

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет музыкального искусства
Кафедра хорового и вокального искусства

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета

_____ А.В.Пекутько
« ____ » _____ 2018 г.

_____ И.М.Громович
« ____ » _____ 2018 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

МЕТОДИКА РАБОТЫ С ХОРОМ

*для специальности 1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям),
направления специальности 1-18 01 01-01 Народное творчество (хоровая музыка),
специализации 1-18 01 01-01 01 Хоровая музыка академическая*

Составитель:
В.П.Маевская, доцент
А.А.Нечай, доцент

Рассмотрено и утверждено
на заседании Совета университета 22 мая 2018 г.
протокол № 9

Составители:

Маевская Валентина Петровна, доцент кафедры хорового и вокального искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», доцент

Нечай Анна Александровна, доцент кафедры хорового и вокального искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент

Рецензенты:

Ахвердова Елена Иосифовна, заведующий кафедрой художественного творчества и продюсерства Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М.Широкова», кандидат искусствоведения, доцент

Шедова Елена Викторовна, заведующий кафедрой искусства эстрады УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

Кафедрой хорового и вокального искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол от 30.03.2018 № 8)

Советом факультета музыкального искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол от 02..05.2018 № 8)

СОДЕРЖАНИЕ

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	
2.1 Конспект лекций.....	7
3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	
3.1 Практические задания к экзамену.....	99
3.2 Рекомендуемые источники по выполнению практических заданий.....	99
3.3 Приложение.....	100
4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ	
4.1 Контрольные вопросы по изучаемым темам.....	103
4.2 Вопросы к экзамену.....	108
4.3 Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов.....	109
5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ	
5.1 Учебно-методическая карта.....	112
5.2 Учебная программа	114
5.3 Список основной литературы.....	134
5.4 Список дополнительной литературы.....	136

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс отражает содержание учебной программы по специальности для специальности 1 – 18 01 -1 Народное творчество специализации 1 – 18 01 01 – 01 01 Хоровая музыка академическая.

Дисциплина «Методика работы с хором» занимает важное место в подготовке руководителей хора, преподавателей. Это один из главных профилирующих предметов, содержание которого отражает все аспекты хормейстерской работы: теоретические, организационные, методические и практические. В данном курсе рассматривается специфика работы как с детским хором, так и со взрослым самодеятельным академическим хоровым коллективом.

Эффективность преподавания дисциплины осуществляется в тесной взаимосвязи с такими предметами, как «Дирижирование», «Постановка голоса», «Хороведение», «Хоровая литература», «Хоровой класс», «Сольфеджио», «Гармония», «Теория музыки», а также учебная и творческая практика.

Задачи обучения:

- сформировать у студентов представление о становлении и основных этапах развития хоровой самодеятельности, ее значении и функциях;
- раскрыть специфику работы с детским хором;
- ознакомить с вокально-хоровыми методами и приемами работы с хором;
- ознакомить студентов с методами и приемами обучения основам музыкально-теоретических знаний участников самодеятельного хора;
- раскрыть особенности подбора репертуара в самодеятельном хоровом коллективе;
- оказать учебно-методическую помощь студентам в самостоятельной работе с материалом.

В результате студенты должны *знать:*

- принципы создания хорового коллектива;
- виды и художественно-исполнительские направления хоровой художественной самодеятельности;
- основные этапы работы над хоровой партитурой;

- методику распевания в хоровом самодеятельном коллективе;
- специфику вокальной работы с самодеятельным хором;
- методы музыкально-учебной работы в самодеятельном хоре;
- особенности репертуарной политики и концертно-исполнительской деятельности самодеятельных хоров.

Студенты должны *уметь*:

- распевать хоровой коллектив;
- самостоятельно работать над хоровой партитурой: воспроизводить хоровую партитуру на фортепиано и голосом, выявлять идею, тему и круг образов музыкального произведения, анализировать форму, фактуру, вокально-хоровые особенности и представить достоверную и убедительную исполнительскую интерпретацию хорового произведения;
- проводить репетиционные занятия с хором;
- обучить хор практическим навыкам исполнения в академической вокальной манере;
- подобрать репертуар для академического хорового коллектива;
- организовывать учебные занятия в самодеятельном хоре;
- самостоятельно подготовить с хором концертную программу и руководить коллективом во время выступлений.

Студенты должны *владеть*:

- навыками организации и построения (ведения) репетиционной работы в хоровом коллективе;
- навыками самостоятельной работы с репертуаром (игры партитуры на фортепиано, чтения хоровых партий, транспонирования голосов в удобные тесситурные условия и др.);
- навыками распевания хора (ансамбля) и вокально-хоровой работы над дыханием, строем, ансамблем, дикцией и динамикой в репетиционном процессе;
- навыками точного контроля качества хорового звучания, устранения возможных дефектов, строя и ансамбля;
- методами профилактики и охраны голоса;

- принципами составления концертных программ для различных самодеятельных хоровых коллективов.

Преподавание учебной дисциплины «Методика работы с хором» осуществляется с использованием различных методов обучения:

- работа с дидактическими материалами;
- дискуссии и обсуждения приемов работы над элементами хоровой звучности;
- разбора конкретных репетиционных ситуаций;
- проектирования концертной деятельности.

Сделать аудиторные занятия более интересными и эффективными помогает использование информационных технологий обучения: программные и технические средства (кино-, аудио- и видеосредства, телекоммуникационные сети) для работы с информацией. Формы применения компьютерных технологий: демонстрация мультимедийных презентаций, прослушивание и просмотр аудио- и видеоматериалов, работа с ресурсами сети Интернет, электронными энциклопедиями и т.д. постоянное обращение к другим теоретическим и практическим дисциплинам позволяет пояснить и закрепить усваиваемые студентом знания.

Дисциплина «Методика работы с хором» рассчитана на 88 часов, в том числе 34– аудиторные часы (28 часов – лекции, 6 часов – КСР). Для студентов заочной формы обучения дисциплина рассчитана на 100 часов, в том числе 10 – аудиторные часы (10 часов – лекции).

Рекомендуемая форма контроля изучения дисциплины «Методика работы с хором» – экзамен.

1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

(Конспект лекций)

Тема 1. Самодеятельные хоровые коллективы как вид музыкального искусства и часть духовной культуры общества

1. Хоровые самодеятельные коллективы: задачи, функции, специфические черты.
2. Виды хоровой самодеятельности.
3. Художественно-исполнительские направления.

Цель: раскрыть сущность самодеятельного хорового искусства и показать его место в современной музыкальной культуре.

1. Хоровые самодеятельные коллективы: задачи, функции, специфические черты

Самодеятельные хоровые коллективы – это специфическая форма деятельности людей, которая сочетает в себе массовое культурное движение и обязательно искусство. Эти две стороны художественной самодеятельности – общественная и эстетическая составляют ее сущность и находятся в тесной взаимосвязи. Если рассматривать художественную самодеятельность лишь как массовое движение, отдавая предпочтение количественным показателям в ущерб качеству исполнения, будет утрачена эстетическая сущность этого культурного движения. И наоборот, увлечение только художественными результатами, ориентация на задачи профессионального характера стирают саму идею массовости художественной самодеятельности, ее демократический и социальный смысл.

Основная *задача* хоровой самодеятельности заключается в идейно-эстетическом воспитании людей, удовлетворении их духовных потребностей. Благодаря хоровой самодеятельности певцы-любители знакомятся с сокровищами фольклора, наследием национальной и мировой музыкальной классики. Хоровая самодеятельность подготавливает грамотных слушателей музыки, воспитывает художественную требовательность, вкус, и таким образом играет важную роль в эстетическом формировании личности. Особую роль хоровая самодеятельность играет там, где отсутствуют профессиональные коллективы, самодеятельные хоры

в этом случае являются единственными источниками музыкально-песенной культуры и реализуют важные культурно-просветительские задачи.

Художественная самодеятельность выполняет множество разнообразных *функций*: воспитательную, познавательную, художественно-эстетическую, коммуникативную, функцию отдыха и развлечения и другие. Многообразие функций свидетельствует о разностороннем характере хоровой самодеятельности и большом диапазоне воспитательных средств, которыми она располагает. В этой связи необходимо отметить активный характер деятельности участников хоровых самодеятельных коллективов, непосредственно участвующих в творческом процессе создания художественного образа.

Специфические черты самодеятельного хора. Наиболее характерной специфической чертой самодеятельного хорового искусства является его *демократичность* и *доступность*. Эти особенности, вытекающие из самих организационных основ хорового любительства, открывают широкую возможность участия в хоровом коллективе людей, желающих петь. Для этого человеку необходимо обладать музыкальным слухом и голосом. А поскольку абсолютно немusикальные люди встречаются крайне редко, то участие любителя в хоре зависит, в сущности, от его собственного желания.

Другая важная особенность хоровой самодеятельности - *добровольность*, которая выражается в особых взаимоотношениях участников любительского хора, где ведущими являются нравственно-этические вопросы, принцип моральной ответственности. Поэтому объединение любителей пения в коллектив на добровольных началах требует особых ценностных ориентаций певцов.

Отличительной особенностью *современной хоровой самодеятельности* является сочетание массовости вовлечения людей в это движение с высоким уровнем исполнительского мастерства многих ее участников. Некоторые отечественные коллективы показывают высокий, почти профессиональный уровень, ведут интенсивную концертную деятельность. Вместе с тем основную массу хоровой самодеятельности составляют небольшие коллективы и кружки,

деятельность которых направлена, прежде всего, на эстетическое воспитание самих участников.

2. Виды хоровой художественной самодеятельности

Художественно-исполнительский уровень любительских коллективов зависит от ряда причин: качественного состава хора, стажа его работы, квалификации руководителя, материально-технической базы и других. Условно выделяется три уровня исполнительского мастерства: высокий, средний и начальный. В зависимости от уровня исполнительского мастерства определяют следующие виды хоровой самодеятельности:

- *хор первичных форм работы;*
- *хор повышенного типа;*
- *хор, приближенный к профессиональному.*

К ним примыкают также *массовое пение* и *хоровой массив*.

Массовое пение характеризуется отсутствием квалифицированного руководителя (а иногда и вовсе произведение исполняется без него), отсутствием постоянного состава исполнителей, не всегда точным исполнением мелодической, ритмической и литературной основы произведения. Встречается массовое пение на мероприятиях отдыха, в парках и т.д.

Репертуар таких коллективов составляют преимущественно советские массовые песни, народные, военные песни, а также произведения современных композиторов-песенников.

Хор первичных форм работы – это недавно организованный коллектив, работающий довольно систематично, но с перерывами. Перед таким хором стоит задача культурного обслуживания небольшого круга слушателей путём концертных выступлений. Хоры первичных форм работы создаются чаще всего при таких культурно-просветительских учреждениях, где трудно сделать качественный отбор певцов. Данному коллективу характерно: массовая вовлечённость участников; отсутствие у певцов знаний в области музыкальной грамоты и вокально-хоровых навыков; большая текучесть состава участников;

отсутствие баланса между женской и мужской группой голосов; нередко отсутствие квалифицированного руководителя.

Репертуар чаще всего включает в себя двух-трёхголосные произведения с сопровождением, редко а cappella. В основном это народные и советские песни. При стабильной и плодотворной работе данный коллектив имеет возможность перейти в хор повышенного типа.

Хор повышенного типа чаще всего представляет собой коллектив, созданный при таких культурно-просветительских учреждениях, которые своей деятельностью обслуживают достаточно широкий круг слушателей. Существует такой коллектив на протяжении нескольких лет в благоприятных условиях. Хор повышенного типа характеризуется уже качественным индивидуальным отбором певцов, наличием высококвалифицированного руководителя и объемной программой проведения учебных занятий.

Репертуар такого коллектива состоит преимущественно из произведений трёх-четырёхголосных, часто а cappella, сложных по техническому, художественному и вокальному диапазону. При длительной кропотливой работе такой коллектив по уровню исполнительского мастерства, интенсивности и масштабу концертной деятельности может приблизиться к профессиональному.

Хор приближенный к профессиональному представляет собой коллектив, практически ничем не отличающийся от профессионального. Такой хор характеризуется систематичностью репетиционной и концертно-исполнительской деятельности и способен исполнять произведения любой степени сложности как в жанре хоровой музыки а cappella, так и произведения вокально-симфонической музыки, оперные хоровые сцены и т.д.

Хоровой массив. В музыкальную культурную жизнь прочно вошла традиция открывать торжественные мероприятия выступлениями хорового массива, который объединяет в себе 10 и более отдельных коллективов. Численность участников хорового массива может быть от нескольких сотен до 20 – 25 тысяч (Хоровое вече в Беларуси, праздники песни в Прибалтике). Хоровой массив представляет собой эпизодическое явление в музыкальной практике, которое

создаётся для одного раза. Его характеризует мощь звучания, отсутствие гармоничного баланса между мужскими и женскими группами голосов, выступление чаще всего с сопровождением (редко асаpрeлла).

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

- хоры учителей, текстильщиков, врачей (указывается какая-либо конкретная профессия большинства участников);
- хор села, города (указывается конкретная местность);
- хор завода, колхоза (СПК), учебного заведения (указывается конкретное предприятие, учреждение);
- хор Дворца или Дома культуры, при котором работает коллектив;
- Русский народный хор, карельский, башкирский, еврейский 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 названии «народный хор» понятие жанрово-исполнительской специфики коллектива нередко смешивают с его званием (Государственный академический народный хор РБ).

3. Художественно-исполнительские направления

Выбор направления работы хора – исключительно ответственный момент. От того, насколько точно оно будет определено руководителем, зависит

перспектива всей последующей работы. Выбор направления художественно-исполнительского 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 местной интеллигенции, голоса которых больше тяготеют к академической округленной манере исполнения. С таким составом целесообразнее вести работу в академическом плане.

В хоровой практике сложились следующие основные художественно-исполнительские направления:

1. Народный хор.
2. Академический хор.
3. Ансамбль песни и танца.
4. Театрализованное хоровое исполнительство.
5. Симфоническо-хоровое исполнительство.

Народный хор. Народный хор – это вокальный коллектив, исполняющий народные песни с характерными им особенностями:

- специфическим характером певческого звука;
- наличием ведущего певца при отсутствии дирижера;
- хоровой фактуры (подголосочность, импровизационность, вариационность);
- фонетики.

Народные хоры строят свою работу на основе местных или областных певческих традиций. Этим определяется разнообразие составов и манеры исполнения народных хоров. Следует различать народный хор в натуральном бытовом виде от фольклорных ансамблей, исполняющих сочинения в народном стиле. Русский народный хор имеет в своем составе высокие, средние и низкие женские и мужские голоса. Диапазон каждого из них около октавы. Голоса певцов народного хора отличаются резким разграничением регистра, более открытым звуком. В целом, народному хоровому коллективу характерно:

- опора на местную певческую традицию;
- импровизационность исполнения (основные певцы во время пения допускают мелодические подголоски, импровизируют);
- натуральная манера звукообразования: открытый светлый звук, женская группа голосов поет в сравнительно низком регистре, а мужская – наоборот в высоком;
- использование примарного (натурального) регистрового звучания голосов;
- количественное преобладание женских голосов над мужскими и выполнение ими основной вокальной нагрузки;
- пение без дирижёра;
- сочетание пения с пантомимой и хореографией;

Репертуар: народные песни, частушки, произведения самодельных композиторов.

Академический хор или капелла в своей деятельности опирается на традиции многовековой профессиональной хоровой культуры. Он отличается академической вокальной манерой - округлённым, ровным на протяжении всего диапазона, прикрытым звуком. Академическому хоровому коллективу характерно:

- строгое разделение на партии;
- точное исполнение партитуры произведения;
- академическая вокальная манера;
- количественный и качественный баланс голосов в партии;
- пение с дирижёром, роль которого в процессе исполнения значительна.

Репертуар академического хора поистине огромен. Он включает в себя произведения русской и зарубежной классики, хоровые песни разных народов в обработках профессиональных музыкантов, сочинения вокально-симфонического жанра и оперные хоровые сцены. Поет академический хор как а cappella, так и с сопровождением.

Ансамбль песни и танца – это исполнительский коллектив, объединяющий вокальное и хореографическое искусство. Большое распространение в XX столетии получили военные ансамбли песни и пляски (например, Краснознаменный ансамбль песни и пляски Российской армии им. А.Александрова). В его составе мужской хор, группа солистов, оркестровая и танцевальная группы. Оркестровая группа обычно состоит из людей, не принимающих участия в пении. Хор поет в академической манере. Исключением является капелла бандуристов (Украина) - коллектив, где исполнители играют и поют одновременно.

Репертуар: советские массовые и народные песни.

Театрализованное хоровое исполнительство – это направление находит своё выражение в исполнении произведений, которые сопровождаются сценическим действием. Поэтому, кроме овладения вокально-хоровой техникой и выучивания партий наизусть, такие певцы должны уметь двигаться на сцене в костюмах. Сюда же относятся и хоры оперы и музыкальной комедии.

Репертуар: сюжетные игровые песни или целая композиция из нескольких песен (праздник Урожая, праздник Дружбы народов и т.д.).

Симфоническо-хоровое исполнительство – встречается очень редко, из-за высоких требований, предъявляемых к хористам и оркестрантам ввиду исполняемого репертуара. Такие коллективы исполняют оратории, кантаты, мессы, реквиемы и другие произведения вокально-симфонической музыки.

Тема 2. Создание самодеятельного хора и организация его работы

1. Организационные вопросы деятельности коллектива.
2. Мотивы вступления в хор и прием в хор.
3. Организация репетиционного процесса.

Цель: рассмотреть организационные вопросы деятельности самодеятельного хорового коллектива.

1. Организационные вопросы деятельности коллектива

Ситуации, при которых руководитель начинает свою творческую деятельность в хоре, могут быть различны. В одном случае хормейстер приступает к работе с уже сложившимся коллективом, который по какой-либо причине лишился своего предыдущего руководителя. В этом случае хормейстер должен хорошо осмыслить и понять 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. То есть, на плечи руководителя 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.

Рассмотрим основные этапы создания коллектива.

Прежде чем организовывать хоровой коллектив, важно создать благожелательную для этого атмосферу. Целесообразно, например, заручиться поддержкой общественных организаций, развернуть пропаганду самой идеи создания хора. Для этого нужно использовать весь арсенал средств агитации за хоровое искусство: местную печать, радио, афиши, объявления. Чрезвычайно эффективными могут стать личные беседы с потенциальными участниками. Первоначальная задача, как правило, сводится к тому, чтобы привлечь в самодеятельность как можно больше участников. В этой связи полезно организовать конкретное мероприятие, которое поможет вызвать интерес к хоровому пению, например выступление какого-либо хора или певческого ансамбля, а после концерта провести беседу слушателей с участниками выступившего коллектива. В целом, процесс создания коллектива длится от одной-двух недель до года, в зависимости от реальных местных условий.

Среди основных организационных вопросов создания и деятельности самодеятельного хорового коллектива важнейшее место занимают материальная база, методика создания хора и самоуправление в коллективе.

Материальная база - необходимое условие деятельности самодеятельного хорового коллектива. Она включает в себя:

- средства на оплату работы руководителя, хормейстера, концертмейстера;
- помещение для занятий хора (должно соответствовать количеству участников, хорошо освещаться и проветриваться, быть оснащено стульями, подставками и т.д.);
- музыкальный инструмент (фортепиано, баян, аккордеон, должен быть хорошо настроен);
- нотная библиотека (ноты, партитуры, учебные пособия);
- концертные костюмы (академические должны отличаться от народных);
- станки для концертных выступлений.

Решая вопросы *методики создания хора*, следует помнить, что основная нагрузка должна ложиться на администрацию учреждения, при котором организуется хоровой коллектив. Она должна пригласить руководителя хора и заниматься созданием коллектива. Большое значение имеет оповещение. В процессе создания коллектива используются следующие методы оповещения: газеты, стенгазеты, радио, телевидение, индивидуальные приглашения. В период комплектации хора руководитель прослушивает всех участников и распределяет их по партиям. От того, насколько точно определены музыкальные данные певцов, во многом зависит дальнейшее развитие коллектива.

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 в целом 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. Кандидатура председателя Совета подбирается с учетом

всех требований, необходимых в данной работе: это должен быть всеми уважаемый человек, инициативный, дисциплинированный, хороший организатор. *Заместитель председателя* следит за посещаемостью и выполняет функции председателя в его отсутствие. *Секретарь* ведёт документацию коллектива – это репертуарный альбом, альбом концертных выступлений, протоколы заседаний актива и т.д. *Библиотекарь* заведует печатными материалами: ноты, партитуры, учебные пособия и т.д. В обязанности *организатора культурно-массовой работы* коллектива входит оповещение о предстоящих концертах, выставках, представлениях, организация культурного досуга и т.д.

Совет ежегодно отчитывается о проделанной работе на общем собрании коллектива. Совет помогает руководителю в организационных вопросах, однако это не означает, что хормейстер устраняется 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 Совет, присутствовать на его заседаниях, направлять инициативу членов Совета, ставить перед ними ближайшие и перспективные задачи. *Планирование работы* – необходимое условие деятельности хора. План составляет руководитель коллектива и обсуждает его с Советом. Рекомендуются планировать следующие аспекты работы коллектива:

- организационные мероприятия (отчёты хора, заседания актива и др.);
- культурно-массовую работу;
- учебную работу (круг вопросов музыкальной грамоты планируется на год);
- работу над репертуаром;
- концертную деятельность.

2. Мотивы вступления в хор и прием в хор

В результате анкетирования участников самодеятельных хоровых коллективов были выявлены следующие мотивы их поступления и работы в коллективе:

1. Музыкальные – любовь к музыке, желание реализовать себя через хоровое пение – 51% респондентов.

2. Коммуникативные – желание обрести новых знакомых, друзей, общение с интересными людьми – 39% респондентов.
3. Концертно-просветительские – стремление к пропаганде хоровой музыки через концертные выступления – 18% респондентов.
4. Учебно-познавательные – желание совершенствовать знания в области музыки и хорового пения – 70% респондентов.
5. Профессионально-творческие – участие в коллективе с целью подготовки к будущей профессиональной работе – 9% респондентов.
6. Случайно – 3% респондентов.

Приём в хор. Яркие певческие голоса красивого тембра и большого диапазона в природе встречаются редко. В большинстве случаев голоса желающих петь в самодеятельном хоре находятся в слаборазвитом состоянии, также как и музыкальный слух. Поэтому первоначально руководитель должен выявить потенциально перспективных певцов, определить у них наличие какого-либо голоса, установить его особенности (тембр, силу, диапазон, манеру звукообразования и другие индивидуальные качества), а также элементарные музыкальные данные – музыкальный слух, память, чувство ритма.

Чтобы снять с участников прослушивания скованность, первые занятия целесообразно посвятить знакомству с коллективом, дать возможность хористам ближе узнать друг друга. В этот период хорошо попробовать петь всем вместе в один голос какие-нибудь известные массовые и народные песни. Когда создана благоприятная обстановка, можно перейти к индивидуальному прослушиванию каждого участника, которое проводится в присутствии всего хора.

Начинать лучше всего с определения особенностей музыкального слуха. Для этого необходимо предложить участнику пропеть знакомую песню или несложную музыкальную попевку для повторения. Рекомендуется также спеть её от разных звуков и, таким образом, транспонируя, определить диапазон голоса. 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. Некоторые певцы не могут воспроизвести звук, заданный на инструменте. Им надо показывать голосом.

Проверяя чувство ритма, руководитель задает несложный короткий ритмический рисунок, играя одну ноту или выстукивая ритм рукой (пример). Если задание выполнено хорошо его можно усложнить. Следует помнить, что музыкальный слух хорошо развивается в процессе работы, а чувство ритма является врождённым и очень трудно подвергается разработке.

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 несколько раз напомнить мотив. Затем мотив можно несколько раз изменить и проследить во время его интонирования, заметил ли певец эти изменения. По тому, насколько точно певец повторит мотив, можно судить о наличии и качестве его музыкальной памяти.

При проверке музыкальных данных участника следует также отметить характеристики голосовых данных: тембр, диапазон, подвижность голоса и т.д. Для этого можно попросить певца дополнительно исполнить несколько упражнений по полутонам вверх или вниз от примарного тона (пример). Все данные прослушивания нужно обязательно занести в специальный журнал, что позволит в дальнейшем наблюдать за музыкальным развитием певца.

Напомним, что 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 прослушать отдельно.

Следует также помнить, что 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 организовывать ежегодный прием и прослушивание новичков.

3. Организация репетиционного процесса

Оптимальным вариантом работы самодеятельных хоров является 2 раза в неделю по 2 - 3 часа с перерывами по 10–15 минут. Наиболее активный сезон работы – с сентября до июня. Некоторые коллективы не прерывают занятия и в летний период. В этот период у руководителя имеется больше возможностей усилить музыкально-учебные занятия: индивидуальные, уроки небольшими группами, ансамблями, а также активизировать концертную деятельность.

Очень важно, чтобы дни и часы занятий были закреплены и не менялись в течение года. Чаще всего репетиции в самодеятельных хорах организуются следующим образом: в один из дней недели – занятия с одной группой (например, женской); во второй – занятия с другой хоровой группой (например, мужской), а в третий день, например, в воскресенье днем – общая репетиция. 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. Руководитель должен обеспечивать хороший темп репетиционной работы, заранее продумать план разучивания произведения и другие организационные вопросы. Время непрерывного пения должно составлять не более 20 минут, поэтому рекомендуется чередовать его с другими формами занятий – музыкальной грамотой, слушанием музыки и т.д.

Тема 3. Порядок работы с хором по изучению нового произведения

1. Условия разучивания нового произведения.
2. План разбора хоровой партитуры:
 - технический период;
 - художественный период;

- генеральный этап.

Цель: охарактеризовать основные этапы работы самодеятельного хора в изучении нового произведения.

1. Условия разучивания нового произведения.

Разучивание музыкального произведения – процесс довольно длительный, итогом которого является публичное исполнение в завершённом виде.

План работы с хором по изучению нового произведения зависит от следующих условий:

- степени сложности произведения;
- степени продвинутости хора в музыкальном отношении;
- плана художественного исполнения;
- срока, отведённого для изучения хорового сочинения.

Успешное разучивание произведения происходит благодаря продуманности всего процесса работы руководителем коллектива. Причиной трудоёмкости и малой эффективности работы хора могут стать:

- недостаточное предварительное изучение партитуры самим дирижёром;
- недостаточная выдержка дирижёра в преодолении сложностей (необходимо иметь конкретный план и на первых порах довольствоваться даже малым результатом, нельзя многократно повторять одно и то же место без объяснения причин, необходимо использовать все приёмы теоретического и практического показа и разъяснения сложностей, нельзя доводить хор до усталости);
- пассивность, формальное отношение к делу самого дирижёра, отсутствие подъёма в работе;
- бесформенность и бесплановость в ведении работы.

2. План разбора хоровой партитуры

Условно выделяют три этапа работы над произведением: технический период, художественный и генеральный. *Технический период* включает:

- показ сочинения;
- работа над чистотой строя;
- работа над преодолением ритмических сложностей;

- работа над полифоническими трудностями;
- работа над динамикой;
- работа над дикцией.

Прежде, чем приступить к разучиванию нового произведения, дирижёр должен познакомить с ним слушателей посредством беседы и *показа*. Руководитель проводит с хором беседу о содержании произведения, его характере, сообщает краткие сведения о композиторе и авторе литературного текста. Формы ознакомления с музыкальным содержанием произведения могут быть различными. Лучше всего организовать его прослушивание в исполнении профессионального хорового коллектива. При отсутствии этой возможности хормейстер должен сам сыграть партитуру на фортепиано и пропеть ее основные мелодические линии. Показ произведения должен быть ярким и эмоциональным.

При разучивании многоголосного произведения для смешанного хора целесообразно начинать работу с каждой партией отдельно, объединяя их только после закрепления пройденного материала. Метод разучивания произведений по партиям не только позволяет быстрее запомнить мелодию, но и дает возможность более тщательно и продуктивно работать над ансамблем, строем и дикцией в каждой партии. Практически эту работу рекомендуется осуществлять следующим образом: проводить занятия отдельно с каждой партией хора в разное время или, если у руководителя есть хормейстер, одновременно в разных помещениях. Разучивание сразу всем хором может иметь место лишь в случае продвинутой и опытной хора в музыкальном отношении или в случае отсутствия названных выше условий.

Учить произведение следует по частям, в соответствии со строением музыкальной речи и литературного текста, то есть, намечая заранее эти части так, чтобы они имели определенную завершенность, хотя бы в рамках предложения, фразы. Перейти от одной части мелодии к другой можно лишь тогда, когда предшествующая фраза достаточно хорошо усвоена певцами.

В зависимости от степени грамотности и продвинутой хора разучивание хорового сочинения можно начинать по-разному. Самым активным способом

является сольфеджирование партией своей мелодии по нотам. Эта форма разбора произведения предусматривает определенную степень грамотности и опыта у певцов. Каждый самодеятельный хор должен стремиться овладеть навыком пения по нотам. Поэтому разучивание произведения должно сразу вестись по нотам, независимо от того, в какой мере все певцы знают нотную грамоту и могут сольфеджировать. В хоровом коллективе всегда найдутся более или менее опытные певцы, умеющие петь по нотам. На них руководитель и будет опираться в своей работе с хором.

Процесс разучивания произведения и работа над его художественно-технической стороной сложны, они требуют от руководителя большого опыта, знаний и умения. Можно принять за основу общеизвестную последовательность этого процесса: сначала разбор произведения по партиям, затем работа над преодолением технических сложностей, и, наконец, художественная отделка произведения. Именно такова последовательность в процессе освоения хором музыкально произведения – от первоначального разбора до исполнения на концертной эстраде.

Но нельзя следовать этому правилу формально.

Во-первых, невозможно рекомендовать какие-то определенные сроки для той или иной фазы работы с хором над произведением и тем более определить их границы. Очень многое зависит от мастерства и умения самого руководителя, от квалификации хора, а также от степени трудности разучиваемого произведения. Мало того, нельзя утверждать также, что при разборе и техническом освоении сочинения вовсе отбрасывается его художественно-исполнительская сторона. Опытный руководитель в этот период найдет возможность привнести в техническую фазу элементы художественного исполнения. Это может выразиться в ярких, образных сравнениях, сопоставлениях.

Главное внимание на начальном этапе разучивания произведения нужно уделить тому, чтобы в работу был вовлечён весь хор, и чтобы в конце первой репетиции произведение исполнили целиком. После работы по отдельным фразам начинается *работа над чистотой интонирования*, строем. Приёмы:

- интонационно трудные места необходимо многократно повторять всем хором или отдельными партиями;
- пение вне ритмического рисунка;
- пение сольфеджио;
- если тесситурные условия неудобны, то во время репетиции можно транспонировать в удобную тесситуру, а затем петь в оригинальной тональности;
- особое внимание следует уделить часто повторяющимся или долгим звукам, так как при их исполнении существует тенденция к понижению;
- интонация затруднена в крайних темпах и динамических оттенках, поэтому необходимо разучивать в средних условиях;
- использование упражнений для выработки строя: пение унисона и вводных звуков, пение тонов и полутонов, трезвучий, интервалов, пение с закрытым ртом.

Дирижёр должен объяснить источник детонирования, но работать нужно оперативно.

При разучивании *многоголосных произведений* полифонического склада изложения можно проигрывать на инструменте сопровождающие голоса. Для закрепления самостоятельности партий можно предложить одному голосу петь с закрытым ртом, а другому со словами, либо тема на слог (с текстом), а сопровождение закрытым ртом. Полезно также во время пения резко менять динамику партий. Разучивание полифонических произведений рекомендуется начинать с сопровождающих голосов. Можно также предварительно пропеть основную тему всеми голосами в унисон.

Для преодоления *ритмических трудностей* при разучивании можно пользоваться следующими приёмами:

- пение с внутрислоговой пульсацией;
- проговаривание текста в ритме;
- чтение ритмических рисунков на слог;
- прохлопывание ритмически сложных мест;

- одна часть хора считает ровные доли, а другая на слог проговаривает ритм;
- специальные упражнения.

Работа над динамикой. Приёмы:

- при сопоставлении крайних нюансов f-p следить, чтобы «f» было мягкое, без форсирования, а «p» на хорошей дыхательной опоре;
- при работе над подвижными нюансами применяется пение на одном звуке, слоге и следить за постепенностью увеличения или уменьшения звучности;

Работа над дикцией. Приёмы:

- чтение текста с хорошей артикуляцией в медленном темпе и ритме;
- медленное, отчётливое чтение текста на разных нюансах;
- прорабатывание отдельных слов, слогов, буквенных сочетаний.

Все эти и другие упражнения следует делать в строгом ритмическом и темповом ансамбле всего хора.

Художественный период. Основная задача его – работа над созданием художественного образа. Этап работы над художественным образом наступает, когда произведение готово с технической точки зрения. Это заключительная стадия выучивания хорового произведения, которая является важным моментом его художественного совершенствования. В процессе работы над созданием художественного образа максимум внимания нужно сосредоточить на литературном тексте: определить тему, идею, круг образов, чувств. Выявить отношение авторов музыки и текста к данным образам и определить своё отношение к ним. Определить, насколько близко и точно музыка раскрывает круг поэтических образов, найти необходимые штрихи, нюансы и т.д. Таким образом, художественная сторона заключается в том, чтобы добиться абсолютного единства музыкальных и поэтических образов. Известный хоровой дирижер П.Г.Чесноков при работе над художественной стороной произведения советовал выучить текст без музыки и читать его как отдельное литературное произведение.

Нередко период работы над художественной стороной произведения называют его «впеванием». В момент «впевания» происходит собирание отшлифованных компонентов в единое целое, ведется проверка выработанных

вокально-хоровых навыков, правильности выбора средств музыкальной выразительности и других. На этой стадии обычно бывают видны все недостатки, просчеты, недоработки. Дирижер нередко возвращается к доучиванию, с тем, чтобы снова выверить звучность, исправить неудавшиеся моменты. Но, даже соблюдая четкую последовательность в определении задач, на завершающих репетициях дирижер должен выделить наиболее существенные детали, выражающие главную сущность произведения, и уж потом решать остальные технические задачи. Это относится, прежде всего, к произведениям сложным, трудоемким для хора, с повышенной динамикой, неудобной тесситурой, большими фразами и т.д. Отдельным моментом работы дирижера в период «впевания» является состыковка различных формообразующих частей, разделов в логике драматургического развертывания произведения, определение кульминации, нахождение точки «золотого сечения». Когда в произведении не одна кульминация, а несколько, необходимо точно рассчитать технологию их выполнения, исходя из образно-художественной значимости каждой.

Генеральный этап. Когда произведение готово с технической и художественной точки зрения наступает так называемый генеральный этап, период генеральных репетиций, или, как их еще называют, прогонов. Проводятся прогоны обычно в обстановке, близкой к концертной и обязательно без остановок. На прогонах необходимо петь выученное произведение так, как бы оно звучало в концертном исполнении, с выполнением всех отработанных задач – устойчиво в вокально-техническом отношении, эмоционально выверенно и т.д. На прогонах певцы должны исполнять произведения только стоя, причем обязательно на хоровых станках. Это обусловлено чрезвычайно важным обстоятельством, связанным с проблемами вокально-хорового строя и ансамбля. Обычную, повседневную работу хор проводит сидя. При пении в привычном для певцов рабочем положении закрепляются многие навыки по преодолению трудностей – интонационных, тесситурных, динамических и других. Когда же во время прогона программы певцы исполняют ее стоя, вокальный аппарат работает в другом режиме, возникают иные ощущения дыхания и вокальной опоры, необходимость

заполнения звуком объема концертного помещения увеличивает физическую отдачу, вследствие чего может нарушиться сбалансированность звучания (динамический ансамбль). Вероятно, поэтому самодеятельный хоровой коллектив, певший на репетициях чисто и динамически слаженно, встав на подставки, вдруг на какое-то время перестает держать строй. Некоторые дирижеры, учитывая эту особенность, приучают свои хоровые коллективы чаще репетировать стоя.

Последние две-три репетиции – генеральный прогон – следует проводить в том же концертном помещении, где предполагается выступление хора, либо в обстановке, близкой к концертному исполнению, часто в концертных костюмах, с привлечением незначительного числа слушателей. На генеральных прогонах уточняются динамика, темповые соотношения, образная характеристика, определяются моменты организационного порядка – выход на сцену, уход со сцены, расположение хора, солистов, концертмейстера в связи с акустикой зала. Генеральные прогоны проводятся обычно накануне выступления. После последнего прогона нужно предоставить коллективу небольшой отдых для восстановления сил и осмысления проведенной репетиции.

Тема 4. Работа над дыханием в самодеятельном хоре

1. Певческая установка.
2. Дыхание.
3. Атака звука.

Цель: показать сущность работы над дыханием в самодеятельном хоре и ее основные этапы.

1. Певческая установка

В основе хорового пения лежит определенная 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. Основная задача руководителя заключается в привитии хористам основных певческих и вокально-хоровых навыков. Навык – это умение,

доведённое до автоматизма путём регулярных тренировок. Прививать певческие навыки хористам необходимо для того, чтобы предохранить голос от негативных явлений и обеспечить нормальное вокальное развитие коллектива.

Чтобы обучать пению других, хормейстер должен сам владеть этими навыками, а также быть в хорошей вокальной форме и готовности в любой момент показать необходимый штрих, прием или нюанс.

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. Она достигается: прямой свободный корпус, расправленные плечи, прямое положение головы, ноги с опорой на пятки, руки спокойно лежат на коленях. Мышцы шеи и лица также в спокойном состоянии. Идеальным положением певца при пении считается положение стоя. Однако, учитывая продолжительность репетиций и во избежание физического переутомления певцов, репетиционные занятия проводятся преимущественно в положении сидя. Некоторые хормейстеры разнообразят положение корпуса во время пения. Например, распевают хор стоя, а разучивают новые произведения сидя. Готовый репертуар пропевают также стоя. Во время пения нельзя также запрокидывать голову, гримасничать, зажимать нижнюю челюсть. Все должно быть просто и естественно, свободно и непринужденно. Процесс пения должен быть таким же органичным и естественным, как и разговорная речь. Именно ощущение физической свободы дает гарантии развития голоса в естественных для него условиях.

2. Дыхание

Важнейшим фактором голосообразования у певца является дыхание. В широко известном афоризме – «школа пения – это школа дыхания» - правильно отмечается огромная роль дыхания как фундамента, на котором формируется певческий голос. Навык дыхания – первостепенный для хориста, так как от него

зависит продолжительность, качество звука, чистота интонации, а также другие характеристики голоса.

Обычное бытовое дыхание отличается от певческого по следующим признакам:

- смена вдоха и выдоха в обычном дыхании происходит непроизвольно, а в певческом – представляет собой сознательный процесс;
- в отличие от обычного дыхания, в певческом существует люфтпауза, которая обеспечивает одновременность вступления и помогает активизировать артикуляционный аппарат;
- по объёму певческое дыхание значительно превосходит обычное;
- при обычном дыхании соотношение вдоха и выдоха приблизительно равны 4:5, а при певческом дыхании 1:20 и более.

Существует различные типы певческого дыхания: *ключичное* (верхнерёберное) – в акте дыхания участвуют плечи; *грудное* (среднерёберное) – в акте дыхания участвуют мышцы верхней и средней части грудной клетки; *диафрагмальное* (брюшное) – в процессе дыхания опускается диафрагма, и участвуют нижние рёбра. Самодеятельные певцы в хоре чаще пользуются ключичным или верхнерёберным типом певческого дыхания. Но наиболее благоприятным типом дыхания в пении является *диафрагмальное*.

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 выполнения диафрагмального дыхания? Вдох осуществляется посредством опускающейся диафрагмы (грудобрюшная мышечная перегородка), живот при этом немного подаётся вперёд, а выдох контролируется брюшным прессом. Иногда понять суть выполнения диафрагмального дыхания помогают выражения: брать дыхание в живот, в пояс, в спину. В целях наглядности можно объяснить учащимся технику диафрагмального дыхания,

прибегнув к сравнению туловища певца с насосом. В этом случае рекомендуется представить, что воздух набирается движением поршня вниз, а диафрагма при сокращении опускается и оттесняет вниз органы брюшной полости; при этом объем грудной полости увеличивается. Чтобы ощутить глубину дыхания вокальные педагоги и хормейстеры часто пользуются образными выражениями типа: «опустить поршень до конца», «почувствовать дно», «достать дно». Здесь необходимо постараться физически ощутить именно глубину «воздушного столба».

После этого стенки брюшной полости, состоящие из сложной системы прямых, косых и поперечных мышц, составляющих так называемый брюшной пресс, своим давлением постепенно приводят диафрагму в ее исходное положение и, надавливая через нее на легкие, вытесняют из них ту часть воздуха, которую они набрали за счет опускания диафрагмы. Воздух устремляется наружу через горло и гортань. Этот момент выдыхания воздуха образно соответствует движению поршня вверх.

Если в первый момент хормейстер обращает внимание певцов на то, куда взять дыхание, то в последующий момент внимание фиксируется на том, как удержать дыхание, экономно расходуя его и обеспечивая плавное непрерывное звучание. Первое время полезно контролировать выдох, держа руки на поясе. Весьма эффективно, если руководитель сам наглядно демонстрирует весь процесс правильного дыхания. Выдох осуществляется с ощущением пения «на себя», а не из себя, т.е. на выдохе певец должен стараться сохранить ощущение вдоха.

Характеристика вдоха и выдоха. С гигиенической точки зрения вдох через нос более благоприятен, так как воздух, проходя через слизистую полость носа, очищается и увлажняется. При вдохе через рот воздух осушается, что может вызвать першение. Однако вдох через нос требует более продолжительного времени и пользоваться им стоит лишь в начале произведения, а также во время пауз. Самым рациональным является одновременный вдох через нос и рот.

Продолжительность вдоха зависит от темпа произведения и продолжительности доли вступления. В произведениях с быстрым темпом вдох более короткий и

энергичный. В медленных темпах – спокойный и продолжительный. Но во всех случаях – бесшумный. Если произведение начинается с полной доли такта, то вдох по продолжительности равен этой доле. Если произведение начинается с неполной доли, то вдох равен продолжительности этой доли.

Объём дыхания бывает различным. Это зависит от:

- продолжительности музыкальной фразы (дыхание бывает полным и неполным. Полное дыхание – в начале произведения и после пауз, неполное дыхание – быстрый вдох, добор воздуха в отсутствие пауз);
- тесситурных условий (в высокой тесситуре требуется больший объём дыхания, нежели в низкой);
- динамических условий – («f» требует большего объема воздуха, чем «p»).

Следует также объяснить хористам, что нельзя перегружать лёгкие воздухом или наоборот петь на резервном дыхании.

Цепное дыхание. В некоторых хоровых произведениях встречаются длинные музыкальные фразы, которые на одном дыхании трудно или невозможно спеть. В этих случаях пользуются приёмом, так называемого, цепного дыхания, который заключается в поочередном обновлении резерва воздуха хористами. 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 все произведение. Большая часть народных песен исполняется с помощью цепного дыхания.

Навык цепного дыхания можно развивать у участников хора вскоре после начала занятий. Для этого можно использовать упражнения на выдержанный звук, следить за его чистой интонацией, удерживать на заданной высоте и вместе с тем наблюдать за ровностью общего звучания партии, 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. Возобновление воздуха должно происходить при наличии в лёгких резервного объёма воздуха. Позднее, на цепном дыхании полезно отрабатывать приём постепенного ослабления и усиления звука (филировка).

Приёмы работы над дыханием. Певческое дыхание можно воспитывать двумя способами: специальными упражнениями вне пения и развивая дыхание на вокальных упражнениях. Примеры:

1. Мягко по руке взяв глубокое дыхание «в живот», певцы равномерно, медленно и беззвучно выдыхают воздух, произнося согласные *ф*, *с* или многократное *и*. При этом воздушная волна как бы мягко бьет в переднюю стенку живота. Все внимание поющих сосредоточено на глубине дыхания, работе брюшного пресса, экономности расходования воздуха. Упражнение выполняется при полной физической свободе, мягко, без утрирования.
2. Очень полезно в качестве тренировки предложить певцам почувствовать ощущение беззвучного крика на гласной «а», при этом внимание должно быть сосредоточено на ощущении диафрагмы: чем сильнее воображаемый крик, тем острее чувствуется тяжесть на диафрагме.
3. Хорошо помогает почувствовать глубину дыхания следующее упражнение. Надо попросить поющего «промычать», «пробасить» гласную «а» как бы из «живота» или «животом» и обязательно ощутить при этом зависимость силы звука от работы диафрагмы и брюшного пресса: как только повышается интонация и усиливается звук, тут же наступает ответная реакция – диафрагма тяжелеет, живот немного подается вперед. Другими словами, певец должен 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. После фиксации начала звука его следует продолжить, протянуть согласную «й», ощущая плотное, свободное дыхание на опоре, диафрагме.

5. Петь звуки примарной зоны (удобные ноты в голосе), 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 пения как бы «на себя». Использовать гласные «у», «ю», «а», «я», «о», «ё». Позднее, когда появятся навыки правильного дыхания можно перейти к упражнению на филирование звука.

6. Один звук (например, *соль*), тянется на какой-либо слог (*ли, ле, ля*) всеми участниками хора в унисон. Руководитель тактирует на 2/4, показывая постепенное усиление звука от *pianok forte*, после чего следует *subitopiano*, и снова на *cresc.* к *forte* и т.д. Так следует повторять несколько раз, добиваясь эластичного, гибкого звука, он должен тянуться, словно «резиновый». 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 постоянной практике и использовать особенно в тех случаях, когда певцы в силу каких-либо причин перестали 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 требуется. 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 свободно, эластично, упруго. Не следует нажимать дыханием на гортань, а искать такое удержанное дыхание, которое создает максимально эффективный резонанс, наилучший певческий тон.

3. Атака звука

В хоровой практике существует три вида атаки звука: мягкая, твёрдая и предыхательная. Атака – это момент возникновения звука.

Наиболее распространённый вид атаки – *мягкая*. Она характеризуется сближением связок до состояния фонации, и одновременно с началом выдоха связки смыкаются. Этот вид атаки самый распространённый и благодатный, так как он щадит голосовые связки и устраняет опасность горлового звучания. Когда мягкая атака слишком расслаблена, причиной чаще всего является нерешительность и робость поющего. В этом случае необходимо восстановить хорошую дыхательную опору. Применяется мягкая атака в произведениях лирического характера, при кантилене, legato и т.д.

Твёрдая атака выполняется следующим образом: во время вдоха голосовая щель плотно смыкается и образование звука происходит в результате прорыва воздуха через сомкнутые связки. Нередко целесообразность применения твёрдой атаки ставится под сомнение, но это неверно, так как негативные моменты (горловое, крикливое звучание) которые могут возникнуть во время пения на твёрдой атаке происходят от излишне плотного смыкания связок. Применяется твёрдая атака при яркой нюансировке, в кульминациях, на staccatto.

Предыхательная атака возникает, когда смыкание голосовой щели происходит после начала выдоха. При пении этот вид атаки звука не используется. Предыхательная атака применяется для снятия напряжения и расслабления голосового аппарата.

Для выработки мягкой атаки звука хорошо использовать йотированные гласные *е, ё, я, ю*. Гласные *а, о, у, и* вызывают жёсткое звучание.

Тема 5. Вокальная работа в самодеятельном хоре

1. Основные моменты звукообразования.
2. Дикция.
3. Типичные вокальные недостатки в самодеятельном хоре.

Цель – раскрыть основные моменты образования правильного певческого звука.

1. Основные моменты звукообразования

Звукообразование – это извлечение певческого или речевого звука. Звукообразование происходит в результате действия голосового аппарата. Певческий звук возникает от колебания голосовых связок посредством воздуха, а окраску и силу приобретает 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. Источником звука являются голосовые связки. Длина их обычно определяет тип голоса. Наибольшей длиной обладают голосовые связки баса (24 – 25 мм).

Над гортанью расположена система полостей, называемая «надставной 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). При обычном дыхании голосовая щель умеренно расширена. Связки неподвижны и воздух проходит между ними совершенно беззвучно. Но как только голосовая щель начинает сужаться – тотчас возникает звук.

Легкий «зевок». Важнейшим певческим навыком следует считать навык легкого «зевка». Дело в том, что для образования полнозвучных, красивых гласных (а именно на гласных происходит процесс пения, звук тянется), необходимо изменить форму и величину не всей ротовой полости, а лишь самой задней ее части, собственно зева. «Зевок» вызывает свободное, несколько расширенное состояние глотки и приподнятое положение мягкого неба. 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 не станет рефлекторным. Определять состояние «зевка» у певцов хормейстер должен научиться по слуху: если пение тусклое, звук не летит, прижат, значит «зевок» недостаточен или вовсе отсутствует. Но нельзя и злоупотреблять «зевком» и делать его утрированно глубоким. В этом случае звук будет «задавленным», «гортанным», «глочным». Во всем нужна мера, которая регулируется с помощью слухового контроля над пением.

Высокая позиция звука. Рассмотрим понятие позиционной точности звука. Это важнейшее качество интонации является результатом умения певцов пользоваться головным резонатором. Звучание с сильным головным резонированием должно ощущаться как вибрация в верхней части лица, в «маске». Подобная вибрация у различных голосов ощущается в разных точках. У басов – за верхними зубами, у теноров – в скулах лица, у альтов – в лобно-височном отделе, у сопрано – в переносице между бровями (третий глаз). У некоторых певцов показателем интенсивного головного резонирования может быть легкое головокружение. Высокая позиция звука помогает легко исполнять 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 воспроизводить это звучание. Головное резонирование обеспечивает яркость, полетность голоса, его неутомимость и долговечность.

Умение пользоваться резонаторами, посылать звук в единственно нужную точку, где бы голос концентрировался, приобретает все свои лучшие качества в смысле акустическом и художественном – серьезная техническая задача вокального искусства. 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.

Наиболее резонирующими гласными считаются «и», «е», «у», с которых рекомендуется начинать поиск верного звукообразования. Именно эти гласные способствуют выработке единорегистровости звучания всего диапазона голоса. Гласный звук «а» менее резонативен, и регистровая 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 певцов направлять звук в головной резонатор, фиксируя его на одной точке, мысленно как бы собирая звук конусом, 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. Посыл звука должен быть точным и ярким, гортань фиксируется в состоянии «зевка», она свободна. Чтобы этого добиться, хормейстер, прежде всего, сам 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 коллективов и отдельных исполнителей, имеющих от природы выдающиеся голоса, в которых эталон певческого звучания проявляется особенно ярко.

Одним из наиболее действенных приемов работы над высокой позицией звука является пение с закрытым ртом. Настройка голосового аппарата приемом пения с закрытым ртом и посылом 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 сохранять ощущение «головой». В вокальной методике многие приемы строятся на чисто физиологических ощущениях певцов и на их слуховых представлениях. Для этого широко используются образные сравнения.

Единая манера звукообразования. В овладении техникой пения большую роль играет выработка единой манеры звукообразования. 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 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.

Под единой манерой формирования звука подразумевается правильное звукообразование с одинаковой степенью округленности гласных. Гласные в пении должны произноситься четко, чисто, по тембру одинаково, с округлением.

Степень округления в академическом и народном хоре различна. В зависимости от нужной характеристики звука, а также от индивидуальных свойств голоса округление происходит по-разному. Так, академическое пение отличается ясной и ярко выраженной округленностью звука, которая достигается пением упражнением на гласные «у», «ю», «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, «белым», неприятным по тембровой окраске. Такое пение не имеет ничего общего с 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 путём формирования «открытых» гласных *a, я, ы, и, э, е* по образцу «прикрытых» *о, ё, у, ю*. 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 «*a*», а думаем «*o*»; поем «*и*», думаем «*ю*»; поем «*e*», 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.

Прием округления гласных необходим певцам еще 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 взято произведение большого диапазона. В этом случае, прием округления гласных помогает осуществить механизм звукообразования на переходных нотах, перестроится 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. 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.

2. Дикция

Отчетливая дикция является одним из важнейших средств художественной выразительности в раскрытии музыкального образа. Поэтому воспитанию правильной и ясной певческой дикции следует уделять в хоре большое внимание. В работе начинающих самодеятельных хоров часто встречается такой 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 их устранением.

В зависимости от причины дикционного недостатка выбирается соответствующее упражнение. Главное правило для всех случаев – полное физическое освобождение артикуляционного аппарата от напряжения. Выработывая ощущение свободного движения нижней челюсти, руководитель должен помнить, что степень раскрытия рта у певцов может быть различной, так как это зависит от индивидуального физического строения речевого аппарата. Чрезмерно раскрытый 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 ударяется о корни передних резцов, в твердое нёбо.

Для раскрепощения нижней челюсти можно рекомендовать упражнения на слоги «ба», «ма», «да». При этом губные согласные «б» и «м» будут способствовать активности губ.

Сонорные согласные «л», «м», «н», «р» используются для достижения правильного посыла звука в головные резонаторы, а губная согласная «б» и зубная «д» помогают в работе над так называемым «близким» звучанием.

Если в произведении требуется особо подчеркнуть дикцию, а это не получается, можно пропевать мелодию на слоги *ля, ле, ли, бра, брэ, бри, дра, дрэ, дри, кра, крэ, кри* и т.п.

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 *нэ, мэ, рэ* очень помогают настройке верхних резонаторов.

Следует также помнить, что вокальная дикция отличается от речевой. В речевом произношении многие неударные гласные изменяются, переходят одна в другую: «о» в «а» или «ы»; «я» в «е» или «и»; «у» – близко к «о». Например, вода -

вада, явилась – евилась, ремень – римень, голова – гылова и т.д. В певческой дикции изменяется только неударная «о», которая переходит в «а».

Сочетание нескольких согласных рядом (*вздывает, встрепенется*) отрабатывается 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* (*светский – свецкий*); *ться* как *цца* (*раздасться – раздацца*); окончания *его* и *ого* – как *ево* и *ово* (*твоего – твоево, любимого – любимово*). В некоторых словах, как и в речи, выпадают отдельные буквы (*солнце – сонце, поздний – позний*).

В пении существует правило переноса согласных с конца слога на начало следующего слога (например, фразу «Далекий мой друг, твой радостный свет» надо спеть так: «*Да – ле – ки – ймо – йдру – гтво – йра – до – стны – йсвет*» и т.д.). Й относится к разряду согласных и исполняется по правилам произношения согласных. Перенесение согласных с конца слога на 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.

При произношении окончаний слов следует помнить, что все звонкие согласные переходят в глухие (*сад – сат, красив – красиѳ*).

Основная цель работы хормейстера над вокальной дикцией сводится к тому, чтобы научить участников хора петь осмысленно и художественно выразительно.

3. Типичные вокальные недостатки в самостоятельном академическом хоре

1. Тусклое безтембровое звучание. Возникает в результате отсутствия навыков дыхания, неумения пользоваться резонаторами, а также вследствие общего пассивного тонуса поющих. Путь к преодолению указанных недостатков – выработка навыков певческого дыхания, пение на диафрагме, на опоре, нахождение точки головного резонирования. Помогает также развитие музыкально-образного мышления певцов, которое, в свою очередь, активизирует эмоциональное отношение поющих к исполняемой музыке.

2. Форсированное, напряжённое звучание. Характеризуется 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, но и вредно для голосового аппарата. Кроме того, хоры, поющие форсированным звуком, как правило, детонируют, фальшивят, не умеют петь кантилену.

В этом случае следует психологически перестроить певцов хора, объяснить им, что красота голоса достигается не физическим напряжением органов дыхания и работой гортани, а умением пользоваться резонаторами, благодаря которым, голос приобретает нужную силу и тембр. Задача руководителя – снять напряжённость в работе органов дыхания, излишнюю активность, найти точку головного резонирования. Поможет в этом пение упражнений с закрытым ртом в высокой позиции, пение на *piano* и *mezzo-piano*, филирование звука, а также упражнения на кантилену и ровность звука.

3. Плоский, мелкий, «белый» звук. Очень часто такое звучание в академическом хоре отождествляют с народной манерой пения, но это не так. Хоровые самодеятельные коллективы, поющие таким звуком, как правило, не имеют четкого представления ни о народной, ни об академической вокальной манере, и их вокально-хоровая техника беспомощна. Руководителю коллектива следует, прежде всего, определиться в художественно-исполнительском

направлении своего коллектива. Если хор развивается как академический, руководитель обязан заниматься 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 резонирования. Выполнять все это следует в единой манере формирования звука. Полезны также упражнения на прикрытые гласные «ё», «ю», «у» и на слоги *ми, мэ, ма, мо, му*.

4. Пёстрое звучание. Характеризуется отсутствием единой манеры формирования гласных, то есть «открытые» гласные звучат светло, открыто, а «прикрытые» - более собранно, затемнено. Происходит это от того, что певцы не умеют в процессе пения сохранять зафиксированное положение «зевка». Зев принимает положение, соответствующее гласной, которая поется. Отсюда и пестрота звучания. Чтобы ликвидировать ее, певцам следует заниматься упражнениями, направленными на выработку единой манеры формирования гласных.

5. Глубокое, «задавленное» звучание. Может возникнуть из-за чрезмерного перекрытия звука, когда «зевок» делается очень глубоко, близко к гортани такое пение всегда остается несколько глухим, далеким, часто с гортанным призвуком. Прежде всего, следует облегчить «зевок», приблизить звучание, упражняясь на пении слогов с близкими гласными *зи, ми, ли, ди, ни, ля, лё*. Исправлению этого недостатка помогает также включение в репертуар произведений светлого прозрачного звучания с использованием лёгкого *staccatto*.

Тема 6. Музыкально-учебная работа в самодеятельном хоре

1. Значение учебной работы в самодеятельном хоре.
2. Принципы организации музыкально-учебных занятий.
3. Методы музыкально-учебной работы в самодеятельном хоре.

Цель: раскрыть роль музыкально-учебной работы в самодеятельном хоре и дать характеристику основных ее методов.

1. Значение учебной работы в самодеятельном хоре

Изучение основ музыкальной грамоты и приобретение навыков пения по нотам занимают важное место в работе самодеятельного хора, так как эти занятия не только улучшают хоровой строй, облегчают и ускоряют процесс разучивания хоровых партитур, помогают овладеть многоголосным пением, но и учат пониманию выразительных средств музыки – мелодии, гармонии, ритма, темпа, динамики, тембра. Все это в результате дает возможность коллективу переходить к более сложным программам.

Нередко из-за недооценки роли учебно-воспитательной работы, а порой и из-за недостаточной профессиональной подготовки руководителя занятия с хором сводятся к более или менее правильному заучиванию определенного количества хоровых произведений, то есть 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.

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, не просто выучить с участниками хора названия нот, а научить их интонировать, не только объяснить 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 ее сольфеджио (практикой).

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 песен. Руководитель также может сам сочинять необходимые упражнения с учетом уровня подготовки участников хора, методической направленности освоения материала и учебных задач коллектива.

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.

2. Принципы организации музыкально-учебных занятий

1. Изучение музыкальной теории должно строиться на основе приобретения музыкально-слуховых ощущений, иначе хористам будет сложно воспринимать теоретический материал. Поэтому начинать заниматься учебной работой необходимо тогда, когда хористы уже получили навыки пения. Всё обучение музыкальной грамоте должно строиться на основе практических музыкальных навыков. Например, пение звукоряда с названием нот – необходимо, чтобы хористы почувствовали ладовое тяготение – после этого можно объяснять строение мажорного или минорного звукоряда, устойчивые и неустойчивые ступени, строение мажорного и минорного трезвучия;

2. Теория и сольфеджио должны изучаться как единый комплекс. Например, знаки альтерации – объяснили – спели, интервалы от звука и в ладу – объяснили – спели;

3. Руководитель должен постоянно закреплять теоретические навыки в процессе изучения хоровых произведений. Особое внимание надо уделить пению по нотам и даже если хористы не знают музыкальной грамоты, они должны следить по партитуре или партии за нотной строчкой.

4. Повторение пройденного материала с постепенным углублением знаний. Следовать этому принципу необходимо по следующим причинам: новый материал не может быть усвоен участниками хоровой самодеятельности за одно занятие; из-

за дефицита времени невозможно дать полный объём знаний даже по одной теме; плохая посещаемость занятий.

3. Методы музыкально-учебной работы в самодеятельном хоре

В условиях работы хора обучение музыкальной грамоте и сольфеджио необходимо вести на хоровой основе в тесной взаимосвязи с хоровыми занятиями. Хоровое сольфеджио развивает мелодический, гармонический и вокальный слух участника, музыкальную память и чувство ритма. Многие из упражнений сольфеджио целесообразно давать в качестве распеваний. Рекомендуется выбирать нотные примеры из числа народных и советских массовых песен, а также руководитель может сам сочинять упражнения для распеваний.

В настоящее время не существует единой системы обучения музыкальной грамоте. Наряду с традиционной абсолютной системой, которая предполагает изучение 24-х тональностей кварто-квинтового круга, широкое распространение получили методы относительной сольмизации, особенно полезные на раннем этапе обучения. Рассмотрим некоторые из них.

1. Пение «по руке». «Нотным станом» служит левая рука певца, 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 учащиеся овладеют свободным пением «по руке», можно перейти к нотной записи.

2. Болгарская столбца. Большими черточками на столбце обозначаются устойчивые ступени, меньшими – неустойчивые. Расстояние между нотами, образующими тон, на столбце в два раза шире расстояния между нотами, образующими полутон. 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 столбце и без них. Необходимо,

чтобы хористы хорошо усвоили, где устойчивые, а где неустойчивые ступени. В процессе опевания различных ступеней закрепляется слуховое ощущение мажорного лада.

С помощью болгарской столбицы учащиеся должны понять строение мажорного и минорного лада. Постепенно следует расширять круг тональностей, в том числе осваивать многозначные тональности. Подход к ним должен вестись через пение на основе ладового тяготения. Пение по болгарской столбице может быть весьма полезным и в процессе освоения двухголосного пения. Тогда с помощью двух указок руководитель показывает направление мелодии для первого и второго голосов.

3. Метод ладовой сольмизации, основанный на воспроизведении различных ступеней лада. Дается настройка в одной из тональностей, удобной по диапазону и руководитель предлагает спеть I ступень (с закрытым ртом), затем III, V и т.д. (называя различные ступени) в разных комбинациях по принципу постепенного усложнения. Профессор Эстонской государственной консерватории Хэйно Кальюстэ предложил следующие названия сольмизационных слогов, соответствующие названиям нот абсолютной системы:

до ре ми фа соль ля си
ё ле ви на зо ра ти.

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

4. Ручные знаки. Эта система помогает 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 указательный пальцем опущена, тем самым, фиксируя тяготение IV ступени к относительно устойчивой III ступени.

Пятая ступень: рука находится в вертикальном положении (на ребре), большой палец несколько приподнят. Положение руки подчеркивает устойчивость V ступени.

Шестая ступень: кисть руки опущена, пальцы вытянуты вниз, 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, пояса). 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 поют с названиями нот, либо на нейтральный слог, также с показами ручных знаков. Такое упражнение развивает внутренний слух, внимание, память. Другая форма: педагог поет мелодию на нейтральный слог без показа ручными знаками, а участники хора, запомнив ее, поют с показом ручными знаками.

Ручные знаки помогают хормейстеру в работе над строем, интонацией, могут быть удобным средством закрепления навыков двухголосного пения. Для этого первый голос поет по ручным знакам левой руки руководителя, а второй одновременно поет по его правой руке. Чтобы занятия проходили успешно и продуктивно руководитель должен сам в совершенстве владеть техникой ручных знаков.

5. Ритмические слоги. Они весьма полезны в начальный момент освоения различных вариантов ритмических групп. Удобные в вокальном

отношении, ритмические слоги используются и для пропевания ритма мелодии, что помогает учащимся лучше закреплять ритмический рисунок без отрыва от звуковысотности. Тщательная работа над ритмическими слогами приводит к тому, что певцы привыкают к быстрой реакции на ритм, представляя и запоминая его сразу фразами или даже предложениями. Этому способствует навык проговаривания ритмическими слогами в момент проигрывания мелодии и анализа ее на слух.

Примерный объём знаний и навыков, рассчитанный на освоение в течение двух лет:

1. Название звуков и их пение в виде мажорного и минорного звукорядов;
2. Умение различать мажор и минор на слух;
3. Основные знаки альтерации;
4. Длительности нот от шестнадцатой до целой;
5. Особенности расположения на нотном стане каждой партии в пределах её диапазона;
6. Знать строение мажорного и минорного звукорядов и петь из до трёх знаков при ключе;
7. Понятие основных интервалов;
8. Основные динамические оттенки;
9. Умение сольфеджировать несложную мелодию с листа.

Тема 7. Репертуар хора и его концертно-исполнительская деятельность

1. Принципы подбора репертуара.
2. Основные разделы, составляющие репертуар.
3. Концертно-исполнительская деятельность: значение, цели, формы выступлений и основные организационные вопросы.

Цель: раскрыть значение репертуара и концертно-исполнительской деятельности в формировании музыкальной культуры участников хоровой художественной самодеятельности.

1. Принципы подбора репертуара

Проблема репертуара – главная эстетическая проблема исполнительского искусства – всегда была основополагающей в художественном творчестве. С репертуаром связана не только идейно-художественная направленность искусства, но и самый 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, вырабатываются вокально-хоровые навыки, складывается художественно-исполнительское направление хора. Поэтому вопрос о том, что петь и что включать в репертуар является главным и определяющим в деятельности любого хора. От умелого подбора произведений зависит рост мастерства коллектива, перспективы его развития, все, что связано с исполнительскими задачами.

Формирование мировоззрения исполнителей, расширение их жизненного опыта происходит через осмысление репертуара, поэтому *высокая идейность произведения*, предназначенного для хорового исполнения, есть первый и основополагающий принцип в выборе репертуара. Понятие идейного уровня произведения не может рассматриваться изолированно от понятия его *художественной ценности*.

Следующий важный принцип, которому необходимо следовать в выборе репертуара заключается в *доступности произведений для данного коллектива с технической и художественной точки зрения*. Подбирая репертуар, дирижер обязан учитывать вокальные особенности коллектива, способность справляться с техническими задачами в произведениях. Брать сразу сложные и объемные произведения не следует. Для хористов разучивание и исполнение трудного сочинения может оказаться неразрешимой проблемой, что в итоге скажется на

продуктивности работы коллектива, может вызвать физическое утомление и даже негативное отношение к сочинению.

Формируя репертуар самодеятельного хора, руководитель должен включать произведения с таким расчётом, чтобы *каждое новое сочинение* заключало в себе возможность привития хору определённых певческих навыков, *способствовало бы дальнейшему профессиональному росту коллектива*. Сложные произведения, как показывает практика, нужно включать в репертуар осторожно, с учетом всей последовательности его изучения. В то же время, количество легких произведений должно быть ограничено, так как облегченный репертуар не служит стимулом профессионального роста коллектива.

При подборе репертуара следует учитывать *стилистическую и жанровую направленность музыки*. Успешно концертирующий хоровой коллектив имеет в перечне исполняемых им пьес произведения различных эпох и композиторских школ. Это могут быть сочинения старинных мастеров (добаховский период), и сочинения композиторов-полифонистов (включая И.С.Баха), венских классиков, композиторов-романтиков, представителей современных зарубежных композиторских школ; в русской музыке – произведения композиторов доглинкинской эпохи (духовная и светская музыка, канты) и классические сочинения; современная русская музыка. Отдельной страницей репертуарного списка могут стать обработки народных песен, выполненные выдающимися композиторами и дирижерами.

Репертуарный диапазон современной хоровой самодеятельности довольно широк, а пути, методы и источники его формирования разнообразны. Задача репертуара – неуклонно расширять 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.

2. Основные разделы, составляющие репертуар

Хоровая самодеятельность много черпает из репертуара профессиональных хоров. Однако многим хоровым коллективам доступны далеко не все

произведения профессиональной музыки. Они отбирают лишь то, что соответствует их репертуарным интересам, творческим и техническим возможностям.

Многие самодеятельные хоры большую часть своей программы исполняют с сопровождением. Акомпанемент 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.

В то же время, хормейстер должен ставить перед коллективом задачу овладения навыками хорового пения без сопровождения. Пение а cappella требует от хора высокой исполнительской культуры, технического мастерства; оно оказывает сильное эмоционально-художественное воздействие не только на слушателей, но и на самих поющих.

Навыки пения без сопровождения приобрести непросто. Но именно оно в полной мере музыкально развивает певцов, так как в процессе многоголосного исполнения а cappella наиболее активно совершенствуется 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.

К основным разделам, составляющим репертуар самодеятельного хорового коллектива относятся:

- произведения советских и современных авторов;
- народно-песенное творчество;
- русская хоровая литература;
- произведения зарубежных композиторов-классиков.

Советские массовые песни – один из основных источников репертуара хоровой самодеятельности. Лучшие из них отличаются глубиной содержания,

гражданской направленностью, искренностью, свежестью музыкального языка, они неразрывно связаны с традициями национальной песенной культуры. Массовые песни доступны широкому исполнению. Чаще всего они представляют собой произведения куплетной формы в сопровождении фортепиано или другого инструмента (баян), что облегчает пение. Повторяющийся в куплетах музыкальный материал, как правило, ясный, мелодичный. Тесситура хоровых голосов удобная. Массовую многоголосную хоровую песню легко аранжировать для двухголосного состава, то есть 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 массовой песне.

Народная песня является существенным источником репертуара самодеятельного хора. 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.

Включение в репертуар *русской и зарубежной классики* способствует воспитанию нравственных идеалов и художественного вкуса участников хора. Однако, это является ответственной задачей, так как исполнение классической хоровой литературы требует от коллектива определенной культуры пения. Особенно осторожно и вдумчиво следует подходить к исполнению хоровой музыки западноевропейских композиторов. Это объясняется некоторыми сложностями, например лингвистическими (иностранный язык, либо произведение исполняется в переводе, что иногда снижает его художественные качества), эмоционально-образными, музыкально выразительными и другими. Но, несмотря на то, что начинающему хору на первой стадии своего развития недоступно исполнение классического наследия, опытные руководители, хорошо знающие

хоровую литературу, находят примеры классических произведений доступной музыкальной фактуры.

Анализ репертуара начинающих любительских хоров выявляет ряд отрицательных тенденций. Самой распространенной ошибкой руководителей является нарушение ими педагогического принципа доступности репертуара. Сложное произведение, как показывает практика, нужно включать осторожно. Это приводит к нарушению постепенности в учебно-воспитательном процессе.

Несоответствие репертуара уровню исполнительских возможностей хористов часто является причиной потери интереса к произведениям и невозможностью реализовать себя на концертных выступлениях. В то же время, количество легких произведений должно быть ограничено, так как не способствует профессиональному росту коллектива. Включение произведений различной степени трудности способствует поэтапному развитию вокально-хоровых навыков и организации концертной деятельности хора, стимулирующей интерес ее участников.

3. Концертно-исполнительская деятельность

Концертное исполнение – самый ответственный момент в работе над произведением. В концертном выступлении как бы «спрессован» многомесячный труд исполнителей и дирижера, подытожены все их творческие достижения. Хоровой коллектив выступает теперь как создатель художественных ценностей, как просветитель и воспитатель художественного вкуса слушательской аудитории. Только вдохновенное и совершенное по мастерству исполнение может доставить людям радость. В концертном зале во время звучания музыкального произведения между исполнителем и слушателями устанавливается особый психологический и эмоциональный контакт, который является для исполнителей своего рода индикатором того, как произведение воспринимается аудиторией. Профессиональные музыканты всегда учитывают это обстоятельство. Музыкант-исполнитель, ощущая настроение зала, корректирует степень воздействия собственной интерпретации на слушателя, проверяет правильность выбранных им

выразительных средств в передаче художественного образа, стилистики произведения и т.д.

Самодетельные хоры своими концертными выступлениями способствуют расширению музыкального кругозора слушателей, удовлетворению художественно-эстетических запросов широких масс. Концертные выступления имеют большое значение и для самих хористов, так как для них это публичный экзамен на художественную зрелость и показатель ответственности в отношении к своей деятельности.

Каждое концертное выступление имеет свою конкретную задачу. В соответствии с ней составляется программа выступления и определяется методика его проведения. Если перед хором стоит задача музыкально-культурного просвещения, то программа выступления строится на любую тему и сопровождается беседой или лекцией. Если выступление хора происходит в рамках смотра художественной самодеятельности, то задача такого выступления – показ исполнительского мастерства. В связи с этим хор должен представить разнообразную программу, которая давала бы возможность показать художественно-исполнительские достижения коллектива.

Формы концертных выступлений. Концерты могут быть разных типов: *тематические* (посвященные определенной теме), *монографические* (посвященные творчеству какого-либо одного композитора, поэта) или в форме *творческого отчета*. Выступление в виде творческого отчета доступно коллективам, достигшим высокого уровня исполнительского мастерства. Оно представляет собой показ большой программы, рассчитанной на целое отделение, а иногда даже на два. Чаще всего самодеятельные коллективы выступают в смешанных концертах, исполняя один или несколько номеров, как правило, открывая или закрывая концерт. Интересным выступлением может быть *участие хора в музыкально-литературных композициях* на определенную тему. Эта форма концерта связана с проведением совместных репетиций с другими исполнителями (чтецы, инструментальный ансамбль и др.) бывает особенно увлекательной, хотя и

требует большой четкости организации, так как связана с общими масштабами постановки, режиссурой и т.п.

Организационные вопросы концертных выступлений. Готовясь к концерту, руководитель должен позаботиться о помещении, узнать о его акустических особенностях. Помещение должно быть проверено с точки зрения акустики и, если необходимо, приняты меры по её улучшению (убрать мягкие ткани, снять лишние портьеры на сцене, выдвинуть хор ближе к краю сцены, закрыть окна, если необходимо – подзвучить), в незнакомых помещениях следует «опеть» программу. Нужно помнить, что слишком низкая или слишком высокая температура воздуха, духота приводит хор к быстрой утомляемости. Если выступление коллектива предполагается на открытом воздухе, необходимо договориться о радиофицировании эстрады.

Выступление планируется заранее. Очень плохо, когда коллектив выходит на концертную площадку неподготовленным, наспех. Выступление в этом случае может пройти неудачно, и тогда участники испытывают чувство неловкости, неудовлетворенности. Чтобы этого не случилось, перед выступлением хор необходимо настроить, распеть, повторить с ним отдельные наиболее трудные места, собрать 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, а только привести их в рабочее состояние: настроить позиционно, физически освободить, дать почувствовать опору на дыхание. Нельзя вызывать хор на концерт слишком рано; желательно, чтобы время между распевкой и выступлением было минимальным, так как мнимый отдых перед выходом на сцену только расслабляет участников, снижает их внимательность, исполнительский накал, которые были достигнуты в ходе распевания.

Исключительно ответственным моментом является составление программы выступления. Художественный вкус руководителя должен быть безупречным и

проявляться в знании стилистических особенностей хоровой музыки, умении выстроить программу тематически, логически, тонально. В народном хоре, если песня начинается с сольного запева, можно попробовать натренировать певца-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). Составляя программу концерта, дирижёр должен учитывать степень вокальной нагрузки, так как это отражается на строе хора. Если программа составлена из произведений без сопровождения, то имеет значение и тональность.

Не последнее место в составлении программы занимает вопрос слушательского восприятия. Например, начало программы лучше построить так, чтобы оно вводило слушателя в мир музыкальных образов, а конец ее был бы кульминационной точкой концерта. В середине же программы можно дать «отдохнуть» слушателю, успокоиться. Нельзя держать слух и эмоции в постоянном напряжении, иначе восприятие музыки снижается. В удачной программе всегда присутствуют принципы контрастности музыкальных номеров (быстрые сменяются медленными, лирические – шуточными или драматическими и т.д.), логической последовательности, стилистического сочетания (например, могут очень хорошо прозвучать одна за другой песни для женского хора, если даже обе лирического плана, но фактурно различаются: первая, скажем, в подголосочном складе, а вторая – чуть подвижнее, в гармоническом или имитационном изложении).

Желательно, чтобы в концерте был «гвоздь» программы. Исполнять его лучше во второй части выступления, когда волнение у певцов уляжется, пройдет скованность, либо в самом конце программы. Если же этот номер исполнить в

начале программы, остальные номера могут потеряться на его фоне, впечатление от первого заметно повлияет на качество остальных номеров.

Нормы концертных выступлений. Хоровой коллектив, который не ведет концертную деятельность, постепенно начинает сдавать свои позиции. Концертные выступления вносят в жизнь хора новые эмоции, впечатления, являются важным творческим опытом для певцов. Но нельзя и чрезмерно увлекаться большим количеством концертов, так как это может уменьшить интерес к ним и снизить у хористов чувство ответственности. Опытные хормейстеры, работающие с самодеятельными коллективами, рекомендуют проводить в год 12 – 14 выступлений.

РАЗДЕЛ II

Тема 8 Специфика организации воспитательной работы в детском хоре

Вопросы:

1. Основные функции детского хорового творчества.
2. Социально-педагогические задачи руководителя детского хорового коллектива.
3. Этапы организации воспитательного процесса в хоре.

Цель: создание мотивации к педагогической деятельности будущего хормейстера.

1. Основные функции детского хорового творчества

Среди разнообразных видов детского творчества трудно переоценить привлекательность и эффективность хорового пения, социальная и эстетическая природа которого создаёт благоприятные предпосылки для комплексного воспитания подрастающего поколения. Само по себе коллективное пение – прекрасная психологическая, нравственная и эстетическая среда для формирования лучших качеств личности.

Детская хоровая самодеятельность чрезвычайно важный аспект культурно-просветительной работы, и по своей массовости, демократичности и доступности имеет существенные преимущества перед другими видами самодеятельности –

изобразительной, драматической, оркестровой, хореографией. В чём же состоит преимущество этой формы музыкальной деятельности?

1. Хоровое пение – наиболее доступный вид музыкального исполнительства. Эта доступность обуславливается тем, что голосовой аппарат – «инструмент», данный человеку от рождения, совершенствуется вместе с его ростом и развитием.
2. Хоровая музыка тесно связана со словом, что создаёт базу для более конкретного понимания содержания музыкальных произведений. Хоровая музыка всегда программна. Содержание её раскрывается и через слово, поэтический текст и через музыкальную интонацию, мелодию. А потому идейно-эмоциональная сущность содержания хоровой музыки как бы «удваивается». Эта особенность важна для музыкального воспитания детей, которым свойственна конкретность мышления, образность представления.
3. Необходимо отметить коллективный характер процесса пения. Идея воспитания в коллективе – основа педагогики.

Детское хоровое пение – активный творческий досуг, оно развивает мышление детей. Детский хоровой коллектив, например, выступает не только как действенная форма эстетического воспитания поколения, но и воспитания социальной активности личности, что является особенно важным на современном этапе развития общества.

Большой известностью в нашей стране и за рубежом пользуются такие коллективы, как детский хор «Крынічка» городского ДК детей и молодёжи (худ. рук. Н. Суханова), образцовый хор «Дружба» средней школы № 1 (худ. рук. Т.Волошина), образцовый хор мальчиков «Соловушка» средней школы № 133 (худ. рук. А.Кунцевич) и др.

Рассмотрим, какие функции выполняет детская хоровая самодеятельность в системе музыкально-эстетического воспитания детей.

По отношению к музыкальной культуре общества детская хоровая самодеятельность выполняет две ведущие функции – приобщения детей к

музыкальной культуре и функции участия в создании самой музыкальной культуры, создании музыкальных ценностей.

Функция приобщения к музыкальной культуре (просветительская) осуществляется путём организации и посещения детьми концертов и музыкальных праздников. Функция участия в создании самой музыкальной культуры осуществляется путём привлечения детей в музыкальную самодеятельность на досуге, где дети приобретают навыки музыкального исполнительства, позволяющие им творчески проявить себя в искусстве.

Детская хоровая самодеятельность должна выполнять функцию воспитательную (педагогическую) через все другие: познавательную, эстетическую, рекреационную, гедонистическую, общения, развития творческих способностей.

При включении в хоровую самодеятельность у детей возникает целая гамма отношений эмоционально-психологического характера. Совместная хоровая деятельность усиливает свойственную детям потребность в общении, способствует формированию чувства ответственности за общее дело, чувство коллективизма.

Основной принцип организации детской хоровой самодеятельности – массовость, приём всех желающих, независимо от их музыкальных способностей. При этом, естественно, из-за разнородности состава детского коллектива по музыкальным данным детей и неравномерности их музыкального развития педагогический процесс очень осложнён. Ориентация на концертно-исполнительскую деятельность участников детской хоровой самодеятельности оказывает отрицательное влияние на детей с низким уровнем музыкального развития и тормозит его.

Главная задача детской хоровой самодеятельности состоит, прежде всего, в формировании интереса детей к хоровому пению, в развитии их музыкальных способностей, не в стремлении к бурной концертно-исполнительской деятельности, а внимание к воспитанию личности ребёнка средствами музыки, к самому процессу формирования его музыкальной культуры, куда составной частью, как закономерный результат, входит и концертная общественно полезная

деятельность детей. Она, особенно на начальном этапе, должна быть ограничена, приносить удовлетворение прежде всего самим участникам детского коллектива.

Одна из функций детской хоровой самодеятельности заключается в том, чтоб организация музыкальной деятельности младших школьников способствовала восстановлению их сил после напряжённых школьных занятий. Это относится не только к детским музыкальным праздникам, в которых наиболее полно реализуется рекреационная функция самодеятельности, а прежде всего, к методике учебных музыкальных занятий, использовании принципа занимательности. Ближе к этому находится также и функция удовлетворения гедонистических потребностей детей в досуговой музыкальной деятельности, так как потребность радостных положительных эмоций у младших школьников особенно велика, учитывая довольно напряжённый ритм и сложность учебных программ в общеобразовательной школе. Проблемы совершенствования детской хоровой самодеятельности на современном этапе является исключительно актуальными, ибо сегодня от её развития зависит успех самодеятельного художественного творчества. Установлено, что три четверти участников самодеятельных хоров занимались в кружках детской художественной самодеятельности (сольного пения, в школьном хоре, детской хоровой студии, клубном хоровом коллективе). Это подчёркивает роль и значение детской хоровой самодеятельности в музыкально-эстетическом воспитании и ещё раз подтверждает мысль о том, что если человек полюбит хоровое искусство в детстве, он будет интересоваться им и в зрелые годы.

В целом система массового музыкального воспитания складывается из двух дополняющих друг друга компонентов:

Первый из них – обязательные формы музыкального воспитания. Второй – дополнительные формы.

- 1). Обязательные формы музыкального воспитания – уроки музыки в общеобразовательной школе (1 час в неделю в 1-8 классах)
- 2). Дополнительные формы музыкального воспитания:
 - факультативные занятия хора в общеобразовательной школе;
 - музыкальные кружки в общеобразовательной школе;

- музыкальные студии;
- самодеятельные детские музыкальные коллективы при клубах, домах, дворцах культуры;
- музыкальные школы, школы искусств;
- работа с детьми в филармонии, на радио, телевидении.

Школы искусств синтезировали в себе лучший опыт, накопленный в области школьных и внешкольных форм эстетического образования и воспитания детей. Детские хоровые и оркестровые коллективы, хореографические ансамбли, театрализованные представления – вот далеко не полный перечень новых видов творческой деятельности детей, характерных для школ искусств.

2. Социально-педагогические задачи руководителя детского хорового коллектива.

Специфика формирования музыкальной культуры подрастающего поколения требует дифференцированного подхода к разным возрастным категориям. Особенное внимание следует уделить детям младшего школьного возраста, так как эта категория детей, во-первых, составляет основной контингент всех участников хоровой самодеятельности, во-вторых, именно в этом возрасте закладывается фундамент музыкальной культуры личности, в-третьих, от эффективности музыкального воспитания детей зависит в определённой степени успех музыкального воспитания подростков и молодёжи. Кроме того, детский хор чаще всего организуется из младших школьников. Это самый благодатный возраст для создания хорового коллектива.

Из воспитательной функции детской самодеятельности вытекают основные социально-педагогические задачи:

- вовлечение всех желающих детей, независимо от их музыкальных данных;
- воспитание личностных качеств участников в процессе их музыкальной деятельности – таких как коллективизм, трудолюбие, ответственность за общее дело, отзывчивость, доброта;
- формирование самостоятельности, инициативы, творчества детей, участие в общественно полезной деятельности;

- построение музыкальных занятий по принципу интереса, занимательности;
- использование разнообразной музыкальной деятельности – пения, слушания музыки, чтения книг о музыке и музыкантах, проведение музыкальных гостиных, посещение концертов, участие в музыкальных праздниках;
- расширение сферы творческой деятельности детей с использованием смежных видов искусства – поэзии, живописи, танца;
- сочетание учебных и просветительных форм музыкальной самодеятельности;
- возможности организации музыкального всеобуча родителей для создания музыкально-культурной среды дома.

3. Этапы организации воспитательного процесса в хоре

В организации воспитательного процесса в детском хоре можно выделить следующие этапы:

1-ый этап – организационный (игровой), когда происходит вовлечение детей в активную разностороннюю музыкальную деятельность. Основная задача – привить детям интерес к музыке и хоровым занятиям, удовлетворить их музыкальные потребности. (Например, разучить песню по просьбе детей). Решить эту задачу руководителю поможет принцип занимательности, исходя из которого, музыкальные занятия целесообразно проводить как занятия-игры, а массовые музыкальные праздники – в форме приключений, путешествий, сказок.

Руководителем осуществляется постановка увлекательной перспективы – подготовка и проведение новогоднего карнавала с музыкальным спектаклем, где каждому участнику предоставляется возможность проявить себя, независимо от способностей, и благодаря использованию различных видов искусств и видов деятельности.

На начальном этапе целесообразно использовать комплексный подход в проведении музыкально-хоровых занятий, включая детей в активную, разностороннюю музыкальную деятельность (пение, слушание музыки, хоровое сольное пение, музыкально-ритмические движения, музыкально-педагогические игры), а также применять наглядно-образные формы, используя рисунки к песням, стихи, игрушки, красочные таблицы, ритмические карточки, «ручные знаки»,

пение «по руке», инсценировки русских народных песен и т.п. При этом следует чаще менять музыкальные упражнения, песни, задания. В младшем хоре может быть активно применено элементарное музицирование по принципам системы Карла Орфа с использованием таких музыкальных инструментов, как металлофон, бубен, треугольник, барабан и другие, при помощи которых дети смогут играть несложные ритмические партии, сопровождая хор.

Самой важной задачей начального этапа является сплочение участников хора в дружный творческий коллектив. Осуществляя индивидуальный подход, надо найти «ключик» к каждому участнику хора, организовать общение между детьми. С целью сплочения коллектива проводятся такие интересные музыкально-воспитательные мероприятия, как выбор детьми названия и эмблемы хора (например: «Солнышко», «Колокольчик», «Весёлые нотки» и др.), выбор любимой общей песни (например: «Настоящий друг» Б.Савельева или «Крейсер Аврора» В.Шаинского), организация похода в лес или экскурсии по городу и др. Необходимо также привлекать родителей юных хористов к работе по формированию музыкальной культуры детей. Для этого целесообразно проводить родительские собрания, на которых познакомить их с задачами музыкального воспитания детей, структурой музыкальных занятий, планом музыкальных мероприятий, выбрать родительский актив. Важно, чтобы родители продолжили начинания руководителя по музыкальному воспитанию детей путём совместного посещения концертов, участия в домашнем музицировании, внимательного и чуткого отношения к музыкальным занятиям ребёнка – например, спросить какую песню разучили в хоре, проследить, чтобы ребёнок не пропускал хоровые занятия, поддерживать связь с руководителем. Всё это способствует более эффективной организации музыкально-воспитательной работы с детским хором в условиях самодеятельности.

2-й этап – эмоционально-познавательный, во время которого происходит становление детского хорового коллектива, стабилизация учебной работы с его коллективом (вокальное, слуховое воспитание), осуществляется не только удовлетворение музыкальных потребностей и интересов детей, но и формирование

новых музыкальных интересов (к народной, классической музыке), формирование вокально-хоровых навыков, накопление музыкального опыта детей (на музыкальных гостиных и праздниках), расширение их музыкального кругозора.

3-й этап – общественно-полезный, в ходе которого происходит формирование навыков самостоятельности, инициативы, творчества в музыкальной деятельности детей на досуге (подготовка и проведение концертов в клубе, школе, самостоятельные музыкальные проявления детей дома, в школе, в лагере).

Творческие проявления детей могут выражаться в своеобразии ответов на музыкальных занятиях во время слушания музыки, в собственных предложениях детей о характере исполнения песен и музыкальных произведений, когда ребёнок «изобретает» элемент музыкальной речи, находит решение художественной задачи. Этому помогает руководитель созданием на хоровом занятии «проблемной» ситуации, чтобы подвести ребёнка к самостоятельному ответу на поставленные вопросы. Выразительность исполнения детьми песни также можно считать творческим проявлением. Следует однако отметить, что для творческого проявления детьми себя в музыкальной деятельности требуются определённый уровень их музыкальной культуры, развитие таких её компонентов, как музыкальная грамотность, музыкальность, музыкальные навыки. Развитию музыкальности детей, их творческих способностей способствует также создание атмосферы эмоциональной увлечённости участников на хоровых занятиях.

Тема 9. Специфика работы с детьми в любительском объединении. Регистры и диапазоны детских голосов

Вопросы:

1. Детский голос и этапы его развития.
2. Особенности мутации у девочек и мальчиков.
3. Диапазоны и регистры детских голосов.
4. Вокально-хоровые навыки.

Цель: изучить изменения детского голосового аппарата на 4 этапах его развития

1. Детский голос и этапы его развития

Голосовой аппарат человека представляет собой сложную систему. Её основными частями являются:

- органы дыхания (куда входят лёгкие с дыхательными путями и дыхательными мышцами);
- гортань с голосовыми складками, где зарождается звук;
- артикуляционный аппарат;
- совокупность резонаторов.

Все части голосового аппарата находятся в непосредственной взаимосвязи и взаимозависимости между собой и во время певческого процесса работают как единое целое. Его деятельность подчинена регулирующему влиянию коры головного мозга, центральной нервной системы.

Специфика вокальной работы с детьми состоит в том, что ***детский голосовой аппарат находится в состоянии развития, непрерывного роста и отличается от взрослого величиной и формой.***

Этапы развития:

5-6 – 9-10 – младший домутационный возраст;

9-10 – 12-13 – старший домутационный возраст;

12-13 – 15-16 – мутация;

16-18 лет – послемутационный период, становление голоса взрослого человека.

Следует сказать, что в развитии детского голоса большую роль играют индивидуальные различия, потому возрастные грани несколько смещаются.

Развитие гортани с 3-х до 12 лет, до мутации, происходит постепенно. Во время мутации рост её становится более интенсивным. У мальчиков гортань во время мутации увеличивается на 2/3, у девочек – наполовину. К 13 годам длина голосовых складок у мальчиков – 13-14 мм, в период мутации длина их увеличивается на 6-8 мм., к 25 годам составляет 22-25 мм.

У девочек в переходном возрасте голосовые складки растут медленнее. У взрослой женщины достигает 18-20 мм.

Все этапы становления голосового аппарата связаны с общим физическим и нервно-психическим развитием ребёнка. Вернёмся к 1 этапу, рассмотрим подробнее

У младшего возраста (до 9-10 лет) голос имеет чисто детское звучание. Рост детей этого возраста идёт плавно и голос не имеет существенных изменений. Характерный звук голоса – нежный, лёгкий. Его характеризуют как голос фальцетного звучания – иначе говоря, «головного резонирования». Дыхание слабое, поверхностное, т.к. диафрагма расположена выше, чем у взрослых.

Руководитель хора должен помнить, что голосовой аппарат детей младшего возраста очень хрупок. Звук образуется при краевом колебании голосовых складок. Они смыкаются не полностью, между ними остаётся небольшая щель во всю длину. Чрезмерное их напряжение может привести к стойкой хрипоте, и неполное смыкание связок станет тогда уже ощущаться болезненно.

При нормальном воспитании голос развивается плавно как у мальчиков, так и у девочек. В их голосовом аппарате нет ещё существенных различий.

Для 6-7 летнего возраста уровень певческих возможностей таков: звукообразование – это умение петь негромко, протяжным голосом, правильно формируя гласные, правильное дыхание – умение петь слова и короткие фразы, не беря дыхания в середине их, дикция – правильное произношение слов, чистая интонация – правильная передача несложных мелодий, объёмом не более 6-7 звуков (до', ре' – си').

Существуют индивидуальные особенности голосов детей. Например, в одной хоровой группе (подготовительный и 1 класс) можно наблюдать резкие различия в диапазоне и индивидуальном характере звучания детских голосов. Среди чисто интонирующих (не гудошников) есть дети, которые имеют в своём диапазоне d^2 , e^2 , f^2 . И есть дети, имеющие неполный диапазон – всего 2-3 звука и дети, поющие внизу (а, h) на 2-3 звуках (последние наблюдаются очень часто). Все дети в хоровой группе оказываются с различными певческими навыками. Есть дети, поющие протяжным звуком, а есть такие, которые «говорят» в ритме песни. Потому для руководителя имеет огромное значение выявление индивидуальных

особенностей детей, установление причин, мешающих ребёнку петь верно, устранение индивидуальных недостатков в пении детей. Нельзя развитие самых маленьких хористов пускать на самотёк, ведь чем раньше (с самой первой репетиции) руководитель начнёт работать над певческими навыками и чистотой интонирования, тем успешнее будут результаты.

По мере роста ребёнка механизм голосообразования изменяется. В гортани развивается очень важная мышца – голосовая. К 12-13 годам она начинает управлять всей работой голосовых связок, которые приобретают упругость. Колебание связок перестаёт быть краевым. Оно распространяется на всю голосовую складку и голос делается сильнее, компактнее, собраннее, полнее.

Если певческое воспитание детей младшего возраста идёт правильно, то к 10-12 годам голоса детей начинают звучать особенно хорошо. Этот период называют «расцветом голоса». У мальчиков голос приобретает особую звонкость, «серебристость», в голосах девочек уже можно наблюдать индивидуальную тембровую окраску.

2. Особенности мутации у девочек и мальчиков

Когда подросток достигает 12-13-14 лет, начинается период мутации. Мутация с латинского – «перемена, смена». Может протекать быстро или относительно долго, малозаметно или болезненно. Может начаться в 13-14 или позже в 16-17 лет.

Смена голоса у детей – явление чисто физиологическое, связанное с половым созреванием организма в подростковом возрасте. Первыми признаками наступления мутации у детей следует считать появление тусклости звучания их голосов, появлению осиплости, детонации, срывы голоса, резкое падение силы голоса, быстрая утомляемость. У мальчиков уже в 5 классе как бы 2 голоса: один тоненький – фальцетный, который звучит на высоких нотах голосового диапазона, в основном в 1 октаве, другой – толстый – грудной, в относительно узком диапазоне в пределах квинты в малой октаве.

Для этого возраста характерно появление признаков, указывающих на происходящие изменения в их организме: физический рост и, в частности, рост

голосового аппарата перестаёт быть плавным. Развитие идёт неравномерно. Внешняя непропорциональность указывает и на неравномерность внутреннего развития. Голос теряет яркость, как бы тускнеет, немного сипит. Есть изменения и в объёме: многие стараются не брать верхние звуки, или поют их напряжённо. Признаки появления мутации появляются в разное время, индивидуально, и потому заметить их трудно. Важно знать об их существовании и тщательно следить за развитием подростков, чтобы не пропустить этих изменений в голосе и правильно строить занятия. Нужно иметь в виду, что бывают случаи раннего полового развития и потому признаки предмутационных изменений могут появиться гораздо раньше. Современные дети растут быстрее.

Мутационный период наступает в 12-13 лет и длится до 15-16, а иногда и дольше.

У мальчиков рост гортани идёт быстро, голосовые связки становятся длиннее, голос заметно изменяется: понижаясь, переходит в малую октаву. Рост гортани часто идёт настолько неравномерно и даже болезненно, что приходится временно прекращать занятия. Если же мутация проходит спокойно, то можно продолжать занятия.

У девочек предмутационный период, а также в период мутации, обычно проходит более спокойно, чем у юношей. Регулярные занятия и соблюдение певческого режима облегчают прохождение мутации, только следует постоянно показываться врачу.

К 16 годам у мальчиков в тембре проявляется оттенок будущего взрослого голоса, юноши то поют «новым» голосом, то переходят на прежний. Связки становятся вдвое длиннее детских, но гортань ещё продолжает расти.

Затем наступает послемутационный период, когда гортань юноши и девушки почти сформировалась, но ещё наблюдаются остаточные явления мутации. Голос можно считать сформировавшимся, когда сформируется весь организм. Иногда это происходит к 20 годам.

3. Диапазоны и регистры детских голосов

При обучении пению, при подборе репертуара, а также при определении характера голоса следует учитывать диапазоны и регистры детских голосов.

Практикой установлен наиболее типичный рабочий диапазон:

для детей 6-9 лет: $c^1, d^1 - c^2, d^2$

для детей среднего и старшего хора, для подростков:

A – a, h – c^2, d^2

S – $c^1, d^1 - f^2, g^2$

В среднем и старшем хоре, внимательно следя за индивидуальным качеством голосов, руководитель хора помещает в альтовую партию учащихся с естественно звучащими низкими звуками.

В сопрано могут петь те, у кого свободно звучат e^2, f^2 . Эти звуки называются «переходными», потому что находятся на границе среднего и верхнего регистров. Если они устойчивы, свободны, то переход из регистра в регистр произойдёт плавно, голос будет звучать ровно на всём постепенно развивающемся диапазоне. На этом основано сглаживание регистров.

Средством плавного, нерезкого перехода от грудного к головному резонированию служит микстовое (смешанное) звучание. В процессе обучения пению руководитель решает многие задачи, связанные как с развитием голоса, так и приобретением вокально-хоровых навыков и умений, необходимых для художественного выразительного исполнения.

4. Вокально-хоровые навыки

Одна из основных задач руководителя хора – научить детей петь чисто, звонко, выразительно. Большую помощь в этом направлении оказывают вокально-хоровые навыки.

Исключительно важным является работа над дыханием, от которого зависят сила, красота, и продолжительность звука. Оно должно быть свободным, равномерным, естественным. Дыхание у детей тренируемо. Комплекс приёмов может состоять в дыхательной гимнастике вне пения, организация правильного «вдоха» (аромат цветка) во время пения, использование штриха хорового

звуковедения – стаккато, активизирующего работу диафрагмы и плотность смыкания голосовых складок.

Большую помощь в развитии певческих навыков оказывают вокально-хоровые упражнения.

Под упражнениями в педагогике понимаются планомерно организованное повторное выполнение действия (умственного и практического) с целью овладения им или повышения его качества. Систематическое пение определённого количества стабильных упражнений облегчает наблюдение за певческим развитием детей из занятия к занятию, из года в год и способствует возникновению у поющих устойчивых певческих навыков.

Вокальное воспитание детей в своей первооснове связано с подражательным пением, поэтому показ руководителя должен быть безупречен по чистоте интонации, полётности и красоте звука.

Необходимо подчеркнуть, что для распеваний руководитель должен подбирать интересные тексты, такие, чтобы они нравились детям.

Для начинающего детского хора можно рекомендовать следующие упражнения:

1. на активизацию работы артикуляционного аппарата попевку на одном звуке «Сидит ворон на дубу, он играет во трубу у, у, у, у, у, у.» 2. на выравнивание гласных – «Звонко, звонко пойте». 3. на певучесть звука – «Баюшки, баюшки, баю», и т.п.

Несколько практических советов:

1. Для развития детского голоса полезно исполнять мелодии с движением звуков сверху вниз, с небольшим диапазоном (кварта, квинта).
2. Наиболее эффективными для развития детского голоса являются унисонные упражнения (для выработки манеры пения, расширения диапазона, для повышения вокально-интонационной точности исполнения).
3. Учитывая возрастные особенности младших школьников, в работу над вокально-хоровыми навыками необходимо вносить игровой момент, так как распевания приносят пользу только при осмысленном, выразительном исполнении.

4. На каждом занятии распевания должны занимать непродолжительное время. При этом нужно помнить, что на одном занятии нельзя достигнуть безупречного исполнения. Выработка вокально-хоровых навыков происходит в результате длительной систематической работы.

5. Упражнения начинать с примарной (удобной) зоне голоса, двигаясь постепенно по полтона вверх и вниз.

Тема 10. Основные методические направления в обучении детей пению.

Система детского музыкального воспитания Д.Е.Огороднова

Вопросы:

1. Методические направления в вокальной работе с детьми.
2. Характеристика хора с фальцетной и грудной манерой фонации.
3. О методике комплексного музыкального-певческого воспитания Д.Огороднова.

Цель: проследить развитие методической мысли в области детской вокальной педагогики за последнее столетие. Ознакомить с авторской методикой Д.Е.Огороднова, позволяющей значительно эффективнее, чем традиционная методика, выявлять у детей резервы их музыкальной способностей и развивать их.

1. Методические направления в вокальной работе с детьми.

Развитие методической мысли в области детской вокальной педагогики в дореволюционный период началось с решения вопроса о выборе регистра, используемого детьми в процессе пения. В первые годы Советской власти музыкальное воспитание в общеобразовательной школе приобретает массовый характер. В связи с этим резко понижается общий уровень вокального воспитания детей. Сам репертуар тех лет, а именно революционные песни маршевого характера, провоцировал детей на форсированное пение, что создало неблагоприятные условия для формирования детского голоса, работавшего в режиме перегрузки.

Уже в первые десятилетия стала ясно вырисовываться картина массовой порчи детских голосов, фонастения, несмыкание голосовых связок, сип при пении по причине узелкового процесса на связках и других патологических явлений, связанных с неправильным функционированием гортани во время фонации.

В 1938 году в Москве состоялось первое методическое совещание, в котором приняли участие медики, отоларингологи, фониатры, вокальные педагоги и музыкальные работники. Главный вопрос – охрана детского голоса. В результате совещания были приняты рекомендации, в которых предлагалось использовать фальцетную манеру звукообразования у всех детей до периода наступления мутации.

Вопрос о развитии детского голоса нашёл отражение в материалах совещания. Однако многие специалисты считали, что работать над развитием детского голоса не следует, так как детский организм находится в бурном развитии и голос требует не развития, а охраны и должен тренироваться по мере роста организма. К такому же выводу позже, в послевоенный период пришли и исследователи детского голоса Н.Д.Орлова, Т.Н.Овчинникова.

В 50-е и 60-е годы сотрудники лаборатории музыки и танца ИХВ опубликовали ряд научно-методических работ. Среди них:

- А.А.Сергеев «Воспитание детского голоса» (1950)
- М.А.Румер «Методика преподавания пения в школе» (1952)
- В.А.Багадуров «Воспитание и охрана детского голоса» (1953)
«Начальные приёмы развития детского голоса» (1954)
- Е.М.Малинина «Вокальное воспитание детей» (1967)
- В.К.Белобородова «Развитие музыкального слуха учащихся» (1956)

Все эти работы были основаны на научно-педагогических наблюдениях и подкреплены практическими разработками. Однако в результате по вопросу о подходе к звучанию детского хора, а именно регистровому звучанию детских голосов сложились две противоположных точки зрения. В своих исследованиях Е.М.Малинина выделяет четыре основных момента, характеризующих голос ребёнка младшего школьного возраста:

- «голос лёгкий, светлый», «свирельный», серебристый, сила небольшая;
- колебательная манера голосовых связок лишь их краями;
- атака звука «мягкая»;
- гортань в высоком положении.

Такой же точки зрения придерживался в своих разработках, проделанных в 1933-1941 гг. И.И.Левидов. Он считал, что естественно звучащий голос ребёнка младшего возраста обуславливается именно лишь краевой колебательной манерой голосовых связок. Последователи этой точки зрения рекомендовали «фальцетную» манеру звукообразования, объясняя её необходимость неразвитостью мышц голосового аппарата ребёнка.

Противоположной точки зрения придерживался В.А.Багадунов. В одной из своих работ он отмечает, что методика Е.Малининой очень близка к брошюрам И.Левидова. Очень характерна боязнь грудного звучания у детей даже старшего возраста и, что совсем уж непонятно, у мальчиков. При этом указывается, что грудной регистр всегда нужно искоренять и вводить голос в естественное русло. Правда, всё время говорится о «перегрузке грудного звучания», «надсаженности», напряжённости его и форсировке, как будто нормального грудного звучания в детском голосе не существует совсем. Ведь грудное звучание, как и фальцетное, есть самое натуральное и естественное звучание голоса, если уж говорить о естественности.

Эта точка зрения так же заслуживает внимания, хотя и основана лишь на эмпирических наблюдениях автора.

В 1961 году ИХВ АПН РСФСР организовал первую научную конференцию по вопросам развития музыкального слуха и голоса детей. Она была отмечена присутствием представителей смежных наук: психологов, физиологов, морфологов, фонистов, акустиков, педагогов не только из России, но и из других стран. Доклады конференции были опубликованы под редакцией В.Н.Шацкой в 1963 году.

В процессе работы конференции стали ясны существенные различия во взглядах на воспитание детского голоса, стали очевидны проблемы, требующие как теоретического, так и практического решения. Одной из важнейших проблем явилась проблема мутации.

По результатам работы конференции за нормальное пение детей принимается пение ясное, звонкое, лёгкое, совершенно свободное, то есть

фальцетное. Основой звукообразования признаётся фальцетная манера пения для всех детей в возрасте до 10-11 лет, то есть до появления мутации голоса.

Наряду с уже сложившимися мнениями в настоящее время складываются новые методики вокального воспитания детей, основанные преимущественно на использовании грудного звучания голоса. Сторонниками таких взглядов являются Д.Е.Огороднов и его последователи.

2. Характеристика хора с фальцетной и грудной манерой фонации.

С течением времени педагоги, хормейстеры, фониатры пришли к выводу, что невозможно подходить однобоко к решению вопросов о звучании детского голоса и его развитии. Можно выделить две так называемые модели хора.

1. хор с **фальцетной** манерой звукообразования имеет выхолощенное, бедное по тембру звучание, узкий динамический диапазон, хотя достаточно широкий звуковысотный диапазон за счёт верхних звуков.

2. хор с **грудной** манерой звукообразования отличается более богатым тембром и более широким динамическим диапазоном, но имеет более ограниченный звуковысотный диапазон, расположенный ближе к низкой тесситуре. Верхние звуки – напряжённые и крикливые.

Практика показала, что первый тип хора развивается слабо в отношении тембра и динамики, а во втором случае недостаточно развивается звуковысотный диапазон.

Таким образом, ни одна из моделей не является идеальной и не может быть рекомендована как единственно верная.

Существует так же и иное направление вокально-хоровой работы с детьми, теоретическим и методическим лидером которого является кандидат педагогических наук Г.П.Стулова. Для начального этапа развития голоса она предлагает методику вокальной работы с детьми исходя из регистровой структуры детского голоса. Выводы её исследования изложены в книге «Развитие детского голоса в процессе обучения пению» (1992).

Рекомендации Г.П.Стуловой и Д.Е.Огородного носят обоснованный, строго научный характер. Отсюда и эффективность применения их методов на практике педагогами-хормейстерами.

3. О методике комплексного музыкально-певческого воспитания Д.Огороднова.

Методика комплексного музыкально-певческого воспитания разрабатывалась Д.Е.Огородновым в течение более чем 25 лет на базе школ-интернатов Ленинградской области и города Москвы. Книга Д.Е.Огороднова «Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе» в сокращённом варианте была переведена на болгарский язык.

Почему комплексная? Современная методика музыкального воспитательная должна быть комплексной и действенной, чтобы выявлять и развивать все задатки творческих способностей, интеллектуальную и эмоциональную активность, раскрывать перед учащимися огромные возможности для самосовершенствования. Методика Огороднова Д.Е. позволяет воспитать в музыкальном отношении всех детей, включая «гудошников», помогает всем детям развить свой голос, научиться петь по нотам, стать музыкально грамотными.

Певческий аппарат есть двигательный аппарат со сложной системой мышц, обладающий высокой чувствительностью и пластичностью, богатой нервной организацией.

Д.Е.Огороднов, согласовывая движения рук и певческого аппарата, выделяет их в более сложную, но и одновременно совершенную систему. Автором выстроена система специальных упражнений, где всё начинается с простейшего, легко выполнимого движения, а каждое последующее упражнение немногим отличается от предыдущего. Это Д.Е.Огороднов называет «минимальным шагом программы», что является важнейшей особенностью данной методики, как и применение наглядных схем алгоритмов.

Все алгоритмы составлены в строгой музыкальной форме и включают в себя решение задачи не только постановки голоса учащегося, но и развитие у него ладового чувства, чувства метроритма и музыкальной формы. В центре данной

методики стоит вопрос о правильном полноценном функционировании голосового аппарата не только учащихся, но и самого педагога.

Методика комплексного музыкально-певческого воспитания включает в себя шесть видов художественных музыкальных движений в коллективной хоровой работе:

1. художественное тактирование
2. работа по алгоритму постановки голоса и воспитания вокальных навыков и музыкальности
3. ладо-вокальные жесты на «телесной схеме»
4. декламация с жестикуляцией
5. вспомогательные движения при вокальной работе над песней
6. поиски выразительных движений во время слушания музыки

Первые три вида движений автор называет дидактическими, так как каждый из них строго регламентирован и требует точности в выполнении их формы. Остальные носят творческий характер, поскольку являются импровизационными по форме и произвольными по эмоциональному содержанию.

В работе по постановке голоса в академической манере Огороднов рекомендует опираться на речевые навыки, которые значительно опережают вокальное развитие. В помощь педагогам в вокальной работе по алгоритму Д.Е.Огороднова была составлена памятка, в которой содержатся рекомендации автора. Вот некоторые из них:

- чтобы слух следил за голосом, следи неотрывно за движением руки. Рука и глаз дружны, как слух и голос.
- хочешь работать перспективно – работай фундаментально. Фундамент голоса – внизу диапазона. Там же – кладовая тембра. Там же – свободная, выразительная артикуляция. Выявляй сначала и развивай нижний отрезок диапазона, а затем – середину.

Д.Е.Огороднов является одним из основателей и методическим лидером особого направления детского вокально-музыкального воспитания. «Дети, воспитанные в рамках его методики, любят петь, поют музыкально, эмоционально

переживают музыку, процесс интонирования» – таково мнение известного учёного-исследователя и практика В.В.Емельянова.

Тема 11. Музыкально-слуховое обучение детей в хоре. Хоровая студия Г.Струве.

Вопросы:

1. Обучение детей музыкальной грамоте и сольфеджио .
2. Методы работы с детьми, которые поют неправильно.
3. Формирование навыков многоголосного пения.
4. Хоровая студия Г.Струве (опыт работы)

Цель: изучить методы музыкально-слухового обучения детей, формирования навыков многоголосного пения и опыт создания и работы хоровой студии.

1. Обучение детей музыкальной грамоте и сольфеджио

Практика музыкально-слухового воспитания детей значительно обогатилась различными методами и приёмами, выработанными в ходе экспериментальных исследований в этом направлении, взятыми из положительного опыта музыкального образования в нашей стране, а также заимствованными из практики музыкального воспитания других стран.

В условиях работы детского хора обучение музыкальной грамоте и сольфеджио необходимо вести в тесной связи с хоровыми занятиями. **Комплекс методических приёмов и упражнений, предназначенных для развития музыкальных способностей детей – слуха, ритма, музыкальной памяти, получил в практике название хорового сольфеджио.** Основная задача хорового сольфеджио – выработка навыков чистой и выразительной интонации. Многие из упражнений хорового сольфеджио целесообразно использовать в качестве вокальных распеваний (народные песни, прибаутки). Использование при обучении сольфеджио и музыкальной грамоте игровых приёмов, наглядности в таких методах как «ручные знаки», «болгарская столбица», «пение по руке», «относительная сольмизация» делают их особенно эффективными для детей младшего школьного возраста. Эти методы таят в себе большие возможности для

развития творческого воображения, активности, самостоятельности детей на музыкально-хоровых занятиях.

Рассмотрим некоторые из них.

Ручные знаки. Этот метод помогает певцам усвоить отличительные черты звучания каждой ступени лада благодаря сочетанию зрительной наглядности с моторно-мышечными ощущениями и присутствием игрового элемента в обучении.

Ручные знаки ладовых ступеней следует выполнять перед собой полусогнутой в локтевом суставе рукой. В зависимости от положения той или иной ступени ручные знаки выполняются на различной высоте.

I ступень: рука, сжатая в кулак и вытянутая вперед, фиксирует устойчивую ступень, носит название «ё» (по Хэйно Кальюстэ).

II ступень: пальцы кисти руки приподняты, подчеркивая движение от I ступени ко II ступени – название «ле».

III ступень: рука свободно парящая, кисть вытянута вперед – «ви».

IV ступень: кисть руки с вытянутым указательный пальцем опущена, тем самым, фиксируя тяготение IV ступени к устойчивой III ступени – «на».

V ступень: рука находится в вертикальном положении (на ребре), большой палец приподнят. Положение руки подчеркивает устойчивость V ступени – «зо».

VI ступень: кисть руки опущена, пальцы вытянуты вниз, подчеркивая тяготение VI ступени к V ступени – «ра».

VII ступень: кисть руки поднята с вытянутым вверх указательным пальцем, подчеркивая тяготение VII ступени к I ступени – «ти».

Г.Струве упростил пользование ручными знаками, убрав слоговые названия ступеней, разработанные и предложенные эстонским композитором и дирижёром Хэйно Кальюстэ. Г.Струве ступени лада назвал по их очерёдности (Например: I ст. – раз, II ст. – два и т.д.).

Ручными знаками можно передать темп, ритм, характер музыки, что помогает активизировать слуховое восприятие. Ручные знаки помогают хормейстеру в работе над строем, интонацией, могут быть удобным средством закрепления навыков двухголосного пения. Для этого первый голос поет по

ручным знакам левой руки руководителя, а второй одновременно поет по его правой руке. Чтобы занятия проходили успешно и продуктивно руководитель должен сам в совершенстве владеть техникой ручных знаков.

Используя систему ручных знаков, можно с хористами попробовать выполнить устный «диктант» по сольфеджио.

«Болгарская столбца». Оригинальный метод, так называемая «столбца» («лесенка») применяется в Болгарии. Создатель её – Б.Тричков. Большими черточками на столбце обозначаются устойчивые ступени, меньшими – неустойчивые. Расстояние между нотами, образующими тон, на столбце в два раза шире расстояния между нотами, образующими полутон. С правой стороны около каждой черточки стоят ступени лада мажорной гаммы. После нескольких упражнений цифры не выписываются, так как учащиеся обычно хорошо ориентируются по столбце и без них. Необходимо, чтобы хористы хорошо усвоили, где устойчивые, а где неустойчивые ступени. В процессе опевания различных ступеней закрепляется слуховое ощущение мажорного лада.

С помощью болгарской столбцы учащиеся должны понять строение мажорного и минорного лада. Пение по болгарской столбце может быть весьма полезным и в процессе освоения двухголосного пения. Тогда с помощью двух указок руководитель показывает направление мелодии для первого и второго голосов. «Болгарская столбца» наглядно показывает структуру гаммы, помогает воспринять и усвоить ладовые соотношения звуков. Учить по столбце нужно до ознакомления с нотами, и это одна из её положительных сторон.

Пение «по руке». Левая рука певца служит «нотным станом», 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. Последней вводится в пение VI ступень. После того, как учащиеся овладеют свободным пением «по руке», можно перейти к нотной записи. Метод привлекателен своей

простотой, наглядностью, сочетанием слухового, зрительного и двигательного компонентов, присутствием игрового момента в обучении.

Ритмические слоги. Они весьма полезны в начальный момент освоения различных вариантов ритмических групп. Удобные в вокальном отношении, ритмические слоги используются и для пропевания ритма мелодии, что помогает учащимся лучше закреплять ритмический рисунок без отрыва от звуковысотности. Тщательная работа над ритмическими слогами приводит к тому, что певцы привыкают к быстрой реакции на ритм, представляя и запоминая его сразу фразами или даже предложениями. Этому способствует навык проговаривания ритмическими слогами в момент проигрывания мелодии и анализа ее на слух.

Рекомендуем основные ритмические группы с соответствующими ритмическими слогами:

- **четверть** – («шаг») – «та»;
- **восьмые** – («бегать») – «ти-ти»;
- **шестнадцатые** – «тири-тири»;
- **пауза** – «се».

Алгоритм Огородного даёт возможность освоить I, II, VII, III, ступени лада.

4. Методы работы с детьми, которые поют неправильно

Так как в хоре могут быть дети с низким уровнем музыкального развития, т.е. имеющие ограниченный диапазон голоса и слабо развитый слух, необходим дифференцированный подход к ним. Таких детей в хоровой практике называют «гудками» или «гудошниками». Определяя примарную зону, мы будем иметь проблему с теми детьми, где нет координации между слухом и голосом, имеющим ограниченный диапазон и слаборазвитый слух – «Гудошников».

Причиной этого явления могут служить перенесенные горловые заболевания, отсутствие координации между слухом и голосом (когда дети верно слышат звуки, но из-за неразвитости голосового аппарата не могут воспроизвести высоту звука). Некоторым детям младшего школьного возраста весьма трудно переходить от разговорной речи к пению. Иногда они начинают петь в очень низком регистре, в малой октаве. Руководитель должен знать, что

примарные звуки голоса детей данного возраста лишь в исключительно редких случаях находятся действительно в малой октаве. Как правило, такое низкое интонирование происходит от вялости, стеснительности, заторможенности, отсутствия интереса к пению. У таких детей нередко удается добиться пения на нормальной высоте через эмоционально-речевые интонации в высокой тесситуре и при помощи игровых занятий, в которых они участвуют с удовольствием. Чередование пения про себя и вслух. Важным приемом является также включение этих детей в коллективное музицирование. Необходимо стремиться, чтобы дети привыкли прислушиваться друг к другу, внимательно слушать пение рядом сидящих детей, научиться отличать чистые интонации от неправильных, выразительное, звонкое пение от скучного и тусклого. Детям нужно объяснять, что вполне естественно, если вначале одни поют лучше, другие хуже; ведь они только начинают учиться правильно петь. В хоре должна царить атмосфера доброжелательности, заинтересованности, дружбы, тогда никто из детей не будет стесняться петь по одному. В общую работу детского хора вовлекаются все без исключения дети, получая дифференцированные задания в соответствии с разным уровнем их музыкального развития. Как показывает практика, при целенаправленной и систематической работе со слабо подготовленными детьми над развитием их слуха и голоса дефекты постепенно исправляются. Рекомендуем некоторые методические приемы вокально-хоровой работы с «гудошниками»:

- правильное размещение участников детского хора («гудошников» следует посадить рядом с хорошо интонирующими детьми и поближе к руководителю);
- работа над унисоном в примарном диапазоне детского голоса на гласные «у», «и», «а», «я», пение на одном звуке;
- пение народных песен, детских прибауток без сопровождения, с использованием игрового элемента;
- используя приём мысленного пения, «про себя». При этом обостряется внимание к чистоте интонации;
- пение с плотно зажатым ухом, что помогает поющему найти верный тон;

- чередование пения «про себя» и пения вслух;
- пение с помощью высотного тактирования рукой, помогающего детям спеть высокие ноты.
- приём «атакирования» верхнего регистра диапазона.

3. Формирование навыков многоголосного пения.

В музыкальном развитии детей большая роль принадлежит многоголосному пению, в процессе которого активно развивается гармонический слух, ладовое чувство, чистота певческой интонации и др.

В совместном звучании отдельных музыкальных линий возможно наиболее ярко передать вокальными средствами различные оттенки настроения, переживаний, образы природы..

Вся работа по воспитанию навыков многоголосия теснейшим образом связана с развитием самых разнообразных сторон музыкального слуха детей.

Обучая детей восприятию двухголосной музыки, необходимо заинтересовать их, рассказать, как слушать такую музыку, какими знаниями при этом необходимо овладеть. Восприятие многоголосной музыки – явление сложное и, как правило, оно значительно отстает от восприятия одноголосной музыки.

Подготовка к обучению двухголосному пению должна начинаться с первых музыкальных занятий в хоре в процессе работы над одноголосной песней, а также при слушании музыки. Детям необходимо чаще давать петь и слушать музыку, в которой месторасположение мелодии и аккомпанемента не были бы однообразны, что будет создавать условия для активной работы музыкального слуха. Показ музыкальных произведений, в которых тема меняет свое положение относительно сопровождения, также позволит привлечь слуховое внимание детей.

Двухголосное пение опирается на восприятие двух одновременно звучащих мелодий или двух музыкальных планов, что создает новые условия по сравнению с одноголосием. Слух, не подготовленный ранее к восприятию двух мелодических линий, выбирает то, что проще для восприятия. В связи с этим дети не могут удержать двухголосия и воспроизводят более доступную мелодию, которая в большинстве случаев оказывается в первом голосе.

Центральное место в проблеме обучения детей двухголосному пению на начальном этапе занимают следующие вопросы:

- определение сущности двухголосного пения;
- принципы деления на хоровые партии;
- условия перехода к двухголосному пению;
- значение и содержание подготовительного периода;
- роль голосоведения в обучении;
- содержание и значение упражнений;
- репертуар и принципы его подбора на начальном этапе обучения.

По вопросу деления на хоровые партии существуют разные мнения. Одни педагоги-хормейстеры предлагают проводить распределение детей по голосам до перехода к двухголосному пению, исходя из диапазона и характера звучания голоса. Дети со слабыми вокальными данными равномерно распределяются между более сильными певцами. Другие – рекомендуют создавать в хоре на первых порах две равные по всем показателям партии и поручать каждой из них то верхний, то нижний голос.

Для успешного перехода к двухголосному пению важны следующие условия: достижение хорошего унисона и методически правильный подготовительный период. Известный хоровой дирижер В. С. Попов рекомендует, прежде чем переходить к двухголосному пению, следует добиться чистого унисона в одноголосных песнях. Он подчёркивает, что под активным унисоном мы должны понимать не только правильное исполнение по высоте каждой ноты в песне, но и стремиться к правильному вокальному оформлению каждого звука и хорошему чувству локтя товарищей, сказывающееся в попытке услышать, как поет другой. Из психологии известно, что та или иная способность развивается лишь в соответствующей деятельности. И способность слышать и исполнять двухголосие не может быть развита вне этой сферы, в процессе занятий лишь унисонным пением.

Эффективному переходу к двухголосному пению предшествует подготовительный период. Первоначально необходима слуховая подготовка на

различение двух музыкальных планов. Дети учатся сначала отличать в песнях, которые они разучивают, мелодию и сопровождение, затем слышать несколько мелодических линий, тембров в музыке.

Очень важна начальная работа над привитием навыков двухголосия. Хормейстер и методист Ю. Б. Алиев считает, что двухголосному пению должна предшествовать психологическая подготовка. Надо объяснить и научить детей на самых простых примерах звучание двух голосов, большую их выразительность и новое качество по сравнению с одноголосным пением.

Ю. Б. Алиев предлагает заниматься двухголосием с самого начала работы хорового коллектива, сочетая его с унисоном. Используя простые задания, он достигает того, что дети не замечают трудностей и охотно занимаются двухголосным пением.

В результате применяемой методики у детей значительно развивается гармонический слух и переход к двухголосному пению происходит за минимально короткий срок – полгода-год работы.

Очень важно, чтобы дети могли услышать количество звуков в созвучии, аккорде. Развивать эти навыки можно с помощью игр. Полезно для озвучивания гармонических интервалов, чтобы дети могли определять на слух основные гармонические функции, научить слышать в созвучии средний голос из трех. На вопрос: «С какого вида двухголосия лучше всего начинать обучение?» – однозначного ответа дать нельзя. Правильнее всего будет использовать одновременно несколько видов соединения голосов. Наиболее удобны в этом плане песни подголосочного и гетерофонного склада, с педалью и второй, канонические и с относительно самостоятельными голосами.

Большую пользу для развития навыков двухголосия и многоголосия в хоре дает пение канонов. В основе этой музыкальной полифонической формы лежит имитация. Как показывает практика, простейшие виды имитационной полифонии, и в первую очередь каноны, усваиваются детьми сравнительно просто. Важным качеством большинства канонов является то, что при довольно незначительных затратах усилий можно получить большой эффект. Буквально с первых же занятий

начинающего хора пение канонов развивает общую музыкальную грамотность хористов. Очень полезно петь каноны с названием нот, причем следует это делать как с начинающим хором, так и с коллективом, достигнувшем определенных результатов.

Каноны, по мнению многих опытных педагогов-музыкантов, являются результативным связующим мостиком между одноголосным и многоголосным пением. Каноническое двухголосие наиболее доступно и дает быстрые результаты в овладении навыком распределения внимания. Канон вносит в работу элементы игры, соревнования при полном равенстве мелодического материала. Различие слов при одновременном исполнении канона вначале даже облегчает освоение многоголосия. Но после того, как удастся добиться равнозвучного исполнения обеих партий, желательно исполнять канон просто на какой-то слог или с закрытым ртом.

В зависимости от степени подвижности хора каноны можно исполнять на два и три голоса. Мелодия канона сначала разучивается всем хором, выявляются ее интонационные и ритмические особенности, затем исполняется в несколько голосов. Партии в каноне рекомендуется менять местами. Для преодоления трудностей при вступлении второго голоса полезно предложить детям возвращаться к началу канона с любого такта. Пению канонов может предшествовать работа над ритмическими канонами, что станет одним из шагов к освоению двухголосия. В исполнении ритмических партитур можно использовать различные варианты динамического музыкального озвучивания.

На развитие навыков двухголосия и многоголосия направлены и специальные упражнения. В качестве самостоятельных упражнений можно использовать разнообразные последовательности.

Можно использовать также и простые двухголосные попевки, встречающиеся в разучиваемых песнях. Попевки должны быть короткими с ярко выраженной мелодией, несложным ритмом, естественным голосоведением.

После усвоения простейших форм двухголосия можно переходить к пению песен и упражнений, в которых переплетаются различные виды изложения.

Методист-педагог Б. С. Рачина предлагает свою систему для развития навыка двухголосного пения у детей. Она считает, что готовить к многоголосию надо с самых ранних этапов обучения, не упуская возможностей, которые лежат на поверхности. В чем же суть ее метода?

1. Научить слышать несколько мелодических линий, тембров в музыке. Для этого предлагается использовать следующие произведения: «Зайчик дразнит медвежонка», «Труба и барабан» Д. Кабалевского, «Фарандола» Ж. Бизе из музыки к драме «Арлезианка», «Тема Шехерезады» Н. Римского-Корсакова и др.

2. Для того, чтобы научить детей слышать количество звуков в созвучии, аккорде, рекомендуется игра «Сколько звуков слышу я?». На эту игру отводится 2–3 минуты занятия. Педагог играет любые интервалы (простые и составные аккорды), а дети на пальцах показывают количество услышанных звуков.

3. Развить умение слышать консонанс и диссонанс (с предварительным объяснением терминов) помогает игра: когда звучит консонанс, дети делают плавное движение руками, а если слышат диссонанс – выставляют вперед «скрюченные» пальчики и делают раздраженное лицо.

4. Исполнение песенок с остинатной ритмической фигурой в аккомпанементе. Ритмическое двухголосие – первый шаг к многоголосию мелодическому. Ритмическое сопровождение можно предложить прохлопать, простучать или исполнить на элементарных детских музыкальных инструментах.

5. Пение песен, где аккомпанемент не дублирует мелодию. Например: «Тень-тень» В. Калинникова, «Колыбельная» и «Осень» П. Чайковского и т.п.

6. Полезно слушать и озвучивать интервалы. Необходимо научить детей слышать нижний звук из двух звучащих. Для этого используются упражнения, где ученики, следя за рукой учителя, озвучивают линию нижнего голоса.

7. Чтобы дети умели легко определить на слух основные гармонические функции (T, S, D), предлагается сказка о королеве Тонике, у которой были две группы придворных: одна независимая, гордая (субдоминанта), а другая зависимая и льстивая (доминанта). Когда дети слышат тонику – сидят прямо, субдоминанту – руки прячут за спину, а при звучании доминанты – протягивают руки вперед.

В работе над упражнениями руководителю необходимо объяснить детям, насколько важна эта часть вокально-хорового воспитания. Хористы должны знать и понимать, какие задачи преследует то или иное упражнение, и работать над ним с полной отдачей сил, с удовольствием, увлеченно и активно. Каждое упражнение должно быть удобным для исполнения, тогда легко приобретается тот или иной навык. Затем этот навык необходимо закрепить в художественной практике.

4.Хоровая студия Г.Струве (опыт работы)

Георгий Струве – заслуженный артист РСФСР, почётный академик, художественный руководитель хоровой студии «Пионерия» подмосковного посёлка Вишняки. В 1953 году он основал школьный хор, а 1958 году на базе школы была создана «Хоровая студия».

Хоровая студия – это музыкальное учебное заведение, сочетающее в себе учебную, исполнительскую и воспитательную работу. Основными признаками студийности являются:

1. **Хоровые ступени.** Наличие как минимум двух коллективов – младший и старший. У Струве – 4 ступени: I ступень – 1 класс; II ступень – 2 класс; III ступень – 3-5 классы. Цель этой ступени – подготовить исполнителей к старшему хору; IV – старший хор, который объединяет детей от 10 до 16 лет и является ведущим хоровым коллективом студии.
2. **Хоровые классы.** Объединение хористов по классам общеобразовательной школы (К примеру: в школе 4 класса третьеклассников, из них 2 класса – хоровых),
3. **Хоровые лагеря.** Проведение летних каникул в загородном лагере отдыха. Подготовка концертных программ, выступления коллектива.
4. **Хоровые «прививки».** Совместные репетиции, обмен репертуаром, совместные выступления с другими коллективами.
5. **Хоровая эстафета.** Предполагается шефская работа старших студийцев с младшими детьми. Помощь отстающим по болезни детям, помощь руководителю в организации выездных концертов и т.п.
6. **Взаимосвязь всех музыкальных предметов.** Цель – создание единого музыкально-образовательного комплекса.

7. **Хоровое сольфеджио** – представляет собой комплекс методических приёмов и упражнений, предназначенных для развития музыкального слуха, музыкальной памяти, музыкальной грамоты, развития чувства ритма. Все занятия хорового сольфеджио проводятся на хоре (10-20 минут). Условно весь материал делят на три хоровые ступени. В работе Струве использовал такие методы музыкально-слухового развития детей как: «ручные знаки»; «Болгарской столбицы»; «пение по руке»; «чтение антонимов» и «алгоритм постановки голоса» по Огороднову. В работе с младшим школьным возрастом использовал игры: «Музыкальная команда», «Живые ноты», в воспитании чувства ритма – игра «Эхо».

Тема 12. Система методов вокальной работы с детским хором

Вопросы:

1. Система методов вокальной работы с детским хором.
2. Концентрический метод М.И.Глинки.
3. Фонетический метод.

Цель: определить сущность системы методов вокальной работы с детьми

1. Система методов вокальной работы с детским хором.

По определению дидактики, ***методом обучения называется совокупность приемов и способов, при помощи которых педагог, опираясь на сознательность и активность ученика, вооружает его знаниями и навыками и вместе с тем способствует его воспитанию и развитию.***

Методы вокального воспитания детей сложны и многообразны. Как и в преподавании других предметов, они объединяют познавательные процессы с практическими умениями. Методы, связанные с вокальным исполнительством, также опираются на процессы мышления, хотя и относятся, главным образом, к автоматическим видам деятельности.

Известные на сегодня методы и приемы вокального воспитания являются итогом многолетнего теоретического и практического опыта педагогов и отличаются своей многочисленностью. Однако малоэффективным было бы такое обучение, которое основывается на одном, единственном методе. Педагог должен

в совершенстве владеть различными методами и приемами обучения и уметь применять их в соответствующих ситуациях.

Наряду с общедидактическими (наглядный, словесный, метод повторения и закрепления и т.д.) в вокальной педагогике сложились свои методы, отражающие специфику певческой деятельности: концентрический, фонетический, объяснительно-иллюстративный в сочетании с репродуктивным, метод мысленного пения, сравнительного анализа и др.

Значительное место в работе с детьми занимает метод *объяснительно-иллюстративный в сочетании с репродуктивным*, или демонстрация музыкального материала голосом учителя, и воспроизведение услышанного детьми по принципу подражания. Оба метода дополняют друг друга. С целью формирования у детей способности к сравнительному анализу качества звучания певческого голоса можно использовать показ не только позитивный, но и негативный. По заданию учителя дети должны осознанно выбрать нужный вариант и обосновать его преимущество.

Поисковые ситуации и наводящие вопросы помогут учащимся найти соответствующие исполнительские приёмы, проявлять инициативу. Это создаст условия для развития мышления, проявления самостоятельности и творчества детей.

Таким образом, объяснительно-иллюстративный метод в сочетании с репродуктивным – путь творческого развития учащихся. Их вокальное мышление постепенно будет преобразовываться: от подражания на уровне подсознания к осмыслению художественного образа и способов исполнения.

Метод *мысленного пения* (на основе внутрислухового представления) – один из самых эффективных в работе с детьми. В практике музыкального воспитания детей он используется не только в вокальной работе, но и в процессе обучения игре на различных музыкальных инструментах. Внутреннее пение при игре на фортепиано Г.М.Цыпин считает одним из основных методов развития внутрислуховых представлений у студентов.

У детей, начинающих обучаться пению, как правило, нет соответствующего вокального опыта. Поэтому никаких микродвижений голосового аппарата у таких детей в процессе мысленного пения быть не может.

Использование метода внутреннего пения связано с такими видами психической деятельности, как музыкально-слуховые представления, которые касаются не только высоты тона, а охватывают все вокально-исполнительские компоненты.

Мысленное пение учит внутренней сосредоточенности, предохраняет голос от переутомления при необходимости многократно повторять одну и ту же музыкальную фразу с целью заучивания и тренировки, развивает творческое воображение, которое необходимо для большей выразительности исполнения. Таким образом слуховое внимание делается направленным.

Именно на развитии вокально-слуховых представлений направлен метод мысленного пения. В процессе работы с детьми этот метод особенно эффективен в сочетании с репродуктивным. Он используется на уроке в различных ситуациях: при распевании, прослушивании музыкального материала с целью лучшего его запоминания, при разучивании новых произведений или для повторения ранее выученных и забытых и пр.

Таким образом, мысленное пение можно считать эффективным методом формирования вокально-слуховых представлений, лежащих в основе вокального воспроизведения, способом обучения, ускоряющим процесс разучивания нового репертуара, усвоения вокальных навыков, а также формой самостоятельной работы с наименьшими затратами голоса.

В практике вокального воспитания детей *метод сравнительного анализа* нашёл широкое применение. Этот метод следует вводить с первых же уроков: учитель демонстрирует два образца одного и того же звука или фрагмента мелодии, просит детей сравнить их и сказать, какой им больше понравился. Даже необученные дети способны дать эстетическую оценку любому вокальному исполнению: красиво или некрасиво звучит голос. В процессе дальнейшей работы метод сравнительного анализа следует использовать систематически. Постепенно, сравнивая различные образцы звучания голоса, дети учатся дифференцированно воспринимать

отдельные компоненты вокальной техники, отличать правильное звукообразование от неправильного.

Метод сравнительного анализа можно использовать также при оценке и анализе пения других учеников или обсуждении различных записей. Музыкальное восприятие детей постепенно становится тогда осознанным, углубляются вокально-слуховые представления о качествах певческого звука и способах его образования, значительно быстрее улучшается их собственное воспроизведение. Благодаря протекающим при этом аналитическим умственным операциям у детей активно развиваются мыслительные способности, вокальный слух и художественный вкус.

При помощи метода сравнительного анализа дети учатся не только слушать разных певцов, но и оценивать собственное исполнение, что формирует навык самоконтроля, столь необходимый для успешного обучения.

Перечисленные методы, используемые в вокальной практике, не исключают, а дополняют друг друга.

2. Концентрический метод

Основоположником этого метода, как и русской вокальной школы, считается замечательный композитор и вокальный педагог М.И.Глинка.

Когда ставится цель развития певческого голоса, в вокальной практике принято ориентироваться прежде всего на метод обучения, получивший название «концентрический». Этот метод можно назвать универсальным, так как он лежит в основе методических систем разных авторов и используется для работы как со взрослыми, так и с детскими голосами.

М.И.Глинка рекомендовал «...сперва усовершенствовать натуральные тона, т.е. без всякого усилия берущиеся». «...Упражнения развиваются от тонов натуральных, центра голоса, на которых держится спокойная речь человека, к тонам, окружающим центр голоса».

Из приведённой цитаты очевидно, что центр голоса расположен в диапазоне спокойной речи. Когда человек взволнован, он говорит возвышенным голосом, а когда находится в подавленном состоянии, то голос его звучит не более низких

тонах. Следовательно, чтобы определить высоту примарных тонов голоса ученика, нужно внимательно прислушаться к его речи и установить зону её звучания, т.е. определить речевой диапазон.

Центр речевого диапазона у детей, как и у большинства взрослых певцов, обычно расположен в пределах $h - d^1$. По-видимому, от этих звуков и следует начинать распевание голоса вверх и вниз концентрическими кругами. Поэтому упражнения М.И.Глинки и начинаются от do , что приводит в недоумение тех специалистов, которые считают, что примарные тона голоса у детей находятся в диапазоне $f - a$.

Следует напомнить, что в голосе человека есть несколько регистров. Звукообразование в спокойном речевом голосе обычно осуществляется по типу грудного регистра в низкой тесситуре. Середина речевого диапазона лежит на стыке малой и первой октав. Если ребёнок пользуется в речи фальцетной манерой, то и примарные тоны его голоса будут расположены значительно выше.

Данные наших экспериментальных исследований природы певческого голоса детей свидетельствуют о том, что у каждого голосового регистра есть своя зона примарного звучания. Эти зоны не совпадают по высоте, что необходимо учитывать при выборе звукового диапазона тренировочных упражнений в зависимости от намерения учителя настроить голоса детей на тот или иной характер звучания. М.И.Глинка начинал работу со взрослыми певцами с середины голоса, которая, как он считал, расположена в зоне спокойной речи, т.е. речевой доминанты. А так как речевой голос функционирует обычно по типу грудного регистра, то, следовательно, основоположник русской вокальной школы рекомендовал начинать работу с певцами с середины грудного регистра.

Концентрический метод широко используется в современной вокальной практике. Он основан на ряде положений:

- плавное пение и без придыхания;
- при вокализации на гласную, например **а**, должна звучать чистая фонема;
- непринуждённое пение, свобода голосообразования;

- при пении рот открывать умеренно;
- не делать никаких гримас и усилий;
- петь не громко и не тихо;
- уметь долго тянуть ноту ровным по силе голосом;
- без portamento, т.е. некрасивых «подъездов», прямо попадать в ноту;
- соблюдать последовательность заданий построения вокальных упражнений: сначала упражнения строятся на одном звуке в пределах примарной зоны, затем на двух, рядом расположенных, которые необходимо плавно соединять, следующий этап – тетрахорды как подготовка к скачкам, затем постепенно расширяющиеся скачки с последующим поступенным заполнением, затем арпеджио и гаммы;
- нельзя допускать, чтобы ученики уставали, так как кроме порчи голоса это ничего не принесёт; петь четверть часа со вниманием значительно эффективнее, чем четыре часа без него.

Все эти советы можно считать универсальными, так как они в полной мере относятся к работе не только со взрослыми, но и с детскими голосами.

Вместе с тем, что касается самой сути метода – постепенного расширения звукового диапазона голоса концентрическими кругами вокруг его центра, – то в работе с детьми – «гудошниками» или взрослыми учениками с невыявленными вокальными способностями он не совсем подходит. В таких случаях возможны и другие методические подходы, связанные с регистровой перестройкой голосообразования.. Однако сказанное относится к начальному этапу вокальной работы. Когда же налажена координация между слухом и голосом, сформированы элементарные навыки осознанного управления регистрами своего голоса и резонированием звука, тогда можно использовать и концентрический метод. На следующих этапах работы данный метод необходим для сглаживания регистровых переходов, выравнивания тембра на всём диапазоне голоса и формирования других вокальных навыков, то есть для усовершенствования голоса.

3. Фонетический метод

В какой-то мере им пользуются все педагоги, однако по-разному. Фонетический метод в работе с детьми является одним из способов настройки голоса на тот или иной тип тембрового звучания.

Как уже упоминалось, каждая фонема, слог или слово целостно организует работу всего голосового аппарата в определённом направлении. Малейшие изменения артикуляционного уклада, даже в рамках одной и той же фонемы, создают уже новые акустические и аэродинамические условия для работы голосового аппарата, что сказывается на тембре голоса.

Трудно составить общий план упражнений, целесообразный для развития всех голосов или даже однотипных, из-за индивидуальных особенностей учащихся. Однако замечено, что гласный звук *у* отличается наименьшим разнообразием способов его артикуляции, что обусловило его наиболее частое употребление при коллективном обучении пения в хоре.

При индивидуальном обучении возможны варианты: если хорошо звучит гласный *а*, то следует начинать с него, при заглубленном звуке лучше использовать *и*, а при плоском звучании – *о* или *у*. В процессе пения гласные принято нивелировать, чтобы добиться ровности тембрового звучания. Непременным условием этого является стабилизация положения гортани при пении различных фонем – признак хорошо поставленного голоса.

В упражнениях, выполняемых с целью выравнивания гласных, один гласный звук нужно как бы вливать в другой – без толчка и перерыва в звучании. Более сложным считается упражнение с паузами между фонемами, поскольку ученик должен уметь фиксировать в сознании расположение артикуляционных органов при пении первой фонемы и сохранять это расположение и во время паузы, и при пении других гласных. Таким образом, формируется навык пения разных гласных в одной позиции. Поэтому пропевание ряда гласных в той или иной последовательности всегда преследует цель какого-то определённого тембрового звучания голоса по образцу первой фонемы.

Большое значение для тембра голоса имеет манера артикуляции: насколько широко открывается рот, активность артикуляционных органов, фонетическая чистота произношения, расположение губ – на улыбке или округлое. Для нивелирования гласных, кроме стабильного положения гортани, необходимо сохранять и единую манеру артикуляции.

Произношение первой гласной в ряде других, включённых в упражнение, требует ярко выраженной фонетической определённости. Расположение артикуляционных органов, специфических для каждой фонемы, связано с соответствующей энергетической затратой подскладочного воздуха. Согласно исследованиям специалистов, воздушное давление под голосовыми складками увеличивается с уменьшением объёма полости рта в такой последовательности: **а – о – у – э – и**. В этом же направлении постепенно утолщается часть голосовых складок, т.е. меняется регистровый режим, что и отражается на тембре голоса. Вот почему с целью выравнивания тембрового звучания гласных по образцу одной из них возникает необходимость нивелирования, т.е. сглаживания, их фонетической определённости. Как уже упоминалось, это обеспечивается стабилизацией положения гортани и способа артикуляции.

Как же в работе с детьми этого добиться? Чаще всего при пении различных фонем рекомендуется постоянно сохранять ощущение скрытого зевка. Однако следует учесть, что дети обычно понимают всё буквально и от избыточности старания чрезмерно выраженный зевок может привести к перенапряжению мышц гортани и заглублению вокальной позиции. Тогда голос звучит глухо, как бы «заваленно» в макушку, так как головные резонаторы оказываются недостаточно озвученными. Поэтому зевок при пении различных фонем должен быть умеренным, лёгким, особенно у маленьких детей. Таким образом, использовать приём пения на зевке в работе с детьми, особенно на первом этапе работы, следует очень осторожно. Более приемлемым для первого этапа работы можно считать совет А.В.Свешникова, который на занятиях с хором мальчиков советовал им несколько раз широко зевнуть перед тем, как начать петь, но не петь на зевке. Предшествующий атаке звука зевок снимает мышечные зажимы голосового

аппарата, служит моментом отдыха, активизирует мягкое нёбо, что является пусковым моментом для активной работы всего голосо-образующего комплекса.

Достижение звонкости тембрового звучания голосов детей связано с полноценной озвученностью головных резонаторов, в частности с резонированием маски, что также зависит от способа артикуляции в пении. При оценке на слух резонирующее звучание голоса характеризуется как пение в близкой вокальной позиции. Её нахождению способствует ряд факторов:

- оценка учащимися качественных различий в звучании певческого голоса с резонированием и без него;
- произношение слов в пении с единым артикуляционным укладом губ: «на улыбке»;
- пение с закрытым ртом на согласных **м** или **н**;
- вокально-тренировочные упражнения на слогосочетания с сонорными согласными **л, р, м, н**, а также **з**, где голос преобладает над шумом;
- удержание раздутых ноздрей во время пения;
- самоконтроль за резонированием в области маски;
- если кончиками пальцев правой руки слегка потянуть вниз верхнюю губу, то это будет способствовать усилению ощущения резонирования;
- артикуляционный уклад в пении с округлыми губами возможен, но при условии постоянного отслеживания полноценной включённости резонаторов, что относится уже к более поздним этапам работы.

Фонетический метод в вокальной педагогике необходим не только для настройки певческого голоса на правильное звукообразование, но и для исправления различных его недостатков, для чего используются определённые сочетания фонем. При этом необходимо учитывать степень трудности произношения согласных, которая зависит от места их образования. Согласные, как известно, делятся на звонкие и глухие. По мере удаления места их образования от губ к гортани они выстраиваются в такую последовательность:

- звонкие – **м, б, в, д, з, н, л, р, ж, г**;
- глухие – **п, ф, т, с, ц, ш, к, х**.

Легче всего артикулируются полярные согласные **м, г**. Чем дальше от них к середине ряда, тем сложнее становится артикуляция. Поэтому дефекты артикуляции связаны с произношением всех согласных, кроме **м, п, г, х**, т.е. полярных. По мере удаления от полюсов в образовании согласных начинают принимать участие всё более сложные сочетания работающих артикуляционных органов: зубы, корень языка (его середина или конец), мягкое нёбо. Исправлять недостатки следует по принципу последовательного введения в упражнения соседних звуков по приведённой таблице.

Особого внимания требуют глухие согласные, где голос полностью выключен. Они тянут голосовой аппарат к речевой, а не певческой установке. Поэтому рекомендуется произносить их а пении особенно быстро, как бы «спрессовано» окружающими гласными, чтобы гортань не успела отклониться от певческой позиции. Это будет экономить расход дыхания (глухие согласные образуются без звука, при утечке воздуха) и способствовать выработке кантилены. При вялой артикуляции произношение глухих согласных замедляется. Голосовая щель при этом задерживается в разомкнутом положении более длительное время, в результате чего появляется сип. Вот почему с самого начала вокальной работы необходимо заботиться о скорости переходных процессов при смене слогов и высоты звука. Для этого нужна особая активность артикуляции в пении, но без излишних напряжений и мышечных зажимов.

Фонетический метод применяется не только в упражнениях, но и на этапах разучивания и дальнейшей работы над песенным материалом. Для этого используется вокализация мелодии песни на разных гласных, чаще всего **у, о, а, с** целью выработки кантилены и выравнивания тембрового звучания голоса.

3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

3.1 Практические задания к экзамену:

- I. В релятивной гамме уметь назвать и показать ступени лада по Х. Кальюсте; Г. Струве; Д. Огороднову (на «вокально- телесной» схеме).
- II. Используя метод «Пение по руке» пропеть предложенный диктант в пределах с' –g'.
- По методу «Ручные знаки» пропеть диктант в диапазоне Iст. – VIIступени.
- III. По методике Д.Огороднова уметь работать по «Алгоритму постановки голоса»:
- Показать и пропеть 4 задания, заложенных в алгоритм;
Продемонстрировать чтение антонимов а размерах 2/4; 3/4
1.Грубо - нежно; 2.Горько - сладко; 3.Громко - тихо; 4.Кот –мышь; 5.Гром – тишь и др.
- Прочитать стихотворение К.Чуковского «Муха-Цокотуха» с различным настроением (нежно, грубо, зло и др.); построить показ, как драму, детектив, создать образ легкомысленной героини, важный, заносчивый, грубый вид и т.п.
- IV. Показать работу над скороговоркой, используя различные приёмы (в форме диалога, по принципу ускорения, в различных образах).\
- V. Продемонстрировать упражнения из «парадоксальной» гимнастики А.Стрельниковой: «Погончики»; «Обними себя»; «Кошки»; «Ладони»; «Насос»; «Маятник».

3.2 Рекомендуемые источники по выполнению практических заданий:

- **Скороговорки как метод по развитию и совершенствованию артикуляционного аппарата.**

Литература:

Леановіч, З.Л. Работа з вакальным ансамблем: Вучэб.-метад. дапам. / З.Л. Леановіч, В.П.Маеўская. – Мн.: БДУ культуры і мастацтвау, 2007. с.110-114.

- **Дыхательная гимнастика А.Стрельниковой.**

Литература:

Леановіч, З.Л. Работа з вакальным ансамблем: Вучэб.-метад. дапам. / З.Л.Леановіч, В.П.Маеўская. – Мн.: БДУ культуры і мастацтвау, 2007. с 12-16.

Щетинин, М.Н. Дыхательная гимнастика А.Н.Стрельниковой./ М.Н.Щетинин.- М.,2008.

• **Вокально-хоровые упражнения для распевания детского хора.**

Литература:

1. Вокально-хоровые упражнения для развития голоса младших школьников: учеб.-метод. пособие / Е.Н. Андропова [и др.] – Минск: БГПУ им. М.Танка, 1999. – с.19-32.
2. Добровольская, Н.Н. Вокально-хоровые упражнения в детском хоре / Н.Н. Добровольская. – М.: Музыка, 1987. – с.22-46.
3. Леонтьева, С.В. Вокально-хоровая работа с младшим хором (первый год обучения) / С.В. Леонтьева // Сб-к метод. статей «Вокально-хоровые технологии» под ред. И.В. Рогановой. – СПб.: Композитор, 2014. – с.234-246.
4. Маевская, В.П. Методика работы с хором (многоголосие в детском хоре): учеб.-метод. пособие / В.П. Маевская, З.Л. Леонович. – Минск: Белорус. гос. университет культуры и искусств, 2011. – с.20-30.
5. Роганова, И.В. Методика распевания детей дошкольного возраста (4–6 лет). Опыт работы. / И.В. Роганова // Современный хормейстер : сборник статей / Авт.-сост. И.В. Роганова. – СПб.: Композитор*Санкт-Петербург, 2013, – с.26-43.
6. Черкасова, О.Н. Распевание хорового коллектива. Из опыта работы / О.Н. Черкасова // Сборник метод. статей «Вокально-хоровые технологии» / Авт.-сост. И.В. Роганова. – СПб.: Композитор, 2014, – с.247-250.

3.3. Приложение

Гимнастика А.Стрельниковой

Урок для начинающих

Правила исполнения

1. Думайте только о ВДОХЕ носом, тренируйте только ВДОХ, Вдох – шумный, резкий и короткий, как хлопок в ладоши.
2. Выдох должен уходить после каждого вдоха самостоятельно через рот. Не задерживайте и не выталкивайте выдох. Вдох – предельно АКТИВНЫЙ (носом), выдох – абсолютно ПАССИВНЫЙ (через рот).
3. Вдох делайте одновременно с движениями. В стрельниковской гимнастике нет выдоха без движения, а движения без вдоха.
4. Все вдохи-движения делаются в темпо-ритме строевого шага.

5. Счёт в стрелниковской гимнастике идёт только по 8. Считать **МЫСЛЕННО**, не вслух.

«ЛАДОШКИ»

Исходное положение (И.П.): встаньте прямо, согните руки в локтях (локти вниз), покажите ладони зрителю – «поза экстрасенса». Делать шумные, короткие, ритмичные вдохи носом и одновременно сжимать ладони в кулачки – делать хватательные движения. Подряд сделать 4 резких, ритмичных вдоха носом, «шмыгнуть» 4 раза. Затем опустить руки и отдохнуть 3-4 секунды – **ПАУЗА**. Ещё делать 4 коротких и шумных вдоха, и снова пауза.

ПОМНИТЕ! Активный вдох носом – пассивный выдох через рот.

Норма: «прошмыгать» носом 24 раза по 4.

В начале урока **ВОЗМОЖНО** лёгкое головокружение. Не пугайтесь: оно пройдёт к концу урока. Если головокружение **СИЛЬНОЕ**, сядьте и проделайте весь урок **СИДЯ**, делая паузы после каждых 4 вдохов-движений, отдыхать можно не 3-4 секунды, а 5-10.

«ПОГОНЧИКИ»

И.П.: встаньте прямо, кисти рук сжаты в кулачки и прижаты к животу на уровне пояса. В момент вдоха резко толкаем кулачки вниз к полу, как бы отжимаясь от него, плечи напряжены, руки прямые, тянутся к полу. Затем кисти рук возвращаются в исходное положение на уровень пояса. Плечи расслаблены – выдох ушёл. Выше пояса кисти рук не поднимать. Сделать подряд уже не 4 вдоха-движения, а 8. Затем отдых 3-4 секунды, и снова 8 вдохов-движений.

Норма: «прошмыгать» носом 12 раз по 8.

«НАСОС»

И.П.: встаньте прямо, ноги чуть уже, чем на ширине плеч. Сделайте лёгкий поклон вперёд, руками дотягиваясь до пола, но **НЕ КАСАЯСЬ** его, и одновременно резкий, короткий вдох носом во второй половине поклона. Вдох должен кончиться вместе с поклоном. Слегка приподняться, но **НЕ ВЫПРЯМИТЬСЯ**, и снова поклон и короткий шумный вдох с пола. Представьте, что накачиваете шины автомобиля.

Поклоны вперёд делаются ритмично и легко, низко **НЕ КЛАНЯЙТЕСЬ**, достаточно поклона в пояс. Спина круглая, а не прямая, голова опущена.

ПОМНИТЕ! «Накачивать шины» нужно в темпо-ритме строевого шага. Делать подряд уже не 8 вдохов-движений, а 16. Затем отдых 3-4 секунды и снова 16 вдохов-движений. Выдох уходит после каждого вдоха самостоятельно пассивно через рот.

Упражнение «Насос» очень результативно, часто останавливает приступ бронхиальной астмы, сердечный и приступы, связанные с поражением печени.

Норма: «прошмыгать» 6 раз по 16.

«КОШКА»

И.П.: встаньте прямо, ноги чуть уже, чем на ширине плеч (ступни ног в этом упражнении **НЕ ДОЛЖНЫ** отрываться от пола). Делать лёгкие, танцующие приседания и одновременно с ними поворот туловища вправо – резкий короткий вдох. Затем такие же приседания с поворотом влево, и тоже короткий вдох носом. Вправо – влево, вдох справа – вдох слева. Выдохи уходят между вдохами сами. Голени слегка гнутся и выпрямляются, приседания лёгкие, пружинистые, глубоко **НЕ ПРИСЕДАТЬ**. Руки делают хватательные движения справа и слева на уровне пояса. Спина абсолютно прямая, поворот делается только в талии. Делать подряд 32 вдоха-движения. Затем отдых 3-4 секунды и снова 32 вдоха-движения.

Норма: сделать 3 раза по 32 вдоха-движения.

$32+32+32=96$ – стрельниковская «сотня».

«ОБНИМИ ПЛЕЧИ»

И.П.: руки согнуты в локтях и подняты на уровне плеч. Бросайте руки навстречу друг другу до отказа, как бы обнимая себя за плечи, и одновременно с каждым «объятием» «шмыгайте» носом. Руки в момент объятия идут параллельно друг другу, а не крест-накрест, ни в коем случае их **НЕ МЕНЯТЬ** (всё равно, какая рука сверху – правая или левая); широко в стороны **НЕ РАЗВОДИТЬ** и **НЕ НАПРЯГАТЬ**. Освоив эти упражнения, можно в момент встречного движения рук откидывать голову назад вдох с потолка.

Норма: 3 раза по 32 вдоха-движения.

Отдых после каждой «тридцатки» 32 вдохов-движений 3-4 секунды.

4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

4.1 Контрольные вопросы по изучаемым темам

Тема 1. Самодеятельные хоровые коллективы как вид музыкального искусства и часть духовной культуры общества

1. Дайте определение понятия «самодеятельный хоровой коллектив».
2. Назовите специфические черты самодеятельного хора.
3. Назовите виды хоровой самодеятельности.
4. Что такое хоровой массив? Приведите примеры.
5. Сделайте сравнительный анализ деятельности академического и народного хорового коллектива.

Тема 2. Создание самодеятельного хора и организация его работы

1. Назовите основные этапы создания самодеятельного хорового коллектива.
2. Какие музыкальные данные участников следует выявить в процессе прослушивания?
3. Перечислите основные характеристики певческого голоса, которые необходимо установить в момент приема в хор.
4. Кто составляет актив хора? Охарактеризуйте функции каждого.

Тема 3. Порядок работы с хором по изучению нового произведения

1. Какие условия влияют на план работы с хором по изучению нового произведения?
2. Что представляет собой показ хорового сочинения?
3. Назовите методы работы над чистотой интонации в хоре.
4. Какие приемы работы над дикцией в хоре Вы знаете?
5. Дайте характеристику художественного этапа работы над произведением.
6. Каковы задачи генерального этапа работы над произведением?

Задания для самостоятельной работы

1. Уметь задавать тон от камертона «ля» в любую тональность.
2. Проанализировать трудные в интонационном отношении фрагменты в хоровых партитурах а cappella из индивидуальной программы по дирижированию.

3. Определить идею, содержание и охарактеризовать образный строй литературного текста произведений из программы по дирижированию.

4. Уметь выразительно декламировать поэтический текст хорового произведения (по выбору).

5. Выявить характер взаимоотношения поэтического текста и музыки в одном из хоровых произведений (по выбору).

Тема 4. . Работа над дыханием в самодеятельном хоре

1. Что такое певческая установка?
2. Перечислите основные типы певческого дыхания.
3. Назовите, от чего зависит продолжительность и объем дыхания.
4. Какие приемы работы над дыханием Вы знаете?
5. Как добиться цепного дыхания в хоре?
6. Как происходит возникновение певческого звука, и какие существуют виды певческой атаки? Приведите примеры.

Тема 5. Вокальная работа в хоре в самодеятельном хоре

1. Дайте определение понятия «звукообразование».
2. Охарактеризуйте роль резонаторов в формировании звука.
3. Перечислите основные правила дикции в хоре.
4. Назовите типичные вокальные недостатки в самодеятельном академическом хоре.

Задания для самостоятельной работы

1. Показать упражнения для распевания хора (или для выработки определенного певческого навыка) с гармонической поддержкой на фортепиано по тонам хроматической гаммы вверх или вниз с использованием простейших гармонических функций и модулирующего аккорда.
2. Настроить хор с помощью камертона (от звука «ля») во все мажорные и минорные тональности.

Тема 6. Музыкально-учебная работа в самодеятельном хоре

1. Назовите основные принципы организации музыкально-учебных занятий в самодеятельном хоре.

2. Что такое абсолютная и относительная системы обучения музыкальной грамоте?

3. Какие методы музыкально-учебной работы в самодеятельном хоре Вы знаете?

4. Назовите примерный перечень знаний и навыков, необходимый для усвоения участниками самодеятельного хора в течение двух лет.

Тема 7. Репертуар хора и его концертно-исполнительская деятельность

1. Расскажите о роли репертуара в деятельности самодеятельного хорового коллектива.

2. Каковы принципы формирования репертуара самодеятельного академического хора?

3. Назовите основные разделы, составляющие репертуар самодеятельных хоров.

4. Какие Вы знаете формы концертных выступлений?

5. Что входит в организационные вопросы подготовки к концерту?

Задания для самостоятельной работы

1. Посетить репетицию самодеятельного хорового коллектива (на Ваш выбор) и сделать анализ репертуара хор и методики работы руководителя.

2. Написать рецензию на концертное выступление самодеятельного хора (по выбору) – объем 2 – 3 страницы.

Тема 8 Специфика организации воспитательной работы в детском хоре

1. Назовите основные функции детского хорового творчества по отношению к музыкальной культуре.

2. В чём заключаются преимущества хорового пения перед другими видами детского творчества?

3. Через какие функции детское хоровое творчество должно выполнять основную функцию воспитательную (педагогическую)?

Тема 9. Специфика работы с детьми в любительском объединении. Регистры и диапазоны детских голосов

1. Сколько этапов развития имеет детский голос?

2. В каком из этапов развития голоса ребёнка формируется голосовая мышца?
3. Дайте характеристику этапу «расцвета» детского голоса.
4. Какие признаки характеризуют мутационный период?
5. Перечислите регистры певческого голоса.

Тема 10. Основные методические направления в обучении детей пению.

Система детского музыкального воспитания Д.Е. Огороднова

1. В каком году состоялась I международная конференция по вопросам развития музыкального слуха и голоса детей.
2. Дайте характеристику хора с фальцетной манерой звукообразования и хора с грудной манерой фонации.
3. Какие задачи решает «Алгоритм постановки голоса» по Д.Е.Огороднову?
4. Какие чувства воспитывает чтение антонимов?

Задания для самостоятельной работы

1. Подготовьте ладо-вокальные жесты на телесной схеме на тему «Во поле берёза стояла».
2. Подготовьте чтение отрывка стихотворения «Муха-Цокотуха» в различных образах (ветреная, злая, нежная; дедектив).
3. Подготовьте демонстрацию чтения антонимов (грубо – нежно, кот – мышь, гром – тишь, горько – сладко) в размере $\frac{3}{4}$.
4. Подберите распевание для младшего хора с гармонизацией по полутонам вверх и вниз, используя неполный Д 7 – Т.

Тема 11. Музыкально-слуховое обучение детей в хоре.

Хоровая студия Г.Струве.

1. Дайте определение понятию «хоровая студия».
2. Назовите 7 признаков студийности.
3. Что такое «хоровое сольфеджио»?
4. Какую последовательность развития навыков многоголосного пения предлагает методист-педагог Б.С.Рачина?

Задания для самостоятельной работы

1. Изучите и законспектируйте опыт методистов-хормейстеров по работе с неверно интонирующими детьми О.Апраксиной, В.Гневьшевой (по прилагаемому списку).

2. Законспектируйте материалы учебно-методического пособия под редакцией В.Маевской, З.Леонович «Многоголосие в детском хоре».
3. Покажите наглядные методы: «ручные знаки»; «пение по руке».

Тема 12. Система методов вокальной работы с детским хором

1. Дайте определение «метод обучения».
2. Назовите общедидактические методы работы в хоре.
3. Перечислите методы вокального воспитания детей.
4. Кто является создателем концентрического метода?
5. Приведите пример применения метода «мысленного пения».
6. Какие задачи решает фонетический метод?

Задания для самостоятельной работы

1. Подготовьте показ дыхательных упражнений «парадоксальной» гимнастики А.Стрельниковой («Погончик», «Обними себя», «Насос», «Кошки»).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ ДЛЯ КОНСПЕКТИРОВАНИЯ

1. Музыкальное воспитание в школе. М.Музыка 1964, В.3

Статьи

- Гневнышева В. Влияние вокальной работы на улучшение интонации у неверно поющих детей. (стр.26-33)
- Попов В. Многоголосие в хоре начальных классов. (стр.33-44)

2. Музыкальное воспитание в школе. М. Музыка 1965, В.4

Статья

- Алиев Ю. Пути формирования многоголосных навыков в детском хоре. (стр.12-25)

3. Музыкальное воспитание в школе. М. Музыка 1975, В.10

Статья

- Апраксина О. Выявление неверно поющих детей и методы работы. (стр.104-113)

4. Музыкальное воспитание в школе. М. Музыка 1976, В.11

Статья

- Менабени. Фонетический метод. (стр.90-94)

5. И.В.Роганова. Методика распевания детей дошкольного возраста (4-6 лет). Опыт работы. (стр.26-41)

6. Г.Струве. Школьный хор. (стр.3-16, 82-115)

7.Элементы дыхательной гимнастики в развитии детского голоса.

Подготовлено два теста для закрепления пройденного материала.

Первый тест по теме: «Детский голос. Этапы развития детского голоса»

Второй тест включает вопросы из следующих тем: музыкально-слуховое развитие детей; система методов вокальной работы с детьми; методика Д.Огороднова.

4.2 Вопросы к экзамену

1. Хоровые самодеятельные коллективы: задачи, функции, виды хоровой самодеятельности.
2. Художественно-исполнительские направления в самодеятельном хоре.
3. Организационные вопросы деятельности коллектива, мотивы вступления в хор, приём в хор.
4. Организация репетиционного процесса в самодеятельном коллективе.
5. Порядок работы с хором по изучению нового произведения.
6. Вокальная работа в хоре: певческая установка, атака звука.
7. Вокальная работа в хоре: дыхание.
8. Вокальная работа в хоре: основные моменты звукообразования.
9. Вокальная работа в хоре: дикция, типичные вокальные недостатки в самодеятельном хоре.
10. Музыкально-учебная деятельность в самодеятельном хоре.
11. Репертуар самодеятельного хора: принципы подбора, основные разделы и рекомендованные репертуарные сборники.
12. Концертно-исполнительская деятельность: формы концертных выступлений и организационные вопросы.
13. Виды хоровой самодеятельности.
14. Общая характеристика народного и академического хора.
15. Основные моменты репетиционного процесса в самодеятельном хоре.

16. Работа над художественным образом в самодеятельном хоре.
17. Специфика музыкально-воспитательной работы в детском хоре.
18. Особенности организации детского коллектива. Этапы воспитательного процесса.
19. Детский голос и этапы его развития. Диапазоны и регистры детских голосов.
20. Основные методические направления в обучении детей пению.
21. Выявление неверно поющих детей и методы работы с ними.
22. Развитие навыков многоголосного пения в младшем хоре.
23. Педагогические принципы музыкального воспитания детей в хоровой студии Г. Струве. 7 признаков студийности.
24. Система музыкального воспитания детей Дмитрия Ерофеевича Огородного.
25. Система методов вокальной работы с детьми.
26. Фонетический метод.
27. Концентрический метод М.И. Глинки.
28. Методы музыкально-слухового развития детей в школе.
29. Скороговорки – как метод работы над развитием дикции.
30. Хоровое сольфеджио в младшем хоре.
31. Подготовка к пению по нотам.
32. Элементы дыхательной гимнастики в развитии детского голоса.

4. 3 Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов

10 баллов заслуживает студент, обнаруживший основательное, всестороннее знание учебного материала, самостоятельно выполнивший все предусмотренные программой задания, глубоко усвоивший основную и дополнительную литературу, рекомендованную программой, активно работавший на лекционных и семинарских занятиях, проявивший научно-исследовательские способности в изучении дисциплины и разбирающийся в основных научных концепциях по вопросам исполнительского искусства; изложение студентом учебного материала отличается широким диапазоном знаний, точностью использованных терминов, последовательностью, логичностью.

9 баллов заслуживает студент, обнаруживший основательное, всестороннее знание учебного материала, самостоятельно выполнивший все предусмотренные программой задания, глубоко усвоивший основную и дополнительную литературу, рекомендованную программой, активно работавший на лекционных и семинарских занятиях, показавший систематический характер подготовки, а также способность к самостоятельному пополнению знаний; ответ отличается точностью использованных терминов, материал излагается последовательно, логично.

8 баллов заслуживает студент, обнаруживший полное знание учебного материала, самостоятельно выполнивший все предусмотренные программой задания, глубоко усвоивший основную и дополнительную литературу, рекомендованную программой, активно работавший на лекционных и семинарских занятиях, не допускающий в ответе существенных неточностей, показавший систематический характер усвоения знаний по дисциплине, достаточный для дальнейшей учебы, а также способность к их самостоятельному пополнению.

7 баллов заслуживает студент, обнаруживший достаточно полное знание учебного материала, не допускающий в ответе существенных неточностей, самостоятельно выполнивший все предусмотренные программой задания, усвоивший основную литературу, рекомендованную программой, активно работавший на семинарских занятиях, не допускающий в ответе существенных неточностей, показавший систематический характер усвоения знаний по дисциплине, достаточный для дальнейшей учебы, а также способность к их самостоятельному пополнению.

6 баллов заслуживает студент, обнаруживший достаточно полное знание учебного материала, не допускающий в ответе существенных неточностей, самостоятельно выполнивший все предусмотренные программой задания, усвоивший основную литературу, рекомендованную программой, показавший систематический характер усвоения знаний по дисциплине, достаточный для дальнейшей учебы, однако не отличавшийся активностью на семинарских занятиях.

5 баллов заслуживает студент, обнаруживший знание основного учебного материала в объеме, необходимом для дальнейшей учебы и предстоящей работы по профессии, самостоятельно выполнивший все предусмотренные программой задания, усвоивший основную литературу, рекомендованную программой, однако не отличавшийся активностью на семинарских занятиях, допускающий в ответе неточности, но обладающий необходимыми знаниями для их самостоятельного устранения.

4 балла заслуживает студент, обнаруживший знание основного учебного материала в объеме, необходимом для дальнейшей учебы и предстоящей работы по профессии, самостоятельно выполнивший все предусмотренные программой задания, усвоивший основную литературу, рекомендованную программой, однако не отличавшийся активностью на семинарских занятиях, допускающий в ответе неточности при изложении материала, которые может исправить только под руководством преподавателя.

3 балла заслуживает студент, обнаруживший знание основного учебного материала в объеме, необходимом для дальнейшей учебы и предстоящей работы по профессии, самостоятельно выполнивший все предусмотренные программой задания, однако не отличавшийся активностью на семинарских занятиях, допускающий существенные неточности при изложении материала, не обладающий необходимыми знаниями для их самостоятельного устранения.

2 балла выставляется студенту, обнаружившему существенные пробелы в знаниях или отсутствие знаний по значительной части основного учебного материала, самостоятельно не выполнившего предусмотренные программой основные задания, не отработавшему основные вопросы на семинарских занятиях, допустившему принципиальные ошибки при ответе, не обладающему необходимыми знаниями для их самостоятельного устранения.

1 балл выставляется студенту, который отказывается от ответа, либо представленный ответ полностью не отвечает сути содержащихся в экзаменационном задании вопросов.

5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

5.1. Учебно-методическая карта учебной дисциплины

Разделы и темы	Количество аудиторных занятий				Форма контроля знаний
	всего	лекции	Семина.	КСР	
Раздел 1	2	2			
<i>Тема 1.</i> Самодеятельные хоровые коллективы как вид музыкального искусства и часть духовной культуры общества					
<i>Тема 2.</i> Создание самодеятельного хора и организация его работы	2	2			
<i>Тема 3.</i> Порядок работы с хором по изучению нового произведения	2	2			
<i>Тема 4.</i> Работа над дыханием в самодеятельном хоре	2	2			
<i>Тема 5.</i> Вокальная работа в самодеятельном хоре	2	2		2	
<i>Тема 6.</i> Музыкально-учебная работа в самодеятельном хоре	2	2			
<i>Тема 7.</i> Репертуар хора и его концертно-исполнительская деятельность	2	2			
Раздел II	2	2			
<i>Тема 8.</i> Специфика организации воспитательной работы в детском хоре					
<i>Тема 9.</i> Специфика работы с детьми в любительском хоровом коллективе. Регистры и диапазоны детских голосов.	2	2			
<i>Тема 10.</i> Основные методические направления в обучении детей пению. Система детского музыкального воспитания Д.Е.Огороднова.	2	4			
<i>Тема 11.</i> Музыкально-слуховое обучение детей в хоре. Хоровая студия Г.Струве.	2	4		2	
<i>Тема 12.</i> Система методов вокальной работы с детским хором.	2	2		2	
Всего:	34	28		6	Экзамен

**Учебно-методическая карта учебной дисциплины
(для студентов заочной формы обучения)**

Разделы и темы	Количество аудиторных занятий		
	всего	лекции	семинары
<i>Тема1.</i> Самодеятельные хоровые коллективы как вид музыкального искусства и часть духовной культуры общества	2	2	
<i>Тема2.</i> Вокальная работа в самодеятельном хоре	2	2	
<i>Тема3.</i> Специфика организации воспитательной работы в детском хоре.	2	2	
<i>Тема 4.</i> Детский голос и этапы его развития. Система музыкально-певческого воспитания в хоре Д.Е.Огородного.	2	2	
<i>Тема 5.</i> Система методов вокальной работы с детским хором.	2	2	
Всего:	10	10	

5.2 Учебная программа

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Дисциплина «Методика работы с хором» является одной из важнейших специальных дисциплин для подготовки руководителей академических хоровых коллективов. В ней представлены все аспекты хормейстерской работы: теоретические, организационные, методические и практические. Данный курс построен таким образом, что в нем нашли отражение специфика работы, как с детским хоровым коллективом, так и особенности творческой деятельности взрослого любительского хора. Подготовка специалиста предполагает формирование следующих групп компетенций: *академических* (включают знание и умение по изучаемой дисциплине, способность и умение учиться); *социально-личностных* (включают культурно-ценностные ориентиры, знание идеологических, моральных ценностей общества и государства и умение руководствоваться ими); *профессиональных* (включают знания и умения решать творческие задачи, способность решать организационные и творческие вопросы и обеспечивать их исполнение в хоровой дирижерской практике, способности вести учебно-воспитательную работу).

Цель дисциплины – подготовить специалиста-хормейстера руководителя академического хора, дать теоретические и практические знания в области методики работы с хором.

Основные задачи дисциплины:

- изучение теоретического материала;
- изучение хоровой литературы;
- выполнение практических заданий.

Студент обязан знать:

- принципы создания хорового коллектива;
- вокально-хоровую структуру хора;
- методику распевания в хоровом коллективе;
- виды и художественно-исполнительские направления хоровой художественной самодеятельности;
- основные этапы работы над хоровой партитурой;
- специфику вокальной работы с самодеятельным хором;
- методы музыкально-учебной работы в самодеятельном хоре;
- особенности репертуарной политики и концертно-исполнительской деятельности самодеятельных хоров

Студент должен уметь:

- распевать хоровой коллектив;
- работать над партитурой;
- проводить репетиционные занятия с хоровым коллективом;
- организовать учебно-воспитательную работу;
- свободно владеть основными навыками дирижерской техники;
- подобрать репертуар для академического хорового коллектива;

– привить хору практические навыки исполнения в академической вокальной манере;

– самостоятельно подготовить с хором концертную программу и руководить коллективом во время выступлений.

К зачету допускаются студенты, выполнившие все практические задания, предусмотренные требованиями. Результаты практических заданий учитываются на зачете.

На изучение дисциплины «Методика работы с хором» отводится 56 часов, из них 32 – аудиторных занятий (22 лекций и 10 семинаров).

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

Разделы и темы	Количество часов		
	всего	Аудиторные занятия (лекции)	семинары
Введение	1	1	
Раздел 1. Методика работы с детским хором			
<i>Тема 1.</i> Значение хорового искусства в музыкально-эстетическом воспитании детей. Социально-педагогические задачи	2	2	
<i>Тема 2.</i> Специфика работы с детьми в любительском объединении. Регистры и диапазоны детских голосов	2	2	
<i>Тема 3.</i> Основные методические направления в обучении детей пению. Система детского музыкального воспитания Д.Е. Огороднова	4	2	2
<i>Тема 4.</i> Музыкально-слуховое обучение детей в хоре. Хоровая студия Г.Струве	4	2	2
<i>Тема 5.</i> Система методов вокальной работы с детским хором. Фонетический метод по А. Менабени. Фонопедический метод по В. Емельянову	4	2	2
Раздел 2. Методика работы с академическим хоровым коллективом			
<i>Тема 6.</i> Самостоятельные хоровые коллективы: виды и художественно-исполнительские направления	2	2	
<i>Тема 7.</i> Вопросы создания и организации работы самостоятельного хорового коллектива	2	2	
<i>Тема 8.</i> Основные этапы работы с	2	2	

самодетельным хором по изучению нового произведения			
<i>Тема 9.</i> Певческая установка и особенности академической вокальной манеры	2		2
<i>Тема 10.</i> Методы работы над дыханием, звукообразованием и дикцией в академическом самодетельном хоре	2	2	
<i>Тема 11.</i> Типичные вокальные недостатки в самодетельном академическом хоре и пути их коррекции	2	2	
<i>Тема 12.</i> Музыкально-учебная работа в самодетельном хоре	2		2
<i>Тема 13.</i> Репертуар самодетельного хора и его концертно-исполнительская деятельность	2	2	
<i>Итого...</i>	32	22	10

СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

Введение

В системе подготовки руководителя хорового коллектива «Методика работы с хором» является одной из основных в цикле дисциплин дирижерско-хоровой специальности. Основная цель дисциплины – подготовить специалиста-хормейстера руководителя академического хора, дать теоретические и практические знания в области методики работы с хором. Основные задачи дисциплины: изучение теоретического материала; изучение хоровой литературы; выполнение практических заданий. Вузовский курс отличается не только постановкой и разработкой ряда новых тем, но и иным подходом к изучению уже известного материала. Многие вопросы изучаются гораздо шире, подробнее и глубже. Метод изучения курса, связанный с новыми и разнообразными формами учебной работы (теоретическое изучение, практические навыки, анализ) предусматривает серьезную самостоятельную работу студентов и наличие хороших специальных знаний.

Преподавание курса «Методика работы с хором» охватывает все стороны хоровой работы и ведется в тесной взаимосвязи с такими дисциплинами специализации как дирижирование, хоровой класс, постановка голоса, хороведение, хоровая литература и другими предметами, а также с учебной и творческой практикой. Весь цикл специальных хоровых дисциплин в той или иной степени находит в программе своё отражение.

Раздел 1. Методика работы с детским хором

Тема 1. Значение детского хорового искусства в музыкально-эстетическом воспитании. Социально-педагогические задачи

Детское хоровое пение – активное творческое проведение свободного времени. Структура детской хоровой самодеятельности: хоровые студии (общеобразовательные школы, клубы), любительские коллективы Домов культуры, Домов молодёжи и школьников, хоровые кружки по месту жительства, школьные хоры.

Этапы в организации воспитательного процесса.

Тема 2. Специфика работы с детьми в любительском объединении. Регистры и диапазоны детских голосов.

Детский голос и этапы его развития. Мутационный период, его особенности у мальчиков и девочек. Период после мутации. Диапазоны и регистры голосов.

Уровень певческих возможностей детей младшего и среднего возраста, в хоре подростков.

***Тема 3. Основные методические направления в обучении детей пению.
Система детского музыкального воспитания Д.Е. Огороднова***

Методические направления в вокальной работе с детьми. Исследования физических характеристик певческого голоса.

Характеристики хора с фальцетной и грудной манерой фонаций.

Д.Е.Огороднов – создатель методики комплексного музыкально-певческого воспитания детей.

Алгоритм, его значение, возможность использования в практике любительского хора.

Чтение стихов, антонимов, показ ладо-вокальных жестов на «телесной схеме». Последовательность в освоении гласных, согласных.

Распевание хора, приёмы работы над дыханием.

Тема 4. Музыкально-слуховое обучение детей в хоре. Хоровая студия Г.Струве

Обучение музыкальной грамоте и сольфеджио. Использование наглядности и игровых приёмов в методах ладовой сольмизации, «болгарской столбицы», «ручных знаков», «пение по руке». Ритмические слоги.

Методы работы с детьми, которые поют неправильно.

Многоголосие в детском хоре.

Детская хоровая студия (на примере хоровой студии под руководством Г.Струве).

Педагогические принципы работы Г.Струве. Признаки студийности.

Тема 5. Система методов вокальной работы с детским хором. Фонетический метод по А. Менабени. Фонопедический метод по В. Емельянову

Методы, которые отражают специфику певческой деятельности: 1) концентрический; 2) фонетический; 3) объяснительно-иллюстративный в сочетании с репродуктивным; 4) мысленного пения; 5) сравнительного анализа; 6) фонопедический.

Элементы дыхательная гимнастика в развитии детского голоса.

Фонопедический метод формирования певческого голосообразования В.В.Емельянова: звуковой порог, выработка певческого вибрато и тренаж фонационного выдоха.

Раздел 2. Методика работы с академическим хоровым коллективом

**Тема 6. Самодеятельные хоровые коллективы:
виды и художественно-исполнительские направления**

Самодетельные хоровые коллективы – специфическая форма культурно-досуговой деятельности людей. Задачи и функции хоровой художественной самодетельности. Специфические черты самодетельных коллективов, их особенности и структура на современном этапе. Виды хоровых самодетельных коллективов: массовое пение, хор первичной формы работы, хор повышенного типа, хоровой массив. Характеристика основных художественно-исполнительских направлений: академический хор, народный хор, ансамбль песни и танца, театрализованное хоровое пение, симфоническо-хоровое искусство.

Тема 7. Вопросы создания и организации работы самодетельного хорового коллектива

Типы участников самодетельного хора: творческий, рациональный, эмоциональный и эгоистический. Цели поступления в хор. Приём в хоровой коллектив: проверка музыкального слуха, памяти, чувства ритма и голосовых качеств. Организационные вопросы деятельности коллектива: материальная база, методика создания хора, самоуправление в хоровом коллективе, планировании работы хора. Организация репетиционного процесса.

Тема 8. Основные этапы работы с самодетельным хором по изучению нового произведения

Условия, влияющие на порядок изучения с хором нового произведения: степень сложности произведения, музыкальное мастерство исполнителей, план работы и срок, отведенный на подготовку к концертному исполнению. Технический период: показ произведения, работа над чистотой интонации, преодоление ритмических сложностей, работа над ансамблем, динамикой и дикцией. Художественный период: выявление главной идеи и темы произведения и работа над художественным образом. Генеральный этап: подготовка к концертному исполнению.

Тема 9. Певческая установка и особенности академической вокальной манеры

Певческая установка. Особенности певческого дыхания: характеристика вдоха и выдоха, три основных типа дыхания, механизм певческого дыхания. Атака звука. Основные моменты звукообразования.

Тема 10. Методы работы над дыханием, звукообразованием и дикцией в академическом самодетельном хоре

Дыхательная гимнастика и вокальные упражнения, направленные на выработку правильного певческого дыхания. Основные приемы работы над вокальным навыком «легкого зевка», высокой позиции звука, единой манеры звукообразования. Дикция: особенности работы артикуляционного аппарата,

правила фонетики и орфоэпии, основные законы произношения согласных и гласных во время пения.

Тема 11. Типичные вокальные недостатки в самодеятельном академическом хоре и пути их коррекции

Тусклое безтембровое звучание, форсированное напряженное пение, плоский («белый») звук, пестрое звучание, глубокое («задавленное») пение – основные характеристики и причины их возникновения. Пути и приемы работы над преодолением вокальных недостатков в самодеятельном хоре.

Тема 12. Музыкально-учебная работа в самодеятельном хоре

Роль учебной работы в самодеятельном хоре. Принципы организации музыкально-учебных занятий. Характеристика наиболее распространенных методов музыкально-учебной работы в самодеятельном хоре: пение по руке, болгарская столбца, система относительной сольмизации, ручные знаки. Примерный объем знаний и навыков, рассчитанный на усвоение участниками самодеятельного хорового коллектива в течении двух лет.

Тема 13. Репертуар самодеятельного хора и его концертно-исполнительская деятельность

Значение репертуара. Главные принципы подбора произведения для исполнения. Основные разделы, которые составляют репертуар: произведения советских и современных авторов, народно-песенное творчество, русская хоровая литература и произведения зарубежных композиторов-классиков. Роль концертной деятельности в жизни коллектива. Формы концертных выступлений и их организация.

ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

Литература к разделу 1

Основная

Андропова, Е.Н Элементы дыхательной гимнастики в развитии детского голоса / Е.Н. Андропова, О.П. Кузьмина, Г.Б. Ромейко, Е.Б. Сивицкая // Вокально-хоровые упражнения для развития голоса младших школьников. – Минск.: БГПУ им. М. Танка, 1999. – С. 14-18.

Апраксина, О.А. Выявление неверно поющих детей и методы работы с ними // Музыкальное воспитание в школе. – М., 1975. – Вып. 10. – С. 104-113.

Барсов, Ю.А Вокально-исполнительские и педагогические принципы М.И. Глинки / Ю.А. Барсов. – Л.: Музыка, 1968. – 64 с.

- Гневышева, В.* Влияние вокальной работы на улучшение интонации у неверно поющих детей // Музыкальное воспитание в школе. – М., 1964. Вып. 3. – С. 26-33.
- Добровольская, Н.Н.* Вокально-хоровые упражнения в детском хоре / Н.Н. Добровольская. – М.: Музыка, 1987. – 47 с.
- Дубровская, С.В.* Знаменитая дыхательная гимнастика Стрельниковой / С.В.Дубровская. – М. : РИПОЛ классик, 2010. – 64 с.
- Емельянов, В.В.* Развитие голоса. Координация и тренаж. / В.В. Емельянов. – СПб.: Лань, 2007. – 192 с.
- Люш, Д.* Развитие и воспитание певческого голоса. / Д.Люш. – Киев.: Музична Україна, 1988. – 72 с.
- Маевская, В.П.* Методика работы с хором (Многоголосие в детском хоре): Учебно-методическое пособие / В.П. Маевская, З.Л.Леонович. – Минск.: БГУКИ, – 2011. – 99 с.
- Менабени, А.Г.* Методика обучения сольному пению / А.Г. Менабени. – М.: Просвещение, 1987. – 168 с.
- Никольская-Береговская, К.Ф.* Начальный этап обучения пению в хоре старшеклассников // Вопросы методики музыкального воспитания детей. – М.: Музыка, 1975. – С. 116-127.
- Овчинникова, Т.Н.* Воспитание певческого голоса в хоре // Музыкальное воспитание в школе. – М.: Музыка, 1972. – Вып. 8. – С. 95-103.
- Огороднов, Д.Е.* Воспитание певца в самодеятельном ансамбле / Д.Е. Огороднов. – Киев.: Музична Україна, 1980. – 68 с.
- Огороднов, Д.Е.* Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе / Д.Е. Огороднов. – Киев.: Музична Україна, 1988. – 186 с.
- Осеннева, М.С.* Хоровой класс и практическая работа с хором / М.С. Осеннева, В.А.Самарин. – М.: Академия, 2003. – 192 с.
- Соколов, В.* Работа с хором / В. Соколов. – 2-е изд., 1983. – 192 с.
- Струве, Г.А.* Поёт школьный хор / Г.А. Струве. – М.: Музыка, 1981. – 190 с.
- Стулова, Г.П.* Хоровой класс: (Теория и практика работы в детском хоре) / Г.П. Стулова. – М.: Просвещение, 1988. – 126 с.
- Стулова, Г.П.* Акустико-физиологические основы вокальной работы с детским хором / Г.П. Стулова. – М.: Классикс стиль, 2005. – 152 с. 1992.
- Стулова, Г.П.* Теория и практика работы с детским хором: учеб. Пособие для студ. пед. высш. учеб. заведений / Г.П.Стулова. – М.: Гуманит. Изд.центр Владос, 2002. – 126 с.
- Тевлина, В.К.* Вокально-хоровая работа // Музыкальное воспитание в школе. – М.: Музыка, 1982. – Вып. 15. – С. 43-77.
- Халабузарь, П.В.* Теория и методика музыкального воспитания: Учебное пособие. – 2-е изд., пераб. и доп. / П.В.Халабузарь, В.С. Попов. – СПб.: Лань, 2000. – 224 с.

Дополнительная

Венгрус, Л.А. Начальное интенсивное хоровое пение / Л.А.Венгрус. Монография. – СПб.: Музыка, 2000. – 276 с.

Венгрус, Л.А. Пение и «фундамент музыкальности»: Монография. / Л.А.Венгрус. – Великий Новгород.: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2000. – 204 с.

Добсан, Л. Метод Кодаи и его музыкальные системы / Л. Добсан // Сб. ст. Музыкальное воспитание в Венгрии; сост. и общ. ред. Л.А. Баренбойма. – М.: Сов. композитор, 1983. – С. 41-64.

Музыкальное воспитание в Венгрии / Сост. и общ. ред. Л.А.Баренбойма. – М.: Сов. композитор, 1983. – 400 с.

Никольская-Береговская, К.Ф. Русская вокально-хоровая школа IX – XX веков: Метод. пособие. – М.: Языки русской культуры. 1998.

Система детского музыкального воспитания Карла Орфа / Под ред. Л.А.Баренбойма. – Л.: Музыка, 1970.

Литература к разделу 2.

Основная

1. Ильин, В.П. Учебно-репетиционная работа в самодеятельном академическом хоре / В. Ильин. – Л. : ЛГИК, 1990. – 70 с.
2. Картавцева, М.Т. Развитие музыкальных способностей участников самодеятельного хорового коллектива : учеб. пособие / М.Т. Картавцева. – М. : МГИК, 1988. – 68 с.
3. Кустов, Ю.П. Репетиционно-творческая работа в самодеятельном коллективе : лекции для студентов хорового отделения / Ю.П.Кустов. – Л. : ЛГИК, 1987. – 61 с.
4. Пекутько, А.В. Учебно-творческая работа в хоре : метод. указания / А.В. Пекутько. – Минск : Минск. ин-т культуры, 1990.
5. Стулова, Г.П. Теория и практика вокальной работы в хоре : учеб. пособие / Г.П. Стулова. – М. : МГПИ, 1983. – 88 с.
6. Чабанный, В.Ф. Управление самодеятельным хором / В.Ф.Чабанный. – М. : Сов. Россия, 1987. – 126 с.
7. Шамина, Л.В. Работа с самодеятельным хоровым коллективом / Л. Шамина. – 4-е изд. – М. : Музыка, 1988. – 173 с.

Дополнительная

1. Дмитревская, К.Н. Русская советская хоровая музыка / К.Н.Дмитревская. – М. : Сов. композитор, 1974. – Вып. 1. – 128 с.
2. Казачков, С. Пути и лабиринты академического хора / С. Казачков // Музыка России. – М. : Музыка, 1986. – Вып. 6.
3. Никольская-Береговская, К.Ф. Русская вокально-хоровая школа : от древности до XXI в. / К.Ф. Никольская-Береговская. – М. : Владос, 2003. – 301 с.

4. Памяти Н.М. Данилова : письма, воспоминания, документы / Гос. центр музей муз. культуры им. М.И. Глинки; [сост.-ред., автор комментариев А. Наумов]. – М. : Сов. композитор, 1987. – 311 с.
5. Птица, К. Мастера хорового искусства в Московской консерватории / К. Птица. – М. : Музгиз, 1970. – 120 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

Разделы и темы	Количество часов		
	всего	Аудиторные занятия (лекции)	семинары
Введение	1	1	
Раздел 1. Методика работы с детским хором			
<i>Тема 1.</i> Значение хорового искусства в музыкально-эстетическом воспитании детей. Социально-педагогические задачи	2	2	
<i>Тема 2.</i> Специфика работы с детьми в любительском объединении. Регистры и диапазоны детских голосов	2	2	
<i>Тема 3.</i> Основные методические направления в обучении детей пению. Система детского музыкального воспитания Д.Е. Огороднова	4	2	2
<i>Тема 4.</i> Музыкально-слуховое обучение детей в хоре. Хоровая студия Г.Струве	4	2	2
<i>Тема 5.</i> Система методов вокальной работы с детским хором. Фонетический метод по А. Менабени. Фонопедический метод по В. Емельянову	4	2	2
Раздел 2. Методика работы с академическим хоровым коллективом			
<i>Тема 6.</i> Самостоятельные хоровые коллективы: виды и художественно-исполнительские направления	2	2	
<i>Тема 7.</i> Вопросы создания и организации работы самостоятельного хорового коллектива	2	2	
<i>Тема 8.</i> Основные этапы работы с	2	2	

самодетельным хором по изучению нового произведения			
<i>Тема 9.</i> Певческая установка и особенности академической вокальной манеры	2		2
<i>Тема 10.</i> Методы работы над дыханием, звукообразованием и дикцией в академическом самодетельном хоре	2	2	
<i>Тема 11.</i> Типичные вокальные недостатки в самодетельном академическом хоре и пути их коррекции	2	2	
<i>Тема 12.</i> Музыкально-учебная работа в самодетельном хоре	2		2
<i>Тема 13.</i> Репертуар самодетельного хора и его концертно-исполнительская деятельность	2	2	
<i>Итого...</i>	32	22	10

СОДЕРЖАНИИ ДИСЦИПЛИНЫ

Введение

В системе подготовки руководителя хорового коллектива «Методика работы с хором» является одной из основных в цикле дисциплин дирижерско-хоровой специальности. Основная цель дисциплины – подготовить специалиста-хормейстера руководителя академического хора, дать теоретические и практические знания в области методики работы с хором. Основные задачи дисциплины: изучение теоретического материала; изучение хоровой литературы; выполнение практических заданий. Вузовский курс отличается не только постановкой и разработкой ряда новых тем, но и иным подходом к изучению уже известного материала. Многие вопросы изучаются гораздо шире, подробнее и глубже. Метод изучения курса, связанный с новыми и разнообразными формами учебной работы (теоретическое изучение, практические навыки, анализ) предусматривает серьезную самостоятельную работу студентов и наличие хороших специальных знаний.

Преподавание курса «Методика работы с хором» охватывает все стороны хоровой работы и ведется в тесной взаимосвязи с такими дисциплинами специализации как дирижирование, хоровой класс, постановка голоса, хороведение, хоровая литература и другими предметами, а также с учебной и творческой практикой. Весь цикл специальных хоровых дисциплин в той или иной степени находит в программе своё отражение.

Раздел 1. Методика работы с детским хором

Тема 1. Значение детского хорового искусства в музыкально-эстетическом воспитании. Социально-педагогические задачи

Детское хоровое пение – активное творческое проведение свободного времени. Структура детской хоровой самодеятельности: хоровые студии (общеобразовательные школы, клубы), любительские коллективы Домов культуры, Домов молодёжи и школьников, хоровые кружки по месту жительства, школьные хоры.

Этапы в организации воспитательного процесса.

Тема 2. Специфика работы с детьми в любительском объединении. Регистры и диапазоны детских голосов.

Детский голос и этапы его развития. Мутационный период, его особенности у мальчиков и девочек. Период после мутации. Диапазоны и регистры голосов.

Уровень певческих возможностей детей младшего и среднего возраста, в хоре подростков.

***Тема 3. Основные методические направления в обучении детей пению.
Система детского музыкального воспитания Д.Е. Огороднова***

Методические направления в вокальной работе с детьми. Исследования физических характеристик певческого голоса.

Характеристики хора с фальцетной и грудной манерой фонаций.

Д.Е.Огороднов – создатель методики комплексного музыкально-певческого воспитания детей.

Алгоритм, его значение, возможность использования в практике любительского хора.

Чтение стихов, антонимов, показ ладо-вокальных жестов на «телесной схеме». Последовательность в освоении гласных, согласных.

Распевание хора, приёмы работы над дыханием.

Тема 4. Музыкально-слуховое обучение детей в хоре. Хоровая студия Г.Струве

Обучение музыкальной грамоте и сольфеджио. Использование наглядности и игровых приёмов в методах ладовой сольмизации, «болгарской столбицы», «ручных знаков», «пение по руке». Ритмические слоги.

Методы работы с детьми, которые поют неправильно.

Многоголосие в детском хоре.

Детская хоровая студия (на примере хоровой студии под руководством Г.Струве).

Педагогические принципы работы Г.Струве. Признаки студийности.

Тема 5. Система методов вокальной работы с детским хором. Фонетический метод по А. Менабени. Фонопедический метод по В. Емельянову

Методы, которые отражают специфику певческой деятельности: 1) концентрический; 2) фонетический; 3) объяснительно-иллюстративный в сочетании с репродуктивным; 4) мысленного пения; 5) сравнительного анализа; 6) фонопедический.

Элементы дыхательная гимнастика в развитии детского голоса.

Фонопедический метод формирования певческого голосообразования В.В.Емельянова: звуковой порог, выработка певческого вибрато и тренаж фонационного выдоха.

Раздел 2. Методика работы с академическим хоровым коллективом

**Тема 6. Самодеятельные хоровые коллективы:
виды и художественно-исполнительские направления**

Самодетельные хоровые коллективы – специфическая форма культурно-досуговой деятельности людей. Задачи и функции хоровой художественной самодетельности. Специфические черты самодетельных коллективов, их особенности и структура на современном этапе. Виды хоровых самодетельных коллективов: массовое пение, хор первичной формы работы, хор повышенного типа, хоровой массив. Характеристика основных художественно-исполнительских направлений: академический хор, народный хор, ансамбль песни и танца, театрализованное хоровое пение, симфоническо-хоровое искусство.

Тема 7. Вопросы создания и организации работы самодетельного хорового коллектива

Типы участников самодетельного хора: творческий, рациональный, эмоциональный и эгоистический. Цели поступления в хор. Приём в хоровой коллектив: проверка музыкального слуха, памяти, чувства ритма и голосовых качеств. Организационные вопросы деятельности коллектива: материальная база, методика создания хора, самоуправление в хоровом коллективе, планировании работы хора. Организация репетиционного процесса.

Тема 8. Основные этапы работы с самодетельным хором по изучению нового произведения

Условия, влияющие на порядок изучения с хором нового произведения: степень сложности произведения, музыкальное мастерство исполнителей, план работы и срок, отведенный на подготовку к концертному исполнению. Технический период: показ произведения, работа над чистотой интонации, преодоление ритмических сложностей, работа над ансамблем, динамикой и дикцией. Художественный период: выявление главной идеи и темы произведения и работа над художественным образом. Генеральный этап: подготовка к концертному исполнению.

Тема 9. Певческая установка и особенности академической вокальной манеры

Певческая установка. Особенности певческого дыхания: характеристика вдоха и выдоха, три основных типа дыхания, механизм певческого дыхания. Атака звука. Основные моменты звукообразования.

Тема 10. Методы работы над дыханием, звукообразованием и дикцией в академическом самодетельном хоре

Дыхательная гимнастика и вокальные упражнения, направленные на выработку правильного певческого дыхания. Основные приемы работы над вокальным навыком «легкого зевка», высокой позиции звука, единой манеры звукообразования. Дикция: особенности работы артикуляционного аппарата,

правила фонетики и орфоэпии, основные законы произношения согласных и гласных во время пения.

Тема 11. Типичные вокальные недостатки в самодеятельном академическом хоре и пути их коррекции

Тусклое безтембровое звучание, форсированное напряженное пение, плоский («белый») звук, пестрое звучание, глубокое («задавленное») пение – основные характеристики и причины их возникновения. Пути и приемы работы над преодолением вокальных недостатков в самодеятельном хоре.

Тема 12. Музыкально-учебная работа в самодеятельном хоре

Роль учебной работы в самодеятельном хоре. Принципы организации музыкально-учебных занятий. Характеристика наиболее распространенных методов музыкально-учебной работы в самодеятельном хоре: пение по руке, болгарская столбца, система относительной сольмизации, ручные знаки. Примерный объем знаний и навыков, рассчитанный на усвоение участниками самодеятельного хорового коллектива в течение двух лет.

Тема 13. Репертуар самодеятельного хора и его концертно-исполнительская деятельность

Значение репертуара. Главные принципы подбора произведения для исполнения. Основные разделы, которые составляют репертуар: произведения советских и современных авторов, народно-песенное творчество, русская хоровая литература и произведения зарубежных композиторов-классиков. Роль концертной деятельности в жизни коллектива. Формы концертных выступлений и их организация.

ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

Литература к разделу 1

Основная

Андропова, Е.Н Элементы дыхательной гимнастики в развитии детского голоса / Е.Н. Андропова, О.П. Кузьмина, Г.Б. Ромейко, Е.Б. Сивицкая // Вокально-хоровые упражнения для развития голоса младших школьников. – Минск.: БГПУ им. М. Танка, 1999. – С. 14-18.

Апраксина, О.А. Выявление неверно поющих детей и методы работы с ними // Музыкальное воспитание в школе. – М., 1975. – Вып. 10. – С. 104-113.

Барсов, Ю.А Вокально-исполнительские и педагогические принципы М.И. Глинки / Ю.А. Барсов. – Л.: Музыка, 1968. – 64 с.

- Гневышева, В.* Влияние вокальной работы на улучшение интонации у неверно поющих детей // Музыкальное воспитание в школе. – М., 1964. Вып. 3. – С. 26-33.
- Добровольская, Н.Н.* Вокально-хоровые упражнения в детском хоре / Н.Н. Добровольская. – М.: Музыка, 1987. – 47 с.
- Дубровская, С.В.* Знаменитая дыхательная гимнастика Стрельниковой / С.В.Дубровская. – М. : РИПОЛ классик, 2010. – 64 с.
- Емельянов, В.В.* Развитие голоса. Координация и тренаж. / В.В. Емельянов. – СПб.: Лань, 2007. – 192 с.
- Люш, Д.* Развитие и воспитание певческого голоса. / Д.Люш. – Киев.: Музична Україна, 1988. – 72 с.
- Маевская, В.П.* Методика работы с хором (Многоголосие в детском хоре): Учебно-методическое пособие / В.П. Маевская, З.Л.Леонович. – Минск.: БГУКИ, – 2011. – 99 с.
- Менабени, А.Г.* Методика обучения сольному пению / А.Г. Менабени. – М.: Просвещение, 1987. – 168 с.
- Никольская-Береговская, К.Ф.* Начальный этап обучения пению в хоре старшеклассников // Вопросы методики музыкального воспитания детей. – М.: Музыка, 1975. – С. 116-127.
- Овчинникова, Т.Н.* Воспитание певческого голоса в хоре // Музыкальное воспитание в школе. – М.: Музыка, 1972. – Вып. 8. – С. 95-103.
- Огороднов, Д.Е.* Воспитание певца в самодеятельном ансамбле / Д.Е. Огороднов. – Киев.: Музична Україна, 1980. – 68 с.
- Огороднов, Д.Е.* Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе / Д.Е. Огороднов. – Киев.: Музична Україна, 1988. – 186 с.
- Осеннева, М.С.* Хоровой класс и практическая работа с хором / М.С. Осеннева, В.А.Самарин. – М.: Академия, 2003. – 192 с.
- Соколов, В.* Работа с хором / В. Соколов. – 2-е изд., 1983. – 192 с.
- Струве, Г.А.* Поёт школьный хор / Г.А. Струве. – М.: Музыка, 1981. – 190 с.
- Стулова, Г.П.* Хоровой класс: (Теория и практика работы в детском хоре) / Г.П. Стулова. – М.: Просвещение, 1988. – 126 с.
- Стулова, Г.П.* Акустико-физиологические основы вокальной работы с детским хором / Г.П. Стулова. – М.: Классикс стиль, 2005. – 152 с. 1992.
- Стулова, Г.П.* Теория и практика работы с детским хором: учеб. Пособие для студ. пед. высш. учеб. заведений / Г.П.Стулова. – М.: Гуманит. Изд.центр Владос, 2002. – 126 с.
- Тевлина, В.К.* Вокально-хоровая работа // Музыкальное воспитание в школе. – М.: Музыка, 1982. – Вып. 15. – С. 43-77.
- Халабузарь, П.В.* Теория и методика музыкального воспитания: Учебное пособие. – 2-е изд., пераб. и доп. / П.В.Халабузарь, В.С. Попов. – СПб.: Лань, 2000. – 224 с.

Дополнительная

Венгрус, Л.А. Начальное интенсивное хоровое пение / Л.А.Венгрус. Монография. – СПб.: Музыка, 2000. – 276 с.

Венгрус, Л.А. Пение и «фундамент музыкальности»: Монография. / Л.А.Венгрус. – Великий Новгород.: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2000. – 204 с.

Добсан, Л. Метод Кодаи и его музыкальные системы / Л. Добсан // Сб. ст. Музыкальное воспитание в Венгрии; сост. и общ. ред. Л.А. Баренбойма. – М.: Сов. композитор, 1983. – С. 41-64.

Музыкальное воспитание в Венгрии / Сост. и общ. ред. Л.А.Баренбойма. – М.: Сов. композитор, 1983. – 400 с.

Никольская-Береговская, К.Ф. Русская вокально-хоровая школа IX – XX веков: Метод. пособие. – М.: Языки русской культуры. 1998.

Система детского музыкального воспитания Карла Орфа / Под ред. Л.А.Баренбойма. – Л.: Музыка, 1970.

Литература к разделу 2.

Основная

8. Ильин, В.П. Учебно-репетиционная работа в самодеятельном академическом хоре / В. Ильин. – Л. : ЛГИК, 1990. – 70 с.
9. Картавцева, М.Т. Развитие музыкальных способностей участников самодеятельного хорового коллектива : учеб. пособие / М.Т. Картавцева. – М. : МГИК, 1988. – 68 с.
10. Кустов, Ю.П. Репетиционно-творческая работа в самодеятельном коллективе : лекции для студентов хорового отделения / Ю.П.Кустов. – Л. : ЛГИК, 1987. – 61 с.
11. Пекутько, А.В. Учебно-творческая работа в хоре : метод. указания / А.В. Пекутько. – Минск : Минск. ин-т культуры, 1990.
12. Стулова, Г.П. Теория и практика вокальной работы в хоре : учеб. пособие / Г.П. Стулова. – М. : МГПИ, 1983. – 88 с.
13. Чабанный, В.Ф. Управление самодеятельным хором / В.Ф.Чабанный. – М. : Сов. Россия, 1987. – 126 с.
14. Шамина, Л.В. Работа с самодеятельным хоровым коллективом / Л. Шамина. – 4-е изд. – М. : Музыка, 1988. – 173 с.

Дополнительная

6. Дмитревская, К.Н. Русская советская хоровая музыка / К.Н.Дмитревская. – М. : Сов. композитор, 1974. – Вып. 1. – 128 с.
7. Казачков, С. Пути и лабиринты академического хора / С. Казачков // Музыка России. – М. : Музыка, 1986. – Вып. 6.
8. Никольская-Береговская, К.Ф. Русская вокально-хоровая школа : от древности до XXI в. / К.Ф. Никольская-Береговская. – М. : Владос, 2003. – 301 с.

9. Памяти Н.М. Данилова : письма, воспоминания, документы / Гос. центр музей муз. культуры им. М.И. Глинки; [сост.-ред., автор комментариев А. Наумов]. – М. : Сов. композитор, 1987. – 311 с.
10. Птица, К. Мастера хорового искусства в Московской консерватории / К. Птица. – М. : Музгиз, 1970. – 120 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

5.3. Список основной литературы

Раздел I

Ильин, В.П. Учебно-репетиционная работа в самодеятельном академическом хоре / В. Ильин. – Л. : ЛГИК, 1990. – 70 с.

Картавцева, М.Т. Развитие музыкальных способностей участников самодеятельного хорового коллектива : учеб. пособие / М.Т. Картавцева. – М. : МГИК, 1988. – 68 с.

Кустов, Ю.П. Репетиционно-творческая работа в самодеятельном коллективе : лекции для студентов хорового отделения / Ю.П.Кустов. – Л. : ЛГИК, 1987. – 61 с.

Пекутько, А.В. Учебно-творческая работа в хоре : метод. указания / А.В. Пекутько. – Минск : Минск. ин-т культуры, 1990.

Стулова, Г.П. Теория и практика вокальной работы в хоре : учеб. пособие / Г.П. Стулова. – М. : МГПИ, 1983. – 88 с.

Чабанный, В.Ф. Управление самодеятельным хором / В.Ф.Чабанный. – М. : Сов. Россия, 1987. – 126 с.

Шамина, Л.В. Работа с самодеятельным хоровым коллективом / Л. Шамина.– 4-е изд. – М. : Музыка, 1988. – 173 с.

Раздел II

Андропова, Е.Н Элементы дыхательной гимнастики в развитии детского голоса / Е.Н. Андропова, О.П. Кузьмина, Г.Б. Ромейко, Е.Б. Сивицкая // Вокально-хоровые упражнения для развития голоса младших школьников. – Минск.: БГПУ им. М. Танка, 1999. – С. 14-32.

Апраксина, О.А. Выявление неверно поющих детей и методы работы с ними // Музыкальное воспитание в школе. – М., 1975. – Вып. 10. – С. 104-113.

Барсов, Ю.А Вокально-исполнительские и педагогические принципы М.И. Глинки / Ю.А. Барсов. – Л.: Музыка, 1968. – 64 с.

Гневышева, В. Влияние вокальной работы на улучшение интонации у неверно поющих детей // Музыкальное воспитание в школе. – М., 1964. Вып. 3.–С.26-33.

Добровольская, Н.Н. Вокально-хоровые упражнения в детском хоре / Н.Н. Добровольская. – М.: Музыка, 1987. – 47 с.

- Зими́на, А.Н.* Основы музыкального воспитания и развития детей младшего возраста. / А.Н.Зими́на. – М.; 2000. – 68 с.
- Емельянов, В.В.* Развитие голоса. Координация и тренаж. / В.В. Емельянов. – СПб.: Лань, 2007. – 192 с.
- Емельянов, В.В.* Фонопедический метод формирования певческого голосообразования: Методические рекомендации для учителей музыки. / В.В.Емельянов. Новосибирск, Наука, 1991. с. 11.
- Кеериг, О.П.* Детский хор. Методика работы в условиях самодеятельности. / О.П.Кеериг. Учебное пособие. – Л.; 1991, – 48 с.
- Леонтьева, С.В.* Вокально-хоровая работа с младшим хором (первый год обучения)/ С.В.Леонтьева // Сб-к метод.статей «Вокально-хоровые технологии» под ред.И.В.Рогановой.– СПб.:Композитор, 2014.–с.234-246.
- Люш, Д.* Развитие и воспитание певческого голоса. / Д.Люш. – Киев.: Музична Україна, 1988. – 72 с.
- Маевская, В.П.* Методика работы с хором (Многоголосие в детском хоре): Учебно-методическое пособие / В.П. Маевская, З.Л.Леонович. – Минск.: БГУКИ, – 2011. – 99 с.
- Менабени, А.Г.* Методика обучения сольному пению / А.Г. Менабени. – М.: Просвещение, 1987. – 168 с.
- Никольская-Береговская, К.Ф.* Начальный этап обучения пению в хоре старшеклассников // Вопросы методики музыкального воспитания детей. – М.: Музыка, 1975. – С. 116-127.
- Огороднов, Д.Е.* Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе / Д.Е. Огороднов. – Киев.: Музична Україна, 1988. – 186 с.
- Осеннева, М.С.* Хоровой класс и практическая работа с хором / М.С. Осеннева, В.А.Самарин. – М.: Академия, 2003. – 192 с.
- Роганова, И.В.* Методика распевания детей дошкольного возраста (4–6 лет). Опыт работы. / И.В. Роганова // Современный хормейстер : сборник статей / Авт.-сост. И.В. Роганова. – СПб.: Композитор*Санкт-Петербург, 2013, – с.26-43.

- Струве, Г.А.* Поёт школьный хор / Г.А. Струве. – М.: Музыка, 1981.–190 с.
- Стулова, Г.П.* Теория и практика работы с детским хором: Учеб.пособие для студ.пед.высш.учеб.заведений. / Г.П.Стулова. – М.: Гуманит. изд.центр Владос, 2002. С. 149-160.
- Стулова, Г.П.* Акустико-физиологические основы вокальной работы с детским хором / Г.П. Стулова. – М.: Классикс стиль, 2005. – 152 с.
- Стулова, Г.П.* Хоровое пение. Методика работы с детским хором: учеб.пособие. / Г.П.Стулова. – СПб.: «Лань», 2014. С. 102-117.
- Халабузарь, П.В.* Теория и методика музыкального воспитания: Учебное пособие. – 2-е изд., пераб. и доп, / П.В.Халабузарь, В.С. Попов. – СПб.: Лань, 2000. – 224 с.
- Черкасова, О.Н.* Распевание хорового коллектива. Из опыта работы / О.Н. Черкасова // Сборник метод. статей «Вокально-хоровые технологии» / Авт.-сост. И.В.Роганова.– СПб.: Композитор, 2014, – с.247-250.

Список дополнительной литературы

Раздел I

- Дмитревская, К.Н.* Русская советская хоровая музыка / К.Н.Дмитревская. – М. : Сов. композитор,1974. – Вып. 1. – 128 с.
- Казачков, С.* Пути и лабиринты академического хора / С. Казачков // Музыка России. – М. : Музыка, 1986. – Вып. 6.
- Никольская-Береговская, К.Ф.* Русская вокально-хоровая школа : от древности до XXI в. / К.Ф. Никольская-Береговская. – М. : Владос, 2003. – 301 с.
- Памяти Н.М. Данилова* : письма, воспоминания, документы / Гос. центр музей муз. культуры им. М.И. Глинки; [сост.-ред., автор комментариев А. Наумов]. – М. : Сов. композитор, 1987. – 311 с.
- Птица, К.* Мастера хорового искусства в Московской консерватории / К. Птица. – М. : Музгиз, 1970. – 120 с.

Раздел II

- Венгрус, Л.А.* Начальное интенсивное хоровое пение / Л.А.Венгрус. Монография. – СПб.: Музыка, 2000. – 276 с.

- Венгрус, Л.А.* Пение и «фундамент музыкальности»: Монография. / Л.А.Венгрус. – Великий Новгород.: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2000.– 204 с.
- Добсан, Л.* Метод Кодаи и его музыкальные системы / Л. Добсан // Сб. ст. Музыкальное воспитание в Венгрии; сост. и общ. ред. Л.А. Баренбойма. – М.: Сов. композитор, 1983. – С. 41-64.
- Музыкальное воспитание в Венгрии* / Сост. и общ. ред. Л.А.Баренбойма. – М.: Сов. композитор, 1983. – 400 с.
- Никольская-Береговская, К.Ф.* Русская вокально-хоровая школа IX – XX веков: Метод. пособие. – М.: Языки русской культуры. 1998. – 186 с.
- Система* детского музыкального воспитания Карла Орфа / Под ред. Л.А.Баренбойма. – Л.: Музыка, 1970. – 420 с.