуховые навыки ощущения минорного лада. В мелодии встречается скачок на тритон (ля — ми-бемоль). Впоследствии этот оборот можно взять как иллюстрацию звучания характерного интервала тритона.

37. Еще один пример интонирования минорного звукоряда: песня «Соловьем залетным юность пролетела». Умеренный темп и поступенное движение мелодии ровными четвертями помогают одолеть вокальную трудность — «достать» верхний звук, который исполняется *fermato* (за-лет-ным). Чтобы он прозвучал красиво, свободно, полетно, необходимо подготовить его: весь восходящий предшествующий мелодический оборот следует спеть позиционно высоко, мысленно представляя точку головного резонирования, и вершину взять сверху, «на себя», чуть прикрыв ее, как бы выдвинув вперед («накрыть шляпкой сверху»). При этом высокую ноту не выталкивать, а брать мягко, тихо, на эластичном дыхании, для того чтобы сначала найти точку ее правильного звучания, сформировать звук позиционно, а потом, нащупав эту точку резонирования, «раздуть» звук дыханием, наполнить его обертонами. Этим приемом берутся все верхние звуки. Технику исполнения высоких тонов надо отрабатывать с певцами до автоматизма.

38. Для более опытного хора можно порекомендовать в качестве упражнения на удержанное дыхание, постепенное усиление звука (от *pianissimo* до *forte*), выработку приема «мычания», свободного резонирования, хорового унисона — фрагмент из оперы Грига «Олаф Тригвасон» («Ты, источник Урдар светлый, силу нам вечно даруешь»). Мелодия исполняется в октавный унисон, в соль мажоре, с подыгрыванием аккомпанемента. Следить за единой манерой звукообразования, формированием гласных, одновременным и коротким произношением согласных в самый последний момент слогового распева (стараться оттянуть звучание гласных за счет короткого произношения согласных, которые переносятся на следующему слогу). Не вязнуть в темпе, а исполнять мелодию с ощущением внутреннего движения, пульсации шестнадцатыми.

39. Для выработки чистой интонации в быстром темпе, для развития подвижности голоса подвинутому академическому хору рекомендуется поупражняться в пении начальной фразы хорового миниатюры И. Мельникова «Туча» («Последняя туча рассеянно бури! Одна ты несешься по ясной лазури»). Начинать работу на фрагментом следует в медленном темпе. Руководитель обращает внимание участников на интонацию сильных и относительно сильных долей — именно они составляют ладогармонический остов основу для чистого интонирования. Можно дать задание: пропеть на какой-либо слог только сильные и относительно сильные доли, включая затакт и последний тонический звук исполняемого фрагмента. Все остальные звуки интонировать про себя, воспроизводя их внутренним слухом, то есть «петь про себя». Выполнять задание необходимо в медленном темпе. Руководитель тактирует каждую восьмую. Затем то же самое задание выполняется с текстом: при этом интонируемые вслух звуки пропеваются чуть дольше, певцы как бы вслушиваются в чистоту своей интонации. Далее весь фрагмент исполняется несколько раз в медленном темпе приемом *non legato*, при этом подчеркивается каждый слог текста. Затем следует вновь вернуться к пению *legato*, но спеть весь отрывок с иным ритмическим рисунком (например, ).

Изменение ритма в указанном варианте придает мелодии большую стремительность к сильным и относительно сильным долям, помогает ощутить «мелодический костяк», голос на шестнадцать звучит более подвижно и легко. Когда данный ритмический рисунок хорошо освоен певцами, перед ними ставится новая задача: перенести акцент на первую слабую долю и таким способом многократно пропеть весь отрывок. Как последний ритмический вариант предложить певцам перенести акцент на вторую слабую долю. Поупражнявшись таким образом, исполнители привыкнут к интонационным изгибам мелодии, голос постепенно приобретет необходимую подвижность и чистоту интонации. Тогда следует попробовать исполнить фрагмент в более быстром темпе, легкое, свободно, на одном дыхании.

В ходе работы могут возникнуть некоторые сложности в отношении дикции. Во-первых, надо крепко выучить слова наизусть. Во-вторых, не утрировать произношение текста. Слова проговариваются на кончике языка, легко, без каких-либо усилий, скороговоркой. Согласные, словно бусинки, аккуратно нанизываются на непрерывно звучащую ровную струю. Небольшое *crescendo* совпадает с направлением мелодии вверх, которая на *diminuendo* легко ниспадает. Метод отработки техники исполнения данного отрывка может быть использован применительно к другим произведениям аналогичной музыкальной структуры. Подвижность мелодии, быстрый, стремительный темп, виртуозная скороговорка, продолжительное дыхание, изменение силы звука, легкость и изящество сочетаются здесь с непрерывной кантиленой, распевностью.

В зависимости от конкретных вокальных задач руководитель может вводить в обиход своей практической работы различные отрывки из хоровой литературы, народные попевки, исполнение которых в качестве упражнений принесет несомненную пользу итевцам.

Особенности работы с народным хором *

Манера народного пения возникла из живой народной речи. От речевой интонации идут характерные исполнительские приемы: скольжения, «скаты», призвуки («народные форшлаги»), красочная игра словом: растягивание слова на добавочные гласные, повторность слогов, разрыв слов, вставные междометия и др. Поэтому изучение народными певцами и сохранение в их собственном пении образной народной речи во всей ее непосредственности и непринужденности является первым условием правдивости исполнения. Не только в старинных, но и в современных песнях, созданных для народных певцов, нужно сохранять основные особенности местного говора, характерную фольклорическую окраску его.

Каждой области присуща своя манера звукообразования, на которую влияют музыкальный склад песни и особенности местного говора. Например, на севере речь певучая с растягиванием ударных гласных и сокращением неударных, с забавной частотой говоркой, с легким неназойливым оканьем и цоканьем. Северная

* Для тех, кто работает с народными хорами, необходимо знание законов народного исполнительства и народной манеры пения. Методические основы пения в народном стиле разработаны еще недостаточно. Тем более ценным можно считать опыт работы с Государственным Северным русским народным хором его художественного руководителя, народной артистки СССР, лауреата Государственной премии РСФСР имени Глинки Нины Константиновны Мешко. Ее методика апробирована в работе со старейшим хоровым коллективом, а также со студентами Отделения по подготовке руководителей народных хоров МГМПИ имени Гнесиных, профессором которого она является. Данный раздел излагает основные положения методики, разработанной Н. К. Мешко (72).

речь деликатная, негромкая, ее можно слушать как сокровенную музыку. И пение северян — плавное, текучее, тонкое... Степные песни, напротив, — размашистые, гулкие. Во взлетающих протяжных звуках, так же как в плавной неторопливой речи — необъятная ширь. Слова волжских песен раздольно «гуляют» по широким интервалам мелодии. Словом, в каждой области, в каждом крае есть свои особенности — яркие, неповторимые. Глубоким изучением этих особенностей непременно должен заниматься человек, который посвятил себя народному пению. Учить можно только участь у народа, самому пройдя народную школу.

Вместе с тем к народному бытовому пению надо относиться критически. Не следует копировать его недостатки. Ведь не каждый народный исполнитель хорошо владеет голосом. У старых певцов, например, иной раз из-за отсутствия зубов страдает произношение слов. У некоторых голос звучит сипло или резко; из-за желания спеть звонче звук иногда «прижимается», приобретает глоточный или гортанный оттенок, у других певцов голос звучит монотонно, заунывно. В народе поют, как правило, «к слухаю» и певцам необходимо «распеться» — войти в творческое состояние, разогреть голос, только тогда в исполнении народного певца обнаружится «золотое зерно», которое можно услышать, понять и отделить от недостатков.

Так же в песенном материале: не все, что поется и записывается, имеет художественную ценность. Многое из исполняемого в народе обладает ценностью исторической, познавательной; но репертуар нужно отбирать только лучшее.

«Для русской народной манеры звукообразования характерно натуральное открытое звучание голоса, хотя в разных областях России манера пения варьируется: на севере, в Кировской, Московской областях, на Волге, в некоторых районах Урала и Сибири поют более округленным, „узким“ и легким звуком. Но округлением народные певцы пользуются ровно настолько, сколько необходимо для сглаживания регистрационных изменений в голосах при большом диапазоне хоровой партитуры, оставляя звучание открытым» (72, с. 97).

У народных певцов связки смыкаются более плотно, чем у певцов академических, и в значительно большей степени используется грудной резонатор. Народное пение преимущественно грудное. Обычно народные певцы в быту поют в удобном для них регистре, в пределах октавы. Однако встречаются народные голоса с диапазоном, превышающим полторы октавы.

Поскольку современный репертуар требует более широкой вocalной техники, целесообразно работать над расширением диапазона голосов народного хора, делая это чрезвычайно деликатно не нарушая народной характерности голоса.

Главным методическим принципом в обучении народному пению является «разговорная» манера пения, то есть установка «петь, как говоришь». С чем это связано? Дело в том, что на разговорная речь насыщена различнейшими смысловыми интона-

циями, и «разговорная» манера пения народных певцов подразумевает сохранение и передачу этих интонаций. Интонационная выразительность составляет основу искусства народного пения.

Отсюда вытекает первая методическая установка: артикуляционный механизм произношения слов в народном пении остается тем же, что и в разговорной речи, то есть во время пения необходимо сохранять строго разговорное положение рта, не делать ничего лишнего. Чтобы это получилось, следует поупражняться, например:

а) проговаривать конкретную фразу в разговорной манере (для самоконтроля можно проверить себя с помощью зеркала);

б) проговаривать эту же фразу нараспев медленнее, следя за артикуляцией и положением рта соответственно разговорному. Если в разговоре при помощи языка, губ и нижней челюсти фиксируется положение только ударной смысловой гласной, то при распеве и неударные требуют фиксации их положения, но без опускания нижней челюсти;

в) проговаривать ту же фразу нараспев на одном звуке в ритме песни. При этом следить, чтобы посып звука опять же был разговорным, идущим от слова, и чтобы не было попыток выталкивать звук горлом;

г) наконец, петь мелодию песни, однако при этом сохраняя разговорный посып звука. Если это не получается, полезно время от времени, прерывая мелодию и как бы скатываясь с нее, переходить на разговорную интонацию:

32

В этом упражнении мы производим действие обратное распеву слов: пение переводим на разговор. Тренироваться нужно до тех пор, пока не появится навык естественного разговорного произношения слов при пении. Навык следует довести до автоматической привычки.

В разговорной речи, так же как и в пении, мы различаем тембр, повышение и понижение тонов, то есть высоту, регистры и диапазон голоса. Речь, как и пение, осуществляется только на основе дыхания.

Хорошо поставленная речь всегда певучая, звучная, мягкая, в ней есть тот элемент распевности, который при тренировке и систематическом развитии может помочь певцу легко перейти на естественное пение. В основе народного пения лежит та же свобода, непринужденность, которая отличает процесс разговорной речи. Дыхание при разговоре берут, задерживают и расходуют ровно столько, сколько нужно для определенной фразы. Если все эти естественные, годами выработанные навыки речевого звукообразо-

вания максимально приблизить к пению так, чтобы человек пел тем же способом, каким разговаривает, сохраняя ту же естественность и непринужденность, как и в разговорной речи, то успел обеспечен. Речь несет в себе не только информацию, но и определенный интонационный смысл. Одно и то же слово, фразу можно произнести с различной интонацией, от чего изменится смысл этого слова, фразы.

Развивая голос участников и навыки народно-хорового исполнения на основе «разговорной» манеры, руководитель должен хорошо знать строение певческого аппарата и физиологию певческого процесса, который в основе своей протекает у всех певцов одинаково. В основе техники дыхания, звукообразования, дикции лежат единые для всех принципы. Но есть специфические моменты, которые придают манере пения характер академический или народный. К такой особенности можно отнести позицию звука. Ранее мы говорили, что позиция звука должна быть высокой, имея в виду направление звука в головной резонатор, мысленное фокусирование его в одной точке головы. Как известно, «собирание» звука в пучок достигается округлением его. «Когда округление не очень глубокое, оно улучшает, облагораживает звучание народного голоса и помогает ему преодолеть регистровые трудности. Но есть мера округления, как бы его „граница“, до которой звук остается в принципе еще открытым, но стоит только перейти эту „границу“ и округлить звук побольше, как он сразу же снимается с грудной опоры, теряет свой характерный тембр и переходит в новое качество — „закрытый“ звук... Положение глубокого зевка будет соответствовать закрытому звучанию голоса. Положение легкого и близкого зевка, вызывающее только движение мягкого неба, главным образом мягкого язычка — округленному, но открытом звучанию голоса... Постепенное и последовательное округление звука в той мере, которая не нарушает специфики народного звучания, есть единственно верный способ к выравниванию голоса на регистрах переходах, подвластный нашему сознанию. В целях плавности звучания голоса, округление должно сохраняться на всем протяжении диапазона, но степень его, самая незначительна на низких звуках, по мере подъема голоса вверх увеличивается. Мера округления должна очень чутко контролироваться слухом, мало округления — тембр голоса меняется на более плоский и резкий, много — голос переходит в другое качество, теряя при этом грудной характер звучания. В народном пении в любом случае должен сохраняться принцип опоры на открытую грудь» (7 с. 100).

В народном пении высокая позиция сочетается с близким посылом звука. Достигается близкий посыл при помощи языка. Повытянутом вперед языке глотка освобождается и звук свободно проходит из гортани в ротовую полость, а высокое положение маленького языка («зевок») направляет звук к передним зубам и переносице. При помощи кончика языка народные певцы часто создают микрорезонатор, благодаря которому голос звучит близ

и ярко. При этом кончик языка «ложечкой» упирается в основание нижних зубов, сам язык энергично подается вперед, артикулируя очень точно, эластично, упруго и экономно. Таким образом, умелое пользование резонаторами, точное нахождение высокой и близкой позиции звука несомненно помогут руководителю правильно ориентироваться в вокальной работе с народным хором.

Еще одна важная особенность народного пения: озвучивание, «огласовка» согласных. Суть приема состоит в том, что между согласными появляются «скользящие» вставные гласные. Например, слово «обманула» при указанном озвучивании будет произноситься: об(ы)манула. Важно научиться не выпячивать вставную гласную (ы), иначе звучание будет вульгарным. Техника исполнения «огласовки» сводится к тому, чтобы согласной придать лишь легкий или едва уловимый призвук вставной гласной, тогда согласная удобно и естественно зазвучит. Озвучивать согласные нужно сначала в медленном темпе, чтобы певец осознал этот прием, а язык привык к нему. Лишь затем можно переходить к скороговорочному способу их произношения.

Наиболее типичны следующие недостатки звучания голосов народных хоров.

1. «Белый», плоский звук. Бестембрен, невыразителен. Он возникает в случае отсутствия у певцов навыков пользования резонаторами. Нёбная занавеска в данном случае остается неподвижной, маленький язычок низко нависает над корнем языка. Исправить положение поможет тренировка «зевка», округление звука, развитие певческой инициативы, нахождение опоры дыхания, точки естественного резонирования и высокой позиции.

2. Глоточный звук. Тяжелый, глухой, как бы выдавленный из груди. Он неприятен по тембру и совершенно бесперспективен с точки зрения развития голоса. Это грудной открытый звук, направляемый певцом в глубину расширенной глотки и лишенный головных обертонов. При таком способе звукообразования голос не может найти к нему пути. На глоточный звук чаще всего сбиваются певцы, которые раньше не владели народной манерой и в поисках грудного открытого звука «нашли» звучание, которое им кажется очень ярким и сильным. Петь таким звуком нетрудно, так как «работает» только грудной резонатор. Глоточный звук очень навязчив и заразителен. Если хоть один певец в хоре поет таким звуком, все другие невольно на него переходят. Исправлять его очень трудно, но допускать продолжение пения таким звуком нельзя.

3. Сиплое, слабое звучание голоса. Зависит чаще всего от отсутствия певческих навыков, вялости певческого аппарата. Этот недостаток можно исправить, развивая преимущественно «опору», активизируя певческий тонус. В качестве упражнения полезно многократно проговаривать распевной скороговоркой фразу плясового или шуточного характера, например: «наберу карман воды, воды, воды, да», «уж ты прялица, кокорица моя, да пойду винесу на улицу тебя, да буду прясть и попрядывать, да по бесе-

душкам похаживати, да», «подвернулся, подломился каблучок да пала девушка на правый бочок, да». При этом непрерывно усиливать энергию подачи слов и звука за счет дыхания и ощущать эмоциональный тонус, заложенный в содержании интонируемой скороговорки.

4. Сиплое и слабое звучание голоса на низких и средних звуках диапазона, более звучное и яркое на высоких. Зависит от неумения пользоваться грудным резонатором или от недостаточной опоры на диафрагму. Для исправления нужно «искать» грудной тембр в голосах певцов на разговоре, потом на пении. При поисках грудного звучания случается потеря высокой позиции, «пропадает» верхний регистр. Этого допускать категорически нельзя.

5. Крикливое звучание голоса на верхних звуках при звучном и сочном на нижних. Зависит от неумения певцов слаживать регистровые переходы. Главная задача здесь сводится к нахождению высокой позиции на всем протяжении диапазона хора. По мере движения вверх должно усиливаться звучание головных обертонов.

Эти типичные недостатки, отмеченные в статье Н. К. Мешко (72), не исчерпывают всех возможных изъянов и трудностей в вокальной работе народных хоров. Однако, зная наиболее типичные дефекты и способы преодоления их, можно сориентироваться в условиях конкретной работы, если помнить о «разговорной» ма-нере народного пения, о главном принципе его: искать свой естественный голос, не петь деланным.

Вокально-хоровые упражнения для народного хора

1. На звуках примарной зоны проговаривать тексты скороговорок, вкладывая в них различный интонационный смысл. Например, скороговорка «Из-за леса, из-за гор ехал дедушка Егор» может быть исполнена с интонацией удивления, испуга, восхищения и т. п. Следить за удержаным дыханием, говорить на опоре, «сердито» и вместе с тем близко, посылая звук вперед:

33

Скороговоркой



1. Ё-ло-чки, со-сё-ноч-ки, ко-лю-чи-е зе-лё-ны-е
2. А я па-ре-нь мо-ло-дой не же-на-тый хо-лос-той
3. Ле-те-ли гу-ли, ле-те-ли гу-ли, ле-те-ли гу-ли

2. Исполнять связанно, как бы «раскачивая» голосом мелодию. Открытые гласные помогают найти близкий, светлый звук. Следить, чтобы он не был «плоским». Для этого петь с настроением «сердито»:

34 Умеренно

распевание Н. Мешко



3. Две небольшие попевки в объеме терции помогают развивать подвижность голоса — одна в направлении голоса вниз, другая — вверх. Следить за ровностью звука и высотой позиции:

35 а)

б)



4. Исполнять на цепном дыхании, ровным, протяжным звуком. Как бы раскачивающееся движение мелодии вносит новые ритмические ощущения (триольность). Данное упражнение рекомендуется исполнять с разными оттенками настроения: нежно, восхищенно, грустно и т. д., развивая артистизм певцов:

36 Спокойно

распевание Н. Мешко



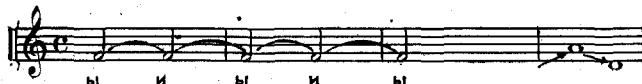
5. Добиваться ровного, свободного звучания на «опоре», естественности, непринужденности, безыскусности и простоты исполнения:

37 Плавно



6. Исполняется на цепном дыхании, спокойно, по руке руководителя изменяется гласная. Упражнение помогает развивать подвижность и эластичность мягкого верхнего нёба:

38



7. Развивает диапазон голоса, его подвижность. Следить за тем, чтобы гласная *а* (*я*) формировалась по принципу предыдущей гласной *е*; петь в единой манере, близко, высоко и «сердито»:

39

Умеренно подвижно

распевание Н. Мешко



8, 9. Помогают тренировать удержанное, продолжительное дыхание. Желательно петь каждое упражнение на одном дыхании. Если поначалу его не хватает, можно «перехватить» дыхание перед припевом. Чтобы упражнения не вокализировались на академически манер, сначала полезно многократно проговорить текст в заданной высоте, свободно и непринужденно, добиваясь полной иллюзии разговорной речи. Затем тут же, без остановки, переходить к пению, сохранив принцип разговорности:

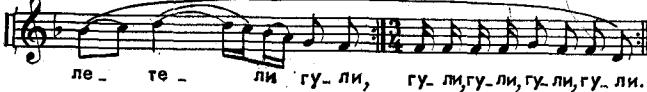
40

распевание Н. Мешко



41

распевание Н. Мешко



10. Полезно для выработки подвижного, близкого, яркого звука. Следить, чтобы певцы не пели «белым» плоским звуком. Всегда исполнять округло: при пении звука *е* мысленно представлять *е*, при пении *я* — представлять себе *ё*:

42

Легко, подвижно



11. Упражнение начинать с медленного темпа, постепенно убывая его. Пропевать различные гласные на непрерывном «мышечном». Ощущать связь звука с работой мышц брюшного пресса живота. Развивает подвижность мягкого нёба:



12. Начинать сверху, не «вползая» в звук. При нахождении движении мелодии не терять высокую позицию звука, ощущать его в точке головного резонирования. Последний звук выполняется со «скатом» голоса*.



13. Интонирование звуков мажорного звукоряда на крепкой опоре дыхания. Петь близким, собранным звуком на «открытой груди»:



14. Исполняется подвижно, легко, желательно на одном дыхании три раза подряд. Артикуляционный аппарат свободен, работает только кончик языка. Быстрота произношения текста здесь сочетается с кантиленой, которая достигается эластичным, непрерывным дыханием:



15. Широкий кантиленный распев исполняется на опертом дыхании. Первый звук — «вершина» попевки — берется сверху, мяг-

* Прием «ската» голоса как средство выразительности довольно часто встречается в народном пении, особенно в конце песенных фраз. Интонация голоса как бы «скатывается», «скользит», глиссандируя, вниз. «Сбросить» интонацию звук помогает эластичное дыхание.

ко, «открытой грудью». *И* — с первого слога переносится ко второму: «о-йда». Обратить внимание на огласовку некоторых согласных (туман-ы) и на последний звук, который исполняется приемом «ската» голоса вниз. Добиваться ровного, наполненного обертонами звука, но не форсировать его:

47

Широко народная песня

Ой, да туман(ы)я - ром(ы) ко- ти - тся.

16. Попевка небольшая, но медленный темп и движение мелодии ровными четвертями требуют от певцов большого удержания дыхания. Следить за ровностью звука и чистотой интонации (бесполутоновый, пентатонный звукоряд!):

48

Широко, певуче народная песня

Не гро-зна- я на нас ту- чу- шка.

17. Освоение элементов двухголосия. Упражнение исполняется на одном дыхании, но с двумя цезурами, перед каждой из которых имеется «скат» голоса. Ощущение пульсации звука (шестнадцатыми) поможет придать мелодии необходимое движение. Затаить легкую, не нажимая, стремиться к сильным долям напев. Текст произносить без особых усилий, скороговоркой:

49

Живо распевание И. Меш

у ме- ня, у ме- ня, у ме- ня ле- бе- да

18. Еще один пример на скороговорку. Его можно петь на одном дыхании. Если сначала это не получается, то брать дыхание через каждые два такта. Потом поставить задачу — протянуть дыхание на всю фразу, для чего ускорить темп исполнения. Следить, чтобы интонация была чистой. Особое внимание обратить на повторяющийся звук (слоги: ны, лены, лены), который постепенно может быть непроизвольно понижен певцами. При исполнении упражнения на два голоса необходимо сначала выстроить первую терцию, остановившись на ней:

50

Скороговоркой или певуче (чредовать) распевание И. Меш

Зе-ле-ны лу- га, зе-ле-ны лу- га, зе-ле-ны ле-зы-ле-ны-ле-зы-лу- га.

19. Другой пример двухголосного упражнения построен на рапоре исполнявшихся попевках. Здесь возможно введение третьего голоса — подголоска в октавный унисон. Петь без напряжения гортани, свободно, как бы «продувая» через себя воздушную озвученную волну:

51

ле - бе - дин,

20. Интонирование чистой кварты хорошо отрабатывать на характерной календарной попевке, веснянке. Следует требовать от участников устойчивой интонации, открытого, звенившего звука, полетного, не форсированного. Можно рекомендовать наметить заранее смысловые акценты в попевке, остальные же неударные слоги исполнять тише, «убирая» их:

52

Подвижно

Ве - сна кра - сна, прихо - ди ско - ре!

21. Двухголосное упражнение на мотив известной народной песни полезно как с точки зрения вокальной (удобный распев, фонетическая основа текста, небольшой диапазон), так и хоровой (унисоны перемежаются с чистыми квинтами и квартами, большими терциями). В основе запева лежит уменьшенное трезвучие, его «вершину» следует петь с тенденцией к понижению, а основание, тонику — очень устойчиво. Упражнение может служить примером, иллюстрирующим звучание уменьшенного трезвучия. Петь упражнение, используя принцип «мычания», непрерывного «гудения» из глубины груди:

53

Подвижно, распевно

1. Вы - ра - ста, вы - ра - ста, вы - ра - ста - ла тра - ва

2. Уж я ту, уж я ту, уж я ту тра - ву да

шёл - (ы) - ко - ва - я, вы - рас - та - ла трава шел(ы).ко - вая,

уж я ту траву да вы - ко - шу ко - сой,

22. Энергичная мелодия другой народной песни «Трава, травушка» развивает у певцов навык опертого пения, устойчиво интонирования чистой кварты, ладогармонический слух: здесь имеется ярко выраженная доминантовая функция с разрешением в тонику. Упражнение помогает ощутить грудной резонатор:

54 Энергично

Тра-ва, мо-я тра- ву-шка, тра-ва зе- ле- на- я.

23. Следующий пример исполняется на целном дыхании. На этом упражнении следует учиться быстро и легко сменять дыхание на непрерывно гудящей звуковой волне, открывать грудной резонатор. Вместе с тем надо петь «близко», ощущая звук как бы из передних зубах и в высокой позиции:

55

Ай ли ля ли ля ли ля
Ай ли лё ли лё ли лель

24. Двухголосная скороговорка исполняется легко и быстро. Предварительно следует выстроить в медленном темпе все интервалы (чистую квинту и октаву, малые и большие терции). Это можно сделать посредством пропевания упражнения на различные слоги типа: *ри*, *ле*, *ли*. Встречающаяся огласовка выполняется мягко, не утрированно. Все внимание певцов при этом сосредоточивается на пропевании впереди стоящей гласной, например *лес(ы)*, *перелесил(ы)*, *свет(ы)*, *пересветил(ы)ся*:

56 Быстро

народная песня

Вы у- ты, у- ты, у- ты, у- ты, у- ты
Да вы ку- да у- ты, у- ты, у- ты, у- ты, у- шли
ка- бы лес(ы) пе-ре- ле- си-лы- ся,
ка- бы све- ты) пе-ре- све- ти-л(ы)- ся.

25. Попевка частушечного склада исполняется дважды на одном дыхании. Слог *ри* помогает приблизить звук, а его мысленная окраска в *ю* — собирает, округляет звук. Пение упражнения на слога *ай-я-я* помогает больше «открыть грудь», почувствовать грудной резонатор. Чтобы звук был собранным и излишне «не обелялся», его требуется мысленно собрать гласной *ё*. Все широкие мелодические ходы вверх поются не форсированно, на дыхании, сверху, округло. Следить за свободной гортанью:

57 Связанно

ри ририри...
Ай я я...

26. В основе известной песни Соловьева-Седого «Как за Камой за рекой» лежит интонация характерного движения мелодии по тонам, которые надо исполнять в данном случае широко. Все упражнение стараться петь на одном дыхании, подвижно, с удалью, размашисто, подчеркивая слова, но при этом сохраняя штирик legato. Следить за плотным звуком, опертым на дыхание, и за свободой гортани:

58

Живо

Как за Ка- мой, за ре- кой я о- ста- вил свой по- кой:
Во- зле го- ро- да Та- гил я Ма- ру- сю по- лю- бил.

27. Канон на мотив известной народной песни «Со вьюном я кожу» можно исполнять разным количеством голосов в зависимости от подвижности хора. Вступление каждой новой партии осуществляется через четыре такта. Разучивать песню поначалу надо всем вместе, выстраивая интонационно и ритмически. Особое внимание обратить на мелодический ход малой сексты и на вводную VII ступень, а также на темп в припеве («Я не знаю, куда вьюн положить»), который необходимо твердо выдерживать, не торопиться в произношении слов. Следить за округленностью гласных (например, в слове «со вьюном» хористы, как правило, исполняют сильную долю, четверть, утрированно открыто — «са вьюном»):

59

A

1. Со вью- ном я хо- жу, со вью- ном я хо- жу, со вью- ном я хо- жу, со вью- ном я хо- жу;
2. По- ло- жу я вьюн, по- ло- жу я вьюн, по- ло- жу я вьюн, по- ло- жу я вьюн;
3. А со пра- во- ва, а со пра- во- ва, а со пра- во- ва, а со пра- во- ва.

— жу, я не знаю ку- да вый по- ло- жить, я не
вьюн, по- ло- жу я вьюн на право- е пле- чо, по- ло-
ва, а со пра- во- ва на право- е пле- чо, а со

зна- ю ку- да вьюн по- ло- жить,
— жу я вьюн на право- е пле- чо,
пра- во- ва на право- е пле- чо, а со

28. Освоить интонацию минорного лада помогут напевы знакомых песен: «Как пойду я на быструю речку» А. Попова, «Спят курганы темные» Н. Богословского, «Подмосковные вечера»

В. Соловьева-Седого, «По долинам и по взгорьям», «Тонкая бина». Все перечисленные песни начинаются поступенным движением минорного звукоряда, минорным трезвучием либо опеванием характерной терции. Руководитель имеет возможность объяснять участникам хора на конкретных примерах особенности интонирования минорного лада и на практике закрепить певческую интнацию этого лада. Все примеры отличаются распевностью. И надо исполнять спокойно, связно. Следить за дыханием, расходовать его экономно. Отрывки брать небольшие, в два-четыре такта, чтобы хватило дыхания.

Особенности работы с детским хором

Вокально-хоровая работа в детском хоре проводится в соответствии с психофизиологическими особенностями детей разных возрастных групп, каждая из которых имеет свои отличительные черты в механизме голосообразования. Организуя детский хор, руководитель должен обязательно учитывать эти особенности, придерживаться однородности возрастного состава коллектива. Наибольший результат дает работа с таким детским хором, который развивается в ходе регулярных занятий на протяжении многих лет, охватывая все периоды роста детей, начиная с младшего возраста и кончая старшей возрастной группой. Ребята, прошедшие такую школу хорового пения, на всю жизнь сохраняют любовь к нему и часто продолжают свои певческие занятия во взрослом самодеятельности.

Знание свойств детского голоса, особенностей строения и развития певческого аппарата у детей поможет руководителю правильно наладить вокально-хоровые занятия.

В целом детские голоса отличаются легкостью, прозрачностью, звонкостью и нежностью звука. Они делятся на дисканты и альты. Дисктант — высокий детский голос, его диапазон $до_1$ — $соль_2$. Альт — низкий детский голос, его диапазон $соль_m$ — $ми_2$.

Различают три этапа развития детского голоса, каждому из которых соответствует определенная возрастная группа.

1. Семь — десять лет. Голоса мальчиков и девочек в общем однородны и почти все — дисканты. Деление на первые и вторые голоса условно. Звучанию голоса свойственно головное резонирование, легкий фальцет, при котором выбирают только края голосовых связок (неполное смыкание голосовой щели). Диапазон ограничен звуками $ре_1$ — $ре_2$. Наиболее удобные звуки — $ми$ — $ля$. Тембр очень неровен, гласные звучат пестро. Задача руководителя — добиваться возможно более ровного звучания гласных на всех звуках небольшого диапазона.

2. Одиннадцать — тринадцать лет, предметационный период. К одиннадцати годам в голосах детей, особенно у мальчиков, появляются оттенки грудного звучания. В связи с развитием грудной клетки, более углубленным дыханием голос начинает звучать.

более полно и насыщенно. Голоса мальчиков явственно делятся на дисканты и альты. Легкие и звонкие дисканты имеют диапазон: re_1 — fa_2 ; альты звучат более плотно, с оттенком металла и имеют диапазон ci_5 — do_2 .

В этом возрасте в диапазоне детских голосов, как и у взрослых, различают три регистра: головной, смешанный (микстовый) и грудной. У девочек преобладает звучание головного регистра, и явного различия в тембрах сопрано и альтов не наблюдается. Основную часть диапазона составляет центральный регистр, имеющий от природы смешанный тип звукообразования. Мальчики пользуются одним регистром, чаще грудным.

Границы регистров даже у однотипных голосов часто не совпадают, и переходные звуки могут различаться на тон и больше. Диапазоны голосов некоторых детей могут быть больше указанных выше. Встречаются голоса, особенно у некоторых мальчиков, которые имеют диапазон более двух октав.

В предмутационный период голоса приобретают тембровую определенность и характерные индивидуальные черты,ственные каждому голосу. У некоторых мальчиков пропадает желание петь, появляется тенденция к пению в более низкой tessiture, голос звучит неустойчиво, интонация затруднена. У дискантов исчезает полетность, подвижность. Альты звучат массивнее.

3. Тринадцать — пятнадцать лет, мутационный (переходный) период. Совпадает с периодом полового созревания детей. Формы мутаций протекают различно: у одних постепенно и незаметно (наблюдается хрипота и повышенная утомляемость голоса), у других — более явно и ощутимо (голос срывается во время пения и речи). Продолжительность мутационного периода может быть различна, от нескольких месяцев до нескольких лет. У детей, поющих до мутационного периода, он протекает обычно быстрее и без резких изменений голоса. Задача руководителя — своевременно услышать начало мутации и при первых ее признаках принять меры предосторожности: сначала пересадить ребенка в более низко поющую партию, а затем, может быть, и освободить его временно от хоровых занятий, так как индивидуальное наблюдение за голосами в мутационный период в условиях работы имодейтельного коллектива затруднено. Очень важно, чтобы руководитель чаще прослушивал голоса детей, переживающих предмутационный период, и вовремя мог реагировать на все изменения в голосе.

4. Шестнадцать — девятнадцать лет, юношеский возраст. Хоры этой возрастной категории состоят обычно из трех партий: сопрано, альты — голоса девушек; тенора и баритоны объединены в одну мужскую партию. Диапазоны партий сопрано: do_1 — sol_2 ; альты: la_5 — re_2 ; мужская партия: ci_6 — do_1 .

В юношеском хоре важно соблюдать санитарные правила пения, не допускать форсированного звука, развивать технику дыхания и весьма осторожно расширять диапазон. Крикливое пение может нанести большой вред нежным, неокрепшим связкам.

Весь певческий процесс в детском хоре должен корректироваться физическими возможностями детей и особенностями детской психики.

Рассмотрим некоторые типичные недостатки в детском хоровом пении.

1. Вокально неподготовленные ребята при пении неровно дышат, они словно захлебываются дыханием, поднимая при этом плечи. Такое поверхностное, ключичное дыхание неблагоприятно отражается и на звуке, и на организме ребенка. Чтобы ликвидировать этот недостаток, надо сосредоточить внимание детей на диафрагме, просить их взять дыхание «в пояс», спокойно вдохнуть через рот и нос одновременно, плечи при этом спокойно опущены. Словом, перенести внимание на работу мышц живота.

2. Подражая взрослым, дети часто стараются громко петь. Они уверены, что громкое пение равнозначно красивому. Надо объяснить им, что качество голоса складывается из разных понятий тембра, диапазона, ровности звука, техники владения голосом. Процесс пения должен протекать осмысленно. Нельзя разрешать детям кричать, надо научить их петь «на опоре» ровным, непрерывным звуком, тянуть его как можно дольше, без перенапряжения организма. Детей, так же как и взрослых, следует тренировать на вокальных упражнениях, цель которых — развитие голоса и навыков пения.

Основные качества детского голоса — легкость и звонкость, связанные с возрастными особенностями человеческого организма, естественны по своей природе. Об этом всегда необходимо помнить и стремиться сохранить эту специфическую черту звучания детского голоса.

В последние годы детское хоровое пение обогатилось новым, своеобразным направлением — детскими народными хорами, фольклорными ансамблями, которые развивают детское хоровое исполнение на народно-песенной основе. Перспективность этого направления очевидна: во-первых, сам по себе обширный репертуар благодаря мелодичности, удобству диапазона и т. д. составляет наилегчайшую почву для естественного развития детских голосов; во-вторых, народно-песенный материал способствует певческому росту детей на основе такого творческого элемента, как импровизация. В основе певческой работы с детскими народными хорами и фольклорными ансамблями лежит естественная «разговорная» манера, присущая народному пению. В детском хоровом пении границы академического и народного округления звука выражены менее ярко, чем у взрослых певцов, а в младших возрастных группах, которые поют натуральным голосом, понятие округления вообще носит условный характер.

Вокально-хоровые упражнения для детского хора

1. Пение на заданной высоте разных гласных (а, э, и, о). Следить, чтобы звук тянулся ровно, без толчков. Дыхание показано.

вать жестом руки спокойно. Обращать внимание детей на округление всех гласных, на единую манеру исполнения их. Петь без напряжения:

60
Протяжно



2. К тем же гласным добавляются согласные, которые помогают активизировать работу артикуляционного аппарата. Вместе с тем нельзя допускать утрированного, нарочитого произношения согласных. Следует добиваться четкого, быстрого и естественного их исполнения. Упражнение поется легко и бодро, по полутонам вверх и вниз в диапазоне голоса:

61
Бодро
распевание А. Свешникова



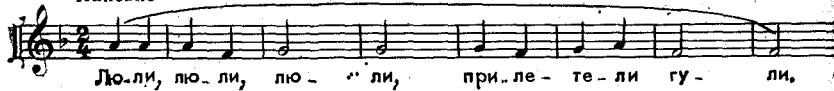
3. Начинается упражнение с пения закрытым ртом заданного звука. Следить, чтобы зубы при этом не сжимались, звук свободно проходил бы через небольшую щель, образованную между верхним и нижним рядом зубов. Губы мягко сомкнуты. Звук направляется не «в себя», а к передним стенкам зубов. Когда звук таким образом выстроен, никто из детей «не жмет» на звук, он легко и свободно летит. По руке дирижера все переходят на пение слогов (ма, мэ, ми, мо, му). Здесь важно сохранить ту же ровность звука, которая была достигнута при пении закрытым ртом:

62
распевание А. Свешникова



4. Небольшая попевка Колыбельной поможет в работе над интонацией в пределах большой терции. Если сначала дыхания не хватает, можно брать дыхание через четыре такта, но постепенно стараться исполнить весь напев на одном дыхании, спокойно, протяжно. Просить детей петь гласные и, е на манер ю, у, которые «собирают» звук:

63 Напевно



5. Упражнение развивает устойчивое интонирование чистой кварты. Его можно гармонизовать и исполнять под аккомпанемент. Следить, чтобы при повторном исполнении мелодии интонация первого звука сохранялась чистой. Для этого первый звук надо хорошо слушать, а не «падать», не «налетать» на него:

64 Спокойно



6. Та же интонация чистой кварты дается в обратном, ниспадающем движении. Очень важно, чтобы дети чисто попадали на первый, высокий звук и сохраняли высокую позицию пения, смотря на нисходящее направление мелодии. Добиваться пения всей фразы на одном дыхании:

65 Связанно



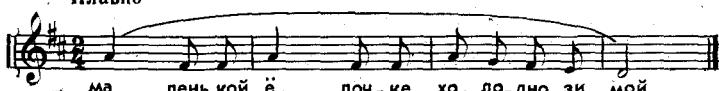
7. Интонирование мажорного трезвучия в сочетании с ниспадающим мажорным звукорядом. Следить, чтобы произношение текста не нарушало плавного и ровного звучания. Петь в высокой позиции, «близко»:

66 Плавно



8. Еще одно упражнение на освоение мажорного звукоряда мотив известной песни М. Красева «Елочка». Когда в исполнении данного четырехтакта достигнуты ровность, плавность и чистота, можно перейти к освоению второй части песни:

67 Плавно



9. Освоение скачка мелодии на чистую квинту. Исполнение знакомой песенки Г. Лобачева «Кот Васька» поможет преодолеть эту трудность. Научить детей брать верхний звук «без подъезда» к нему, а сразу, «сверху» интонируя заданный тон. Для этого необходимо поработать над мелодическим ходом отдельно, в медленном темпе, давая возможность детям вслушаться в интонацию чистой квинты:

68 Умеренно

10. Упражнение построено на интонациях мажорного звукоряда. Первая часть его исполняется на один слог, а вторая — варьируется: слог *ле* распространяется то на один звук, то на два, то на всю фразу. Спеть всю фразу на один слог труднее, нежели слогировать каждый звук. Во втором случае облегчается интонирование, звук как бы получает «подпорку» в виде согласной. Поэтому в упражнении сочетаются два варианта распева мелодии: на один и несколько слогов. В пении на один слог следует сохранять ту же чистоту интонации и четкий переход от звука к звуку, что и при пении на повторяющиеся слоги:

69 Слойконо

11. В пение мажорного звукоряда и трезвучия вводится прием *staccato*. Этим приемом исполняются такты 1—2 и 5—6 на одном, опертом дыхании. Начинать работу с медленного темпа, заставляя певцов внимательно вслушиваться в чистоту интонации:

70

распевание В. Соколова

12. Упражнение, в котором появляется элемент двухголосия в виде большой терции, можно исполнять на разные слоги, желательно с гласными, «собирающими звук» (*у*, *ю*, *ё*). Следить, чтобы верхние голоса в мажорной терции верхний звук интонировали с тенденцией к повышению:



13. Упражнение на подвижность голоса. Оно также построено на мажорном звукоряде нисходящего и восходящего порядка. Здесь имеется возможность закрепления пройденной интонации более подвижном темпе. Если упражнение сразу не выходит, надо начинать с медленного темпа:

72 **Подвижно**

14. Двухголосное упражнение в полном мажорном звукоряде построено в виде простейшей имитации. Разучивать его следует всем хором, а затем разделиться на первые и вторые голоса. Слова поначалу можно заменить слогами:

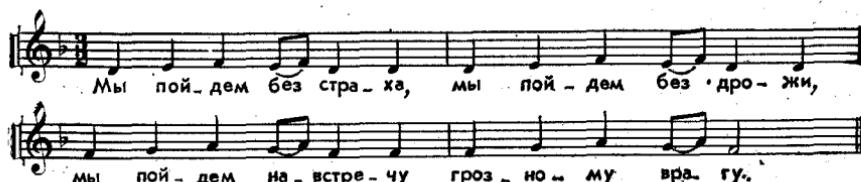
73

15, 16. Освоение интонаций минорного звукоряда и трезвучия. Знакомые мотивы песни «Привет морскому ветру» М. Сидрера и народной песни «Там, вдали за рекой» помогут участникам быстрее освоить интонирование минорного лада. Его характерное отличие от мажора — в третьей ступени, которая интонируется с тенденцией к понижению (малая терция). При пении этих упражнений надо стремиться к тому, чтобы вся фраза целиком пропевалась на одном дыхании, ровным тянувшимся звуком:

74



17. Секвенционно развивающаяся мелодия песни Д. Васильева-Буглая «Красная молодежь» удобна для освоения переменного лада. Мотив терцового диапазона звучит то в миноре, то в мажоре. Пример хорошо использовать на занятиях сольфеджио и музыкальной грамоты в качестве иллюстрации переменного лада:



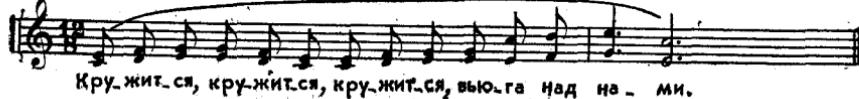
18. Начало «Песни молодых бойцов» А. Новикова можно использовать в качестве упражнения на опертое дыхание, а также на пунктирный ритм. Добиваться протяженности нот с точками и быстрого, короткого проговаривания согласных на шестнадцатых. Делать это лучше в медленном темпе: как можно дольше растягивать длинные ритмические единицы (гласные) и стремительно, легко проговаривать согласные на коротких длительностях. Тогда появится необходимая кантилена, распевность, которую следует всегда сохранять в пении:

Темп марша, извонко



19. Песня М. Фрадкина «В белых просторах» может быть использована как упражнение на два голоса, с характерным терцовым голосоведением, переходящим в конце в секстовое. Следить за вокальной стороной: звук должен быть ровным, певучим, текст произносится легкой скороговоркой, все внимание сосредоточено на гласных:

Не спеша



20, 21, 22. Примеры канонов. Первый канон более легкий, для других требуют определенной вокально-хоровой подготовленности хористов. Разучивание канонов на музыку О. Мандичевского «Интервалы» поможет также интонационно и теоретически осмысливать музыкальные интервалы. Канон рекомендуется выписывать на доске и исполнять по нотам, чередуя пение с веселым тексто- и сольфеджированием. Только тогда, когда мелодия канона отлично усвоена всеми участниками хора, можно перейти к каноническому пению:

79

A

B

80 Умеренно

A *mp*

B *mf*

81 Умеренно

A *mf*

B *mf*

В

- нон, ну ра- зве не у-чё- ный он? А тот у- чён ли,
кто по- ёт? О нет, со- всем на-о-бо-рот.

23. Еще один пример терцового двухголосия. Исполнение до-
вести до быстрого темпа. Исполнять легко, скороговоркой:

82 Скоро.

народная песня

Как по - шли на -ши по - дружи -ки в лес по я - го -ды гу - лять

24. Упражнение на двухголосие, в котором каждый голос имеет самостоятельную мелодическую линию. В верхнем голосе следить за чистым интонированием большой терции и в конце обратить внимание певцов на вторую ступень, неустойчивое окончание фразы. Во втором голосе добиваться уверенной интонации чистой кварты, острой интонации вводного тона. Разучивая мелодию каждого голоса, руководитель может гармонизовать его и сопровождать пение аккомпанементом. Это поможет певцам быст-
рое почувствовать ладовую основу музыки эстонской народной песни «Дождик»:

83 Не спеша

тр

Дож- дик, дож- дик, ми- лый бра- тец, э - о!

Дож- дик бра- тец

25. Для детского хора среднего и старшего возраста можно порекомендовать в качестве упражнений начальные предложения из известных советских песен, например: «Песня молодых бойцов» А. Новикова («Запевай веселей, запевала»), «Песня о Родине» И. Дунаевского («Широка страна моя родная»), «Марш веселых ребят» И. Дунаевского («Легко на сердце от песни веселой»), «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» В. Белого и т. д. В этих песнях встречаются характерные мелодические ходы, ритмические обороты, освоение которых поможет развить певческий голос участников хора, ладогармонический слух, овладеть техническими приемами, интонационными и ансамблевыми навыками хорового пения.

Цель упражнений — подготовить голосовой аппарат к актимной работе и довести до автоматизма основные вокально-хоровые навыки. Каждое упражнение имеет свою, конкретную задачу, которую дети должны понять.

Начинать упражнения целесообразно со звуков примарной зоны, двигаясь постепенно по полутонам или тонам вверх и вниз по всем звукам диапазона.

Работа над элементами хоровой звучности

Хоровой строй. Хоровое исполнение неразрывно связано с понятием строя. Хоровой строй — это система звуковысотных отношений, которая в хоровом пении выражается в правильном интонировании интервалов. Умение хориста чисто интонировать ступени лада, интервалы, аккорды, взятые в мелодическом изложении, называется мелодическим (горизонтальным) строем; умение певцов выстраивать интервалы и аккорды в одновременном звучании — гармоническим (вертикальным) строем.

Работа над мелодическим и гармоническим строем самым непосредственным образом связана с развитием у хористов музыкального слуха. Важно, чтобы они умели не только точно повторить заданную мелодию, но и услышать, оценить правильность звукообразования, высоту позиций звука, тембровую окрашенность голоса. Это возможно лишь при наличии вокального слуха.

Развитию вокального слуха помогают не только занятия по пению, но и по сольфеджио. Очень полезно в качестве упражнений пропевать небольшие музыкальные примеры или несложные хоровые партии в унисон, сольфеджируя их следующим образом: руководитель дает задание петь по нотам до определенного места, затем по его руке участники продолжают петь следующий отрезок заданной мелодии «про себя», а через некоторое время по знаку руководителя снова продолжают мелодию вслух. Таким способом развивается умение интонировать «про себя», обостряется интонационный и внутренний слух. Задание можно варьировать — например, предложить петь все сильные доли такта вслух, а слабые — «про себя».

Большую роль в хоровом пении играет гармонический слух — умение слышать свой тон в общем звучании многоголосия. Гармонический слух развивается в условиях многоголосного пения. В первое время, когда участники еще не имеют навыков многоголосного исполнения, роль гармонической поддержки — основы — играет музыкальный инструмент (фортепиано, баян). В качестве упражнений рекомендуется петь гармонизованные мелодии, гармонии, секвенции (под аккомпанемент руководителя); таким же образом разучивать хоровые партии. Как только участники начнут приобретать начальные певческие навыки, можно постепенно пер-

ходить к пению без сопровождения, с элементами двухголосия. По мере развития навыков многоголосного пения упражнения усложняются, так же как усложняется и репертуар.

Фактура многоголосного пения чрезвычайно разнообразна: простейшее эпизодическое разделение голосов, выдержаные звуки-«педали», подголоски, каноны, имитации, гармоническое пение, контрастная полифония, пение с самостоятельным голосоведением каждой партии. Постепенное включение в работу различных видов соединения голосов — от простого к сложному — дает возможность овладеть многоголосием.

Важнейшей предпосылкой слаженного пения, хорошего строя является правильное вокальное воспитание певцов. Как только механизм звукообразования в каком-либо звене певческого процесса будет нарушен, это немедленно скажется на чистоте интонации. Например, пение «на рыхлом», неопертом дыхании так же, как и на форсированном, перегруженном дыхании вредит чистоте интонации. Низкая позиция звука рождает понижение интонации. В некоторых случаях у певцов наблюдается чрезмерная вибрация, что также приводит к неустойчивой интонации. В этом случае полезно попеть на гласную *у* (или слоги *ду, ку*), следя за ровностью звука, приближая его к инструментальному.

Хоровой строй зависит от особенностей музыкального произведения. Поэтому в работе над хоровым строем надо исходить из конкретного музыкального материала. Например, иногда бывает неудобна тональность исполняемого произведения (из-за тесситурных условий, переходных звуков, недостаточного вокального мастерства певцов, манеры их пения). Желательно исполнять произведение в тональности, установленной композитором. Если это совершенно необходимо, можно транспонировать произведение в удобную для хора тональность или же работать над ним в удобной тональности, а в окончательном варианте исполнить в тональности оригинала.

Стройному пению способствует осознание лада во всех его проявлениях. Мажор интонировать легче, чем минор. Поэтому лучше начинать с пения мажорного звукоряда. Труднее дается чистота интонирования минора, особенно натурального вида. Для выявления его характерности надо всегда исполнять VII натуральную ступень достаточно низко, а для компенсации этого понижения тонику интонировать высоко.

Гармонический слух должен помочь певцам в освоении специфического для каждого произведения гармонического языка. Здесь самое главное — понять, усвоить логику гармонического развития музыкальной ткани произведения, почувствовать внутриладовые тяготения. Широкое расположение голосов затрудняет работу над строем в смешанном хоре, а тесное — в мужском, так как звучание в низком регистре приводит к акустической неясности. Самым удобным для хорошего строя расположением голосов можно считать: широкое — внизу и более тесное — вверху. Удобное голосоведение также облегчает работу над строем.

Если в хоровом голосе встречается повторяющийся звук или длинные, выдержаные звуки, надо следить, чтобы интонирование было устойчивым, так как в этих случаях исполнители нередко их понижают, «съезжают» с начатого тона.

Полутоновые и тоновые интонации требуют особого внимания. Как правило, хористы их «недобирают».

Руководитель должен знать правила интонирования гамм интервалов, чтобы на практике при разучивании конкретных произведений уметь выстроить звучание хора. По степени трудности интонирования гармонические интервалы делятся на стабильные (октава, квинта, квarta) и вариационные (остальные). Если первые требуют устойчивости в интонировании, то исполнение других зависит от их ладового назначения (например, большая терция в мажорном трезвучии — высокая, а в доминантовом септаккорде — более высокая).

В длинных фразах, требующих большого дыхания, певцы также склонны к понижению интонации в конце фразы. Надо предложить участникам хора быстро и бесшумно «перехватить» в разное время дыхание, то есть спеть всю фразу приемом целного дыхания, на опоре, не понижая интонацию.

Произведения в быстром темпе, так же как и в очень медленном, интонировать трудно. В первом случае певцы не успевают осознать музыкальную фразу, проинтонировать ее (например, «Попутная песня» Глинки), а во втором — теряют общую звуковую перспективу, забывают высоту звучания (например, в произведениях в темпе *largo*). В этом случае рекомендуется прорабатывать произведения в противоположных темпах: быстрые — в медленном темпе, а медленные — в подвижном. Тогда работ над строем будет проходить успешнее.

Иногда понижение строя связано с общим пониженным тоном певцов. В этом случае помогает исполнение произведения более высокой тесситуре (например, транспонирование партитуры на полтона вверх). Новая тональная окраска и более высокий регистр заставляют певцов «проснуться», активизировать потянутую высокую позицию и петь чисто.

Динамика произведения также влияет на строй. Как известно, преобладание *forte* и *fortissimo* притупляет слуховое восприятие певцов, возникает опасность фальшивого пения. Особенно трудно интонационно выстраивать хор, звучащий громко и в высокой тесситуре. Такие места надо разучивать в удобной тесситуре, усваивая интонацию (иногда можно петь октавой ниже), а окончательно исполнять в оригинале.

При разучивании нового произведения желательно, чтобы руководитель показал его на фортепиано или каком-либо другом инструменте. Если это хоровое многоголосное произведение а капелла, иллюстрация на фортепиано поможет певцам познакомиться с хоровой тканью, фактурой, гармоническим языком произведения, охватить его общий динамический, темповый склад, музыкальный образ в целом. Во время игры руководителя участники

хора следят за своими партиями по нотам, а иногда даже тихонько подпевают. Такое знакомство с партитурой помогает понять особенности ее музыкального языка, а значит и быстрее овладеть ею.

Приступая к разучиванию нового произведения, руководитель стремится к тому, чтобы все певцы хорошо освоили свои хоровые партии. Для этого им надо объяснить логику развития мелодии, ее форму, ярко выраженные ладовые тяготения, ритмические остановки, опорные смысловые моменты и другие особенности.

Затем следует добиваться унисонного строя, чтобы каждый поющий слушал свою хоровую партию, сливаясь с нею. Этому помогает пение на гласные *у, ю*, которые «собирают» звук (в этих гласных — наименьшее количество обертонов, голоса на них лучше сливаются). Полезно и пение с закрытым ртом, при котором все внимание, слух певцов направлены на контроль за интонацией.

Сначала хор овладевает элементарным строем. Работая над конкретным произведением, руководитель еще часто прибегает к помощи инструмента. Но постепенно потребность в нем становится все меньше, репертуар пополняется произведениями а капелла, работа над строем углубляется.

Необходимо систематически приучать певцов петь без сопровождения, развивать у них активный музыкальный слух (интонационный, гармонический, внутренний, вокальный). Руководитель обязан анализировать причины плохого строя и находить средства к его исправлению.

Процесс работы над строем должен быть для участников хора осознанным, активным, творческим, регулярно подкрепляться теоретическими знаниями.

Хоровой ансамбль. Хоровой ансамбль — это уравновешенность, слитность и согласованность всех выразительных элементов хорового звучания. Хоровое пение подразумевает органичное слияние индивидуальностей, умение каждого певца слышать свою партию и хор в целом, приравнивать, подчинять свой голос общей звучности, гибко согласовывать свои действия с действиями других певцов. Ансамбль в хоровом пении складывается из различных компонентов, каждый из которых отражает ту или иную сторону сложенного исполнения. В связи с этим существует следующая дифференциация ансамблей:

— унисонный ансамбль (ансамбль одноголосного пения, при котором образуется полное динамическое, тембровое, метроритмическое, темповое слияние голосов);

— динамический ансамбль (слитность голосов по силе звучания);

— ритмический ансамбль;

— темповый ансамбль (единство темпового исполнения, тесно связано с ритмическим ансамблем);

— тембровый ансамбль;

- дикционный ансамбль;
- гармонический ансамбль;
- полифонический ансамбль (относительное равновесие голосов в зависимости от тематического материала);
- ансамбль солирующей партии или солирующего голоса-хором;
- частный ансамбль (слитность звучания голосов какой-либо отдельной партии);
- общий ансамбль (уравновешенность в звучании между хоровыми партиями, то есть ансамбль всего хора).

Ансамблевая техника очень разнообразна и охватывает не только технические приемы, но и выразительные средства хорового пения.

Поскольку хоровое пение — творчество коллективное, то тренировка вокально-хоровых навыков предполагает прежде всего коллективную основу — элементы хоровой звучности совершаются только в результате коллективной работы.

Хоровой ансамбль помогает выработке одновременно строфии и нюансировки. Действительно, контролируя, например, слитность исполнения поэтического текста, руководитель совершенствует технику дикции певцов; чистота коллективного интонирования, интонационный ансамбль выражается в хоровом строю и т. д.

Полная слитность исполнения всех элементов хорового звучания достигается прежде всего слитностью звучания каждой отдельной партии. Недаром говорят, что хоровое пение — это ансамбль унисонов. В основе хорошего ансамбля лежит работа над унисонным ансамблем хоровых голосов (в полном и октавном унисоне). При этом главное внимание уделяется воспитанию у хористов умения слушать и слышать друг друга, умения подстраивать и уравновешивать свои голоса в звучании своей партии. Здесь часто используется прием унисонного пения на цепном дыхании, фильтрование унисона, что дает возможность певцам вспомогательно в свое пение, выстроить его.

В работе над ритмическим ансамблем важно воспитать ощущение пульсации, чередования сильных и слабых метрических долей (первые слегка акцентируются).

Простые размеры для исполнения легче, нежели сложные. Наибольшую трудность представляют смешанные, переменные несимметричные размеры, которые все чаще применяются в современном хоровом письме. Задача руководителя — готовить певцов к овладению этими метрическими структурами.

В целях сохранения ритмического ансамбля полезно применять способ дробления долей, принятых за единицу метра. Например, в некоторых произведениях медленного темпа легко потерять ощущение ритмической пульсации, вместе с тем увеличивать темп нельзя, так как нарушится характер музыки. Тогда-то и следует подсказать певцам прием дробления долей на более мелкие (четверти — на восьмые, восьмые — на шестнадцатые). Это поможет

ощутить внутренний пульс, движение музыки, преодолеть статичность, расплывчатость в исполнении.

Если в произведении встречается смена темпа, то новый темп необходимо организовать с самого начала нового фрагмента, не допускать постепенного вхождения в темп. Делается это следующим образом: 1) при переходе от медленного темпа к быстрому от последней метрической доли первого фрагмента «отщепляется» ровно столько времени, сколько требует основная доля нового размера; таким образом, участники должны почувствовать новый темп уже в конце первого фрагмента; 2) при переходе от быстрого темпа к медленному важен момент ауфтакта ко второму, новому фрагменту. Это дыхание следует брать в новом, медленном темпе.

В работе над произведениями с пунктирным ритмом важно следить за тем, чтобы первый звук (нота с точкой) тянулся с тенденцией к увеличению длительности, а второй звук (короткий) исполнялся легко, стремительно, с тенденцией к сокращению длительности; при этом слоги, приходящиеся на короткие звуки, нужно произносить легко, свободно и быстро, не делая ничего лишнего ртом.

Работа над ритмическим ансамблем тесно связана с воспитанием у певцов навыков одновременного взятия дыхания, начала пения (вступления) и снятия звука (окончания).

Динамическое равновесие голосов устанавливается в неподвижных нюансах; когда же звук выровнен в определенной заданной динамике, можно переходить к работе над ансамблем в выполнении подвижных нюансов. В этой связи важно выработать у всех участников хора одинаковый принцип регулирования громкости звука посредством певческого дыхания и использования резонаторов (упражнения на филирование и усиление звука с помощью мышц живота, пение открытых гласных).

Работая над динамическим ансамблем, руководитель должен знать, что у каждого коллектива имеется свой диапазон, предел силы звука, когда голоса звучат свободно и естественно. Динамика *fortissimo* не должна достигаться форсированием звука. Всякий чрезмерный нажим противоречит природе певческих голосов, нарушает ансамбль.

Каждое произведение имеет свою фактуру изложения (гармоническую, гомофонно-гармоническую, полифоническую или в различных сочетаниях). Ей соответствуют определенные нормы динамического равновесия голосов. Так, в полифоническом произведении динамический ансамбль будет соответствовать развитию тематического материала. Здесь надо уметь выделять те голоса и тембры, которые ведут основную линию голосоведения, подчинять ей звучание остальных голосов. Гармонической фактуре присущее динамическое равновесие голосов. В гомофонно-гармонических произведениях динамически выделяются голоса, ведущие мелодию.

Руководитель обязан определить место и роль каждой партии и каждого певца в работе над ансамблем. Здесь имеет значение

все: расположение певцов в хоре, единая манера звукообразования, ясное представление идейно-художественного содержания произведения, вокально-хоровая культура хористов и т. д.

Музыкально-теоретическое обучение участников самодеятельного хора

Изучение основ музыкальной грамоты и приобретение навыков пения по нотам занимают немаловажное место в работе самодеятельного хора, ибо эти занятия не только улучшают хоровой строй, облегчают и ускоряют процесс разучивания хоровых партитур, помогают овладевать многоголосным пением, но и учат пониманию выразительных средств музыки — мелодии, гармонии, ритма, динамики, тембра, что в результате дает возможность коллективу скорее перейти от первичных форм работы к более сложным — к созданию музыкально-художественных образов.

Из-за недооценки роли учебно-воспитательной работы, а порою и из-за недостаточной профессиональной подготовки руководителей занятия с хором часто сводятся к более или менее правильному заучиванию определенного количества хоровых произведений, носят характер «натаскивания». Неумение петь по нотам, слабое музыкальное и слуховое развитие участников хора затрудняют выработку навыков многоголосного пения, чистого хорового строя; нередко хоры бывают вынуждены ограничивать свой репертуар двухголосными произведениями с сопровождением. Одним словом, без музыкально-теоретических знаний современный хоровой коллектив (особенно академического плана) не может обеспечить своим участникам творческого роста.

Руководитель должен стремиться организовать изучение музыкальной грамоты у себя в коллективе, но при этом не ограничиваться усвоением только теоретических основ музыкальной грамоты. Необходимо сольфеджирование, выработка практических навыков чтения нот с листа — иначе «чистое теоретизирование», не поддержанное практикой, то есть собственно пением, не принесет желаемой пользы. Надо не просто выучить с участниками хора названия нот, а научить их интонировать, не только объяснять основные размеры и ритмические единицы, но и оформлять их в стройный ритмический рисунок. Таким образом, одним из главных условий успешного овладения навыком пения по нотам является изучение музыкальной грамоты (теории) и подкрепление сольфеджио (практикой). Только в таком сочетании будут достигнуты желаемые результаты. Известное правило — следовать от практики пения к овладению теорией — получает здесь особый смысл, так как без слухового восприятия нельзя осмыслять теорию музыки, а теоретические знания приобретают существенное значение только тогда, когда они подкрепляются слуховыми впечатлениями.

Большинство участников самодеятельных хоров не имеет музыкальной подготовки, и руководителям, как правило, приходится начинать буквально с азов. Однако если в коллективе есть хотя бы один музыкально грамотный хорист, его надо привлечь к работе в качестве помощника хормейстера. На занятиях музыкальной грамотой и сольфеджио он сможет помогать руководителю выписывать на доске нотные примеры, расписывать образцы хоровых партий. В исключительных случаях ему можно доверить самостоятельно (но обязательно под контролем руководителя) проводить музыкально-теоретические занятия по отдельным темам. Практике известны такие любительские хоровые коллективы, в которых помощники хормейстера активно помогают вести по разработанной заранее программе музыкально-теоретические занятия с подготовительной группой, состоящей из вновь поступивших. Эта группа служит резервом постоянного пополнения основного состава хора, тем самым создаются условия для более стабильной работы коллектива.

В условиях работы хора обучение музыкальной грамоте и сольфеджио необходимо вести на хоровой основе, в тесной взаимосвязи с хоровыми занятиями. Хоровое сольфеджио развивает музыкальный, гармонический и вокальный слух участников, музыкальную память и чувство ритма.

Многие из упражнений сольфеджио целесообразно использовать в качестве распеваний и вокальных упражнений. С этой целью рекомендуется подбирать для занятий сольфеджио нотные примеры из числа известных народных и советских массовых песен. Руководитель может сам сочинять необходимые упражнения с учетом уровня подготовки участников хора, методической направленности освоения материала и учебных задач коллектива. Проявление творческой фантазии руководителя несомненно обогатит коллективную работу.

Всем начинающим хормейстерам советуем постепенно накапливать материал для работы в самодеятельном хоре. Это могут быть музыкальные примеры, изучаемые в хоровом классе, услышанные в других коллективах, рекомендуемые в различных пособиях, учебниках и других изданиях, — всевозможные распевания, вокальные упражнения и нотные образцы, которые могут быть использованы на занятиях сольфеджио; их следует записывать в специальную тетрадь и систематизировать.

Поскольку элементарные основы музыкальной грамоты и начальное сольфеджио достаточно полно разработаны в программах детских музыкальных школ, руководители хоровой самодеятельности могут широко использовать имеющиеся учебные и методические пособия для детского начального музыкального образования (см. Список рекомендуемой литературы).

В последние годы практика обучения музыкальной грамоте и сольфеджио значительно обогатилась различными методами и приемами, выработанными в ходе экспериментальных исследований в этом направлении, почерпнутыми из положительного опыта

истории музыкального образования, а также заимствованными практики музыкального воспитания в социалистических странах. Наряду с традиционной абсолютной системой, которая предполагает освоение всех 24-х тональностей квартово-квинтового круга в последнее время получили широкое распространение методы относительной сольмизации, которые полезны на начальном этапе обучения и дают возможность приобретения навыка пения по итогам в процессе изучения всевозможных ладовых комплексов в одной тональности.

«Идея ладовой сольмизации давно уже находит применение в той или иной форме в работе целого ряда советских педагогов. Дело в том, что музыкант всю жизнь интуитивно пользуется ею, нововременно и абсолютной, и относительной системой. Ведь когда мы говорим „вводный тон“, „тоника“, „доминантовая септима“ и т. д. — мы опираемся на характер ступеней независимо от тональностей. Педагоги используют дополнительно к абсолютной системе различные вспомогательные средства, помогающие развивать организованный относительный слух, например, пользуются цифровым обозначением ступеней для выработки навыков ладового интонирования: болгарская „столбица“, чешская система Фр. Лысека, в курсе сольфеджио А. Агажанова предлагается запоминать, записывать и петь ступени с цифровыми названиями.

Многие советские специалисты в области начального сольфеджио отмечают большое удобство использования подвижных тоники (т. к. она дает возможность исполнения одной и той же мелодии в разных тональностях) как приема для подготовки слуха к свободному сольфеджированию.

Одной из главных особенностей ладовой (относительной) системы воспитания слуха является то, что лад берется не как готовое явление, а как бы создается самими учащимися из наиболее типичных народных и детских интонаций, как бы возникает постепенно от маленькой ладовой ячейки до сложных ладовых образований» (110, с. 5).

Каждая ступень лада получает свой символ (название), свое конкретное воплощение в ручном знаке и относительной записи, вследствие чего исчезают трудности, связанные с чтением нотного текста в многозначных тональностях. Так как соотношения ступеней во всех тональностях одинаковы, то первый этап музыкального развития учащихся протекает не только в до мажоре, но и в любой удобной для пения тональности.

Хорошей основой воспитания слуха по методу ладовой сольмизации служит народная песня. Именно так, опираясь на ладовые закономерности народной песни и знание возможностей детского восприятия и интонирования музыки, венгерский композитор и педагог Золтан Кодай создал свою методику музыкального воспитания, в которой широко применяется относительная сольмизация.

Многие советские педагоги сочетают относительную и абсолютную методику преподавания сольфеджио. Начиная на первом этапе обучения с относительной сольмизации, постепенно подхо-

дят к абсолютному сольфеджио, с которым она в дальнейшем органически сливается, образуя обновленную, обогащенную, единую в своих принципах методику музыкального воспитания.

Рассмотрим некоторые методы музыкально-теоретической работы.

1. Пение «по руке». «Нотным станом» служит левая рука поющего, а указательный палец правой руки показывает местонахождение звуков:

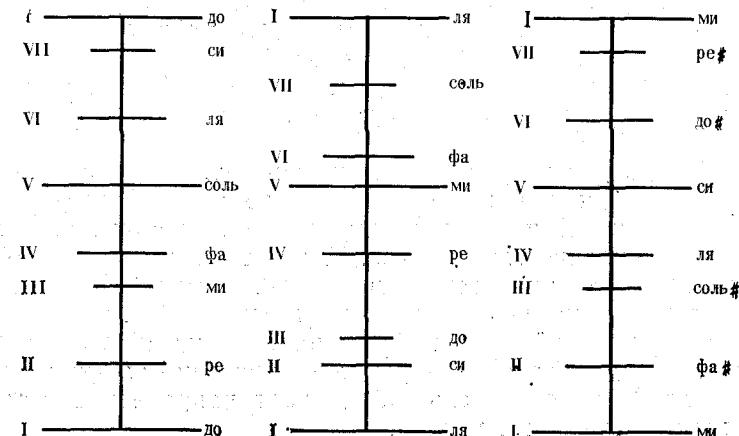


Учащиеся повторяют движения за руководителем, показывая на этом импровизированном нотоносце различные звуки.

Сначала даются упражнения самые простые в пределах первых трех ступеней. Затем упражнения усложняются, расширяется их диапазон, прибавляется VII ступень. После этого включаются IV и V ступени.

После того как участники овладевают свободным пением «по руке», можно перейти к нотной записи.

2. Болгарская столбица. Большинами черточками на столбице обозначаются устойчивые ступени, меньшими — неустойчивые. Расстояние между нотами, образующими тон, на столбице в два раза шире расстояния между нотами, образующими полу-ton. С правой стороны около каждой черточки стоят слоговые названия нот, а слева для наглядности добавляются цифровые обозначения ступеней. После нескольких упражнений цифры не выписываются, так как учащиеся обычно хорошо ориентируются по столбице и без них:



Необходимо, чтобы хористы хорошо усвоили, где устойчивы и где неустойчивые ступени. В процессе опевания различных степеней закрепляется слуховое ощущение мажорного лада.

Хорошо усвоив на практике мажорный звукоряд и закрепив приемы пения «по руке», по болгарской столбице и непосредственно по нотам, можно перейти к освоению минорного звукоряда.

Хотя уже с первых занятий при разучивании репертуарных произведений учащиеся встречаются с минором, это носит чисто практический характер: певцы узнают минорную окраску по слуху, который улавливает колористическое различие в минорных мажорных песнях. Осмысленное понимание структуры минорного лада приходит позднее, после выполнения специальных упражнений, например: учащимся предлагаются спеть в до мажоре I, V, I и III степени, а затем последовательно III, II, I, VII и VI степени. Таким образом совершается естественный переход от знакомой мажорной тональности до в минорную тональность л. Сначала знакомство с минорным ладом осуществляется на ее натуральном виде. Только после основательного закрепления натурального минора можно перейти к изучению гармонического и мелодического видов.

Параллельно с усвоением натурального минорного лада закрепляется мажорный лад. Частые сопоставления мажора и минора помогают быстрее их освоить. Поэтому полезно пение упражнений в одноименных тональностях.

Учащиеся должны с помощью болгарской столбицы понять строение мажорного и минорного лада (мажор: тон, тон, полутона, тон, тон, полутона; натуральный минор: тон, полутона, тон, полутона, тон, тон). Знание структуры поможет пению в различных тональностях несложных упражнений, а затем отрывки из знакомых или изучаемых песен. Руководитель показывает называет необходимую ступень, а хор поет ее с названием нее.

На этом этапе еще нет самостоятельного, осознанного пения по нотам, но уже создаются определенные предпосылки для перехода к чтению нот «с листа». Постепенно надо расширять круг тональностей, в том числе осваивать многозначные тональности. Подход к ним должен вестись через пение на основе ладового тетотения. Здесь можно снова обратиться к столбице, на которой как отмечалось, справа выписываются все слоговые обозначения нот со всеми имеющимися в тональностях знаками. Руководитель показывает нужную ноту, а участники поют ее. После исполнения нескольких упражнений в тональностях до двух знаков включительно целесообразно перейти к пению в тональностях с тремя, четырьмя и большим количеством знаков. При этом сначала определяется и интонируется тоническое трезвучие. Затем оно опевается неустойчивыми звуками с разрешением в устойчивые.

Пение упражнений по столбице может пригодиться в работе над двухголосием. Тогда с помощью двух указок (желательно разного цвета) руководитель показывает направление мелодии для первого и второго голосов.

3. Метод ладовой сольмизации, основанный на воспроизведении различных ступеней лада. Даётся настройка в одной из тональностей, удобной по диапазону, например в до миноре (тональности вслух не называть). Руководитель предлагает спеть I ступень (с закрытым ртом), затем III, V и т. д. (называя различные ступени) в разных комбинациях по принципу постепенного усложнения.

После пения в «неизвестных» тональностях, как это уже делалось в упражнениях мажорного лада, учащимся называют I ступень определенной тональности. С помощью руководителя они определяют звуки остальных ступеней (в этом им помогает знание схемы натурального минора) и поют их. Так во взаимосвязи сочетается релятивный прием с абсолютным звуковысотным воспроизведением нот.

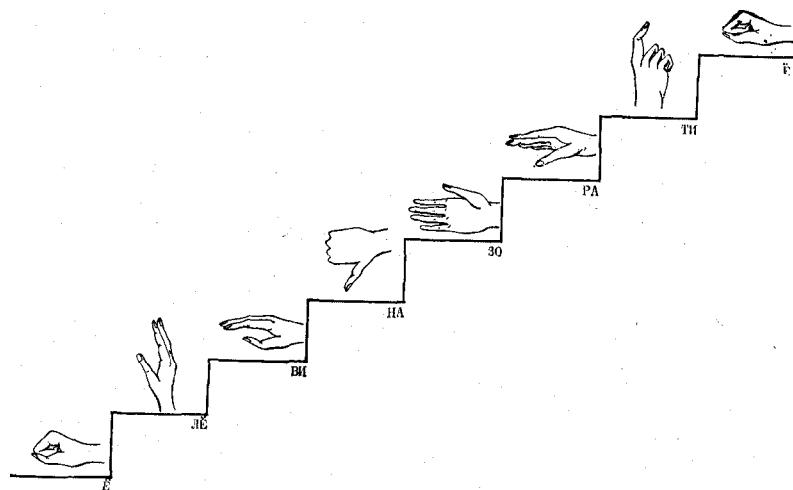
Профессор Эстонской государственной консерватории Хэйно Кальюстэ предложил следующие названия сольмизационных слогов, соответствующие названиям нот абсолютной системы:

до ре ми фа соль ля си до ре ми фа соль ля'
ё ле ви на зо ра ти ё ле мажор
минор — ра ти ё — ви на зо ра.

Предложенные для относительного пения и восприятия слоги обозначают лишь ступень того или иного звукоряда. Таким образом, ступень ё (то есть I ступень) может находиться на любой высоте нотного стана. В момент прохождения ступени ё, равной, скажем, звуку ля, изучается ключ «ё», располагающийся на высоте ноты ля (110).

Некоторые хормейстеры ограничиваются пением названия ступеней: I ступень — поется «раз», II ступень — «два» и т. д.

4. Ручные знаки. Они помогают певцам усвоить отличительные черты каждой ступени лада.



«Первая ступень: рука, сжатая в кулак и вытянутая вперед, фиксирует устойчивую ступень.

Вторая ступень: кисть руки приподнята, подчеркивая движение от I ступени ко II ступени.

Третья ступень: рука свободно парящая, кисть вытянута вперед. Образуется как бы „крыша“ двух предыдущих ступеней.

Четвертая ступень: кисть руки с вытянутым указательным пальцем опущена, тем самым фиксируя тяготение IV ступени относительно устойчивой III ступени.

Пятая ступень: рука находится в вертикальном положении, большой палец несколько поднят. Положение руки подчеркивает устойчивость V ступени.

Шестая ступень: кисть руки опущена, пальцы вытянуты вперед, подчеркивая тяготение VI ступени к V ступени.

Седьмая ступень: кисть руки поднята с вытянутым вверх указательным пальцем, подчеркивая тяготение VII ступени к I ступени.

...В зависимости от положения той или иной ступени ручные знаки выполняются на различной высоте (на уровне головы, груди и пояса — Л. Ш.)» — 118, с. 14—15.

Ручными знаками можно передать темп, ритм, характер музыки, что помогает активизировать слуховое восприятие. Используя систему ручных знаков, можно попробовать с хористами выполнить устный диктант; например: «педагог молча показывает ручными знаками мелодию, а ученики запоминают ее и затем по-относительными и абсолютными названиями, либо на нейтральный слог также с показом ручных знаков. Такое упражнение развивает внутренний слух, внимание, память. Другая форма: педагог поет мелодию на нейтральный слог без показа ручных знаками, а участники хора, запомнив ее, поют с показом ручных знаками. Этим они проявляют понимание ладовой функции знаков мелодии» (110, с. 10).

Ручные знаки помогают хормейстеру в работе над строем, и тонацией: жест руки ладонью вверху обозначает «тон вверх», ладонью вниз — «тон вниз», небольшое движение указательного пальцем вверх — «полутон вверх», вниз — «полутон вниз».

Ручные знаки могут быть удобным средством закрепления навыков двухголосного пения. Для этого первый голос поет ручным знакам левой руки руководителя, а второй — одновременно поет по правой руке. Чтобы занятия прошли успешно, руководителю необходимо отлично освоить самому технику ручных знаков.

5. Ритмические слоги. Они чрезвычайно полезны в начальный момент освоения различных вариантов ритмических групп. Удобные в вокальном отношении, ритмические слоги «и» пользуются и для пропевания ритма мелодии, что помогает ученикам лучше закреплять ритмический рисунок без отрыва звуковысотности, начиная от сравнения четвертей и восьмых доходя до сложных ритмических комплексов. При этом на пе-

вом этапе отпадает необходимость математического деления целой при сопоставлении ровных четких шагов (четверть) и лёгкого бега (восьмые). Слова „шаг“ и „бегать“, использующиеся на первых занятиях при чтении простейшего ритма, в скором времени заменяются на постоянные ритмические слоги *та* и *ти-ти*. Тщательная работа над ритмическими слогами приводит к тому, что ученики привыкают к быстрой реакции на ритм, представляя и запоминая его сразу в фразе, предложении. Этому способствует навык „приговаривания“ ритмическими слогами в момент проигрывания мелодии и анализа ее на слух.

Приводим таблицу основных ритмических групп с соответствующими им ритмическими слогами:

— *та* („шаг“)

— *ти-ти* („бегать“)

— *се* (пауза)

— *тири-тири*

— *ти-ти*

— *тири-ти*

— *ти-та-ти* (синкопа)

— *тая*

— *таяа*

— *таяаа*

— *тайри* (этот слог удобнее, чем *тийри*, хотя *тийри* правильнее)

— *се*

— *ти-тай*

— *ри-тай*

— *ти-ти-ти*

— *та-та-та*

В размерах $\frac{6}{8}$ и $\frac{8}{8}$ каждая ритмическая доля читается в два раза шире (восьмая — *ти* становится *та* и т. д.). Производные группы с этими ритмами читаются соответственно предложенными слогами.

Более сложные ритмические группы... специальными ритмическими словами не читаются. К этому времени отпадает надобность в этом» (110, с. 13—14).

Все вышеуказанные приемы руководитель может применять в своей музыкально-теоретической работе с самодеятельным хором, выбирая те из них, которые наиболее соответствуют особенностям состава коллектива (уровню его музыкальной подготовленности, возрастным и другим особенностям).

Работа хормейстера требует серьезной теоретической и музыкально-слуховой подготовки, владения методикой музыкального воспитания хористов. Особенно важную роль приобретают знания руководителя в области методики преподавания музыкальной грамоты и сольфеджио.

Рассмотрим один из возможных методов обучения самодеятельных певцов элементарным основам музыкальной грамоты сольфеджио*.

Суть методики сводится к тому, чтобы развить у певцов музыкальный слух путем постоянной работы над ладовыми тяготениями. Ощущение ладотонального строя произведения — это главная предпосылка для чистой интонации. Оно складывается из ощущения тоники и тяготения каждого отдельно взятого звука к этой тонике. Поскольку наиболее ярким и запоминающимся является тяготение доминанты к тонике, то, очевидно, и начинать обучение целесообразно с выработки ощущения пятой ступени, умения услышать, распознать ее.

Такой ладофункциональный принцип обучения дает возможность развивать у учащихся острое чувство лада, интонации — необходимейшие навыки в хоровом пении. Каждый новый навык, выработанный в процессе пения и слушания соответствующего упражнения, обязательно находит выход в повседневной исполнительской хоровой практике коллектива. Поэтому во время пения произведений руководитель должен в обязательном порядке акцентировать внимание участников хора на тех местах, в которых встречаются изученные ранее или изучаемые в настоящий момент звукосочетания. Например, как только хористы освоили функциональное соотношение между V и I ступенями лада разных тональностях и могут безошибочно осознать его и определить на слух, руководитель должен подкрепить это характерно звучание иллюстрацией конкретной песни программы хора, в которой встречается данное сочетание звуков. При пении соответствующего примера необходимо поддержать его гармоническим сопровождением на фортепиано.

Ниже даны примеры всех основных тонико-доминантовых диатонических тяготений:

* Предлагаемая методика музыкально-теоретического обучения апробирована на преподавателем-сольфеджистом В. В. Кирюхиным. Он же является автором попевок и специальных упражнений, использованных в данном разделе.



Даже такое подыгрывание — не всего аккорда, а только его баса — помогает воспринять и прочувствовать функциональные связи, способствует развитию функционального слуха — основы, на которой будет проводиться дальнейшее обучение.

Для изучения предлагается минимальный набор попевок-стереотипов, в которых ярко проступает характерность каждого звука и всей попевки в целом. При исполнении и запоминании начального звука попевки, его специфического интонирования в каждом новом варианте попевки у учащихся быстро подготавливается слух и мышление к самостоятельному сольфеджированию. Заучивая типичные интонационные обороты, которые, как правило, встречаются почти в каждой мелодической структуре, участники хора на основе выработанных слуховых впечатлений начинают постепенно свободно ориентироваться в музыкальном материале своего репертуара. Каким же способом заучивается попевка?

Руководитель несколько раз пропевает ее сначала сам, а затем вместе с хористами. Когда он убедится в том, что попевка «легла на слух», он предлагает им проинтонировать ее, но только после того, как он споет или сыграет любую другую ступень. Должен получиться своеобразный диалог между руководителем и всеми участниками. Например, руководитель поет (играет) ноту *соль*, а певцы отвечают ему выученной остинатной попевкой. Он поет ноту *си-бемоль*, они в ответ — прежнюю попевку. Руководитель исполняет по своему желанию любую другую ноту (интонируются отдельно взятые ступени выше или ниже исполняемой учащимися попевки), они же должны всегда отвечать одной и той же остинатной попевкой, которая от многократного повторения прочно входит в память. В этом упражнении отрабатывается механизм слухового восприятия и точного воспроизведения характерной интонации на заданной высоте.

После того как преподаватель убедится, что упражнение крепко освоено, он предлагает участникам хора спеть любые ступени, подыгрывая эти звуки на инструменте; при этом учащиеся все время возвращаются к интонированию остинатной попевки, которая по необходимости может тоже подыгрываться на инструмен-

те (в том случае, если учащиеся забывают ее в новой для музыкальной ситуации). Для большей уверенности в проведении такого «диалога» с учащимися хормейстеру рекомендуется упражняться предварительно самому, интонируя за себя и «партнера».

Музыкально-теоретический процесс обучения, как и всякой другой, требует времени, так как освоение музыкальной теории происходит не только с помощью слухового аппарата, чисто зиологически, но и интеллектуально, в процессе осознания музыкально-теоретического материала. Здесь торопиться нельзя. Прлагаемый курс рассчитан минимум на год-полтора систематических (еженедельных) занятий по 10—15 минут в одну репетицию.

Ниже приводится примерный план-программа музыкально-теоретических занятий в хоре. Весь материал расположен по темам, его закрепление дается в виде контрольных вопросов и заданий на повторение. Поскольку хористы не всегда регулярно посещают занятия, имеет смысл чаще возвращаться к пройденному материалу, повторять его. В результате появится больше реальных шансов охватить музыкально-теоретическим обучением всех участников хора. Срок изучения каждой темы устанавливается руководителем в зависимости от того, как быстро «съеден» материал певцами, сколько человек присутствовало на занятии и т. д.

Руководителю надо быть готовым к тому, что первые занятия в связи с большим объемом теоретического материала займут естественно, несколько больше времени в сравнении с последующими.

Приступая к музыкально-теоретическим занятиям, руководитель должен помнить следующие обязательные условия.

1. Участники хора должны обладать минимально развитым слухом, хотя бы на уровне умения повторить заданный руководителем звук, мотив (в противном случае методика занятий должна быть несколько иной).

2. Руководитель должен хорошо знать основы музыкальной грамоты и владеть элементарными навыками игры на каком-либо музыкальном инструменте. Последнее условие необходимо для того, чтобы руководитель мог в нужном случае хотя бы одноголосно подыграть хору на инструменте. Особенно это важно на начальном этапе, когда участники еще слабо ощущают функциональную характерность мелодий, трудно переключаются из мажорного лада в минорный и наоборот.

3. Непременным условием является пение по расписанным партиям, даже в том случае, когда участники хора еще слабо разбираются в нотной записи*. Для чего это делается? Зрительные впечатления от графического, наглядного изображения в с

* Исключение составляют фольклорные бытовые ансамбли, исполняющие синтетические народные песни, часто не зафиксированные в нотах и предполагающие импровизационный распев. Их творческий метод основан на работе «по слуху».

чтанием со слуховыми навыками дают гораздо больший эффект, и певцы довольно быстро приобретают навык пения с нот с листа. В этом случае музыкально-теоретические знания получают добрую практическую поддержку.

Организовать расписывание нот нетрудно. Для этого необходимо руководителю либо его помощнику — участнику хора, знающему нотное письмо, заранее заготовить по одному-два образца каждой хоровой партии, а затем дать задание всем певцам скопировать для себя свою партию. Каждый хорист должен приобрести нотную тетрадь, специально предназначенную для записи партий разучиваемых произведений.

4. Особо заучивать названия нот не надо. Они запоминаются в процессе изучения отдельных попевок, мелодий, упражнений, которые заранее выписываются на доске. Для запоминания нот в басовом ключе достаточно поменять скрипичный ключ на басовый, тогда каждый записанный пример с тоникой *до* будет читаться как попевка с тоникой *ми*.

Наиболее трудные места для наглядности полезно выделить цветным мелом.

На начальных занятиях следует обязательно и систематически подписывать названия нот в приводимых примерах — до того времени, когда учащиеся будут твердо наизусть определять названия нот.

5. В качестве упражнения-респевания (исполняемого по тонам или полутонам вверх и вниз) можно использовать разученную попевку. Особую ценность приобретает такое сольфеджирование, при котором интонация остается прежней, а высота изменяется, ноты называются другие (попевка интонируется на различной звуковой высоте). Если диапазон некоторых попевок неудобен всем певцам, их можно петь в зависимости от голосов, не только в предложенной октаве, но и на октаву выше или ниже, либо исполнять лишь регистрово однородной группой певцов (например, только альтами и басами или только сопрано и тенорами).

6. Большое значение в процессе усвоения музыкально-теоретических основ имеет наглядность, личный показ руководителя, его иллюстрация основных положений, нотных примеров (это — показ голосом или показ рукой направления движения мелодии; здесь может пригодиться метод пения «по руке», ручные знаки).

На первых занятиях для более точной и наглядной фиксации ритмического рисунка, пульса мелодии руководитель отстукивает доли такта, тем самым заостряя внимание певцов на метроритмической стороне примера. Убедившись, что хористы ощутили, осознали равномерную пульсацию, руководитель просит их повторить то же самое. Первоначально заданные примеры медленно сольмизируются (прочитываются с ритмическим рисунком, но не интонируются). Затем постепенно в ходе занятий темп сольмизирования должен все более возрастать.

Если позволяют условия и есть необходимость в постепенном освоении метроритмического раздела музыкальной грамоты, его

можно начать изучать методом ритмических слогов (четверть «шаг», восьмая — «легкий бег», четверть — *та*, восьмая — и т. д.).

7. Перед началом музыкально-теоретических занятий с хором руководитель должен изучить данный раздел, а также дополнительно почитать рекомендуемую литературу, чтобы выработать собственный план работы. Руководитель может внести свои корректировки в предлагаемую систему занятий, так как все самодеятельные коллективы и кружки имеют разную степень музыкальной подготовленности, разный контингент участников, а следовательно, и различные объективные возможности для освоения навыков чтения нот с листа. В связи с этим по усмотрению руководителя можно изменять объем отдельных занятий и тем, сокращая их, или, наоборот, увеличивая за счет дополнительных заданий на повторение, в зависимости от реальной обстановки, но сохраняя при этом основную методическую направленность занятий.

Примерный план-программа музыкально-теоретических занятий

Тема 1. Запись нот. Длительность — четверть.

Занятие 1. Руководитель объясняет, что музыкальные звуки записываются при помощи нот на нотном стане, или нотоносце, состоящем из пяти линеек. Счет линеек ведется снизу вверх. При записи нот в начале нотоносца ставится скрипичный ключ, показывающий расположение ноты *соль*. Он как бы «обнимает» вторую линейку нотоносца, на котором эта нота пишется. Существует семь основных названий звуков: *до, ре, ми, фа, соль, ля, си*. В нотной записи они выглядят следующим образом:



(Руководитель пишет ноты на доске и говорит, что нота *до* пишется на добавочной линейке снизу, нота *ре* — под первой линейкой, *ми* — на первой линейке и т. д. В этот период не следует требовать от учащихся специального заучивания нот).

Измерение длительности звуков производится с помощью равномерного счета (пульсации доли), при этом за единицу времени чаще всего принимается четверть. Эта ритмическая длительность записывается на нотоносце при помощи зачерненного овала вертикальной палочки (шиля).



Следует знать, что до третьей линейки штиль пишется вверх, после третьей линейки — вниз.

При пении каждую четверть следует отсчитывать очень легким отстукиванием кисти руки. Итак, один удар равен четверти. (Руководитель предлагает на ряде знакомых примеров песен ощутить четвертную пульсацию.) Затем предлагается спеть следующую последовательность музыкальных звуков:



(Пример записывается сначала на доске и исполняется руководителем, который во время пения показывает на доске каждую исполняемую ноту. В момент исполнения голосом последовательность звуков подкрепляется подыгрыванием на инструменте.) Обращается внимание учащихся на последний знак в нотном примере — знак паузы (знак молчания), равный одному четвертному удару. После показа руководителя учащиеся, запомнивая данный мелодический ход, два-три раза поют представленную последовательность, отстукивая при этом четверти (пульсация четвертями).

Занятие 2. Контрольные вопросы для повторения:

Как называются пять линеек, на которых записываются ноты?
Что обозначает (показывает) скрипичный ключ?

Какие основные названия звуков вы знаете? (Звуки могут быть названы хористами в произвольном порядке.)

Сказать эти названия подряд от любого звука.

Сказать основные названия звуков в нисходящем порядке.
Как измеряется длительность звуков?

Чему равен один удар пульсации, одной доли?

Какие это ноты? (На доске пишутся любые ноты первой октавы.)

Как обозначается четвертная пауза?

В конце занятия учащиеся вспоминают попевку и исполняют ее несколько раз: *соль, фа, ми, ре, до, до, до*.

Тема 2. Лад

Занятие 3. Руководитель после настройки в тональности предлагает спеть следующую мелодическую попевку (во время пения попевок руководитель на начальном этапе обучения обязательно играет гармоническое сопровождение в виде баса на доминанте и тонике; позже гармоническое сопровождение играется эпизодически):

Далее педагог рассказывает, что подбор этих звуков не случаен. Он связан со стремлением мелодии к единому центру к звуку *до*, который воспринимается в сравнении с остальными звуками как самый устойчивый, самый спокойный звук. Это тоника. Такая взаимосвязь устойчивых и неустойчивых звуков подчиненных общему стремлению к единому центру (тонике) называется ладом.

Каждый звук, образующий лад, называется ступенью. Первая самая устойчивая ступень, и есть тоника. Выше ее находится вторая ступень, далее третья и т. д.

В настоящее время наиболее распространены два лада: мажорный (dur) и минорный (moll). По окраске эмоционального восприятия они имеют свои особенности: мажор звучит светло, минор — более сумрачно. Затем руководитель предлагает спеть последовательность звуков в мажоре:

Потом те же названия нот исполняются в минорном ладе всеми участниками хора (после предварительного показа руководителем):

На примерах из разучиваемого репертуара руководитель показывает также произведения, написанные в мажорном и минорном ладу.

Потренировавшись в слушании мажорных и минорных примеров, учащиеся самостоятельно определяют лад того или иного произведения. Материалом могут служить ярко выраженные в ладовом отношении популярные массовые песни советских композиторов, народные песни.

Тема 3. Тональности

Занятие 4. Руководитель напоминает учащимся знакомую им попевку, исполнявшуюся на предыдущем занятии от звука *соль* (в до мажоре и до миноре). Затем та же мелодия предлагается для пения, но от звука *ля* (в ре мажоре и ре миноре). Внимание певцов обращается на то, что при сохранении интонации попевки изменяется высота звучания ее, при этом называются другие ноты, то есть изменяется тональность, тоника. Значит, тональность зависит от высоты тоники. Попробуем спеть ту же мелодию, но от других нот:

Одна и та же попевка поется по нескольку раз в разных тональностях; все варианты должны быть выписаны на доске с названиями нот. (На начальном этапе знаки альтерации не называются.)

Занятие 5. Контрольные вопросы для повторения:

Что такое ступень?

Что такое тоника?

Что такое лад?

Какие лады вы знаете?

Охарактеризуйте звучание их.

От чего зависит название тональности?

Тема 4. Полутон, знаки альтерации

Занятие 6. Занятие начинается с повторения мажорного минорного ладов, которые снова иллюстрируются той же погой (в до мажоре и до миноре). Руководитель обращает внимание на то, что разница в интонировании этой мелодической последовательности происходит на третьем звуке. В миноре этот зв (или эта ступень лада) поется на полутон ниже основного звука *ми*, что показывает знак бемоль. (Здесь уместно объяснить участникам, что при пении знаки альтерации осознаются, но называются.)

Мы сказали, что третья ступень в миноре поется на полутон ниже. Что же такое полутон? Полутон — это кратчайшее расстояние между звуками, которые могут быть сыграны на фортепиано. Голосом он исполняется очень «узко». (Здесь руководитель играет или поет примеры из знакомых песен, где полутон ощущается наиболее ярко.) В качестве иллюстрации полутона можно рекомендовать популярный мотив вальса:

92



С без рез не слы шен, не ве сом

Далее руководитель просит учащихся спеть изученное в предыдущих темах упражнение, но теперь от звука *ля*:

93



ля соль фа ми ре ре ля соль фа ми ре ре

Внимание певцов обращается на новый появившийся знак диез, который показывает, что звук (в данном случае *фа-диез*) поется на полтона выше основного звука *фа*.

Итак, как мы выяснили, в миноре третья ступень всегда интонируется ниже, чем в мажоре. Для этого в данной последовательности стоит знак бекар. Бекар — это знак отказа от прежнего (предыдущего) изменения основного звука.

Знаки альтерации (изменения) — диез, бемоль и бекар, могут быть ключевыми и случайными. Ключевые знаки распространяются на все произведение и пишутся при ключе, в самом начале мелодии. Случайные знаки действуют только в пределах одного такта и пишутся непосредственно перед нотой.

Занятие 7. Контрольные вопросы для повторения:

Что такое полутон?

Что такое альтерация?

Какие вы знаете знаки альтерации?

Что обозначает знак бемоль? Как он пишется?

Что обозначает знак диез? Как он пишется?

Что обозначает знак бекар? Как он пишется?

В чем разница интонирования мажорного и минорного звукорядов?

На этом же занятии участники неоднократно повторяют разученные попевки с характерным движением мелодии от пятой ступени к первой. Для закрепления навыка это делается в мажорных тональностях — до, ре, ми, фа, соль, ля, си, а также одноименных минорных. Пение попевок идет под сопровождение баса, который руководитель играет на фортепиано (гармония: V—I ступени). Набор попевок подобран таким образом, что у хористов постепенно вырабатываются слуховые навыки распознавания главного устойчивого тона (I ступени) и доминантовой ступени (V). При этом руководитель не забывает подкрепить полученные музыкально-теоретические знания и навыки примерами из репертуара хора. Иллюстрация может носить в прямом смысле наглядный характер (когда руководитель показывает учащимся печатные ноты и обращает их внимание на пройденные знаки), а также характер слуховых ощущений (когда руководитель сравнивает на слух и характеризует пройденные примеры с аналогичными интонационными структурами, встречающимися в разучиваемом репертуаре, или сопоставляя их с знакомыми массовыми и народными песнями).

Тема 5. Метр, размер, такт

Занятие 8. Музыкальные звуки организуются во времени с помощью равновеликих долей — то есть посредством метрической пульсации. Метр — это определенное чередование акцентируемых и неакцентируемых долей метрической пульсации. Акцент — это выделение того или иного звука, его исполнение часто связывается с большей громкостью. Акцентируемая доля — это сильная (или ударная) доля. Появление ее всегда отмечается тактовой чертой. Тактовая черта ставится перед каждой сильной долей. Неакцентируемая доля — это слабая (неударная) метрическая доля. В некоторых тактовых строениях встречается еще слабо акцентируемая (или относительно сильная) метрическая доля. Отрезок мелодии, заключенный между двумя сильными долями и ограниченный тактовыми чертами, называется тактом (руководитель показывает на доске).

Наиболее распространенные метры:

двуходольный — характеризуется чередованием сильной и слабой долей; трехдольный — отличается чередованием сильной доли с двумя слабыми; четырехдольный — в нем чередуются сильная, слабая, относительно сильная и слабая доли такта.

В начале каждого произведения указывается его размер в виде простой дроби. Числитель обозначает количество долей метра в такте, а знаменатель — длительность, которая принята в данном произведении за метрическую долю. Так, например, в размере $\frac{2}{4}$ в качестве основной метрической единицы выступает длительность четверть, количество же их в такте равно двум.

Наиболее употребительны следующие размеры: $2/4$; $3/4$; $4/4$. Размер $4/4$ иногда обозначается знаком С.

Занятие 9. Контрольные вопросы для повторения:

Что такое такт? Где ставится тактовая черта?

Что такое метр?

Что такое размер?

Какие вы знаете наиболее распространенные размеры?

Тема 6. Длительность — половина я

Занятие 10. Хористам предлагается послушать новую попевку

94



си ля соль фа ми-и ми-и си-и си-и ми-и

Исполняя ее, руководитель приемом твердой атаки голоса подчеркивает четвертную пульсацию этой попевки. Она предварительно выписывается на доске. При пении половинных нот следует голосом подчеркнуть составляющие их четверти.

Что же появилось нового в этой попевке?

Если одинаковые по высоте ноты соединены лигой (дугой), вторая нота не повторяется. В данном случае ноты тянутся, пропеваются как одна. Такой длящийся два четвертных удара звук называется половинной нотой. Обозначается он при помощи белого овала и вертикальной палочки. Знак в конце нотного примера — знак паузы, длящейся две четверти. Следует обратить внимание на то, что во время пения пульсация половинной ноты должна быть выделена голосом. Впоследствии такое дробление, как бы про себя, крупных долей на более мелкие должно стать навыком, который в дальнейшем поможет восприятию более сложных ритмических рисунков.

Руководитель просит всех спеть приведенную выше попевку два раза. Затем предлагается спеть ее же в иной ритмической записи:

95



си ля соль фа ми ми си си си ми ми ми

Если сразу ощутить пульсацию в этом примере (и ему подобных вариантах, по усмотрению руководителя) сложно, то можно предложить пропеть сначала ряд следующих упражнений а) Спеть вместо половинных нот составляющие их четверти

96



си ля соль фа ми ми ми ми си си си ми ми ми ми

б) Спеть вместо второй четверти (в половинной ноте) только гласный звук:

97



си ля соль фа ми-и ми-и си си си-и ми ми ми-и

в) Спеть половинную длительность, не произнося отдельно второй гласный звук, а только подталкивая его голосом.

Начиная с этого урока любую ритмическую длительность, большую, чем четверть, следует исполнять только таким образом.

После освоения вышеуказанной мелодической попевки руководитель переходит к пению ее в разных тональностях:

98



до си ля соль фа фа до до до фа

99



ре до си ля соль соль ре ре соль

На занятии разбираются произведения из репертуара хора, в которых ярко выражена пульсация четвертными длительностями. Такое практическое подкрепление теоретических знаний исключительно полезно.

Занятие 11. Контрольные вопросы для повторения:

Как обозначается половинная пауза?

В какой тональности исполняются следующие попевки? (Руководитель играет попевки, называя при этом основные звуки.)

100



до си ля соль фа фа до до фа фа фа

101



фа ми ре до си си фа фа си си

102



ля соль фа ми ре ре ля ля ре ре ре

Тема 7. Длительность—целая и нота с точкой
Занятие 12. Руководитель исполняет написанную на доске новую попевку:

108



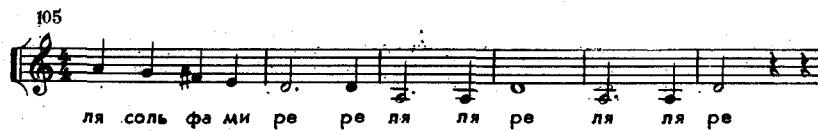
Затем просит участников хора сказать, в какой тональности она исполняется, а также определить, что нового появилось в ритме этой мелодии в сравнении с ранее исполнявшимися певками. Выводится правило: если справа у половинной ноты стоит точка, то длительность этой ноты увеличивается на одну четверть, то есть половинная с точкой равна трем четвертям. Если нота записана только овалом без палочки (шития), она называется целой и равна четырем четвертям. Далее все вместе пробуют спеть эту мелодию. Руководитель обращает внимание исполнителей на последние два такта, ритмический рисунок которых раньше не воспроизведился.

После показа руководителя участники поют следующую мелодию в разных тональностях (они определяются самими исполнителями):

104



105



106



Закрепив исполнение этих мелодий, руководитель переходит к другому упражнению. Сначала он исполняет его сам, затем повторяют хористы:

107





Если пятый и шестой такты в упражнении трудны для соль-феджирования, то следует попробовать прочитать названия нот без интонирования, соблюдая только правильный ритм. Это же упражнение исполняется затем в мелодическом виде минорного лада (сначала, как обычно, иллюстрирует педагог, а затем повторяют учащиеся).

Занятие 13. Контрольные вопросы для повторения

Скольким четвертям равна целая нота?

Что означает точка справа около половинной ноты?

Далее участники повторяют примеры предыдущего занятия, закрепляя слуховые навыки.

Занятия 14. Практическое занятие. Цель — закрепление у певцов ощущения метрической пульсации в примерах со сливованием звуками, умения переключаться из одного лада в другой.

Учащимся предлагается спеть (а если трудно сразу, то сначала только просольмизировать) следующий музыкальный пример в фа мажоре и фа миноре:



При пении этого упражнения в миноре особое внимание обращается на восходящее движение от пятой ступени к первой (в отличие от ранее изученного нисходящего движения от пятой ступени к первой). Этот мелодический ход следует изучать в сопоставлении, в двух ладах (мелодическом и натуральном миноре и мажоре). Лучше всего разучить эти попевки как остинатные (повторяющиеся) фигуры. Напомним еще раз, что принцип интонации остинатных фигур (наподобие этой) должен лежать в основу разучивания попевок, например:



После осмыслиения разницы в интонировании мажора и нора данная попевка исполняется в самых различных тональностях от нот, задаваемых руководителем. Это делается без предварительной записи нот на доске, но заранее уточняют названия нот. Руководитель играет тоническое трезвучие и называет тональность, то есть настраивает слух хористов, они же тем по его жесту поют попевку от пятой ступени вверх.

Если в репертуаре хора есть песни с подобным мелодическим ходом от пятой ступени вверх к первой, надо обратить внимание певцов на эти места, сравнить их с изученной попевкой и обнинить, что данный ход является типичным и часто употребляемым поэтому его надо запомнить. Можно для наглядности проинструментовать его в тональности произведения.

Тема 8. Длительности — восьмые

Занятие 15. С целью повторения тяготений пятой ступени к первой руководитель предлагает учащимся спеть следующий пример:

II

соль до соль до до соль до до
до до до соль до до соль до

V

до до соль до до соль до до

Здесь необходимо обратить внимание на то, что пример начинается не с начала такта, не с сильной доли. Такое начало называется затактом.

Далее певцы прослушивают новые для них ритмические варианты изученной попевки, которые предварительно выписывают на доске:

III

ми ре до си ля ля ми ми фа соль ля

После анализа того нового, что появилось в ритмической записи нот, делается вывод: если на один четвертной удар приходится два равных звука, то такие длительности называются восьмими.

Они записываются следующим образом:

. Одновременно руководитель показывает написанную восьмой паузы.

Объяснив теоретически запись нового примера, руководитель просит прочитать ноты без пения, но в правильном ритме, то есть просольмизировать пример. При этом первый раз пример читается вместе с преподавателем, который в момент воспроизведения показывает на доске каждую ноту. Пульсация начиная с этого примера отсчитывается самими певцами двумя руками: левая рука показывает каждую четверть, а в это время правая рука очень тихо, лучше одним пальцем — каждую восьмую. В примерах с менее сложным ритмическим рисунком учащиеся могут отстукивать только четвертную пульсацию.

В данном примере объединены оба хода от пятой ступени к первой: нисходящий и восходящий. Таким образом, слуховое восприятие получает еще более сконцентрированный вариант упражнения. Ощущение ладофункциональных тяготений при этом упражнении еще более активизируется.

Далее руководитель переходит к следующему примеру:

112

соль фа ми ре до до соль фа ми ре до

соль соль ля си до до сол соль ля си до

соль до до соль соль до

соль до до соль соль до

соль соль до до соль фа ми ре до

соль ля си си до до соль соль соль до

Это упражнение, как и все последующие, поется обязательно в мажоре и в одноименном миноре (в данном случае — в до мажоре и до миноре).

Занятие 16. Контрольные вопросы для повторения:
Как обозначается восьмая нота?
Сколько восьмых в одной четверти? В половинной?
Как обозначаются восьмые при записи?
Что такое затакт?

Занятие 17. Руководитель предлагает вниманию хористов примеры, которые исполняет сначала только сам, а потом вместе с певцами:

В этих примерах, построенных на двух нотах, ясно прослеживается тяготение второй ступени (*ре*) к первой (*до*). После освоения его в тональности *до* (мажоре и миноре) руководитель переходит к пению примеров во всех других тональностях. Таким образом, изучается тяготение второй ступени к первой. И здесь, как и в случае с пятой — первой ступенью, используется мелодия остигнатных фигур, их исполнение в сочетании с любыми другими ступенями лада. Методом «диалога» вырабатывается слуховое ощущение тяготения второй к первой ступени лада. Задачу характерную интонацию можно также проиллюстрировать примерами из народных песен, многие из которых оканчиваются именно так — устой появляется после второй ступени лада.

На последующих практических занятиях участники хора знакомятся с другими видами ладофункциональных тяготений, которые встречаются в музыке. Метод освоения и закрепления остается тот же, расширяется лишь набор упражнений, каждое из которых преследует свою цель, то есть направлено на выработку ощущения тяготений между различными ступенями: VII—I; VII—V; VII—II—I; III—II—I; III—VI; VI—V—I; VI—VII; IV—III—I; IV—V—I.

Занятие 18. Целью занятия является закрепление ощущения тяготения второй ступени к первой. Участникам предлагаются спеть примеры:

115

116

Занятие 19. Урок начинается с разучивания следующей остинатной фигуры:

117

Эта остинатная фигура, как и ранее выученные, поется во всех основных тональностях. Руководитель предлагает вниманию учащихся еще один пример, записанный на доске:

118



В этом примере руководитель обращает внимание на характерный ритмический рисунок J. J. , рассказывает, что он явился в результате предыдущих ритмических соотношений в первом и третьем тактах: J. J. и J. J.

Для четкого воспроизведения этого ритма необходимо очень оси и точно ощутить дробление четверти с точкой на три восьмые. Если с первого раза такое дробление внутренне не ощущается, полезно данный пример просольмизировать, дробя четверть и четверть с точкой на восьмые вслух (половинные, встречающиеся в примере, дробятся только на четверти). После сольмизации примера участники интонируют его не только в мажоре, и в миноре.

Занятие 20. Разучиваются новые попевки в виде звукосочетаний: VII—I, VII—V—I. В миноре попевки интонируются в гармоническом виде, то есть с VII повышенной ступенью. Попевки разучиваются как остинатные фигуры в нескольких тональностях. После этого интонируются следующие примеры:



Занятие 21. Проинтонировать ранее выученные попевки: V—I; V—VI—VII—I; II—I; VII—I; VII—V—I. Каждая попевка исполняется в разных тональностях: а) как остинатная фигура; б) с настройкой в тональности; в) от данного звука.

Просольмизировать следующий пример:

121

до до си си до до соль сол соль ре соль
до до си си до до соль соль ре до ре ре ре до до до
си си си до ре ре ре ре до до до соль до

Занятие 22. Следующие попевки: VII—II—I; II—VII—I проинтонируются в разных тональностях: а) как остинатные фигуры; б) с настройкой в тональности; в) от заданного звука.

Проинтонировать следующий пример:

122

си до ре до си ре до до ре си до
си до ре до ре си до до си ре до

Занятие 23. В тональности ре мажор и ре минор проинтонировать все ранее изученные попевки (интонируемые попевки записываются педагогом на доске с соответствующими знаками альтерации. Руководитель называет не ступень, а необходимые для интонирования названия звуков). То же самое интонируется в других тональностях.

Просольмизировать и проинтонировать следующие примеры:

123

си си до до ре ре до си си си до до ре си си до
ре ре до до ре си до соль соль ре до до си ре до

124

V

V

ре си ре си до до до ре си ре си до

ре си ре си до до ре си ре си до соль фами ре до до

соль соль ля си до си ре си ре до си ре си ре до

Занятие 24. Разучиваются новые попевки: V—VII—I; VII—V (в миноре только в гармоническом виде). Так же как и при разучивании предыдущих попевок, они поются: а) в виде остинатных фраз; б) с настройкой в тональности; в) от заданного звука.

Просольмизировать и проинтонировать следующие примеры

125

си до до соль до до си соль

до си до до соль до до до соль си си

до соль соль си до до соль си си соль

до соль соль си до до соль си до

126

V

си соль си до до си соль си до

си соль соль до до соль ля си до си соль соль до до



Занятие 25. В ряде тональностей проинтонировать пройденные на предыдущем уроке попевки: V—VII—I; VII—I; VII—V—I. Просольмизировать и спеть следующие примеры:



Занятие 26. Интонируются попевки из сочетания ступеней: V, VII, II, I, которые исполняются после тонического трезвучия, а также от звука, являющегося одной из этих ступеней (каждое сочетание выписывается на доске). Возможные варианты сочетания указанных ступеней (в ре мажоре):

129

Если какое-то из сочетаний интонируется с трудом, сначала следует пропеть его, разрешая каждый второй доминантный звук в тонику (по примеру первых трех тактов). Менее употребительные сочетания исполняются в медленном темпе, с паузами между каждым звуком. Эти сочетания на доске не выписываются. Ноты называются преподавателем, который показывает рукой высотное направление, например:

130

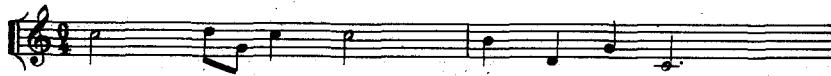


Занятие 27. Повторяется материал занятия 26 в разных нальностях.

Занятие 28. Закрепить ощущение тяготений: V, VII, II и I ступеней в их различных сочетаниях.

Просольмизировать и спеть следующие примеры:

131



132



133



Занятие 29. Закрепление предыдущего материала.
Просольмизировать и спеть следующие примеры:

134



135



136



Занятие 30. Изучается новая попевка: III—II—I в тональности до мажор. Попевка исполняется как остинатная фигура («диалогом» между руководителем и участниками, которые отвечают ему все время этой попевкой):

137



Та же попевка таким же образом исполняется в до миноре. После того как она закреплена на слуху в качестве остинатной фигуры, попевка исполняется в разных тональностях. Для этого преподаватель играет тоническое трезвучие (или его обращения) в той или иной тональности, называет звуки попевки и просит

участников спеть их. Упражнение исполняется до тех пор, пока руководитель не убедится, что в каждой тональности учащиеся достаточно быстро могут интонировать изучаемые звуки.

На занятиях по хору эта попевка может употребляться в качестве распевания по полутонам вверх и вниз. Петь III, II и I степени можно либо только в мажорном, либо только в минорном ладу, либо в родственных тональностях. Родственные тональности — это такие тональности, тонические трезвучия которых расположены на ступенях первой, изначально взятой за основу тональности.

Занятие 31. Учащиеся повторяют попевку III—II—I в заданных руководителем тональностях или поют секвенционно от разных звуков. Секвенция — это воспроизведение одного и того же интонационного или ритмического мотива от разных звуков. Эта же попевка исполняется затем от одного и того же звука, в сопоставлении мажорного и минорного ладов:

138

В этом упражнении особенно необходимо сначала подыгрывать гармоническое сопровождение (или хотя бы бас). На восьмые играется V ступень лада, на последнюю четверть — тоник. Или: на восьмые — секундаккорд доминантсептаккорда, а на четверть — тонический сектаккорд. После того как упражнение выучено, подыгрывание не ведется. При пении участники хора называют знаки альтерации. То же упражнение поется затем и от заданного звука, а в сопоставлении одноименных тональностей. Одноименные тональности — это тональности, которые имеют одинаковые тоники, но принадлежат к различным ладам. Например: до мажор и до минор, ре мажор и ре минор и т. д. Руководитель играет звук, называя его, и просит спеть попевку то в мажоре то в миноре. Например, играет и называет звук *ми*, участники должны спеть в ответ выученную попевку в мажоре и миноре.

139

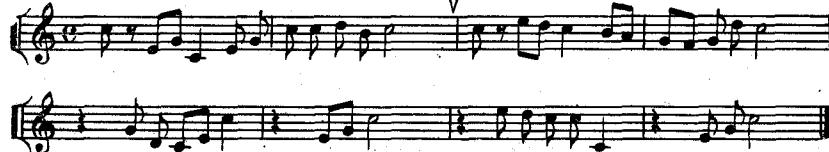
После этого все поют соотношение III—V—I ступеней в различных тональностях. Следует помнить, что примеры в одноименных ладах исполняются дважды. Знаки при этом не называются. Пение основывается на слуховом ощущении.

Занятие 32. Цель — закрепление интонации попевок III—II—I, III—V—I в нотных примерах:

140



141



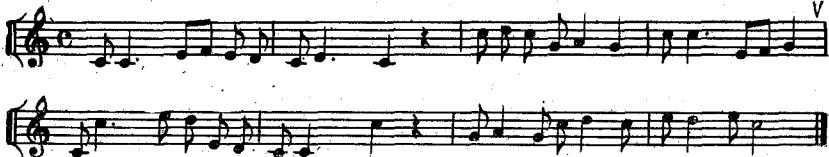
142



Примеры следует пропевать многократно, добиваясь чистой интонации и осознанного отношения к нотному тексту. Рекомендуется обращать внимание на аналогичные интонационные обороты, которые встречаются в разучиваемом репертуаре.

Занятие 33. На этом уроке целесообразно повторить все упражнения занятий 30, 31. Затем предлагается пропеть новое упражнение:

143



Занятие 34. Методика урока строится по аналогии занятий 30, 31. Изучаются попевки, в основе которых лежат VI—V—I (с ходом на квинту вниз); VI—V—I (с ходом на кварту вверх); VI—VII—I ступени. Отрабатывается механизм исполнения этих характерных интонационных оборотов. В конце сольфеджирования руководитель может попросить учащихся вспомнить произведения, в которых встречались сходные интонации.

Занятие 35. Предлагается проинтонировать следующие примеры:

144



145



Занятие 36. По уже известной методике изучаются новые язвки: IV—III—I; IV—V—I.

Занятие 37. Поются следующие примеры:

146



147



Занятие 38. Разучиваются новые мелодии:

148



149



150

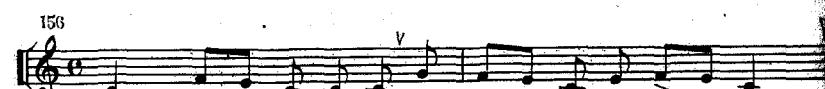
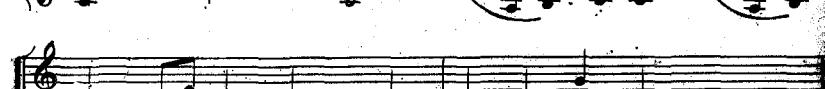
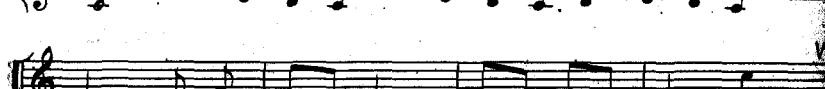
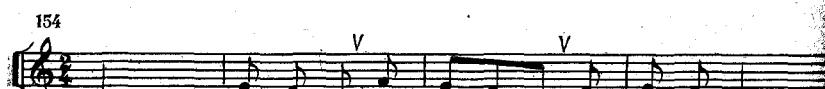


151



152





Занятие 39. Интонирование V и III ступеней как устойчивых:



Перед исполнением этих примеров необходимо настроиться, спеть V и III ступени до мажора как устойчивые. Руководитель играет два-три доминантовых аккорда в мелодическом положении V, VII и II ступеней, а участники по его указанию должны вдохнове спеть устойчиво V или III ступени. Такое упражнение выполняется во всех пройденных тональностях (от белых клавиш). В результате участники должны хорошо прочувствовать устойчивую интонацию V и III ступеней.

Занятие 40. Изучаются все ранее пройденные ступени лада на субдоминантовых гармониях. Здесь следует напомнить, что субдоминантовая сфера (или plagальность) характерна для русской народной песни. Ладофункциональные тяготения на субдоминантовых гармониях можно хорошо проиллюстрировать примерами из русского песенного фольклора. Еще лучше, если эта иллюстрация совпадет с пением подобной песни из репертуара хора.

Педагог берет на фортепиано квинтсекстаккорд второй ступени, а участники секвенционно поют следующие попевки в знакомых им тональностях (перед каждой тональностью предварительно играется полное тоническое трезвучие):



При повторении этих примеров на последующих занятиях вместо тональности до мажор можно взять тональность до минор.

Тогда родственными тональностями будут ми-бемоль маж-фа минор, соль минор, ля-бемоль мажор, си-бемоль маж. Эти секвенционные попевки исполняются и от других ступеней: II—III—II—I; II—I—VII_m—I; III—VI—II—I; III—II—VII_m—VII_m—I—II—I; VII—VI—V—I (с ходом на кварту вверх VI—VII—V—I; VI—V—VII—I; IV—III—II—I; IV—III—V—I). Методика освоения упражнения сохраняется та же.

Освоенные упражнения следует включать в каждое хоровое занятие в качестве распевания-настройки, чередуя их и постепенно закрепляя. После того как пройденный материал прочекрепился в памяти певцов, рекомендуется на каждом из последующих занятий в качестве повторения пропевать ранее выученные попевки или в одной из предложенных тональностей пропевать следующие упражнения:

160

Педагог, показывая рукой направление движения мелодии вверх или вниз, просит спеть определенные ноты. Хористы поют их с разрешением. После ряда занятий, когда руководитель учится, что певцы выучили все разрешения всех звуков (ступени лада), он предлагает спеть вразбивку эти звуки, но без их разрешения вслух, то есть разрешая звук как бы про себя. Таким образом у певцов постепенно развивается внутренний слух, острое чувство лада, интонации, без чего трудно петь чисто.

Это упражнение желательно исполнять на каждом занятии в последующие годы пения в хоровом коллективе.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ
ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ХОРА*Принципы формирования
репертуара*

Проблема репертуара — главнейшая эстетическая проблема исполнительского искусства — всегда была основополагающей в художественном творчестве. С репертуаром связана не только идейно-художественная направленность искусства, но и самий стиль исполнения. Репертуар как совокупность произведений, исполняемых 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-воспитательный процесс, на его базе накапливаются музыкально-теоретические знания,рабатываются 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, все, что связано с исполнительскими задачами, то есть с тем, как петь.

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

Но было бы неправильно относить к произведениям идейным лишь те, которые носят прямо выраженный пропагандистский характер (например, массовые хоровые песни о партии, Ленине, Родине, о мире, дружбе народов, о военных и трудовых подвигах советских людей и т. п.). Хорошая лирическая песня, построенная на народных интонациях, сюжетное полотно, раскрывающее историческое прошлое народа, щуточная песня, наполненная здоро-вым народным юмором, — все это может послужить интересным материалом для воспитательной работы в коллективе. Даже произведения созерцательной, пейзажной лирики способны пробудить такие чувства, как доброта, отзывчивость, что безусловно помогает формированию человека гуманного, способного понять и оценить душевную красоту других людей.

Понятие идейного уровня произведения не может рассматриваться изолированно от понятия художественной ценности его. Только то произведение способно по-настоящему сплачивать, воодушевлять людей, идеяная зрелость которого подкреплена истинно художественным образом.

Репертуар самодеятельных коллективов столь же разнообразен по источникам его формирования, по жанрам, стилю, тематике, художественному уровню, сколь многогранно и неоднородно само понятие «художественная самодеятельность». Определены спецификой обладают коллективы академического и народно-направлений, крупные по количественному составу и небольшие коллективы, творчески зрелые и делающие первые шаги в хоровом искусстве, взрослые и детские, городские и сельские. Весьма неравномерны уровень руководства, условия учебно-воспитательной работы и концертной деятельности и т. д. Все это в той или иной степени отражается на содержании творчества самодеятельных хоров, хотя нередко именно репертуар, его тематическое направление, его основной источник имеют решающее значение при создании хоровых коллективов. К примеру, репертуар хоров ветеранов труда и революции, ветеранов Отечественной войны, отличается четко выраженной тематической направленностью, источником другой части коллективов народного плана является песенно-танцевальный фольклор конкретной области. Репертуарный диапазон современной хоровой самодеятельности довольно широк, а пути, методы и источники его формирования разнообразны.

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 овладев художественными ценностями прошлого. Однако, отбирая классический репертуар, надо помнить о требованиях современного о задачах, стоящих перед нашим социалистическим обществом. Под критическим освоением классики надо понимать подход к репертуару с позиций актуальных задач советской действительности. Без ощущения современности, «духа эпохи» невозможно создавать новых творческих ценностей и освоение искусства прошлого. Примером такого подхода может служить программа концерта старинной русской хоровой музыки (XVI—XVIII вв.), исполненного в 1966 году Республиканской русской хоровой капеллы под управлением А. Юрлова. Этим концертом был сделан первый шаг в пересмотре нашего отношения к некоторым памятникам музыкального прошлого. Пропаганда лучших образцов хорового наследия не только открывает перед исполнителями и слушателями хоровой музыки новые страницы ее, но и воспитывает патриотическое, национальное самосознание. Классика, основанная на народных истоках, формирует национальный характер музыкального ми- ления и у певцов, и у их слушателей.

Вместе с тем понятие музыкальной классики не ограничено

узкими историческими и национальными рамками — к классике могут быть отнесены как произведения, созданные в далеком прошлом, так и современные произведения отечественных и зарубежных авторов. Главное, что отличает классические образцы, — это их высокая художественность, глубина содержания, идеиня значительность и совершенство формы. Желательно, чтобы репертуар хоровой самодеятельности постоянно пополнялся новыми малоизвестными произведениями классики, не замыкался бы исполнением узкого круга какой-либо одной части классического наследия.

Задача репертуара — неуклонно развивать и совершенствовать музыкально-образное мышление участников хора, их творческую активность, а также обогащать интонационный слушательский опыт, общественную «музыкальную память». Это возможно только через обновление и расширение музыкального материала. Огромнейшие 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 незаменимым материалом для школы хорового пения. Пропаганда народных песен как в подлинном, так и в обработанном виде имеет принципиально важное значение для творчества самодеятельных хоров, ибо народная песня в наибольшей степени близка и понятна широким массам.

Серьезный резерв для репертуарного пополнения составляют произведения советских композиторов. При этом доминирующей частью является советская массовая песня. Это правомерно, так как именно массовая хоровая песня успешно разрабатывает современную тематику, стремится отразить в доступной для исполнения форме различные стороны жизни советского человека — борца и труженика. Практически нет ни одного самодеятельного коллектива, который не исполнял бы песни советских авторов *.

Массовые песни — один из основных источников репертуара хоровой самодеятельности. Лучшие из них отличаются глубиной содержания, гражданской направленностью, искренностью, благородством чувств, свежестью музыкального языка, они неразрывно связаны с традициями национальной песенной культуры. Жанр массовой хоровой песни способен быстро откликаться на важнейшие события, нести в жизнь светлые идеалы, вдохновлять людей на героические дела. Кроме того, массовые песни доступны широкому исполнению. В большинстве своем они представляют собой произведения куплетной формы (простой период или двухчастность). Сольный запев, который всегда можно поручить исполнить

* Исключение составляют фольклорные коллективы, исполняющие только местные самобытные, как правило старинные, народные песни.

группе певцов, чередуется с хоровым двух-, трех- или четырехголосным припевом. Обычно имеется сопровождение фортепиано или баяна, что облегчает пение. Повторяющийся в куплетах музикальный материал, как правило, ясный, мелодичный. Тесситура хоровых голосов удобная. Массовую многоголосную хоровую песню легко аранжировать для двухголосного состава, то ее сделать в более упрощенном варианте. Освоить партитуру такого рода не составит особого труда даже для начинающего коллектива. За счет массовых песен можно быстро пополнить репертуар. Все это привлекает хоровую самодеятельность к массовым песням.

Кружкам и коллективам, не обладающим высокой исполнительской культурой, творчески еще не определившимся, малочленным по составу, с ограниченным диапазоном голосов и температурными возможностями целесообразно начинать с пения простых массовых и народных песен.

Однако установка на исполнение только массовых песен, облегченный репертуар искусственно ограничивает дальнейшую рост коллектива в такой же мере, как и завышенный репертуар, который наносит еще больший ущерб, так как хор, не справившись с произведением, перестает верить в свои силы. Иногда это является причиной распада его.

Хоровая самодеятельность много черпает из репертуара профессиональных хоров. Однако массе хоровых коллективов до сих пор далеко не все множество произведений профессионально-искусства. Они отбирают лишь то, что соответствует их репертуарным интересам, творческим и техническим возможностям сложившимся местным певческим особенностям, конкретным условиям клубной сцены.

Перспективной линией в репертуаре хоровой самодеятельности можно считать обращение коллективов к местной теме. На клубной сцене все чаще появляются «свои» песни, в которых рассказывается о местных событиях, фактах, конкретных героях. В эти проявления неразрывной связи самодеятельного творчества с жизнью народа большая роль принадлежит самодеятельным авторам. В их произведениях наиболее полно отражаются местные певческие традиции, характер музыки и тематическая направленность. Наиболее талантливые авторы, опираясь в свое творчество на местную тематику, музикальный фольклор родного края с его характерными песенными интонациями, ритмикой, другими особенностями музыкально-образного языка, а также мелодико-ритмическую основу советского массового песенного творчества, создают свои песни, близкие к народному стилю, мелодически ясные и проникновенные (песни братьев Заволоцких, Быкова, Титова, Федякина, Попова и многих других). В местном репертуаре заложено интересное потенциальное начало для развития самодеятельного хорового творчества. Действительно, основная профессия певца-любителя связывает его общими интересами и с производственным, и с самодеятельным коллектива.

вом. То, что певцы и зрители трудятся вместе, живут в одном селе, поселке, городе, дорожат честью своего завода, колхоза, совхоза, гордятся революционной и трудовой славой родного края, рождает естественное стремление воспеть самое дорогое и близкое. Руководителю стоит подумать о создании такой песни для своего коллектива, в которой отражалась бы местная, близкая исполнителям тема. Подобная песня, словно визитная карточка коллектива, должна как бы представить слушателям лицо коллектива. Такой песней была «Уральская рябинушка» Е. Родыгина в Уральском русском народном хоре, «Оренбургский пуховый платок» Г. Пономаренко в Оренбургском русском народном хоре, «Приезжайте к нам на Север» Г. Смирновой в Северном русском народном хоре, «За окошком месяца» Е. Попова в Рязанском русском народном хоре.

Руководитель обязан помнить, что при формировании репертуара необходим строгий качественный отбор, особенно любительских сочинений, часто имеющих серьезные художественные и технические недостатки. Установка на исполнение преимущественно таких любительских песен тормозит творческое продвижение коллектива. Пение в большом количестве произведений одного какого-либо автора не может принести такой пользы, которая возможна лишь при тематическом, жанровом и стилистическом разнообразии репертуара.

Многие самодеятельные хоры большую часть своей программы исполняют с сопровождением. Аккомпанемент при разучивании и исполнении хорового произведения играет важную роль. Он поддерживает, дополняет, украшает хоровое звучание, а в ряде случаев, когда сопровождение ведет самостоятельную партию, оно является одним из важных средств музыкальной выразительности. Сопровождение значительно облегчает исполнение, помогает хору не только выдерживать правильный темп, ритм, но и чисто интонировать. Поэтому на начальном этапе работы хора полезно петь произведения с сопровождением.

Вместе с тем хормейстер должен ставить перед коллективом задачу овладения навыками хорового пения без сопровождения. Эта форма исполнения всегда составляла одну из ценнейших национальных особенностей русского хорового искусства.

Пение a cappella требует от хора высокой исполнительской культуры, технического мастерства; оно оказывает сильное эмоционально-художественное воздействие не только на слушателей, но и на самих поющих. Возможности пения a cappella чрезвычайно велики, о чем свидетельствует вся история русской хоровой культуры. Его художественное значение для развития хорового искусства трудно переоценить.

В хоровой самодеятельной практике эту традицию следует поддерживать. Произведения a cappella должны составлять значительную часть репертуара хора. Необходимо овладевать этой формой хорового исполнения, совершенствовать развитое много-голосное пение.

Навыки пения без сопровождения приобрести непросто. Но именно оно в полной мере музыкально развивает певцов, как в процессе многоголосного исполнения *a cappella* наиболее активно совершенствуются гармонический слух, чистота интонации, чувство лада, вокально-хоровая техника. Поэтому не только коллективам стабильным, с большим стажем работы, но и начинающим необходимо учиться петь без сопровождения. Особенное полезно начинать работу над навыками пения *a cappella* простых народных песен, канонов. Исполнение произведений только с аккомпанементом несколько ограничивает хоровые возможности и не вполне выявляет ценнейшее качество хора — выразительность человеческого голоса, напевно осмыслившую интонацию способную затронуть самые глубокие чувства. Недаром интерес к стилю *a cappella* проявляли многие композиторы самых различных эпох, школ, стилей (Палестрина, Орландо Лассо, И. С. Брамс, Сметана, Чайковский, Танеев, Кастальский, Шебалин, Шостакович, Свиридов, Салманов и многие другие).

Репертуар должен быть разнообразным по тематике, жанрам исполняемых произведений, их стилистическим особенностям, формам строения, художественным средствам музыкального языка. Разноплановые по тематике, кругу образов произведения должны в то же время подбираться в таком сочетании, при котором было бы возможно составление из них единых, цельных по композиции концертных программ. Параллельная работа над музыкально-контрастными произведениями может обеспечить разностороннее вокально-исполнительское развитие участников хора.

Большое значение имеет принцип доступности репертуара, то есть соответствия технических трудностей конкретного произведения исполнительским возможностям певцов, вокально-хоровому составу самодеятельного коллектива. Количество певцов влияет на силу звучности, поэтому, если взять партитуру насыщенного звучания для исполнения небольшим хором, вряд ли она прозвучит убедительно; здесь может возникнуть опасность форсированного звука, перенапряжения голосовых связок, потери тембра, быстрого изнашивания голосов.

Многие самодеятельные хоры, особенно смешанные, хотя и имеют полный состав хоровых партий, неравнозначны по количеству и качеству звучания. Из-за малочисленности мужской группы либо из-за слабо развитых навыков многоголосного пения такие хоры делятся часто только на три группы голосов (женские — сопрано и альты — и одна мужская группа). В этом случае необходимо особо учитывать рабочий диапазон мужской партии, поющей в унисон, и подбирать доступные ей произведения. Смешанное трехголосие, при котором малочисленный состав мужских голосов объединен в одну партию, звучит достаточно компактно, а с точки зрения ансамбля между партиями — вполне уравновешенно и стройно. Для народно-хорового исполнения такой состав вполне ограничен, так как соответствует структуре хоровых партитур народных песен.

Руководитель самодеятельного хора часто зависит от ряда объективных причин, которые диктуют тот или иной состав хора. И часто случается, что руководитель не в силах создать такой состав коллектива, какой бы ему хотелось. Он бывает связан условиями, определяющими и качественный и количественный состав коллектива, который может быть маленьким или большим, однородным (женским, мужским) или смешанным (полным, неполным). Поэтому, подбирая репертуар, руководитель часто вынужден приспосабливать то или иное произведение к имеющемуся составу хора. Вот почему хормейстер должен знать основные принципы хоровой аранжировки и уметь переложить выбранную им партитуру на свой состав. Необходимость хорового аранжирования часто возникает у хормейстеров, работающих с однородными группами, так как литературы для этих составов не хватает. Руководители народных хоров, придерживающихся областных певческих манер исполнения, также вынуждены прибегать к аранжированию. В советской хоровой литературе имеются примеры удачных аранжировок, создаются всевозможные варианты облегченных хоровых переложений, выполненных специально для самодеятельности. Благодаря аранжированию многие лучшие образцы хоровой и вокальной музыки широко исполняются. Вместе с тем известно, что всякого рода изменения, даже самые незначительные, способны нарушить характер музыки, стиль произведения, исказить его содержание. Поэтому делать переложения следует только на основе хороших знаний приемов и способов хорового аранжирования. Если есть возможность, следует проконсультироваться с более опытным музыкантом по окончательному варианту сделанной аранжировки. Существует ряд практических руководств, которые помогут хормейстеру в этой работе*.

6) При составлении репертуара необходимо соблюдать принцип «от простого к сложному». В ряде случаев целесообразно включать в репертуарный план произведения, которые помогают решению конкретных учебных задач в коллективе. Например, для певческого развития отдельных групп хора хорошо подбирать такие произведения, в которых этим группам поручаются сольные партии. Чтобы усилить звучание женской группы хора, сделать ее более яркой, монолитной, хор может включить в свою программу, скажем, обработки русских народных песен А. Лядова для женского хора. Число таких специально «учебных» произведений должно быть ограниченным — надо уметь развивать отдельные хоровые партии и хор в целом на общей для всех программе.

6) У каждого хорового коллектива со временем вырабатывается

* См.: Березин А. А. Переложение музыкальных произведений для детского хора. Пособие для учителей пения. М. — Л., 1965; Ивакин М. Н. Хоровая аранжировка. М., 1980; Ленский А. С. Пособие по хоровой аранжировке. В помощь руководителям хоровой самодеятельности. М., 1973; Лизенко И. Г. Практическое руководство по хоровой аранжировке. 2-е изд. М., 1965; Плотниченко Г. М. Практические советы по хоровой аранжировке. Ч. 1. М., 1967; Ч. 2. М., 1971; Юрлов А. А. Хоровые переложения. М., 1960.

определенное репертуарное направление, накапливается репертуарный багаж, соответствующий составу участников, певческой манере, творческим задачам. Достигнув определенных вершин, накопив достаточный потенциал для нового роста исполнительского мастерства, творческий коллектив ищет почву для своего развития в более сложном репертуаре. В этом смысле репертуар всегда должен быть как бы нацелен на перспективу, его постоянно надо в определенном смысле «одолевать».

Здесь перед руководителем встает еще одна проблема, связанная с овладением современным репертуаром, современным строем музыкального языка, в котором часто употребляются острые диссонирующие гармонии, контрастная динамика, сочетания необразных темпов и переменных размеров, оригинальные интонационные обороты, тональные сопоставления и т. д. Современные композиторы развиваются свою технику хорового письма, создают произведения, которые осваиваются хоровой практикой. Она, в свою очередь, дает стимул для последующего роста авторского творчества. Наряду с техническими приемами хоровых композиций развиваются и наши музыкальные представления, музыкально-образное мышление, совершенствуется наш певческий аппарат. Все это составляет закономерный процесс эволюции хорового пения как искусства исполнительского, в котором репертуар является мощной движущей силой.

Репертуар определяет художественно-исполнительское направление хорового коллектива. В русском хоровом искусстве прослеживается особенно ярко, так как оно развивалось самобытным путем, в двух певческих направлениях: академическом и народном. «По своей внутренней идейно-эмоциональной природе, строю образов и месту, которое принадлежало церковному и народному искусству в культуре и быту Древней Руси, они глубоко различны...» *

Развиваясь параллельно, каждое из этих двух направлений в течение столетий выкристаллизовало свои характерные черты: отличительный мелодический язык, ладовую основу и ритмическую организацию, особенности манеры пения, которые дошли до настоящего времени, сохранив национальное своеобразие.

В современной практике хорового исполнительства эти два направления продолжают развиваться в профессиональном самодеятельном творчестве. Однако в хоровой самодеятельности, особенно в низовых ее формах, существует достаточно много коллективов, которым в большей или меньшей степени присущи черты академического и народного пения. Это выражается в характере звукоизвлечения, манере исполнения и в выборе репертуара. Так, хоры, явно тяготеющие к народному жанру, включают в свой репертуар произведения, рассчитанные на академическое исполнение, и наоборот.

* Келдыш Ю. Об изучении древнерусского певческого искусства. — В кн. Успенский Н. Древнерусское певческое искусство. М., 1971, с. 12—13.

Берясь за академический репертуар, руководитель народного хора невольно ставит своих певцов в трудные и неестественные условия, так как диапазон и сама народная манера пения отличаются от академической. В результате произведение звучит искаженно, теряет свою художественную ценность, естественность, исполнители не получают творческого удовлетворения. Здесь желание исполнять то или иное произведение вступает в явное противоречие с объективными возможностями, художественными требованиями и нормами конкретного жанра. Хормейстер должен знать, что каждое из направлений — академическое и народное — имеет свои особенности, которые определяют методы, приемы работы и обязательно репертуар. Таким образом, перед руководителем встает задача правильного подбора репертуара и с точки зрения жанровой специфики его. Хормейстер должен уметь выявить различные компоненты, составляющие репертуар, и определить, как они будут влиять на жанровое направление хора.

Что же следует учитывать при отборе репертуара, какие жанровые особенности исполнения необходимо брать в расчет?

Народный хор. Главная задача хоровых коллективов народного направления состоит в пропаганде лучших образцов народно-песенного творчества, старинных и современных, оригинальных и обработанных, а также в пропаганде произведений советских композиторов для народного хора. В отличие от фольклорных коллективов, исполняющих лишь традиционные местные напевы, народные хоры и народные ансамбли песни и пляски часто включают в программы своих выступлений произведения советских авторов.

В советском композиторском творчестве четко обозначился самостоятельно развивающийся жанр хоровой музыки, предназначенный для исполнения народными хорами и ансамблями. Этот стиль хорового письма успешно осваивают и разрабатывают композиторы А. Абрамский, Н. Поликарпов, Ф. Маслов, В. Левашов, Н. Кутузов, В. Лаптев, Р. Бойко, В. Григоренко, Ж. Кузнецова, А. Ларин. Прекрасные образцы творчества, близкого к подлинно-народному, оставили композиторы В. Захаров, А. Копосов, А. Молосов, К. Массалитинов, Г. Смирнова.

Большая идеально-воспитательная, познавательная и эстетическая роль в формировании человека коммунистического общества принадлежит фольклору, этой «неписаной истории» народа, накопившей на протяжении многих веков огромные идейные и художественные богатства. А. М. Горький писал, что «народ — не только сила, создающая все материальные ценности, он — единственный и неиссякаемый источник ценностей духовных, первый по времени, красоте и гениальности творчества философ и поэт, создавший все великие поэмы, все трагедии земли и величайшую из них — историю всемирной культуры» *.

* Горький А. М. О литературе. — В кн.: Литературно-критические статьи. М., 1953, с. 48.

Песенные традиции советского народа, обогащаясь интернациональным опытом, продолжают развиваться в фольклоре народов, который также является важным источником формирования репертуара народных самодеятельных хоров.

Вместе с тем, выбирая фольклорный материал для сценического исполнения, надо уметь критически оценить его с точки зрения современности, эстетической глубины. Наряду с исполнением плясовых, игровых, хороводных песен необходимо обращаться и к протяжным, подголосочным напевам. Примером импровизационного многоголосия может служить замечательная песня, записанная В. Захаровым от певиц села Александровка Воронежской области, — «Ваня-раскрасавчик».

Не следует увлекаться музыкальным сопровождением. «Пророди русской песни часто требует пения а cappella. Если обратиться к истории народной песни, то обнаруживается, что вначале было только таким, ибо не было никаких музыкальных инструментов. Плясовые песни пели „под губы“, так называемо лундышканье. Потом появились дудки — „кувычки“, или „кугиклы“. Пели под пастушечки рожки, жалейки, свистульки, под гребенки под балалайку, под гармошку, и то только частушки. Теперь без разбора все поют под баян. Это, конечно, очень обедняет звучание народного хора» (73, с. 30). А ведь наибольшее признание славу русской песне принесли протяжные лирические напевы, отличающиеся особенной силой эмоционального и нравственного воздействия.

Чрезвычайно богатым и плодотворным источником репертуара самодеятельных народных хоров является местный фольклор, которому принадлежит большая роль в воспитании художественного вкуса, в сохранении неповторимой красоты и самобытности творчества народных талантов. Пути и формы освоения фольклора различны. Одни коллективы (их принято называть фольклорными) отбирают и исполняют произведения народного творчества только в их подлинном виде; в репертуаре других есть фольклор в «чистом» и обработанном виде; третий не только хранят и пропагандируют лучшие старинные песни и танцы, но и создают на их основе новые произведения, откликающиеся на важнейшие события современности; четвертые исполняют авторские сочинения, созданные в стиле подлинно народных песен, и т. д. Успех приходит к тому, кто неустанно изучает фольклор, бережно относится к нему, постоянно пополняет им свой репертуарный багаж. Руководитель народного хора должен быть не только хоромейстером, но и в определенном смысле фольклористом, то есть специалистом, который может грамотно записать народные песни, определить их художественную ценность, отобрать нужные для исполнения в своем коллективе, а затем, глубоко осмыслив первоисточник, раскрыть перед певцами художественный замысел, сценически его воплотить.

Одним из определяющих стилистических признаков народного хорового исполнения принято считать открытую манеру пения,

близкую к разговорной речи с ее характерными диалектными особенностями. Использование грудного резонатора усиливает яркую характерность звучания. Количественные составы определяются местными условиями и традициями: хоровые голоса не имеют строгого закрепления по партиям. Особенности партитуры вытекают из сложившихся местных певческих традиций. На эстраде коллектив выступает без дирижера, в качестве сопровождения используется, как правило, баян. Диапазоны голосов обусловлены местными особенностями пения (в большей степени это относится к женским голосам): для сопрано — $сi_m$ (re_1) — $соль_2$ ($ля_2$); для альтов — fa_m ($соль_m$) — $ля_1$ (ci_1); для мужских голосов: ci_b — mi_1 (низкие), do_m — fa_1 (средние); re_m — $соль_1$ ($ля$ -бемоль₁) — высокие. Мужские голоса обычно поют в более высоком по сравнению с академическим хором тенорово-баритональном регистре. Низкие басы встречаются редко.

Все перечисленные особенности народного пения должны учитываться руководителем при отборе репертуара для народного состава. Особое внимание в произведениях следует обращать на диапазоны голосов, хоровую фактуру и характер звука, который должен соответствовать художественному образу произведения.

Для того чтобы народный хор звучал самобытно, руководителю необходимо прежде всего попытаться освоить местный фольклорный материал. Исполнение песен, в которых отражены местные певческие традиции различных областей России, всегда подкупает свежестью и неповторимостью. Так, в свое время были «открыты» для слушателей казачьи песни «Виноград расцветает», «Замучила вражья баба» (Краснодарский край), «В саду девушки гуляли» (Ростовская область), «Взошло солнце красное», «Все мелки пташки» (Кемеровская область), «Девичьи погудки» (Ульяновская область), «Ой, девица садиком шла» (Вологодская область). Освоение местного фольклора, его собирание, расшифровку, аранжировку и исполнение в самодеятельных хорах нужно начинать с непосредственной работы на местах.

Народная песня может служить основой для создания, разработки крупных сценических композиций: вокально-хореографических и музыкально-хоровых сцен, сюит, народных представлений типа игрищ, свадеб, девичников, посиделок, венка народных песен. Естественно, овладение крупными музыкально-сценическими формами доступно лишь большим коллективам, в составе которых имеется хореографическая группа, или же таким, в которых участники хора умеют танцевать; необходимо также хорошее инструментальное сопровождение.

Академический хор. Основная задача академических хоров заключается в пропаганде всего лучшего, что было создано и создается в хоровой музыке академического стиля: русской, советской и зарубежной классике, которая является крепкой и надежной школой хорового академического пения. Именно классика наиболее соответствует академическому стилю в хоровом исполнении,

устоявшимся признакам, выработанным законам академической хорового пения.

Академические самодеятельные хоры обращаются к хоровым сочинениям русских, зарубежных, советских и современных зарубежных композиторов. Помимо оригинальных классических разнов хоровой музыки самодеятельностью широко исполняют обработки песен разных народов, многие из которых также вошли в золотой фонд хоровой классики. Это известные обработки А. Лядова, Н. Римского-Корсакова, А. Кастанельского, А. Никольского, А. Давиденко, А. Свешникова, А. В. Александрова, В. Соколова, Н. Леонтьевича, К. Стеценко, А. Юрьина, М. Хярма и др.

Академическая хоровая партитура отличается четким разделением на хоровые голоса, и пение осуществляется по строго крепленным партиям. Для смешанного состава обязательно наличие четырех хоровых групп: сопрано, альтов, теноров, басов. *Div.* (разделение голосов) возможно во всех партиях. Произведения исполняются, как правило, под управлением дирижера. Диапазон голосов: для сопрано — $do_1 (ci_m)$ — $lia_2 (do_3)$; для альтов $lia_m (sol_m)$ — $re_2 (mi_2)$; для теноров — $do_m (ci_b)$ — $lia_1 (do_1)$; для басов — $fa_b (sol_b)$ — $re_1 (mi_1)$. Манера исполнения — крытая, звук округленный, регистры слажены. В качестве сопровождения используется фортепиано (но никак не баян).

Руководитель должен знать, что существуют такие произведения, которые требуют совершенно определенного стиля исполнения. Невозможно, например, представить себе звучание широко известной хоровой миниатюры Шумана «Вечерняя звезда» в исполнении народного хора, в котором яркие тембры народных голосов, крытая манера пения, насыщенное звучание в грудном регистре не будут соответствовать нужному характеру звука, нарушают художественный смысл образа. На данном примере видно, как сама хоровая партитура предопределяет академический, строгий и сдержаный стиль исполнения.

Возможны случаи, когда у опытного руководителя, умело и пользующего многообразную палитру народного звучания, проведение академического плана начинает звучать по-народному — свежо, светло, оригинально. Однако подобному художественному переосмыслению поддаются далеко не все произведения, да и не каждый руководитель способен выполнить столь трудную творческую задачу. Чаще всего эксперименты такого плана кончаются маловыразительным исполнением. Чтобы этого не случилось, руководитель должен знать основные признаки и различия академического и народного хорового исполнения, которые наглядно отражаются в репертуаре, в конкретных хоровых партитурах, каждая из которых имеет свой диапазон, тесситуру голосов, предполагает свой, особый характер звукоизвлечения и даже произношения текста.

О роли руководителя. Задачи идейно-эстетического воспитания участников хора требуют от руководителя не только основательной музыкально-теоретической подготовки, высокой квалификации

знаний в области хороведения, но и высокого культурного уровня, педагогических навыков, такта, умения увлечь певцов творческой инициативой. Вкус руководителя во многом определяет его идейно-художественную позицию. Он должен быть неизмеримо выше художественного вкуса участников коллектива. Активность хормейстера-воспитателя, его общественные взгляды, идеалы, художественное чутье и глубокие знания помогают подобрать интересный репертуар, соответствующий задачам, уровню технического мастерства хора. Из всей массы литературы руководителю нужно выбрать лишь тот материал, который необходим хору в данное время, соответствует его насущным творческим задачам, доступен по технике исполнения и музыкально-образной передаче содержания. В умении угадать это нужное, единственно возможное и полезное на сегодня для хора произведение в большой мере заключается талант хормейстера как педагога, художника, воспитателя.

В вопросах подбора репертуара руководителю следует постоянно проявлять активность, не останавливаться на исполнении лишь общеизвестных произведений. Подражательность самодеятельных хоров невольно порождает инертность музыкального воображения исполнителей. Эта тенденция бывает особенно зрима на различных конкурсах, фестивалях, смотрах, где часто можно слышать исполнение довольно узкого круга произведений, своеобразную «обязательную программу», «конкурс» на лучшее исполнение какой-либо общеизвестной песни. Это наносит большой ущерб самодеятельности, обезличивает коллективное творчество, которое развивается прежде всего на высокохудожественном репертуаре. Коллективы, дублирующие репертуар, как правило, похожи друг на друга и всегда безлики. Их искусство мертвое, оно не способно будить новые мысли. Чтобы этого не случилось, руководитель должен постоянно изучать хоровую литературу, просматривать старые и новые издания, следить за новинками, вновь и вновь возвращаясь к самым различным источникам. Репертуарный поиск нужно вести регулярно, а не от программы к программе. Надо больше слушать хоровую музыку, следить за творчеством профессиональных и самодеятельных коллективов, каждый раз «прикидывая», что можно и полезно взять в свой хор.

Исключительно плодотворной может стать дружба коллектива с композитором. Известны случаи, когда самодеятельные хоры становились первыми исполнителями интересных хоровых сочинений, обработок, записей народных песен. Так, в свое время Хор мальчиков республиканского Дома учителя Литовской ССР исполнил впервые ораторию Э. Балсиса «Не трогайте голубой шар». Плодотворным оказалось содружество женского хора Дома культуры имени Капранова в Ленинграде с композитором О. Чишко, результатом которого явилась хоровая сюита «Русские женщины». Другой ленинградский композитор В. Салманов создал специально для Хора любителей пения при хоровом обществе Ленинграда известный цикл хоровых миниатюр на стихи Янки Купалы («Песня», «Лесное озеро», «Весна»). Первым исполнителем оперы А. Холмии-

нова «Анна Снегина» стали самодеятельные артисты Астраханского народного оперного театра.

Руководители хоровой самодеятельности должны следить за репертуарными сборниками, издаваемыми центральными издательствами («Музыка», «Советский композитор», «Советская Россия») и Всероссийским хоровым обществом, а также за местными изданиями. Если есть возможность, следует обращаться за помощью в музыкальные отделы республиканских библиотек. Не допустимо, чтобы репертуар складывался из случайно набранных произведений. Поскольку хоровая самодеятельность может успешно развиваться и активно совершенствовать свое мастерство лишь на основе доступного, полноценного и качественного во всех отношениях репертуара, то подбор произведений для каждого певческого коллектива необходимо осуществлять с учетом всех выше перечисленных требований.

Работа над художественно-выразительным исполнением

Работа над хоровыми произведениями является основной стороной деятельности хорового коллектива. Действительно, выработка у певцов навыков вокальной хоровой техники, изучение ими музыкальной грамоты и сольфеджио, расширение знаний по истории и теории музыки — все направлено на то, чтобы в конечном результате выучить и исполнить конкретную программу.

Процесс разучивания хоровых партитур заключает в себе два взаимосвязанных момента: техническое овладение музыкально-поэтическим языком произведений и их художественное воплощение. И то, и другое необходимо для передачи музыкальных образов.

Со временем участники самодеятельного хора приобретают вокально-хоровые навыки исполнения, растут их музыкальные способности. Перед руководителем встает новая задача: поиск эффективных форм и методов обучения, направленных на развитие способностей певцов к музыкально-образному мышлению.

Музыкально-образное мышление. Развитое эстетическое восприятие не только помогает певцам овладевать средствами художественной выразительности, но и приносит большое эстетическое удовлетворение, так как хорист, независимо от уровня своей подготовки, во время исполнения включается в творческий процесс, эмоционально «тратит» себя.

Формирование музыкально-образного мышления, развитие способности к музыкально-образным представлениям, воспитание навыков вокально-хорового мышления, помогающих понимать содержание музыкальных произведений, возможно только на основе развития музыкального слуха — решающего фактора музыкального воспитания и обучения. Какие же существуют способы музыкально-слухового развития?

Активным методом является мысленное прочтение (пропевание «про себя») нотного текста хорового произведения. Внутреннее пропевание создает дополнительные трудности, но при этом особенно активизирует, собирает внимание певцов на привычном процессе исполнения. Этот метод выгодно отличается от пассивного восприятия музыки путем механического заучивания (именно так бывает часто в работе самодеятельных хоров!) тем, что развивает у певцов осознанное отношение к исполняемому репертуару, целенаправленное слуховое внимание и навыки слухового самоконтроля, без которого певческий процесс будет неполноценным. Только творчески активный слух позволяет осознать исполнительскую задачу, воссоздать желаемое звучание партитуры. А для того чтобы слух стал музыкально активным, его следует развивать методом мысленного пения. При этом руководитель внимательно контролирует этот процесс, чередуя пение «про себя» с пением вслух, проверяя правильность интонации хористов на контрольных звуках (они заранее определяются руководителем). Делать это, конечно, надо на доступном для такого рода заданий репертуаре. Особенno полезно мысленное пропевание отдельных технически трудных фрагментов, осознание их структуры, логики развития.

Очень важно показать певцам на конкретном примере, что работа над узкотехническим заданием помогает лучше исполнить художественный материал. Разучивается, скажем, песня Захарова «Вдоль деревни», в которой мелодическая линия у soprano отличается исключительной подвижностью (по две шестнадцатых на слог в оживленном темпе), непрерывностью, протяженностью каждой фразы. Мелодия, словно извилистая тропинка, вьется изящно и легко. Причем эту легкость можно услышать внутренним слухом, мысленно представив себе звучание этой мелодии в исполнении баяна (инструментальная легкость!). В этой мелодии сочетаются темповая и метроритмическая подвижность с кантиленой. Если увлечься только подвижностью мелодического рисунка, можно потерять певучесть, и наоборот — в ограничении работы только над кантиленной стороной мелодии есть опасность ее «утяжеления». В качестве упражнения, дополняющего другие вокально-технические задания к данному фрагменту, можно порекомендовать мысленное пропевание его в медленном темпе с сохранением логических ударений, при этом дослушивать «про себя» каждый звук, каждую шестнадцатую (это и есть принцип кантиленного пения). После такого упражнения мелодия уже не будет восприниматься как набор быстрых звуков, так как мысленно они группируются певцами в логически выстроенные мотивы, фразы, предложения. Мысленное прочтение текста не только вырабатывает чистоту интонаций, но и помогает созданию необходимого звукового образца.

Задания такого рода должны носить постепенный характер, от простого к сложному, от малого к большому. Сначала пробуются коротенькие и несложные фрагменты, затем навык развивается до

умения охватить внутренним слухом большой раздел, часть, а может быть, и всю музыкальную форму произведения. Если такая работа проводится систематически, ее результаты не замедляются и на росте повышения профессионального интереса хоровым занятиям.

Разбирая с хором новое произведение, руководитель всегда отмечает в нем элементы изобразительности, если таковые есть (например, имитация эха или звучания балалайки в хоровом аккомпанементе, ритм скачки коня, звон колокола и т. д.). В музыке это передается всегда ярко, образно и легко воспринимается исполнителями; труднее выразительные моменты описать словами.

В формировании музыкально-образного мышления участников хора иногда помогает образное видение. Творческое воображение можно разбудить путем ассоциаций. Активное музыкальное мышление всегда рождает цепь самых разнообразных ассоциаций, которые очень помогают исполнителям понять художественный образ, найти к нему верный ключ. Часто к образному видению ассоциативному мышлению прибегают в работе над хоровыми миниатюрами и песнями лирического пейзажного созерцательного характера — например, тогда, когда надо мысленно увидеть конкретный пейзаж («Зимняя дорога» Шебалина, «Вечер» Танеева, «Элегия» Калинникова, «Ивушка» Пономаренко).

В завершающем периоде работы с хором над произведением идет поиск наиболее точных средств художественной передачи музыкального образа. Здесь очень важно почувствовать верно психологическое состояние, адекватное этому музыкальному образу. Поиск такого психологического состояния осуществляется руководителем во время подготовки к репетиции, путем глубокого анализа произведения. Чтобы легче было ввести себя в мир искомых образов, надо как можно чаще искать различные ассоциации, «доводить» себя и певцов до нужного психологического состояния. Для того чтобы создать определенное настроение, руководитель может приводить себе и певцам какие-то яркие сравнения (не только художественного характера, но и бытового, если считает, что это поможет эмоциональной настроенности).

В постоянной учебно-творческой работе хора должны сочетаться навыки и творчество, овладение техникой и художественное исполнение. Хоровые занятия — процесс как бы двуединый: музыкально-эстетическое развитие на основе повышения профессиональной грамотности, мастерства певцов, эмоциональной и со знательной заинтересованности.

Формированию образного мышления способствуют беседы, прослушивания записей одного и того же произведения в разных исполнениях, анализ услышанного. В анализе обязательно активно участвуют певцы. Руководитель подводит итог их высказываниям, суммирует представление об услышанном. Активизируя волю и внимание певцов, рассказывая им о различных художественных образах, наглядно показывая, какими выразительными средствами музыкального языка они создаются, хормейстер тем самым укреп-

ляет практические навыки и теоретические знания, приобретенные певцами в процессе обучения. Главная цель всего этого сводится к тому, чтобы хористы почувствовали и «пропустили» через свое сознание музыкальные образы, воплотили их в своем пении. Помогает же этому техника хорового исполнения, которая складывается из различных элементов хоровой звучности.

Выше были рассмотрены такие важнейшие и взаимообусловленные элементы хоровой звучности, как строй, интонация, ансамбль, теснейшим образом связанные с вокальной техникой исполнения (дыханием, звукообразованием, дикцией). Все эти необходимые элементы вокально-хоровой техники подчинены главной задаче — художественно-выразительному исполнению. «В умении интересно, убедительно, в соответствии с авторским замыслом раскрыть в исполнении идейно-художественное содержание произведения, придать звучанию четкую форму, определенную образно-эмоциональную выразительность и есть конечная цель и высшая награда участникам хора, дирижеру, а на концерте — и слушателям» (130, с. 93).

В этой связи встает вопрос о музыкально-выразительных средствах хорового исполнения: динамике, нюансировке, агогике, фразировке и других, без которых пение, каким бы совершенным оно ни было с точки зрения звука, строя, ансамбля, интонации, будет оставаться холодным и безжизненным искусством.

Музыкально-выразительные средства

Хоровое звучание — это звучание живых, наполненных самыми различными оттенками интонаций голосов, согретых внутренним чувством исполнителей. Такие качества звучанию сообщают четыре основных свойства звука: высота, продолжительность, громкость и окраска (темпер). Все эти свойства, зафиксированные (кроме тембра) в нотном письме, раскрываются хором во время исполнения. От того, насколько хорошо владеют исполнители приемами передачи этих качеств музыкальных звуков, зависит яркость музыкально-художественного образа, а значит, и сила эстетического воздействия на слушателей. Вот почему руководителю необходимо знать все возможные средства музыкально-хоровой выразительности и владеть методикой передачи их. Эта сторона хормейстерской работы предполагает «умение хора раскрыть в процессе исполнения основное идейно-художественное содержание произведения, его эмоциональные образы, общее настроение, характер, которые автор изложил конкретными средствами музыкальной выразительности, в конкретной форме каждого данного произведения» (130, с. 94).

Рассмотрим основные художественно-выразительные средства хорового звучания.

Звуковедение. Хоровое пение располагает различными вокальными штрихами, среди которых значительное место занимают

приемы звуковедения. Эти приемы диктуются характером музыки, особенностями ее фактурного изложения. Существует три главных приема певческого звуковедения:

1. *Legato*, что означает «плавно, связно». Это наиболее трудный для овладения прием звуковедения. Вместе с тем именно навыки пения без толчков являются для певцов основополагающими. На базе пения *legato* вырабатываются все другие навыки звуковедения.

Петь *legato*, незаметно переходя от звука к звуку, как бы переливая голос из звука в звук, сохраняя на одном уровне силу всех составляющих мелодию звуков или постепенно усиливая филируя их, есть большое певческое искусство.

Лучше всего прием *legato* удается в пении на гласные или закрытым ртом. Самое трудное — сохранить *legato* при пении мелодии с текстом, так как согласные звуки, встречающиеся в нем неизбежно прерывают вокальную линию. Необходимо добиваться, как можно более короткого, но четкого и мягкого произношения незвучащих согласных, особенно *b*, *n*, *k*, *d*, *t*.

Пение *legato* можно сравнить с непрерывным и ровным звучанием смычка струнных инструментов. Так же ровно, плавно должен звучать певческий голос. Лирические напевные произведения исполняются приемом *legato*.

2. *Staccato* означает «отрывисто». Этот прием звуковедения прямо противоположен *legato*. Переходить к нему рекомендуется после овладения навыком связного, плавного пения. Обозначается этот штрих точками над или под нотами. При исполнении *staccato* звуки как бы подчеркиваются голосом легкими толчками (акцентами) и отделяются друг от друга цезурами (короткими паузами). Согласные с конца слова (если они не стоят в конце слова) переносятся к началу следующего слова. Прием *staccato* используется в подвижных, шуточных произведениях в звукоизобразительных целях (в частности, для передачи характера скачки — см., например, эпизод *Allegro vivace* танеевского хора «Развалину башни»).

3. *Non legato* — буквально — не *legato*, не плавно, не связно. Этот штрих состоит как бы из элементов двух предыдущих: с одной стороны, прием *non legato* предусматривает некоторое подчеркивание каждого звука мелодии (как *staccato*), но при этом нельзя допускать нарочитости акцентов, то есть, с другой стороны, исполнять мелодию надо на основе непрерывности, не делая цезур (пауз).

Штрихом *non legato* исполняются, например, произведения в подвижном темпе, когда следует передать характер взволнованности или особую значительность подчеркиванием каждого слова текста (Танеев. «Посмотри, какая мгла»). В работе над такими хоровыми партитурами следует наметить и выполнить динамику фраз, предложений, чтобы не получилось однообразное пение «по слогам».

Все указанные приемы звуковедения могут быть осуществлены лишь при условии умения певцов пользоваться дыханием. По-

этому во время исполнения того или иного певческого штриха руководитель должен обращать внимание участников хора на взаимосвязь звуковедения с дыханием, мышцами брюшного пресса, диафрагмой. Например, при звуковедении *legato* нельзя снимать звук с дыхания, а при исполнении *staccato* надо петь, как бы коротко прерывая (ослабляя) дыхание, но постоянно сохраняя при этом активное состояние мышц, регулирующих дыхательный процесс.

Метроритм и темп. Метроритмическая и темповая организация в хоровом пении имеет огромное художественное значение. Помощью этих временных средств музыкальной выразительности можно передать самые разнообразные настроения: спокойную созерцательность, медленную и уверенную поступь, стремительность, решительность, порыв чувств и многое другое. Чтобы все это выразить в хоровом звучании, руководителю необходимо прежде всего самому «вжиться» в метроритмическую и темповую структуру конкретного произведения, прочувствовать их органичность и взаимодополняемость. С этой целью произведение многократно проигрывается и пропевается вслух и «про себя», каждый раз в чуть измененном темпе. В итоге определяется темп, наиболее соответствующий характеру произведения. Он может быть несколько медленнее или быстрее нужного, но никогда не должен переходить границы темповой зоны, объективно существующей для каждого произведения. При этом не надо забывать и некоторые объективные факторы. Например, руководителю хора нужно учитывать, что темп исполнения, оставаясь в принципе неизменным, может несколько меняться (количественно) в зависимости от акустических условий помещения, его объема, состава хора, удельного веса звучания. Так, при большом составе хора можно взять более медленный темп, чем при малочисленном. В хорах с хорошо поставленными, сильными и красивыми голосами нет необходимости ускорять медленные части, они в таком хоре прозвучат насыщенно и полнокровно. Зато в хоре с плоскими, слабыми голосами более быстрый темп в некотором смысле будет компенсировать этот недостаток. Вообще выразительное пение допускает несколько замедленный темп, который был бы неприемлем при меньшей интенсивности исполнения.

Один и тот же темп может подходить для одних условий исполнения и быть неприемлем для других. Надо помнить, что верный темп тот, в котором содержание произведения, логика развития музыкальной мысли выявляются наилучшим образом.

В достижении метроритмической устойчивости может помочь текст хорового произведения, правильные ударения в нем, смысловая логика. Ритмичное пение всегда связано и опирается на ритм речи. Поэтому руководитель обязан очень хорошо проанализировать не только музыкальную, но и поэтическую сторону произведения, попытаться определить единство и правильное взаимоотношение их, а затем наметить исполнение ударных и неударных слогов, наметить план ритмического исполнения.

Очень важно соблюдать в пении гармонию текста и ритма. В практике это единство часто нарушается из-за малоопытности певцов, которые, пытаясь хорошо выговаривать слова, утяжеляют их, тем самым нарушают ритмическую остроту исполнения, ритмическую характерность произведения. В каждом произведении есть своя соподчиненность выразительных средств: в одних случаях наиболее выразительным и в этом смысле ведущим элементом является мелодия, кантилена, в других — подчеркнутый ритм, в третьих — динамическая контрастность и т. д. Если музыкальный образ произведения выявляется, скажем, с помощью типичного метроритмического рисунка, руководителю целесообразно обратить внимание певцов именно на эту сторону произведения. Особенно часто возникают трудности там, где встречаются синкопы, пунктирный ритм, ноты с точками, которые часто не допеваются, а следующие за ними короткие длительности (восьмые или шестнадцатые), наоборот, затягиваются, что слаживает ритмическую характерность. На первый взгляд это может показаться мелочью, едва уловимой на слух. Но часто именно в такой «мелочи» скрывается сущность, образность произведения. Достаточно бывает наладить ритмическую сторону музыки, и произведение как бы преображается, приобретает необходимый смысл и живое дыхание. Хормейстер должен почувствовать функцию ритма в произведении, понять, что данный ритм привносит с собой: отображение мужества или кротости, гнева, нежности или чего-то другого, что является содержанием конкретного произведения. Отсюда будут вытекать требования к хору в отношении ритма. Если, например, хор недодерживает или передерживает длительность, полезно раздробить и просчитать ее более мелкими счетными единицами.

Метроритмическая сторона исполнения во многом зависит от четкости показа дирижера (академическому хору — на всех этапах, включая концертное выступление, а народному — на репетициях). При этом должна быть полная ритмическая согласованность между жестом и пением.

Скорость исполнения и характер движения музыки зависят от темпа. Существует пять основных обозначений темпа: *largo* (очень медленно), *adagio* (медленно), *andante* (спокойно, плавно), *allegro* (быстро), *presto* (очень быстро); все они имеют массу оттенков, которые связаны с разнообразием музыкальных характеристик. Когда основной темп установлен исполнителями, на его основе выявляются возможные агогические оттенки (небольшие изменения в темпе), исполнение которых ассоциируется с понятием ритмической свободы (*rubato*). Одним из свойств *rubato* является сочетание метрической точности с подчеркнутой ритмической свободой внутри метрических долей и тактов. Прием *rubato* дает возможность исполнителю как бы «сжимать» одни фразы, предложения, мотивы и «расширять» другие, в зависимости от содержания музыки. Делается это чрезвычайно деликатно, плавно, незаметно, так, чтобы агогика не нарушила логику движения музыки.

зыки, естественности музыкальной линии. Прием *rubato* является выразительным средством музыки, в которую он вносит живое ритмическое дыхание, внутренний импульс (в отличие от формально размежеванного исполнения). Можно, например, едва заметно как бы «сжать» несколько ритмических долей для того, чтобы придать фразе внутреннюю трепетность, взволнованность; а можно, наоборот, чуть растянуть их — тогда появится ощущение особой значительности того момента, о котором поется в произведении*.

В музыке существуют также приемы *ritenuto* (замедления) и *accelerando* (ускорения), которые обычно указываются в нотах. Выразительность этих приемов обусловлена восприятием замедления как успокоения, затухания движения в музыке и ускорения как нарастания темпа к кульминации.

Хормейстер может определить скорость исполнения произведения как успокоения, затухания движения в музыке и ускорения если он указан композитором в нотах. Например, он может обозначаться так: M. M. $\text{♩} = 60$. Цифра 60 в данном случае будет говорить о том, что каждый удар метронома соответствует одной секунде (60 ударов в минуту); 120 означает, что каждый удар соответствует половине секунды и т. д. Основные метрономические скорости можно приблизительно установить с помощью часов, прослушивая тиканье секундовой стрелки или наблюдая за ее движением. Если в нотах стоит обозначение $\text{♩} = 90$, то это значит, что надо исполнять произведение со скоростью девяносто четвертей в минуту, то есть одна четверть равна двум третям секунды ($60 : 90 = 0,6$ сек); при обозначении $\text{♩} = 60$ произведение следует исполнять со скоростью шестьдесят половинных нот в минуту или одна половина за одну секунду ($60 : 60 = 1$ сек).

Другим средством художественной выразительности, относящимся к темпу, является фермата, которая обозначает остановку движения музыки и ставится над нотой или паузой (⌚). Ферматы указываются композитором, но иногда исполнитель может сам внести в партитуру фермату, желая подчеркнуть особое значение конкретного звука, аккорда. Как правило, фермата употребляется в конце произведения и подготавливается замедлением темпа (*ritenuto*) в предшествующих ферматах тактах. Иногда фермой подчеркивается кульминация, реже она применяется в началах произведений: все зависит от замысла композитора. Роль ферматы над паузами можно сравнить «с ролью психологической паузы в искусстве художественного слова, которая в зависимости от места во фразе может либо предупреждать о значении предстоящих слов, либо задерживать внимание на отзывающихся словах и образах, либо подчеркивать психологическую зависимость высказанной мысли от мысли последующей» (132, с. 24).

Нельзя использовать фермату в отрыве от содержания произ-

* Для хорового исполнения подлинно народных песен прием *rubato* не характерен и встречается в основном только в лирических сольных запевах, когда солист свободно импровизирует, следя за смысловым выражением напева.

ведения, от логики музыкальной мысли и останавливаться на звуке только для того, чтобы полюбоваться его красотой или продемонстрировать свое умение пользоваться дыханием, филировать звук. Здесь, как и в применении *гивато*, необходимы чувство меры, художественный вкус, иначе исполнение будет манерным. Вполне возможно и даже необходимо иногда прибегать к фермате как средству выравнивания интонации, выстраивания аккорда.

Существует мнение, что фермата вдвое увеличивает длительность ноты или паузы. Это не всегда так. Если, например, фермата стоит над выдержанной нотой, то в умеренном темпе вряд ли потребуется увеличение протяженности в два раза. И наоборот: если фермата стоит над восьмой, то вполне возможно, что потребуется увеличить ее звучание более чем в два раза. Таким образом, протяженность ферматы относительно ноты, над которой она поставлена, может оказаться обратно пропорциональной длительности этой ноты, то есть крупные длительности при фермате растягиваются незначительно, а короткие, наоборот, значительно. «Мера выдерживания ферматы не имеет какой-то одной определенной нормы и зависит от ее расположения во фразе, назначения музыкального смысла и ряда других причин» (132, с. 24).

Тембр. У любителей, не имеющих певческого опыта, в процессе хоровых и индивидуальных занятий с руководителем обязательно должны сложиться музыкально-слуховые представления о звуковом образе своего голоса. Для этого надо просить певцов больше слушать свой голос, услышать и понять его характерные особенности, описать словами его звуковой образ.

Большое значение в музыкально-слуховом развитии участников хора имеют тембровые представления, то есть умение представить себе окраску и характер звука, мыслить «воображаемыми» тембрами голосов, отвечающими содержанию исполняемой музыки. Для чего это нужно?

Различные по тембру голоса певцов хора при едином принципе дыхания, звукообразования, звуковедения, дикции во время пения сливаются в общий ровный тембр хора. Однако этот тембр, оставаясь ровным для всего хора, может изменяться в соответствии с музыкально-образным содержанием конкретного произведения. К сожалению, не все коллективы умеют использовать и не в полной мере используют тембровые нюансы, их палитра выразительных средств бывает ограничена. Вместе с тем именно тембр и динамика являются первостепенным материалом в творчестве певца.

Несмотря на то, что каждый хор имеет свою основную тембровую окраску, то есть может звучать преимущественно либо звонко и ярко, либо мягко и бархатно, либо мощно и густо, или камерно и прозрачно, в пределах этой основной тембровой зоны возможны и даже желательны некоторые изменения. Так, очевидно, «звуками открытыми, яркими выражается и в пении, и в речи большая радость, гордость, ярость, злость; звуки приглушенные служат для выражения боязни, робости, затаенности, сдержанные чувства обя-

зательно требуют некоторого закрытия голоса, а максимально закрытый, глухой голос применяется для выражения ужаса и большой таинственности. «Единую психологическую окраску, единый тембр-образ можно создать только в результате психологического единомыслия всех участников хора, при идеально точном формировании нужного тембра каждым певцом в отдельности» (132, с. 35).

Тембр можно изменить, изменяя форму рта, перенося точки упора звуковых волн в твердое нёбо. Даже преображение мимики, выражения лица поющего способно повлиять на тембр. Руководитель может проиллюстрировать участникам хора, как превращается его тембр: форма рта, имитирующего смех, придает звуку веселый, светлый характер; при опущенных углах рта, плаксивом выражении звучание также становится слезливым; при изображении ярости, раздутых ноздрях и оскаленных зубах голос делается резким и злым. Так, часто у певцов, способных эмоционально увлекаться при исполнении, голос сам принимает оттенки, диктуемые содержанием текста. Задача хормейстера — верно понять содержание и прочувствовать характер музыкального образа, чтобы объяснить все это коллективу, помочь ему найти верные тембровые краски.

В качестве упражнения можно предложить участникам хора спеть какую-либо мелодию (из серии знакомых и удобных для данного задания), каждый раз меняя тембр (например: спеть светло, мечтательно, прозрачно; или скорбно, сумрачно, темно; радостно, ярко, ликующе и т. д.). Тембровые представления певцов помогают им внутренним слухом вообразить, мысленно воссоздать звуковую ткань произведения, отобрать те или иные исполнительские приемы. Одновременно с развитием тембрового слуха целесообразно расширять палитру динамических оттенков.

Динамика. Необходимость изменения силы звука, как использование и других средств выразительности, определяется содержанием произведения. *Piano* обычно связывают с настроением покоя, тишины, нежной ласки, поэтического созерцания или же с настороженностью, таинственностью, сдержанностью, напряжением. *Forte* нередко сопутствует воплощению чувства радости, ликований или же отчаяния, боли.

Основными динамическими красками являются: *pianissimo* (очень тихо), *piano* (тихо), *mezzo forte* (умеренно), *forte* (громко) и *fortissimo* (очень громко). Четкой градации между ними нет, и исполнители могут, опираясь на эти основные динамические понятия, широко использовать различные динамические оттенки, которые могут выражаться в постепенном переходе от одного к другому (*crescendo* или *diminuendo*) либо даваться в контрастном сопоставлении как внезапной смене динамики (*subito*). Приемы *diminuendo* и *crescendo* связаны с навыками хорошего дыхания, умением усиливать и фильтровать звук.

Нет произведения, в котором динамика совершенно статична. Такое произведение было бы трудно воспринимать (динамическая

монотонность утомляет и притупляет слух). Многие хоры громко и часто не умеют петь piano, так как это технически最难 (легче форсировать звук и труднее держать его при динамике piano на дыхании; обычно на нюансе piano хор снимает дыхание и исполнение как бы «жухнет», становится тусклым). Навык пения piano на дыхании надо постоянно вырабатывать и закреплять, как в процессе работы хора над вокальными упражнениями, и в момент разучивания репертуара. Когда хор умеет по-настоящему петь piano, ему легче передать все другие, более громкие нюансы, тогда даже forte воспримется слушателями как fortissimo. И наоборот, если хор не умеет исполнять piano, тогда даже fortissimo воспринимается как маломощное forte. Другими словами, в динамическую палитру надо строить с piano, с самой минимальной силы звука. Чтобы научиться этому, полезно петь с закрытым ртом, сохраняя динамику «закрытого рта» при исполнении со словами тех же фрагментов произведений, звучащих на piano.

Руководитель должен предварительно составить динамический план исполнения произведения, в котором предусмотреть динамику каждой фразы и динамику произведения в целом. Как известно, каждая фраза имеет свою динамическую вершину, но есть еще и центральная кульминация. Выявить и соотнести их — серьезная задача для хормейстера. При этом, когда идет работа над кульминацией, надо помнить о следующей закономерности: важно выделить некоторым увеличением силы звука вершину фразы, предложения, мотива (обычно это слог), но еще важнее для того, чтобы получился эффект кульминации, сбавить после нее силу звука, причем не резко, а постепенно.

Труднее всего наладить динамику в произведениях куплетной формы, в песнях, где в основе лежит прием повторности. Чтобы избежать однообразия, руководитель прибегает часто именно к динамическим оттенкам, чем оживляет музыку. Здесь возможны различные варианты: постепенное усиление звука от первого куплета к последнему, сочетание приема усиления с постепенным затиханием к концу — во всех случаях следует исходить из смысла текста.

Работа над динамикой должна связываться с работой над певческим дыханием и звукообразованием (поскольку резонаторы обеспечивают яркость, полетность и силу звука).

Фразировка. Музыкальную фразировку можно сравнить с выразительной речью, в основе которой лежит смысловая логика. Стоит вслушаться в такую речь, как вниманию предстанет умение говорящего отделить одну мысль от другой, акцентировать главное, подчеркнуть логические ударения и т. д. Владеть фразировкой — значит уметь осмысленно исполнять отдельные музыкальные построения (мотив, фразу, предложение, период), связывая их 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» (132, с. 41).

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 прочитать 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^V, ни черной хаты^V, глуши и снег...» разделяются сменой дыхания, а в «Завещании поэта» Снеткова слова «Прости^V, если отзвук рыданья...» разделяются мгновенной паузой, без взятия нового дыхания).

«Для выразительной фразировки исполнителю необходимо отличать звуки и интонации, в которых заключается суть музыкальной мысли, от звуков, будто только и существующих для того, чтобы идти мимо них дальше; их нельзя подчеркивать, иначе музыкальная речь вязнет, музыка перестает жить. Нужно посто-

яно ощущать главное направление музыкальной речи, мысленно представлять себе точку, к которой все идет» (132, с. 40).

В каждой музыкальной фразе заключена своя логика медийского 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 развития общего плана произведения в целом, тогда музыка воспринимается как органическое целое, как единый, завершенный законченный художественный образ. В этом отношении немалую роль играет создание целостной монолитной формы.

Музыкальная форма. Это одна из сторон музыкальной выразительности, одно из важнейших средств воплощения идеино-эмоционального содержания музыки. Различают следующие музыкальные формы: полифонические — фуга, фугато, канон, инвенции, чакона, пассакалья, *basso ostinato*, полифонические вариации; гомофонические — двух- и трехчастная форма, рондо, тема с вариациями, куплетная форма, циклическая (сюита) и свободная форма.

Для того чтобы исполняемое произведение воспринималось как законченная, завершенная, целостная композиция, руководитель должен разобрать его структуру, деление на части, периоды, предложения, фразы, мотивы, а затем «лепить» форму в целом.

Путь к овладению формой целесообразнее строить от общего к частному, то есть сначала охватить ее в целом, затем остановиться на отдельных частях, а потом снова вернуться к общему плану. В таком порядке участники хора имеют возможность сразу охватить как бы всю музыкальную перспективу в целом, почувствовать характер произведения, понять его главную идею. Для этого необходимо заранее подготовить и хорошо исполнить произведение перед хором на музыкальном инструменте, одновременно подпевая себе. Затем повторить исполнение, но уже совместно с участниками хора, которые, глядя в ноты, могут подпевать свои партии. Произведение исполняется в обозначенном темпе, со всеми возможными нюансами. После этого хормейстер переходит к работе над отдельными фрагментами партитуры. Произведение выучивается и постепенно «впевается» хором. Техническое освоение его постоянно связывается руководителем с художественным образом произведения. Каждый раз находятся новые средства и приемы для раскрытия музыкальной формы.

Все ранее указанные средства музыкального выражения — агогика, динамика, тембр, фразировка, дыхание, цезуры, люфтпаузы — могут расчленить форму или сделать ее слитной. Например, нарастание темпа и динамики к кульминации музыкального построения и спад их к концу создает впечатление звуковой волны, в которой заключается относительно замкнутая мысль; устойчивые темп, тембр и уровень громкости способствуют объединению

формы, а резкие смены их помогают расчленить ее. Иногда в походных и солдатских песнях используется прием постепенного усиления звука (приближение) и затухания его (удаление) — этот прием помогает создать из отдельных куплетов песни монолитную форму.

Изменения в структуре можно добиться путем объединения отдельных построений в единое целое посредством цепного дыхания, постоянства темпа, динамики и тембра. Дробление целого на отдельные куски можно достигнуть при помощи введения цезур, темповых изменений, контрастов динамики и тембра. Особую роль при этом играет цепное дыхание, которое обеспечивает непрерывность пения и связность отдельных построений. Смена дыхания помогает разделить произведение на части. В этой связи нужно особенно внимательно отнестись к расстановке дыхания. Из-за чрезмерно частой смены его может разрушиться фраза.

После определения границ фраз и предложений необходимо разобраться во внутреннем их строении, установить кульминацию — главную точку, вершину каждой фразы. Ведь в конечном итоге выразительное пение заключается в том, чтобы выявить главное и ослабить, затушевать второстепенное.

Концертно-исполнительская деятельность хора

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 распасться, 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 неподготовленными наспех. Дискредитируется доброе имя хора, участники испытывают чувство неловкости, неудовлетворенности. Чтобы этого не случилось, перед выступлением хор необходимо настроить, расплетать с ним отдельные наиболее трудные места, обратить внимание певцов, 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 концерт 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 на будущее, чтобы коллектив от концерта к концерту рос.

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 *a cappella*: 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 безупречным: и проявляться в знании стилистических особенностей хоровой музыки, умении выстроить программу тематически, логически, тонально.

Не последнее место в составлении программы занимает вопрос слушательского восприятия. Например, начало программы лучше построить так, чтобы оно ввело 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, 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 вто-

рая — 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, рисунки 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. Исполня 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 синтез всех предыдущих поисков и находок. Произведения звучат «чистовом» варианте. Чтобы концерт прошел вдохновенно, не забыть обо всех мелких делах, думать только о музыке, о конкретном образе, как бы «погружаясь» в найденную приречувств. Здесь уместно вспомнить о таком качестве руководителя и певцов, как темперамент. Многие ищут проявление темперамента только в бурных местах, а в лирических эпизодах скучая, сходя на серое, бесцветное исполнение. Вместе с тем темперамент предполагает способность исполнителя к быстрому перевоплощению своего творческого состояния, к полному погружению в испытываемую музыку.

Очень важно руководителю уметь контролировать ход концерта, не выключаясь из нужного эмоционально приподнятое состояния. Несмотря на то, что программа, с которой выступает хор, хорошо знакома и руководителю и певцам, на концерте надо пытаться ощущать музыку как бы заново, то есть «живить» ее, «пропуская через себя», свои чувства. Тогда создается эффект сиюминутного рождения произведения. В этом смысле можно считать, по меткому определению видного советского дирижера А. Пазовского, что концерт — это «коллективная импровизация по заранее оговоренному плану». Именно импровизация то есть живое и непосредственное музенирование. При этом импровизационный момент заключается в варьировании уже

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.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

К главе 1

Хоровая самодеятельность

1. Ленин В. И. Евгений Потье. К 25-летию его смерти. — Поли. собр. с. т. 22, с. 273—275.
2. Ленин В. И. Развитие рабочих хоров в Германии. — Поли. собр. с. т. 22, с. 275—276.
3. В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1969.
4. Алексеева Л. Я. Художественная самодеятельность. Опыт воспитательной работы. М., 1970.
5. Гудялис Р. П. Хоровое пение как вид художественной деятельности в сфере досуга. Автореферат диссертации. Л., 1976.
6. Демьянов Н. И. Массовая хоровая работа. Организация, методика, пертуар массовых объединенных хоров. М., 1927.
7. Добронравов В. С. Проблемы развития музыкально-хоровой самодеятельности. — В кн.: Искусство миллионов. М., 1976, с. 116—128.
8. Ильин В. П. Искусство миллионов. Л., 1967.
9. Кондратьева С. Н. Художественная самодеятельность и фольклор. В кн.: Народное творчество. Вопросы музыкальной самодеятельности фольклора. Труды НИИ культуры. М., 1974, с. 5—67.
10. Краснобаев В. Опыт социологического исследования сельской художественной самодеятельности. На материалах хоровой самодеятельности Бурятии. — В кн.: Народное творчество. Труды НИИ культуры. М., 1974, с. 50—77.
11. Массовость и мастерство. Проблемы и практика художественной самодеятельности. М., 1966.
12. Могучее средство воспитания. Л., 1978.
13. Народное творчество. Вопросы теории и практики развития художественной самодеятельности. Труды НИИ культуры. М., 1974.
14. Птица К. Б. Хоровое искусство как массовое средство художественного эстетического воспитания трудящихся. — В кн.: Искусство миллионов. М., 1976, с. 100—116.
15. Савкова З. В. Речевой хор в массовом представлении. Учебное пособие. Л., 1977.
16. Соколовский Ю. Е. Развитие художественной самодеятельности СССР. По материалам диссертационных исследований 1971—1975 гг. Обзорная информация. М., 1978.
17. Соломоник Ф. А. Музыкальный самодеятельный молодежный коллектив как фактор гармонического развития личности. Автореферат диссертации. Л., 1977.
18. Чабанный В. Ф. Самодеятельный хоровой коллектив. Организация творческого и воспитательного процесса. Учебное пособие. Л., 1980.
19. Шамина Л. В., Серебрякова Т. Г. Любительские хоровые коллективы Российской Федерации. — В кн.: Народное творчество. Труды НИИ культуры. М., 1974, с. 181—242.

Искусство хорового пения

20. Асафьев Б. В. Хоровая культура. — В кн.: Русская музыка XIX и начала XX века. 2-е изд. Л., 1968, с. 117—139.
21. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве. Л., 1980.

22. Дмитревский Г. А. Хороведение и управление хором. Л., 1957.
23. Егоров А. А. Теория и практика работы с хором. М.—Л., 1951.
24. Краснощеков В. И. Вопросы хороведения. М., 1969.
25. Левандо П. П. Проблемы хороведения. М., 1974.
26. Лобачева Е. А. Хор и хороведение. Что нужно знать руководителю самодеятельного хора. М., 1964.
27. Музыкальное воспитание в современном мире. М., 1973.
28. Никольская-Береговская К. Ф. Развитие школы хорового пения в России. М., 1974.
29. Пигров К. К. Руководство хором. М., 1964.
30. Работа с хором. Методика, опыт. М., 1972.
31. Работа в хоре. Сб. статей. М., 1964.
32. Романовский Н. В. Хоровой словарь. 3-е изд. Л., 1980.
33. Свешников А. В. Хоровое пение — искусство истинно народное. М., 1962.
34. Соколов В. Г. Работа с хором. М., 1967.
35. Сохор А. Н. Воспитательная роль музыки. 2-е изд. Л., 1975.
36. Судаков В. А. Академическая манера плюс национальная традиция. — «Сов. музыка», 1976, № 11, с. 124—127.
37. Чесноков П. Г. Хор и управление им. Пособие для хоровых дирижеров. 3-е изд. М., 1961.
38. Хоровое искусство. Сб. статей. Вып. 1. Л., 1967; Вып. 2. Л., 1971.

К г л а в е 2

Организация самодеятельного хора

39. Анисимов А. И. Организация и комплектование хорового коллектива. — В кн.: Дирижер-хормейстер. Творчески-методические записки. Л., 1976, с. 27—41.
40. Как организовать хоровой кружок. Ставрополь, 1952.
41. Попов С. В. Организационные вопросы в работе самодеятельного хора. — В кн.: Хороведение. Пособие для самостоятельного и заочного обучения руководителей хоров художественной самодеятельности. М., 1971, с. 241—264.
42. Попов С. В. Организационные и методические основы работы самодеятельного хора. М., 1961.
43. Попов С. В. Организационные основы работы самодеятельного хора. — В кн.: Работа в хоре. 2-е изд. М., 1964, с. 5—25.
44. Создание хоровых самодеятельных коллективов. Методическое письмо. Владивосток, 1962.
45. Терапуянц Г. Е. Организация самодеятельного студенческого хора. Л., 1963.
46. Чабанный В. Ф. Самодеятельный хор как объект управления. — В кн.: Народное творчество. Вопросы хоровой самодеятельности. Вып. 5. Труды НИИ культуры. М., 1976, с. 52—67.
47. Шамина Л. В. Специфика хоровой работы в самодеятельном коллективе. — В кн.: Хоровой коллектив. М., 1976, с. 3—19.

Методика вокального обучения участников самодеятельного хора

48. Вербов А. М. Техника постановки голоса. 2-е изд. М., 1961.
49. Виноградов К. П. Работа над дикцией в хоре. М., 1967.
50. Вокально-хоровые распевания для академического хора. М., 1969.
51. Вопросы вокальной педагогики. Вып. 1. М., 1962; Вып. 2. М., 1964; Вып. 3. М., 1967; Вып. 4. М., 1969; Вып. 5. М., 1976; Вып. 6. Л., 1982.

52. Глинка М. И. Упражнения для уравнения и усовершенствования гибкости голоса. М., 1910.
53. Голос. Музыкальная энциклопедия. Т. 1. М., 1973, с. 1034—1039.
54. Дмитриев Л. Б. Методические взгляды Э. Барра.— В кн.: Вопросы физиологии пения и вокальной методики. Труды ГМПИ им. Гнесиной. Вып. 25. М., 1975, с. 118—145.
55. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной педагогики. Учебное пособие для музыкальных вузов. М., 1968.
56. Добрынина И. Н. Об условиях и некоторых принципах воспитания чистой интонации у певцов.— В кн.: Вопросы физиологии пения и вокальной методики. Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 25. М., 1975, с. 90—117.
57. Егорычева М. И. Упражнения для развития вокальной техники. Кн. 1977.
58. Луканин В. М. Обучение и воспитание молодого певца. Л., 1977.
59. Морозов В. П. Вокальный слух и голос. М.—Л., 1965.
60. Мухин В. П. Вокальная работа в хоре.— В кн.: Работа в хоре. 2-е из. М., 1964.
61. Павлищева О. П. Методика постановки голоса. Краткое пособие для хормейстеров и преподавателей пения. М.—Л., 1964.
62. Прянишников И. П. Советы обучающимся пению. М., 1958.
63. Соколов В. Г. Вокально-хоровые упражнения в самодеятельном хоре. В кн.: Работа в хоре. Методика, опыт. М., 1977, с. 22—48.
64. Уланов Ю. М. О хоровых упражнениях.— В кн.: Самодеятельный хор и работа с ним. М., 1959, с. 59—65.
65. Чижко О. С. Певческий голос и его свойства. М.—Л., 1966.
66. Шорин И. Развитие, воспитание и охрана певческого голоса.— В кн.: Самодеятельный хор и работа с ним. М., 1959, с. 66—78.
67. Ярославцева Л. К. К вопросу о рациональных режимах певческого дыхания.— В кн.: Вопросы физиологии пения и вокальной методики. Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 25. М., 1975, с. 33—38.

Методика вокального обучения в народном хоре

68. Калугина Н. В. Методические материалы к курсу «Основы методики работы с русским народным хором». Для студентов-заочников. Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 1. М., 1964.
69. Калугина Н. В. О работе с хором русской народной песни. Вып. М., 1969.
70. Калугина Н. В. Методика работы с русским народным хором. 2-е из. М., 1977.
71. Линева Е. Э. Великорусские песни в народной гармонизации. Предисловие. Вып. 1—2. Спб., 1904, 1909.
72. Мешко Н. К. Вокальная работа с исполнителями русских народных песен.— В кн.: Клубные вечера. Вып. 11. М., 1976, с. 95—103.
73. Прокошина А. В. Тезисы выступления на конференции.— В кн.: Народное творчество. Вопросы теории и практики развития художественной самодеятельности. Труды НИИ культуры. М., 1974, с. 27—31.
74. Прокошина А. В. Хорам — быть современными. Советы руководителям народных хоров.— «Культурно-просветительная работа», 1965, № 1, с. 34—36.
75. Работа с русским народным хором. Методические рекомендации. Новосибирск, 1980.
76. Руднева А. В. Русский народный хор и работа с ним. В помощь руководителям народных хоров художественной самодеятельности. М., 1960.
77. Христиансен Л. Л. Работа с народными певцами.— В кн.: Вопросы вокальной педагогики. Вып. 5. М., 1976.
78. Чернобай С. А. Работа с русским народным хором. Методическое собиение. Краснодар, 1980.

**Методика вокального обучения
в детском хоре**

79. Абелян Л. М. Вокально-хоровая работа.— В кн.: Абелян Л. М., Гемблицкая Е. Я. Детский хор Института художественного воспитания Академии педагогических наук СССР. Содержание и методы работы. М., 1976, с. 34—46.
80. Гаврилова А. П. Работа в самодеятельном детском хоровом коллективе. Учебно-методическое пособие для студентов ВПШ ВЦСПС. Л., 1971.
81. Детский хор.— В кн.: Хороведение. Пособие для самостоятельного и заочного обучения руководителей хоров художественной самодеятельности. М., 1971.
82. Кирюшин В. В. Методическое пособие в помощь руководителям хоров мальчиков. М., 1969.
83. Музыкальное воспитание в школе. Вып. 1—7. М., 1961—1970.
84. Никольская-Береговская К. Ф. Начальный этап вокально-хоровой работы с детьми. Методическое пособие в помощь обучающим пению. М., 1967.
85. Попов В. С. Русские народные песни в детском хоре. М., 1979.
86. Программа специального хорового класса для хоровых отделений детских музыкальных школ. М., 1974.
87. Работа с детским хором. Сборник статей. М., 1981.
88. Багадуров В. Вокальное воспитание детей. М., 1952.
89. Томсинская Э. М., Барский О. Б. Санитарные правила пения подростков в непрофессиональных хорах.— В кн.: Народное творчество. Вопросы хоровой самодеятельности. Труды НИИ культуры. М., 1967, с. 67—79.
90. Шайка Н. А. Методика музыкального воспитания и обучения в общеобразовательной школе. Учебно-методическое пособие для чтения лекций на факультетах хорового дирижирования музыкальных училищ. Труды ГПМИ им. Гнесиных. М., 1974.
91. Школа хорового пения. Вып. 1. М., 1971; Вып. 2. М., 1973.

**Работа над элементами
хоровой звучности**

Строй

92. Краснощеков В. И. Стой.— В кн.: Вопросы хороведения. М., 1969, с. 249—280.
93. Пономарьков И. П. Пособие для руководителей самодеятельных хоровых коллективов. М., 1955; 2-е изд. Алма-Ата, 1957.
94. Романовский Н. В. Проблемы хорового строя. Автореферат диссертации. Л., 1969.
95. Чесноков П. Г. Стой.— В кн.: Хор и управление им. Пособие для хоровых дирижеров. 3-е изд. М., 1961, с. 49—77.
96. Шварц Н. В. Стой хора. М., 1963.

Ансамбль

97. Анисимов А. И. Ансамбль.— В кн.: Дирижер-хормейстер. Творческо-методические записки. Л., 1976, с. 125—127.
98. Дмитревский Г. А. Ансамбль хора.— В кн.: Работа с хором. Методика, опыт. М., 1972, с. 56—68.
99. Краснощеков В. И. Ансамбль.— В кн.: Вопросы хороведения. М., 1969, с. 201—248.

100. Пономарьков И. П. Стой и ансамбль. — В кн.: Хороведение. Пособие для самостоятельного и заочного обучения руководителей хоров художественной самодеятельности. М., 1971, с. 57—69.
101. Чесноков П. Г. Ансамбль. — В кн.: Хор и управление им. З-е изд. М., 1961, с. 28—48.

**Музыкально-теоретическое обучение
самодеятельных певцов**

102. Ардентов Д. Н. Музыкальная грамота и сольфеджио. Методическое пособие для хоровых коллективов художественной самодеятельности. Л., 1970.
103. Бакланова Т. Музыкально-образовательная работа в самодеятельном хоре и пути повышения ее эффективности. Автореферат докторской диссертации. М., 1979.
104. Вахромеев В. А. Элементарная теория музыки. Учебник для музыкальных училищ и вечерних школ общего музыкального образования и ДМШ. М., 1971.
105. Вопросы методики воспитания слуха. Л., 1967.
106. Давыдова Е. В. Методика преподавания сольфеджио. М., 1975.
107. Калмыков Б., Фридкин Г. А. Сольфеджио. Ч. I. Одноголосие. М., 1970.
108. Картавцева М. Т. Развитие памяти и воображения на уроках сольфеджио. Методическая разработка в помощь педагогам музыкальных школ. М., 1970.
109. Красотина Е. А. Исследование методов развития музыкального слуха в процессе изучения хоровой партитуры. Автореферат докторской диссертации. М., 1972.
110. Куцанов В. А. Использование элементов относительной сольмизации на уроках сольфеджио. Учебно-методическое пособие для преподавателей хоровых отделений детских музыкальных школ. М., 1975.
111. Лужний В. Таблицы нотной грамоты. Приложение к методическому пособию «Музыкальная грамота в школе». Киев, 1977.
112. Максимов С. Е. Методы воспитания ладотонального слуха на уроках сольфеджио. Учебно-методическое пособие для педагогов музыкальных школ. М., 1973.
113. Музыкальное воспитание в странах социализма. Л., 1975.
114. Музыкальное воспитание в школе. Вып. 5. М., 1966; Вып. 6. М., 1970; Вып. 7. М., 1972.
115. Островский А. Л. Методика теории музыки и сольфеджио. Пособие для педагогов. 2-е изд. Л., 1970.
116. Попов В. С., Анофриева Т. А., Свешникова Е. Н. Методические указания по системе ладовой сольмизации. М., 1969.
117. Сигитов С. М. Методика музыкально-теоретического образования участников коллективов художественной самодеятельности. Л., 1972.
118. Струве Г. А. Хоровое сольфеджио. М., 1976.
119. Фридкин Г. А. Практическое руководство по музыкальной грамоте. 5-е изд. М., 1974.

К главе 3

**Принципы формирования
репертуара**

120. Белизов И. Произведения для сводных хоров. В помощь руководителям самодеятельных хоров. — «Клуб и художественная самодеятельность», 1966, № 21, с. 26.
121. Браз С. Л. Формирование репертуара городского фольклорного коллектива. М., 1980.
122. Брук Г. С. Что петь самодеятельности. О репертуаре любительских хоров. — «Сов. музыка», 1965, № 12, с. 121—123.

123. Калугина Н. В. Вопросы формирования репертуара самодеятельного народного хора. М., 1980.
124. Кожевников А. Д. О некоторых вопросах подбора репертуара в самодеятельных хоровых коллективах. М., 1970.
125. Малов И. Вопросы подбора репертуара и методические советы по работе над ним в самодеятельных хоровых коллективах. М., 1965.
126. Николаева Е. В. Методика работы над произведениями современной музыки в самодеятельном академическом хоре. М., 1980.
127. Тевлин Б. Г. Несколько реплик. О хоровом репертуаре. — «Сов. музыка», 1965, № 12, с. 123—124.
128. Шаммина Л. В., Серебрякова Т. Г. Любительские хоровые коллективы Российской Федерации. — В кн.: Народное творчество. Труды НИИ культуры. М., 1974, с. 207—229.
129. Шехтман Л. Б. О создании и распространении репертуара для художественной самодеятельности (специфика и источники формирования репертуара). — В кн.: Народное творчество. Труды НИИ культуры. М., 1974, с. 3—49.

Художественно-выразительное исполнение

130. Анисимов А. И. Элементы художественно-исполнительской культуры хора. — В кн.: Дирижер-хормейстер. Творческо-методические записки. Л., 1976, с. 93—126.
131. Живов В. Л. Исполнительский анализ хорового произведения. — В кн.: Работа с хором. Методика, опыт. М., 1972, с. 115—138.
132. Живов В. Л. О музыкально-выразительных средствах в хоровом исполнительстве. — В кн.: Хоровой коллектив. М., 1976, с. 20—41.
133. Заргарян И. З. Развитие музыкального мышления в самодеятельном хоре. — В кн.: Вопросы учебно-воспитательной работы в самодеятельных коллективах. Труды НИИ культуры. М., 1972, с. 35—39.
134. Исполнение музыкальное. — Музыкальная энциклопедия. Т. 2. М., 1974, с. 583—591.
135. Краснощеков В. И. Технические и художественные приемы работы с самодеятельными хорами. М., 1980.
136. Птица К. Б. Анализ хоровых партитур. — В кн.: Хороведение. Пособие для самостоятельного и заочного обучения руководителей хоров художественной самодеятельности. М., 1971, с. 265—281.
137. Соколов В. Г. Средства художественной выразительности. — В кн.: Хороведение. Пособие для самостоятельного и заочного обучения руководителей хоров художественной самодеятельности. М., 1971, с. 70—94.
138. Теплов Б. М. Проблемы индивидуальных различий. М., 1961.
139. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М., 1961.
140. Формирование музыкально-слуховых представлений. Вып. 1. Саратов, 1972; Вып. 2. Саратов, 1973.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМЫХ РЕПЕРТУАРНЫХ СБОРНИКОВ

Для академического хора

- Репертуар самодеятельного хора.* Вып. 9—18. М., «Советский композитор», 1975—1981.
- Поет самодеятельный хор.* Переложения для разных составов без сопровождения и в сопровождении ф.-п. Вып. 1—3. М., «Музыка», 1977—1982.
- Произведения для смешанного и женского хора без сопровождения и в сопровождении ф.-п.* Сост. В. Соколов. М., «Музыка», 1977.

- Произведения для смешанного, женского и мужского хоров.* Сост. В. Новобоговещенский. М., «Музыка», 1979.
- Произведения для женского и смешанного хора.* Сост. В. Судаков. М., «Музыка», 1980.
- Произведения для женского и смешанного хора.* Сост. Э. Елисеева-Шмидт. «Музыка», 1981.
- Репертуар молодежного мужского хора.* Без сопровождения и в сопровождении ф.-п. Сост. Г. Копченков и Ю. Иоселиани. Вып. 1. М., «Музыка», 1979. Вып. 2. 1981.
- Споемте, друзья!* Песни и хоры советских композиторов без сопровождения и в сопровождении ф.-п. (баяна, гитары). Вып. 1—2. М., «Музыка», 1980—1981.
- Хоры советских композиторов на стихи А. Пушкина.* Без сопровождения и в сопровождении ф.-п. Сост. В. Суханов. М., «Музыка», 1977.
- Мир нужен всем.* Песни и хоры советских композиторов. Без сопровождения и в сопровождении ф.-п. Сост. А. Куликов. М., «Музыка», 1975.
- Над землёю все ярче заря.* Хоры советских композиторов. Без сопровождения и в сопровождении ф.-п. М., «Музыка», 1975.
- Светит солнце побед.* Хоровые произведения советских композиторов. М., «Музыка», 1977.
- Ленин в сердце у нас.* Хоры советских композиторов. Без сопровождения и в сопровождении ф.-п. М., «Музыка», 1980.
- Ленин, Партия — знамя побед!* Хоры советских композиторов. Без сопровождения и в сопровождении ф.-п. М., «Музыка», 1981.
- Надо мечтать.* Репертуар молодежного хора. Сост. Н. Добропольская и Ю. Алев. М., «Музыка», 1976.
- Песни юности, лети!* Репертуар молодежного хора. Сост. А. Кожевников. М., «Музыка», 1977.
- Молодость поёт.* Хоровые произведения из репертуара Московского хора молодежи и студентов. Сост. Б. Тевлин. М., «Музыка», 1979.
- Поет хоровая капелла «Народный учитель».* Сост. Г. Струве. М., «Советский композитор», 1975.
- Поет Московский хор учителей.* Сост. А. Кожевников. М., «Советский композитор», 1977.
- Поет дважды Краснознаменный имени А. В. Александрова ансамбль песни «Пляски Советской Армии».* М., «Советский композитор», 1978.
- Поет Московский хор молодежи и студентов.* Хоры без сопровождения. Сост. Б. Тевлин. М., «Советский композитор», 1976.
- Поет Московский хор.* Сост. А. Кожевников. М., «Советский композитор», 1977.
- Молодые голоса.* Из репертуара студенческих хоров Ленинграда. Хоры без сопровождения. Сост. П. Левандо. Л., 1981.
- Поет Московский Камерный хор.* Без сопровождения. М., «Советский композитор», 1980.
- Поет Московский хор учителей.* Вып. 2. М., «Советский композитор», 1980.
- Народные песни.* Обработка для смешанного хора без сопровождения А. Егорова. Л., 1975.
- Поют ветераны.* Песни из репертуара Ленинградского хора старых большевиков. Сост. Б. Абальян. Л., 1981.
- Хоры советских композиторов.* Без сопровождения. Вып. 10—18. М., «Советский композитор», 1975—1981.
- Хоры советских композиторов.* В сопровождении ф.-п. Вып. 7—13. М., «Советский композитор», 1975—1981.
- Хоровая миниатюра.* Вып. 1—6. Сост. П. Левандо. Л., «Музыка», 1976—1981.
- Свиридов Г. В.* Хоры без сопровождения. М., «Музыка», 1975.
- Свешников А. В.* Обработки народных песен для хора без сопровождения. М., «Советский композитор», 1976.

Для народного хора

Репертуар русских народных хоров. Русские напевы. Хоры и песни без сопровождения. М., «Советский композитор», 1975;

- Родимой земле*. Хоры и песни без сопровождения и в сопровождении ф.-п. (баяна). М., «Советский композитор», 1976;
- Подруженька, зеленая береза*. Хоры и песни без сопровождения и в сопровождении баяна. М., 1977;
- Григоренко В. Дали голубые*. Хоры без сопровождения и в сопровождении баяна. М., 1977;
- Земля — краса*. Хоры и песни без сопровождения и в сопровождении баяна. М., 1978;
- Кутузов Н. Земля рассветная*. Песни и хоры без сопровождения и в сопровождении баяна. М., 1979;
- В каждом сердце свои соловьи*. Песни и хоры без сопровождения и в сопровождении баяна. М., 1980;
- Подари мне ласковое слово*. Песни и хоры без сопровождения и в сопровождении баяна. М., 1981.
- Поет русский народный хор. Как не любить мне эту землю*. Хоровые произведения советских композиторов без сопровождения и в сопровождении баяна. Сост. А. Широков. М., «Музыка», 1975;
- Люблю я землю эту*. Сост. Ю. Зацарный. М., 1976;
- Человек растит зерно*. Сост. А. Широков. М., 1977;
- Ты, родимая сторонка*. Сост. С. Браз. М., 1978;
- Ты промчи меня, зима!* Сост. А. Широков. М., 1979.
- Заалела зоренька*. Сост. А. Широков. М., 1980.
- Поет русский народный хор. Без сопровождения и в сопровождении баяна*. Вып. 2—3. М., 1981—1982.
- Клубные вечера*. Песни и хоры без сопровождения и в сопровождении баяна. Под общ. ред. А. Абрамского. Вып. 11—15. М., «Советский композитор», 1976—1981.
- Сельские вечера*. Песенник. Сост. А. Аверкин. Вып. 8—13. М., «Советский композитор», 1976—1981.
- Пряпевки, шутки, прибаутки*. Песенник. Сост. А. Аверкин. Вып. 2—5. М., «Советский композитор», 1977—1980.
- Русские народные песни*. Песенник. Сост. Ю. Зацарный. Вып. 1—3. М., «Советский композитор», 1979—1981.
- Русские народные песни в обработке для хора без сопровождения*. Сост. Ю. Зацарный. М., «Музыка», 1979.
- Русские народные песни в обработке для хора без сопровождения*. Сост. С. Браз. М., «Советский композитор», 1981.
- Хрестоматия «Русская народная песня»*. Сост. С. Браз. М., «Музыка», 1975.
- Хрестоматия по советской хоровой литературе для русских народных хоров*. Сост. Н. Калугина. Вып. 1. М., «Музыка», 1981.
- Ой, поля, да вы поля*. Сост. Н. Калугина. М., «Всероссийское хоровое общество», 1979.
- Сторонка родная*. Произведения для народного хора. Сост. Е. Засимова. М., «Всероссийское хоровое общество», 1978.
- Высоко звезда просветила*. Произведения для народного хора из сборников, составленных В. И. Харьковым. Сост. Л. Куприянова и Т. Новикова. М., «Всероссийское хоровое общество», 1981.
- Народные песни в обработке Н. Кутузова*. Без сопровождения и в сопровождении баяна. М., 1981.
- Север, север...* Песни и хоры из репертуара Северного русского народного хора. М., 1976.
- Поет Калужский народный хор*. Песни и хоры без сопровождения и в сопровождении баяна. М., «Советский композитор», 1981.
- Поет ансамбль «Истра»*. М., «Советский композитор», 1980.
- Поет ансамбль «Садко»*. М., «Советский композитор», 1978.
- Абрамский А. С. На земле доброй*. Песни и хоры без сопровождения и в сопровождении ф.-п. (баяна). М., «Советский композитор», 1975.
- Абрамский А. С. Молодеет земля*. М., «Советский композитор», 1978.
- Абрамский А. С. Славим молодость*. М., «Советский композитор», 1980.
- Бойко Р. Г. Трехструночка задорная*. Хоры без сопровождения и в сопровождении ф.-п. (баяна). М., «Советский композитор», 1975.

- Бойко Р. Г. *Весна-весняночка*. М., «Советский композитор», 1978.
- Кутузов Н. В. *Звонкие края. Обработки русских народных песен для хора без сопровождения и в сопровождении баяна*. М., «Советский композитор», 1975.
- Маслов Ф. *Песни борьбы*. М., «Советский композитор», 1978.
- Мосолов А. В. *Хоры без сопровождения*. М., «Советский композитор», 1977.
- Мосолов А. В. *Хоры без сопровождения и в сопровождении ф.-п. (баяна)*. М., «Советский композитор», 1979.
- Поликарпов Н. *Песни и хоры без сопровождения и в сопровождении баяна*. М., «Советский композитор», 1976.

Для детского хора

- Репертуар детских и юношеских хоров*. Вып. 6—11. М., «Советский композитор», 1976—1981.
- Детские песни советских композиторов*. Для младшего, среднего и старшего школьного возраста. М., «Советский композитор», 1975.
- Школьные годы*. Вып. 36—40. М., «Советский композитор», 1975—1976.
- Композиторы России—детям*. Для среднего и старшего школьного возраста. М., «Советский композитор», 1976.
- Полифонические произведения для детского и юношеского хора*. Сост. Б. Тевлин. М., «Музыка», 1977.
- Пою, Россия, о тебе*. Русские песни, прибаутки, частушки, скороговорки, считалки для детей и юношества. (Детский музыкальный фольклор). Сост. Г. Науменко. М., «Советский композитор», 1976.
- Народные песни*. Обработка и переложение для детского хора А. Юрлова. М., «Советский композитор», 1977.
- Жаворонушки*. Русские песни, сказки, загадки, музыкальный календарь, частушки. Для детей и юношества. Вып. 2. Сост. Г. Науменко. М., «Советский композитор», 1980.
- Хоры a cappella*. Для школьников среднего и старшего возраста. М., «Музыка», 1981.
- Струве Г. А. *Хоровое сольфеджио*. Для детского хора без сопровождения. М., «Советский композитор», 1978.
- Край озер*. Репертуар хора мальчиков «Пеллерво» Петрозаводского Дворца пионеров. М., «Музыка», 1975.
- Дубок*. Репертуар хора мальчиков «Ажуолюкас» республиканского Дома учительства Литовской ССР г. Вильнюса. Сост. Г. Перельштейн. М., «Советский композитор», 1975.
- Наш дворец*. Репертуар Ансамбля песни и пляски им. В. Локтева Московского городского Дворца пионеров. Сост. А. Ильин. М., «Советский композитор», 1975.
- Солнечный день*. Репертуар Большого детского хора Всесоюзного радио и Центрального телевидения. Сост. В. Попов. М., «Советский композитор», 1975.
- Песни для детского хора*. Репертуар хора Института художественного воспитания Академии педагогических наук СССР. Сост. В. Соколов. М., «Музыка». Вып. 12. 1975; Вып. 13. 1977; Сост. В. Масленников. Вып. 14. 1978.
- Родные просторы*. Народные песни из репертуара Большого детского хора Всесоюзного радио и Центрального телевидения. Сост. Л. Куприянова. М., «Советский композитор», 1976.
- Кузнечик*. Репертуар Большого детского хора Всесоюзного радио и Центрального телевидения (младшая группа). Сост. Т. Ануфриева. М., «Музыка», 1976.
- Поет «Пионерия*. Вып. 6. Сост. Г. Струве. М., «Советский композитор», 1976, Вып. 7. 1980.
- Поет «Дубна*. Сост. О. Ионова. М., «Музыка», 1980.
- Колеса, бегите*. Репертуар ансамбля песни и пляски Центрального Дома детей железнодорожников. Сост. С. Дунаевский. М., «Музыка», 1977.
- Улица мира*. Репертуар Большого детского хора Всесоюзного радио и Центрального телевидения. Сост. В. Попов. М., «Музыка», 1977.

- Алый галстук — алая заря. Репертуар детского хора Ленинградского радио и телевидения. Сост. Ю. Славинский. Л., 1979.
- Вся планета — стадион. Репертуар хора Московского городского Дворца пионеров. Сост. А. Ильин. М., «Музыка», 1979.
- Звездопад. Репертуар детской хоровой студии «Алые паруса». Сост. Ю. Виноградов. М., «Музыка», 1979.
- Юность комсомольская моя. Репертуар хора молодежного ансамбля «Юность» ЦДКЖ. Сост. Т. Овчинникова. М., «Музыка», 1980.
- Песни над Волгой. Хоровые произведения композиторов Поволжья, Урала и народные песни в сопровождении ф.-п. М., «Музыка», 1976.
- Хоры a cappella. М., «Музыка», 1976.
- Так нам сердце велело. Песни и хоры для юношества. М., «Музыка», 1976.

Для вокальных ансамблей
и сольного исполнения

- Песни наших дней. М., «Музыка», 1975—1981.
- Поет самодеятельный вокальный ансамбль. Сост. В. Модель. Л., 1975; Сост. В. Модель и С. Грибков. Л., 1976, 1979, 1981.
- Пою мое Отечество. Песни для голоса или хора в сопровождении ф.-п. Л., 1975—1981.
- Алёнушка. Популярные песни. Сост. Л. Балай. Л., 1975—1980; Вып. 10. Сост. Ю. Щекотов. Л., 1981.
- Россияночка. Песни для вокально-эстрадных ансамблей в сопровождении ф.-п. и без сопровождения. Сост. Я. Дубравин. Вып. 3—14. Л., 1975—1981.
- Песенные россыпи. Для голоса или хора в сопровождении ф.-п. (баяна). Вып. 1—6. М., «Советский композитор», 1976—1980.
- Анатолий Новиков. Песни в 3-х томах. М., «Советский композитор», 1980.
- Пахмутова А. Песни о молодежи. Для голоса в сопровождении баяна (гитары). М., «Музыка», 1979.
- Популярные песни в сопровождении баяна. Вып. 119—122. М., «Музыка», 1980.
- Любимая наша страна. М., «Музыка», 1978.
- Не расстанусь с комсомолом. М., «Музыка», 1978.
- Несокрушимая и легендарная. Сборник песен о Советских Вооруженных Силах. М., «Музыка», 1978.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава 1. О самодеятельной форме хорового искусства	5
Хоровая самодеятельность. Основные задачи и функции; история развития и современное состояние; характеристика особенностей и классификация современных самодеятельных хоровых коллективов	5
Искусство хорового пения. Исторические корни и характерные черты русского хорового пения; развитие русского советского хорового искусства; хоровое пение как разновидность музыкально-исполнительского искусства, его особенности	19
Глава 2. Организационные и методические основы работы самодеятельного хора	26
Создание самодеятельного хора и организация его работы	26
Методика вокального обучения участников самодеятельного хора	36
Особенности работы с академическим хором	54
Особенности работы с народным хором	67
Особенности работы с детским хором	80
Работа над элементами хоровой звучности	90
Музыкально-теоретическое обучение участников самодеятельного хора	96
Примерный план-программа музыкально-теоретических занятий	108
Глава 3. Исполнительская деятельность хора	135
Принципы формирования репертуара	135
Работа над художественно-выразительным исполнением	148
Музыкально-выразительные средства	151
Концертно-исполнительская деятельность хора	161
Список рекомендуемой литературы	166
Список рекомендуемых репертуарных сборников	171

ИБ № 3120

ЛЮДМИЛА ВАСИЛЬЕВНА ШАМИНА

РАБОТА С САМОДЕЯТЕЛЬНЫМ
ХОРОВЫМ КОЛЛЕКТИВОМ

Редактор В. Панкратова. Техн. редактор Т. Сергеева. Корректор Н. Горшкова.

Подписано в набор 29.05.82. Подписано в печать 01.12.82. Формат бумаги 60×90^{1/8}.
Бумага типографская № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Объем печ. л. 11,0
Усл. п. л. 11,0. Уч.-изд. л. 12,37. Тираж 10 000 экз. Изд. № 11188. Зак. № 1205. Цена 60 к.

Издательство «Музыка», Москва, Нетлинная, 14.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.