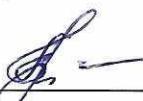


Учреждение образования  
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»  
Факультет музыкального и хореографического искусства  
Кафедра хоровой музыки

СОГЛАСОВАНО  
Заведующий кафедрой

СОГЛАСОВАНО  
Декан факультета

 А.А. Нечай  И.М. Громович  
«25» 09 2025 г. «29» 09 2025 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС  
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

**МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ СПЕЦИАЛЬНЫХ ДИСЦИПЛИН**

для специальности 6-05-0215-09 Хоровое творчество,  
профилизации: Хоровая музыка академическая

Составитель: Лисовская И.Н., доцент кафедры хоровой музыки

Рассмотрено и утверждено на заседании  
Совета факультета музыкального и хореографического искусства  
«29» сентября 2025 г., протокол № 1

УДК

ББК

**Составитель:**

*И.Н.Лисовская*, доцент кафедры хоровой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент;

Рецензенты:

*А.Г. Дюкарева*, председатель цикловой комиссии «Хоровое исполнительство (академический хор)» учреждения образования «Минский государственный колледж искусств»;

*Л.П. Рожкова*, заведующий кафедрой народно-песенного творчества и фольклора учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат педагогических наук, доцент.

**Рассмотрен и рекомендован к утверждению:**

*Кафедрой хоровой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»  
(протокол № 1 от 25.09.2025 г.)*

*Советом факультета музыкального и хореографического искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

*(протокол № 1 от 29.09.2025 г.)*

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>1 ВВЕДЕНИЕ.....</b>	<b>5</b>
<b>2 ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....</b>	<b>11</b>
<b>Тема 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ «ДИРИЖИРОВАНИЕ».....</b>	<b>11</b>
1.1 Цель и задачи учебной дисциплины «Дирижирование».....	11
1.2 Структура и формы занятий по дирижированию .....	12
<b>Тема 2 ОСНОВЫ ДИРИЖЕРСКОЙ ТЕХНИКИ.....</b>	<b>14</b>
2.1 Дирижерский аппарат и правила его постановки.....	14
2.2 Ауфтакт: функции, свойства, виды, особенности показа.....	16
<b>Тема 3. ОСОБЕННОСТИ ИЗУЧЕНИЯ ДИРИЖЕРСКИХ СХЕМ.....</b>	<b>18</b>
3.1 Основы тактирования простых размеров.....	18
3.2 Основы тактирования сложных (симметричных) размеров.....	20
3.3 Технические особенности дирижирования смешанных (несимметричных) размеров .....	23
<b>Тема 4. ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ДИРИЖЕРСКОГО ЖЕСТА .....</b>	<b>27</b>
4.1 Дирижерский жест как средство управления исполнением. Приемы освоения различных видов звуковедения.....	27
4.2 Фразировка и динамика как важнейшее средство исполнительской выразительности: приемы работы.....	28
4.3 Особенности дирижерского жеста при показе темпов, агогики и фермат.....	30
4.4 Функции правой и левой рук в дирижировании.....	32
<b>Тема 5. РАЗВИТИЕ У ОБУЧАЮЩИХСЯ СПЕЦИАЛЬНЫХ НАВЫКОВ В КЛАССЕ ХОРОВОГО ДИРИЖИРОВАНИЯ.....</b>	<b>34</b>
5.1 Методы развития вокально-хорового слуха и слухового внимания в процессе воспитания дирижера.....	34
5.2 Самостоятельная работа обучающегося как одно из необходимых условий успешного освоения дисциплины «Дирижирование».....	36
<b>Тема 6. ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ «ЧТЕНИЕ И АНАЛИЗ ХОРОВЫХ ПАРТИТУР».....</b>	<b>38</b>
6.1 Цель, задачи и содержание дисциплины «Чтение и анализ хоровых партитур в процессе подготовки дирижера-хормейстера» .....	38
6.2 Основные методы и приемы развития навыка чтения и анализа хоровых партитур .....	41
<b>Тема 7. ОСНОВЫ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЙ ТЕХНИКИ .....</b>	<b>43</b>

7.1 Строение голосового аппарата .....	43
7.2 Певческое дыхание как основа звукообразования .....	46
7.3 Типичные вокальные недостатки и пути их преодоления .....	48
7.4 Особенности вокально-хоровой дикции: приемы работы .....	50
7.5 Значение и основные задачи распевания в певческом процессе .....	52
<b>Тема 8. МЕТОДЫ РАБОТЫ НАД ЧИСТОТОЙ ИНТОНИРОВАНИЯ В ХОРЕ .....</b>	<b>54</b>
8.1 Приемы работы над ансамблем в хоре .....	54
8.2 Методы и приемы работы над хоровым строем.....	55
8.3 Методы репетиционной работы дирижера над различными типами хоровой фактуры.....	57
<b>Тема 9. ОСНОВЫ МЕТОДИКИ РАБОТЫ С ХОРОМ .....</b>	<b>59</b>
9.1 Основные этапы работы дирижера над хоровым произведением.....	59
9.2 Система методов вокальной работы с детским хором .....	60
9.3 Репертуар хора и формы концертных выступлений .....	63
<b>3 ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....</b>	<b>67</b>
3.1 Общий план проведения занятий по дисциплине «Методика преподавания спецдисциплин».....	67
3.2 Темы семинарских занятий, вопросы и рекомендуемая литература для студентов дневной формы обучения.....	68
3.3 Темы семинарских занятий, вопросы и рекомендуемая литература для студентов заочной формы обучения.....	70
<b>4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....</b>	<b>72</b>
4.1 Перечень вопросов по темам учебной дисциплины .....	72
4.2. Задания для контроля самостоятельной работы .....	75
4.3 Требования к зачету (экзамену) дисциплины .....	76
4.4 Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов....	77
<b>5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....</b>	<b>81</b>
5.1 Учебная программа .....	81
5.2 Список литературы (основной).....	96
5.3 Список литературы (дополнительный) .....	96
5.4 Учебный терминологический словарь.....	98
5.5 Музыкальная терминология .....	103

## ВВЕДЕНИЕ

Стремительностью, неустойчивостью и полярностью отличается современный этап развития общества. Для него характерны как невероятные технические открытия, так и масштабные катастрофы, глобализация и национализация, общедоступность (открытость) и замкнутость, претенциозность и простота, вычурность и естественность. В такой ситуации вопросы качественного преобразования общества, существенного воздействия на различные его сферы жизнедеятельности имеют прямое отношение и к области музыкальной педагогики. От качества подготовки музыкально-педагогических кадров во многом зависит и развитие хоровой культуры в стране. Воспитание специалиста, соответствующего духу времени, требует адаптированной к современным социокультурным условиям методики обучения студентов.

Отличительная особенность дирижерско-хоровой специальности заключается в ее многопрофильности. Выпускники хоровых отделений, в частности кафедры хоровой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» могут руководить профессиональными, любительскими, учебными и детскими коллективами. В то же время зачастую они (выпускники) – преподаватели таких дисциплин специального цикла, как: дирижирование, чтение и анализ хоровых партитур, хороведение, вокал, методика работы с хором, хоровая аранжировка, хоровая литература, нередко сольфеджио. Трудно не согласиться и с тем обстоятельством, что руководитель хора – тот же педагог, обучающий и воспитывающий певцов хорового коллектива.

Таким образом, современная дирижерско-хоровая педагогика должна соответствующим образом профессионально ориентировать студентов с учетом их способностей и склонностей. В этой связи значительно возрастает роль дисциплин, готовящих выпускников к педагогической деятельности.

«Методика преподавания специальных дисциплин» – один из профилирующих курсов, определяющий квалификацию выпускника как преподавателя хоровых дисциплин. Этот курс содействует систематизации знаний по предметам специального и общепрофессионального циклов, дает основные сведения об организации и формах обучения, знакомит студентов с методами ведения таких учебных дисциплин как дирижирование, чтение и анализ хоровых партитур, хороведение, хоровой класс. В нем изучаются теоретические основы преподавания хоровых дисциплин и их практическое воплощение. Все это способствует развитию профессиональных качеств и педагогического мышления будущего специалиста.

Ознакомление с основными, наиболее распространенными и апробированными методами в совокупности с собственным опытом, полученным студентами в период творческой и педагогической практики, поможет молодым специалистам правильно организовать свою педагогическую деятельность, особенно на начальном этапе, а в дальнейшем – самостоятельно овладевать педагогическим мастерством, современной методикой мировой хоровой педагогики.

Основная цель учебной дисциплины «Методика преподавания специальных дисциплин» – повысить уровень подготовки компетентного в своей области специалиста, владеющего теоретическими знаниями, практическими навыками методики преподавания дирижирования, чтения и анализа хоровых партитур, постановки голоса и хорового класса.

*Задачи учебной дисциплины:*

- систематизировать знания по методике и технологиям обучения специальным вокально-хоровым учебным дисциплинам и научить применять их в практической, исполнительской и педагогической деятельности;
- осветить приемы и методы самостоятельной работы над вокально-хоровыми произведениями;
- осуществить учебно-методическую помощь студентам в их практической профессиональной деятельности;
- сформировать у студентов готовность творчески применять знания на практике в процессе решения учебных, воспитательных и профессиональных задач.

В результате изучения учебной дисциплины студент должен знать:

- материал по методике преподавания музыкально-теоретических учебных дисциплин в объеме, необходимом для успешного решения задач творческого, учебного, организационно-методического и просветительского характера;
- теоретические основы дирижерской техники;
- методы и приемы развития навыка чтения и анализа хоровых партитур;
- ключевые принципы вокальной педагогики: строение голосового аппарата, методы и приемы работы над постановкой голоса и основами вокальной техники;
- методику работы с хором;
- принципы подбора исполнительского и педагогического репертуара; специальной музыкальной, научной и учебно-методической литературы;

*уметь:*

- применять на практике знания, полученные за время обучения;

- планировать учебный процесс с учетом возраста и уровня подготовки обучающихся, последовательно развивать их музыкальные способности, умения и навыки;
- решать конкретные художественно-исполнительские и организационно-технические вопросы;
- работать с учебно-методической литературой по профилю специализации и смежным дисциплинам.

*владеть:*

- профессиональным терминологическим аппаратом;
- различными методами и формами организации практических занятий преподавания специальных дисциплин;
- техникой дирижирования;
- теоретическим материалом по дисциплине;
- хоровым репертуаром.

В соответствии с учебным планом на изучение учебной дисциплины «Методика преподавания специальных дисциплин» всего предусмотрено 90 часов, из которых 34 – аудиторные занятия (22 часа – лекции, 12 часов – семинарские занятия). Для студентов заочной формы обучения учебная дисциплина рассчитана на 10 часов (8 часов – лекции, 2 – семинарские).

В процессе самостоятельной работы студенты изучают теоретический материал; работают со списком основной и дополнительной литературы, при этом составляя конспект; подбирают нотные примеры для иллюстрации различных приемов техники дирижирования, а также вокально-хоровые и дыхательные упражнения для работы с хором; осваивают методы работы над дикцией, ансамблем, строем, звукообразованием и др.; составляют кроссворды, используя специализированную дирижерско-хоровую лексику; делают презентации по отдельным темам учебной дисциплины.

Рекомендуемая форма контроля знаний студентов обучения: промежуточная аттестация – экзамен, текущая – зачет. Важный заключительный этап в подведении итогов усвоения знаний по данной учебной дисциплине – государственный экзамен.

**УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА  
УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ**  
**Дневная форма получения образования**

<i>Название Темы</i>	<i>Количество аудиторных часов</i>				<i>Форма контроля знаний</i>
	<i>всего</i>	<i>лекции</i>	<i>семинары</i>	<i>УСР</i>	
<i>Введение</i>	1	1			
<i>Тема 1. Учебная дисциплина «Дирижирование»: цель, задачи, формы и структура занятий</i>	3	3			
<i>Тема 2. Основы дирижерской техники</i>	5	2	2	1	практическое задание
<i>Тема 3. Особенности изучения дирижерских схем</i>	7	4	2	1	творческое задание
<i>Тема 4. Выразительные возможности дирижерского жеста</i>	4	2	2		
<i>Тема 5. Развитие у студентов специальных навыков в классе хорового дирижирования</i>	2	2			
<i>Тема 6. Особенности преподавания учебной дисциплины «Чтение и анализ хоровых партитур»</i>	1	1			
<i>Тема 7. Основы вокальной техники</i>	5	2	2	1	устный опрос
<i>Тема 8. Методы работы над чистотой</i>	5	2	2	1	практическое задание

интонирования в хоре					
<i>Тема 9. Основы методики работы с хором</i>	1	1			
<b>Всего...</b>	<b>34</b>	<b>20</b>	<b>10</b>	<b>8</b>	

**УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА  
УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ  
Заочная форма получения образования**

Название Темы	Количество аудиторных часов		
	всего	лекции	Семинары
<i>Введение</i>	0,5	0,5	
<i>Тема 1. Учебная дисциплина «Дирижирование»: цель, задачи, формы и структура занятий</i>	0,5	0,5	
<i>Тема 2. Основы дирижерской техники</i>	1	1	
<i>Тема 3. Особенности изучения дирижерских схем</i>	2	2	
<i>Тема 4. Выразительные возможности дирижерского жеста</i>	1	1	
<i>Тема 5. Развитие у студентов специальных навыков в классе хорового дирижирования</i>	1	1	
<i>Тема 6. Особенности преподавания учебной дисциплины «Чтение и анализ хоровых партитур»</i>	1	1	
<i>Тема 7. Основы вокальной техники</i>	1	1	
<i>Тема 8. Методы работы над чистотой интонирования в хоре</i>	1		1
<i>Тема 9. Основы методики работы с хором</i>	1		1
<b>Всего...</b>	<b>10</b>	<b>8</b>	<b>2</b>

Таким образом, учебно-методический комплекс состоит из пяти разделов. Первый раздел – введение. Он содержит цель и задачи УМК, особенности структурирования и подачи учебного материала, а также учебно-методические карты учебной дисциплины для дневной и заочной форм

получения высшего образования в объеме, установленном рабочим учебным планом. Второй раздел – теоретический. Он содержит конспекты (тексты) лекций, раскрывающие важные для будущего специалиста в области хорового дирижирования 9 тем, в которые включено 25 вопросов. Иными словами, весь тот материал, который предназначен помочь студентам в их профессиональной самостоятельной деятельности как педагогической (учителя дирижерско-хоровых дисциплин), так и творческой (репетиционной и концертно-исполнительской) в качестве дирижера хора.

Третий раздел – практический. В него вошли материалы для проведения практических учебных занятий со студентами, а именно: общий план проведения учебных занятий, темы семинарских занятий, вопросы и рекомендуемая литература.

Четвертый раздел контроля знаний состоит из перечня вопросов по темам практических занятий; заданий для контролируемой самостоятельной работы; требования к зачету (экзамену) дисциплины для дневной и заочной форм обучения; критерий оценки результатов учебной деятельности студентов;

Пятый раздел УМК – вспомогательный. Он содержит: – учебную программу учреждения высшего образования по учебной дисциплине; список литературы (основной и дополнительной); – информационно-аналитический материалы (учебный терминологический и музыкально-терминологический словари (обозначение темпов, динамики, исполнительских приемов, артикуляционных указаний, характера музыки)).

## 2 ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

### Тема 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ «ДИРИЖИРОВАНИЕ»

#### 1.1 Цель и задачи учебной дисциплины «Дирижирование

Дирижирование – целостная система взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом. Цель занятий – подготовить квалифицированного специалиста-дирижера, владеющего теоретическими и практическими знаниями и навыками методики преподавания дирижирования.

Задачи учебной дисциплины – изучить основные приемы и принципы техники дирижирования;

- освоить приемы и методы самостоятельной работы над хоровой партитурой
- овладеть приемами и методами развития специальных дирижерских и организаторских способностей.

Дар и мастерство постижения музыки, всестороннее знание и глубокое понимание ее – непременная основа дирижерского искусства, но не достаточная. Необходимо обладать сверх того способностью к воплощению музыки средствами дирижирования и владеть дирижерской техникой.

История знает немало примеров, когда выдающиеся и даже великие музыканты оказались несостоятельными за дирижерским пультом именно из-за отсутствия дирижерских способностей и дирижерской техники.

В целом профессия дирижера имеет ряд особенностей.

Специфические особенности профессии дирижера:

- нет непосредственного контакта со звучащим инструментом;
- повышенная ответственность за конечный результат;
- начальный период работы над произведением дирижер проводит вне контакта со своим «инструментом»;
- кажущаяся лёгкость профессии.

Дирижирование, как всякое другое музыкально-исполнительское искусство, развивается и совершенствуется в процессе систематической работы дирижера с творческим исполнительским коллективом, в частности с хором. В то же время дирижерское искусство основывается на ряде закономерностей.

1. Музыка, как и движение, развертывается во времени.
2. Другое основание действенности дирижирования заключено в общечеловеческой, однозначно всеми воспринимаемой выразительности

жеста, мимики и пантомимы. Язык жестов и выразительных движений общепонятен и общезначим.

3. Третья предпосылка, лежащая в основе дирижирования, – универсальная общность всей исполнительской техники в целом.

Деятельность дирижера, как любая человеческая деятельность, строится на принципе отражения и внутреннем моделировании. В процессе предварительной работы над партитурой в сознании дирижера происходит поиск отношения к музыкальному тексту, выявление наиболее важных, значимых сторон и связей материала, конструирование смысловой формы, нахождение содержательных ассоциаций и образных сравнений.

Основные стадии работы над произведением с хором: *моделирование, информирование, контролирование, корректирование*.

## 1.2 Структура и формы занятий по дирижированию

Одна из существенных особенностей обучения начинающих дирижеров, в отличие от инструменталистов, – отсутствие возможности с первых шагов общаться со своим «инструментом» – хором. Для того чтобы получить право впервые появиться перед коллективом исполнителей, каждому будущему хормейстеру необходимо пройти начальную дирижерскую подготовку.

В научной литературе, обобщившей основные подходы к обучению дирижированию, выделяют следующие принципиальные составляющие освоения дирижерского искусства:

- необходимое условие педагогического процесса – умелое объединение научного и практического подходов к преподаванию дирижирования;
- процесс обучения дирижированию должен быть направлен не только на освоение технической стороны, но и на постижение всех психологических факторов и аспектов общения;
- технику можно и нужно формировать под влиянием импульса слуха;
- развитие творческих способностей и раскрытие индивидуальности необходимо осуществлять в процессе освоения психолого-педагогических принципов общения.

Главная задача обучения дирижированию – формирование и развитие у молодых музыкантов основных способностей, без которых невозможна деятельность дирижера-хормейстера как исполнителя, организатора и руководителя.

Каждый преподаватель дирижирования пытается по-своему изложить накопленный им индивидуальный педагогический опыт и предложить свою систему организации учебного процесса, методологические основы

профессии. Это выражается в многообразии методов и приемов, используемых в обучении дирижированию.

Несмотря на отсутствие единой методики обучения дирижированию, существует ряд общих рекомендаций, которых необходимо придерживаться, организуя учебный процесс.

Прежде всего, важно ответственно относиться к *планированию* как учебных занятий, так и учебного материала.

При планировании работы учащегося на следующий семестр (учебную четверть) учитываются его достижения и недостатки в технике дирижирования в предыдущем семестре (учебной четверти).

Степень трудности учебного материала для каждого учащегося определяется его индивидуальными особенностями, уровнем общей и музыкальной подготовки, объемом музыкально-теоретических знаний. Поэтому педагогу необходимо знать *критерии*, по которым определяется степень сложности музыкальных произведений.

**Групповые занятия** по дирижированию (подразумевается одновременное обучение от 2 до 5 учеников) – это подготовительный этап к индивидуальным занятиям.

Эта форма занятий имеет ряд ценных особенностей.

На таких занятиях ученики имеют возможность проверить действенность своих жестов. Эффект присутствия в классе «хора» помогает ученику с первых шагов воспитывать в себе необходимые для дирижера волевые и артистические качества.

В целом, групповые занятия включают в себя три основных этапа:

1) работа над постановкой дирижерского аппарата учащегося (занятия проходят в основном, без фортепиано);

2) работа над выразительностью жестов (занятия проводят, в основном, под фортепиано);

3) выработка навыков управления исполнением (занятия проводят в сопровождении вокального ансамбля).

Таким образом, за период групповых занятий учащиеся овладевают различными сторонами дирижерского искусства.

Групповые занятия могут продолжаться от месяца до полугода (в условиях хоровой школы – несколько лет). Отдельные темы занятий не могут ограничиваться рамками определенного периода. групповые занятия – действенная форма в обучении дирижерскому искусству. На таких занятиях рационально оговорить учебно-организационные вопросы

В процессе обучения дирижированию учащийся должен овладеть различными техническими приемами и особенностями хормейстерской работы. Подобные знания, умения и навыки приобретаются,

преимущественно, на индивидуальных занятиях по дирижированию. Методы ведения урока очень разнообразны в зависимости от учебной ситуации.

Структура занятий по дирижированию определяется конкретной темой, целью и задачами.

В педагогической практике сложились общие формы работы в классе.

Говоря о рекомендациях организации учебного процесса, необходимо отметить особенность *совместной работы ученика и концертмейстера*.

Целесообразно предложить на групповых и индивидуальных занятиях по дирижированию применять *интерактивные методы обучения*.

В целом, качество обучения зависит от целенаправленности и методичности в работе педагога, от сосредоточенности его внимания на уроке. Большое значение имеет личность педагога.

#### *Вопросы и задания*

#### *для самостоятельной подготовки и обсуждения*

1. Что такое дирижирование?
2. Цель и задачи дисциплины?
3. Перечислите специфические особенности дирижерской профессии.
4. Назовите и поясните закономерности, на которых основывается дирижёрское искусство.
5. Назовите и охарактеризуйте стадии процесса звукового воплощения музыкального произведения, осуществляемые дирижёром.
6. Назовите основные составляющие постижения дирижерского искусства.
7. Сформулируйте и поясните общие рекомендации организации учебного процесса.
8. Назовите и охарактеризуйте формы работы по дирижированию.
9. Перечислите основные виды деятельности, этапы работы, объединяющие урок дирижирования
10. Какова особенность совместной работы ученика и концертмейстера?

## **Тема 2. ОСНОВЫ ДИРИЖЕРСКОЙ ТЕХНИКИ**

### **2.1 Дирижерский аппарат и правила его постановки**

Едва ли не самое важное в постижении дирижерского мастерства – постановка дирижерского аппарата. Речь идет о формировании первоначальных дирижерских навыков, усвоении определенных технических приемов. Однако, прежде чем разбирать правила постановки дирижерского аппарата, отметим составляющие его взаимосвязанные элементы:

1. руки, лицо, корпус дирижера, контактирующие с хором и непосредственно воздействующие на него;
2. слух, осязание, зрение, мышечные ощущения – основные внешние чувства;
3. участки центральной нервной системы, контролирующие движения и отвечающие за их координацию.

Все элементы дирижерского аппарата одинаково важны и требуют тщательного развития. Лишь при условии систематической работы над скоординированностью их действий гарантирован успех.

Начать надо с осанки. Далее следует помнить, что в приобретении типовых дирижерских движений, навыка свободных, естественных и выразительных движений важно положение рук. Важно понимать, что во время дирижирования рука работает как слаженный аппарат, части которого взаимодействуют друг с другом. Любое движение той или иной части руки не может совершаться без одновременного функционирования остальных ее частей. Самому изолированному, казалось бы, движению кисти помогает предплечье и плечо. Поэтому, когда говорят о самостоятельных движениях кисти или предплечья, подразумевают их доминирующее значение в жесте. Вместе с тем каждая из частей руки имеет свои выразительные особенности и выполняет специфические функции.

Наиболее подвижная и выразительная часть дирижерского мануального аппарата – кисть. Отметим, что кисть дирижера имитирует разные виды прикосновения. Немаловажную роль в выразительных движениях играют пальцы. Важная часть руки – предплечье. Плечо – основа руки, ее опора.

Проблема постановки дирижерского аппарата – это, прежде всего, проблема мышечной свободы. Речь идет о естественном рабочем тонусе мышц, способности координировать силу физического напряжения: напрягать и расслаблять мышцы рук в полном соответствии с характером выражаемой музыки.

Формирование навыков правильной постановки как первоначальных (основных) дирижерских навыков проходит на протяжении первого года обучения. В это время закладываются основы техники, происходит становление двигательных навыков, вырабатываются условные рефлексы.

Существует два отличных друг от друга *принципа постановки* – с привлечением внимания ученика к своим ощущениям и без привлечения.

Свободные и пластичные движения не только влияют на технику дирижирования, но и на вокальную, хоровую и художественную сторону исполнения. Неестественно-напряженные движения дирижера могут привести к перенапряжению гортани певцов, к форсированному звучанию. Таким образом, обучение начинается с выполнения упражнений, цель которых –

освобождение мышц от напряжения (позже в упражнения включаются элементы дирижерской техники). Упражнения можно выполнять на музыкальном материале и вне музыки. В первую очередь учащийся должен добиться ощущения «цельности» движения всей руки и уже позже учиться выделять работу отдельных ее частей – предплечья и кисти.

В дирижерско-хоровой практике существуют упражнения на расслабление мышц дирижерского аппарата; на освобождение суставов; с элементами дирижерских жестов;

В целом, говоря о постановке дирижерского аппарата, отметим, что этот термин, бытующий в методике и практике обучения, – понятие условное, поскольку основа дирижирования – не статичное положение или поза, а движение. Постановка в дирижировании – это целый комплекс жестов.

Учить правильной постановке – значит, постепенно, последовательно и систематично обучать целесообразности, рациональности, естественности дирижерских движений, базирующихся на внутренней (мышечной) свободе, используя общие принципы в конкретных условиях исполнения.

Таким образом, когда педагог занимается постановкой дирижерского аппарата, он «ставит» ученику не руки, ноги, корпус, а учит дирижерско-техническому мышлению, умению целесообразно и точно распоряжаться своими движениями, понимать закономерности движения рук в соответствии с музыкальным материалом и слуховыми представлениями.

## **2.2 Ауфтакт: функции, свойства, виды, особенности показа**

После того как с учащимся подробно разобраны все компоненты дирижерского аппарата и его постановки, можно переходить к изучению элементов дирижирования. Приступать следует с анализа структуры жеста и дирижерского взмаха.

Подробнее остановимся на взмахе. Это движение особенное и его следует основательно разобрать с учащимися. Речь пойдет об ауфтакте.

В силу специфики дирижерского исполнительства руководитель коллектива непосредственно не участвует в процессе звуковоспроизведения, а лишь побуждает к действию исполнителей. Таким образом, ауфтакт выполняет ряд важных задач.

При этом все намерения дирижера должны быть предельно понятными коллективу исполнителей еще до момента возникновения звучания. Из этого следует, что весь процесс дирижирования идет как бы с опережением реального звучания на какие-то доли секунды. Этот предварительный посыл-показ, непременно предшествующий реальному звучанию, называется ауфтактом. Советский и российский хоровой дирижер, профессор Санкт-

Петербургской консерватории Н.В. Романовский дал следующее определение: «Ауфтакт (нем. auf – над, и лат. tactus – трогание, прикосновение) – замах, предварительный взмах, жест-импульс – специфический дирижерский жест, предваряющий и организующий исполнение в отношении темпа, ритма, динамики, штриха, начала, окончания, фермат; в пении также – показ вдоха перед началом атаки»

С таким явлением как ауфтакт часто приходится встречаться в трудовой деятельности.

Ауфтакт выполняет ряд функций:

- определение начального момента исполнения (подготовка совместного действия, дыхания) и начала каждой доли в такте, а также снятия на разные доли такта;
- определение темпа;
- определение динамики;
- определение характера атаки звука (степени остроты или протяженности звука);
- определение образного содержания музыки.

Функции ауфтаакта реализуются не только в начале исполнения произведения, но и в процессе его звучания.

Таким образом, различают ауфтакт *начальный*, который выступает в роли предвосхищения последующей доли. И ауфтакт *внутритактовый* или *междольный*, который выполняет роль руководства текущей долей, т.е. звучащей в момент ауфтаакта.

Структура ауфтаакта схожа со структурой целого дирижерского жеста и представляет собой трехфазное построение

Различные ауфтакты отличаются друг от друга в зависимости от темпа, характера произведения, ритмического рисунка и пр. Таким образом, ауфтакт имеет определенные свойства.

Ауфтакты также подразделяются на виды.

*Полный (приготовленный)* приходится на начало счетной доли, занимает по длительности одну счетную долю, придает ощущение темпа.

*Неполный (неприготовленный)* – выполняет функцию предвосхищения, вступления на часть доли такта.

*Задержанный* применяется в тех случаях, когда необходимо добиться особенно острого вступления, акцента, четкого произношения согласных и т.д.

*Контрастный* – это такой двухфазный жест, в котором фазы соответствуют контрастным динамическим оттенкам.

*Междольный* – движение связывающее две доли внутри такта, руководит звучанием в данный момент (на длинных нотах)

*Ауфтакт высшего порядка* – это жест, который объединяет в себе несколько счетных долей, например, единичные жесты, соответствующие по длительности целому такту.

В целом, можно сказать, что дирижирование – непрерывная цепь ауфтактов, обеспечивающая взаимодействие между дирижером и коллективом исполнителей.

*Вопросы и задания  
для самостоятельной подготовки и обсуждения*

1. Объясните, что включает в себя понятие «дирижерский аппарат»?
2. Кратко охарактеризуйте правильное положение всех элементов дирижерского аппарата. Подберите необходимые иллюстрации.
3. Приведите примеры упражнений на раскрепощение определенных частей дирижерского аппарата.
4. Какова структура жеста? Поясните особенность движения руки во время дирижерского взмаха.
5. Что такое ауфтакт?
6. Перечислите функции ауфтакта.
7. Каковы свойства ауфтакта?
8. Назовите виды ауфтактов и особенности их показа.
9. Подберите нотные примеры на все виды ауфтактов.

### **Тема 3. ОСОБЕННОСТИ ИЗУЧЕНИЯ ДИРИЖЕРСКИХ СХЕМ**

#### **3.1 Основы тактирования простых размеров**

Важная тема, касающаяся техники дирижирования – освоение дирижерских схем. Данный раздел пособия рассчитан на то, чтобы помочь студенту не только закрепить знания или самостоятельно овладеть приемами дирижирования некоторых размеров (в частности сложных и смешанных), по тем или иным причинам не вошедших в программу индивидуальных занятий по классу дирижирования, но и структурировать материал для дальнейшей педагогической деятельности молодых специалистов.

Первоначальное знакомство с дирижерскими схемами происходит посредством их тактирования. Поэтому изначально необходимо объяснить разницу между понятиями «тактирование» и «дирижирование».

Разъяснив значение понятия «тактирование», следует переходить к изучению тактирования простых размеров. Рекомендуем осуществлять обучение в следующем порядке:

1. конкретизация основных понятий (метр, долевое движение, дирижерская сетка, тактовая схема, амплитуда и пр.);
2. повтор (или объяснение) структуры жеста;
3. рассмотрение последовательности изучения дирижерских схем и знакомство с правилами их выполнения;
4. отработка тактирования простых размеров.

метрический акцент, при помощи которого музыкальное произведение делится на такты.

При тактировании каждая доля такта отмечается в пространстве ударом руки (кисти) – так называемой точкой, фиксирующей начало звука, движение руки от точки к точке называется долевым движением. Точки и последовательно соединяющие их долевые движения образуют тот или иной (в зависимости от метра) рисунок сетки.

Амплитуда – это величина, объем жеста. Функции амплитуды:

- показ характера музыкального произведения;
- показ динамических оттенков;
- показ агогических и ритмических особенностей;
- показ силы звучности.

Амплитуда жеста может зависеть от разных факторов:

- количественный состав хора (при работе с камерным составом амплитуда жеста будет меньше, чем при дирижировании большим смешанным коллективом);
- профессиональный уровень исполнителей коллектива (работая с любительским хором (особенно начинающим), нередко дирижеры пользуются более размашистым жестом);
- величина помещения (чем меньше помещение, тем меньше амплитуда);
- расстояние от дирижера до исполнителей (чем ближе расположен хор к дирижеру, тем меньше амплитуда);
- освещение (при плохом освещении – большая амплитуда).

Дирижерским движения могут различны по высоте, ширине, глубине.

Последовательность изучения дирижерских схем: сразу трехдольная схема (она наиболее ясная по рисунку долей). Затем двухдольная и четырехдольная.

Таким образом, работая над усвоением простых размеров, следует до автоматизма довести выполнение ауфтактов к разным долям, а также снятий каждой доли. Проверяя степень овладения данного материала, педагог может в различных вариантах задавать задания (например, по трехдольной схеме дать ауфтакт ко второй доле, продирижировать два такта и снять на первую долю и т.д.).

Познакомившись с движением рук по определенной схеме, стоит отработать тактирование различных ритмических рисунков.

Алгоритм работы над двухдольной схемой такой же, как и над трехдольной. При тактировании двухдольной схемы (не считая начального ауфтакта) осуществляются два взмаха по вертикальной (!), а не по горизонтальной линии, как иногда делают начинающие дирижеры: сверху вниз (первая доля) и снизу вверх (вторая доля). Между собой они соединяются междольным ауфтактом, траектория которого полукруглая, похожая на кикер. Изначально именно этот междольный ауфтакт вызывает трудность в выполнении, так как нередко его траектория вытягивается, иными словами, ауфтакт выполняется по прямой линии.

На занятиях по теме «двуходольная схема» обучающиеся зачастую допускают схожие ошибки, как и при тактировании трёхдольной схемы.. Особое внимание следует уделить выполнению второй доли. Поднимая руки от точки вверх, они должны быть параллельными (так же, как и при выполнении третьей доли в трехдольном размере).

Несколько слов следует сказать о размерах 3/2 и 2/2. Нередко выражение метра половинными длительностями (обозначенными цифрой 2 в знаменателе), вызывает затруднение у начинающих дирижеров в определении вида размера (путают со сложными размерами) и способа их тактирования. Таким образом, объясняя тему «простые размеры», изначально необходимо обратить внимание обучающихся на то, что независимо от того, что стоит в знаменателе, вид размера определяется по числителю (той цифре, которая находится над дробной чертой). Следовательно, 2/2 и 3/2 – простые размеры и тактируются по вышеописанным 2-х и 3-х дольным схемам, где на каждый взмах приходится половинная нота (или две четвертные ноты). Как правило, произведения с названными размерами, написаны в умеренных и медленных темпах преимущественно крупными длительностями (целыми, половинными, четвертными).

*! При ответе студентам необходимо уметь продирижировать трехдольный и двухдольный размеры, а также привести нотные примеры из хоровой литературы.*

### **3.2 Основы тактирования сложных (симметричных) размеров**

Сложными (или симметричными, т.к. состоят из нескольких одинаковых ритмических групп) называются размеры, в которых наряду с сильной долей есть одна или несколько относительно сильных долей. К ним относятся 4/4, 4/8, 6/8, 6/4, 8/8, 8/4, 9/8, 9/4, 12/8 и 12/4.

В сложных размерах, также, как и в простых, каждая доля такта имеет свое место в дирижерском пространстве.

*! Описать схему тактирования четырехдольного размера.*

*! Показать, как дирижируется размер 4/4, при этом напеть фразу из какого-либо хорового произведения*

Однако не всегда четырехдольные размеры диригируются по четырехдольной схеме. В произведениях стремительных ( $\text{♩} = 160$ ,  $\text{♩} = 178$  и т.п.), когда использование четырехдольной схемы придает дирижерскому жесту излишнюю суетливость, рациональнее перейти к дирижированию «на два». Такой переход указывается композиторами следующими обозначениями:  alla breve (алла бреве). В переводе с итальянского – в короткой манере, укороченно – исполнение музыки (отсчет долей, дирижирование), написанной в 4-четвертном размере – «на два» (при этом сложный тakt превращается в простой 2-дольный), а также в 8-четвертном размере – «на четыре» («большое alla breve»).

В то же время alla breve в старинной музыке хорального склада (В. Моцарта, Л. Бетховена и др.) не следует понимать в современном смысле как указание на большую подвижность темпа. Такие произведения диригируются по двухдольной схеме (где на каждую долю приходится по 2 четверти), однако в том темпе, который указан в нотах.

Четырехдольный размер – сложный размер ( $2/4+2/4$  или  $2/8+2/8$ ) и дирижирование по схеме «четыре на два» отличается от простой двухдольной схемы тем, что в ней нет слабой доли. Вторая доля схемы (она же третья в размере) является относительно сильной. В схеме «четыре на два» внутридоловой пульс будет равен двум.

Шестидольный размер ( $6/8$  и  $6/4$ ) в зависимости от темпа (иногда и от ритмического рисунка) диригируется по двухдольной или четырехдольной схемах (*удваивается первая и третья доля*)

*! Показать, как дирижируется шестидольный размер, при этом напеть фразу из какого-либо хорового произведения*

Приобретение устойчивого навыка дирижирования шестидольного размера «на два» поможет в дальнейшем более быстро освоить дирижирование в подвижном темпе таких сложных размеров как  $9/4$  и  $9/8$  по трехдольной схеме,  $12/4$  и  $12/8$  по четырехдольной.

Произведения, написанные в размере  $8/8$  и  $8/4$ , встречаются в учебной практике и при работе с хоровым коллективом (в частности любительским, учебным и детским) довольно редко. Тем не менее, в хоровой литературе достаточно примеров с этим размером. Поэтому руководитель хорового коллектива должен быть готов к их грамотному техническому воплощению.

Размер 8/4, 8/8; диригируется по четырёхдольной схеме с дроблением каждой доли (на восемь) и без дробления.

*! На примере хоровых произведений, показать, как технически диригируется названный размер.*

В дирижерской практике иногда встречается дирижирование «на восемь» произведений, написанных в четырехдольном размере. Как правило, это напевные, протяжные по характеру произведения в медленном темпе. Например, хор крестьян «Болят мои скоры ноженьки» из I действия оперы «Евгений Онегин» П.И. Чайковского, первый номер из канцаты «Sabat Mater» Д. Перголези и др.

Таким образом, традиционное тактирование *восьмидольного* размера осуществляется по четырехдольной схеме. Но порой музыкальная и литературная основа требуют изменений в этом симметричном уравновешенном движении. В таких случаях возможно тактирование не только в четырехдольном измерении, но и в трехдольном. Таким образом, появляются различные варианты группировок: 2+3+3 или 3+3+2 или 3+2+3

Размеры 9/8 и 9/4, а также 12/8 и 12/4 у начинающих дирижеров могут вызывать сложность из-за большого количества метрических долей.

Девятидольные такты состоят из трех группировок по три восьмые (9/8) или по три четверти (9/4), а значит, в основу тактирования берется трехдольная схема. В произведениях подвижных, энергичных, написанных в быстром темпе используется трехдольная схема с обязательным контролем за внутридолевой пульсацией. Каждый взмах будет содержать три метрические единицы (восьмые или четверти).

В медленном темпе девятидольный размер диригируется по трехдольной схеме, где каждая метрическая доля будет показана отдельно, занимая свое место согласно схеме дирижирования.

В дирижерской практике встречается и другая группировка девятидольного размера, когда он трактуется как несимметричный и диригируется по четырехдольной схеме. Это, например, хор «Битва», № 1 из канцаты «Москва» (муз. В. Шебалина, сл. Б. Липатова).

*! На примере хоровых произведений, показать, как технически диригируется названный размер.*

Рассматриваемый двенадцатидольный размер (12/4; 12/8) состоит из четырех трехдольных размеров  $3/4 + 3/4 + 3/4 + 3/4$  или  $3/8 + 3/8 + 3/8 + 3/8$ . В основе дирижирования лежит четырехдольная схема.

Произведения в быстром темпе диригируются по четырехдольной схеме с обязательным ощущением внутридолевой пульсации. Каждый взмах будет содержать три метрические единицы (восьмые или четверти).

Иногда может встретиться группировка, при которой двенадцатидольный размер становится несимметричным.

Произведения, написанные в размере 12/8 (реже 12/4), протяжного характера в медленном темпе диригируются с дроблением. Так происходит троекратное повторение каждой доли, где опорными долями группировок будут первая, четвертая, седьмая и десятая.

*! На примере хоровых произведений, показать, как технически дирижируется названный размер.*

В целом, работая над схемами тактирования сложных размеров, нельзя забывать главную закономерность: ясно и четко исполнять сильные доли такта (движение точное и уверенное сверху вниз). Волевой жест обеспечит относительно сильные доли (в сторону от себя), а смягченная кистевая жестикуляция – выполнение слабых долей (это движение по диагонали к себе или вверх). Следует заострять внимание и на своих физических ощущениях. Изначально можно делать упражнения на осязаемой плоскости (столе), можно контролировать каждый свой жест, многократно повторять его и запоминать мышечные ощущения, закреплять их в памяти и проверять свободу рук.

### **3.3 Технические особенности дирижирования смешанных (несимметричных) размеров**

Смешанными (несимметричными) размерами называются такие размеры, которые состоят из нескольких неоднородных простых размеров. К ним относятся 5/8, 5/4, 7/8, 7/4, 11/8, 11/4, а также десяти- и пятнадцатидольные размеры.

Размер 5/4 и 5/8. Такты этого размера содержат нечетное количество метрических долей. Существует два вида группировок пятидольного размера: 2+3 и 3+2. Исходя из соотношения долей в такте, выстраивается определенная дирижерская схема. В медленных темпах за основу берется *четырехдольная схема*. При группировке 3+2 – удваивается первая доля в четырехдольной схеме.

При группировке 2+3 в четырехдольной схеме удваивается третья доля. В дирижировании этой группировки такта сильные моменты надо отметить в первой и третьей долях.

*! На примере хоровых произведений, показать, как технически дирижируется названный размер.*

Нередко группировку можно определить по ритмическому рисунку. Однако не всегда в выборе того или иного варианта схемы можно руководствоваться лишь внешними признаками (ритмическим рисунком).

Часто выбор схемы приходится подчинять логическому ударению слова в тексте.

В хоровой литературе встречаются произведения, в которых в разных тактах пятидольный размер будет иметь различную группировку.

Произведения, написанные в пятидольном размере, нередко диригируются по двухдольной схеме. Причина – быстрый темп. От дирижера требуется четкий показ главных опорных сильных долей (первой и третьей при соотношении 2+3; первой и четвертой при группировке 3+2). Поскольку количество метрических единиц в группировках такта неодинаково, то и жесты дирижера должны соответствовать их продолжительности.

*! На примере хоровых произведений, показать, как технически это дирижируется.*

В хоровой литературе иногда встречаются произведения с пятидольным размером, которые удобно диригировать по трехдольной схеме.

Еще один смешанный размер – семидольный, содержащие соответствующее количество метрических единиц, в медленном и умеренном темпе диригируются с показом каждой доли. Способ тактирования определяется исходя из логического и ритмического строения музыкального произведения. Число возможных комбинаций достаточно велико, и в зависимости от них выбирается схема тактирования: четырехдольная или трехдольная.

Если в основу тактирования семидольного размера положена четырехдольная схема, тогда могут удваиваться первая, вторая и третья доли 2+2+2+1. Иногда в нотах можно увидеть указание на группировку (4+3)

Другой вариант группировки – удвоение первой, третьей и четвертой долей по четырехдольной схеме 2+1+2+2, группировка (3+4).

В быстрых темпах семидольные размеры тактируются по трехдольной схеме. Тогда одна из счетных долей будет содержать три метрические единицы, а две другие – по две. Иными словами, одна из долей по времени больше двух остальных. При этом группировка может быть различной: 2+2+3; 2+3+2; 3+2+2. Жесты, как и в пятидольном размере, могут меняться в зависимости от наполнения группировки: удлиняется счетная доля, содержащая в себе три метрические единицы.

*! На примере хоровых произведений, показать, как технически это дирижируется.*

Тактирование одиннадцатидольного такта может осуществляться двумя способами.

Способ 1. Показываются все метрические доли, что встречается крайне редко.

Способ 2. Часто одиннадцатидольный размер диригируется по пятидольной схеме с группировкой половинными нотами (ММ = ).

В пятидольной группировке распределение метрических долей зависит от строения музыкальной фразы, литературной основы. В результате этого возникают различные виды группировок:

2+2+2+2+3

2+2+2+3+2

2+2+3+2+2

2+3+2+2+2

3+2+2+2+2

Так же, как в пятидольном и семидольном размере, при объединении метрических долей в группы, жесты дирижера будут не одинаковыми. Жест, объединяющий три метрические доли, будет длиннее, другие жесты, содержащие только две метрические доли (две четверти) – короче.

Например: Заключительный хор из оперы «Снегурочка» Н.А.Римского-Корсакова «Свет и сила, бог Ярило» диригируется с группировкой (2+3+2+2+2).

Хор торговых гостей «Будет красен день» из оперы «Садко» Н.А. Римского-Корсакова диригируется по пятидольной схеме с группировкой 2+2+2+2+3, где на каждый жест приходится по две четвертные ноты.

*! На примере хоровых произведений, показать, как технически это диригируется.*

Десяти- и пятнадцатидольные размеры.

Редко, но все-таки встречаются в хоровой литературе и другие смешанные размеры: десяти- и пятнадцатидольные. Вопрос их тактирования решается в зависимости от структуры такта и характера музыки. Чаще всего используется способ тактирования с объединением долей в группы, что позволяет ярче выявить сильные доли и использовать менее суетливую жестикуляцию. Зачастую тактирование осуществляется по четырехдольной схеме.

Переменные размеры. В хоровой музыке имеются произведения (зачастую это сочинения советских и современных композиторов, обработки народных песен), где чередуются различные размеры. Работая с нотным материалом, можно встретить весьма разнообразные чередования. Например, А. Флярковский «Невская акварель» (4/4, 5/4, 4/4, 3/4), Р. Щедрин, «Прошла война» (2/4, 3/4, 4/4, 3/4), Д. Шостакович «Казненным» (2/4, 9/8, 6/6) и многие другие.

Трудность для дирижера в таких случаях составляет нарушение определенной метрической инертности, которая возникает при дирижировании в одном размере. При переменных размерах происходит

смещение в единообразии чередования сильных и слабых долей. Диригируя произведение с чередованием разных размеров, следует хорошо ощущать и четко выполнять сильную долю при смене схемы. Особое внимание необходимо уделять той доле, которой не было в предыдущем такте. Например, в хоре «Поянь бурь-погодушка» при переходе с 3/4 на 5/4 нужно предельно четко дать вторую долю в такте. Только хорошее знание партитуры дает возможность дирижеру продирижировать таким произведением грамотно и уверенно.

*Вопросы и задания  
для самостоятельной подготовки и обсуждения*

1. Чем отличаются понятия «тактирование» и «дирижирование»?
2. Что такое «схема» и «сетка» в дирижировании? Назовите последовательность изучения дирижерских схем.
3. Каков порядок разъяснения темы тактирования простых размеров?
4. Амплитуда жеста и её функции.
5. Перечислите сложные размеры. Почему они так называются?
6. Назовите способы дирижирования сложных размеров. От чего зависит выбор того или иного способа?
7. Какие размеры называются смешанными?
8. По какой схеме дирижируются смешанные размеры? Обоснуйте выбор группировки долей.
9. Возможные ошибки при тактировании различных размеров.
10. Когда в дирижировании происходит группировка тактов и дробление долей?
11. Что такое переменные размеры? Приведите примеры.
12. Назовите приёмы работы над закреплением навыка движения рук по определенной схеме.
13. Подберите нотный материал по всем размерам и способам их дирижирования.

## Тема 4. ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ДИРИЖЕРСКОГО ЖЕСТА

### 4.1 Дирижерский жест как средство управления исполнением. Приемы освоения различных видов звуковедения

В процессе постижения искусства дирижирования решаются две задачи: овладение техническими приемами дирижирования и отбор жестов для воплощения музыкального образа. Работа над выразительностью жеста начинается с приобретения навыка различного звуковедения: *legato*, *non legato*, *staccato*, *markato* и пр., иначе говоря – показа штрихов.

Степень связного звучания условно разделяется на три зоны – слитность звуков (*legato*), их расчлененность (*non legato*), краткость (*staccato*). Показ в дирижировании каждого штриха во многом зависит от способа прикосновения к «точке», и, безусловно, имеет множество оттенков, разнообразных по характеру. Так, *staccato* может быть колючим, острым, прыгающим, воздушным, грациозным. *Legato* – более или менее связным, певучим, экспрессивным, насыщенным и т.д.

Освоение штрихов легче всего начинать с *non legato*. Передача его жестом характеризуется ясной разграниченностью долей друг от друга, прерывистой, пунктирной линией, наличием твердых, резко очерченных «точек», прямолинейных четких линий.

Прием *legato* (связно, плавно) в дирижировании характеризуется связностью движений: плавные движения и мягкие «точки», ровно без толчков. Все доли связываются округлыми движениями

В произведениях очень медленного темпа с яркой динамикой, он будет «сочным», насыщенным; в произведениях с более подвижным темпом – более легким, невесомым. Сочное легато при форте ведется крупным жестом, с мышечной энергией, всей рукой от плеча. Легкое легато на *p* и *pp* – жестом с небольшой амплитудой (от локтя, от кисти), как бы «невесомой рукой».

Еще один штрих, схожий с *non legato* – *markato*. Чаще он используется в маршеобразной музыке. Жесту, при показе *markato*, соответствуют четкость и прямолинейность с подчеркнутыми «точками» и хорошей фиксацией отскока, а также энергичные ауфакты. Движения выполняются всей собранной рукой от плеча с некоторой фиксацией лучезапястного сустава.

Прерывистым кистевым движением с резкими точками-отскоками характеризуется жест на *staccato*.

В целом, независимо от вида штрихов (будь то *markato* или *staccato*) дирижер должен тактировать эластичной рукой. Это обеспечивает полноту звука.

В дирижерской педагогической практике существует ряд упражнений, повышающих эффективность усвоения показа различных штрихов.

Итак, приобретение учениками навыка разнообразного зуковедения жестом способствует постепенному переходу от тактирования к художественному дирижированию. Использование элементов выразительности способствует воплощению музыкального образа исполняемого произведения, передаче и выражению замысла композитора дирижерским жестом.

Для убедительного показа штрихов будущему дирижеру очень важно выработать ощущение опоры движения. В дирижерском жесте это воспринимается как эластичное движение цельно-гибкой руки, опирающейся кистью на воображаемую плоскость. Необходимо помнить, что самая чувствительная часть руки – кончики пальцев, посредством которых дирижер получает специфическое ощущение соприкосновения со звуком. Рука как бы разрезает упругую среду, преодолевая ее сопротивление.

В целом, обучение нужно строить с учётом индивидуальных особенностей каждого ученика: тяжелые руки облегчать, легкие утяжелять, короткие выдвигать, длинные убирать и т.п. Выработка наиболее рациональной дирижерской позы и позиции рук должна опираться на физическую конституцию ученика, принимая во внимание и удобство движений.

#### **4.2 Фразировка и динамика как важнейшее средство исполнительской выразительности: приемы работы**

Средства исполнительской выразительности – это тембр, динамика, тембр, фактура, артикуляция и фразировка. «Фразировка» – это способ объединения звуков в законченные фразы, или – членение фраз с помощью динамических и тембровых изменений, сдвигов темпа, цезур). В процессе работы над фразировкой следует помнить об определенных трудностях.

Работая над фразировкой, важно правильно расставить дыхание. В целом, следует помнить, что любой жест, не оправданный изнутри, то есть душевно не пережитый, – формальный, не имеющий никакого значения. Поэтому единственно верный путь в работе над выразительностью жеста заключается в глубоком постижении стиля и характера произведения, в отборе тех дирижерских средств, которые соответствуют музыке, исполнительским задачам и индивидуальным особенностям дирижера.

Одно из важнейших выразительных средств в музыке – это динамика (piano, pianissimo, mezzo piano, mezzo forte, fortissimo, а также crescendo,

diminuendo и пр.). Дирижерские средства для выражения динамики – степень напряжения рук, величина, различная высота и глубина жестов.

В процессе обучения дирижированию показу динамических оттенков необходимо уделить особое внимание.

Среди простейших способов отображения в жесте силы звука – большая или меньшая величина удара, которая зависит от размера и энергии размаха. Иными словами, увеличение или уменьшение вертикали тактирования и замаха к доле способствуют передаче жестом динамики.

Наряду с высотой жеста существенную роль в показе динамики играют его ширина и глубина. Всякое расширение, раскрытие, движение, направленное от себя, вызывает ассоциации с ростом, увеличением, нагнетанием, эмоциональным порывом. А сужение, сжатие – с затуханием, ограничением. Поэтому отдаление или приближение рук к себе, увеличение или уменьшение длины горизонтали в тактировании свидетельствуют об усилении или ослаблении звучности.

Увеличению динамики способствует и образный показ физического усилия, сопротивления, противодействия, передача в жесте ощущения весомости, насыщенности звука. Правда, такой жест возможен лишь в умеренных и медленных темпах. В быстрых темпах скорость движения, как правило, не позволяет им пользоваться.

Органичность передачи динамики в той или иной плоскости должна определяться весомостью, плотностью звука. Ведь чем ближе к основанию, тем предмет фундаментальнее, массивнее, поэтому звук легкий, светлый лучше изображать вверху, тяжелый – внизу.

Перечисленные способы показа постоянной динамики – определяющие и для выражения подвижной нюансировки. При этом дирижер должен владеть более обширным арсеналом дирижерских средств и гораздо большей исполнительской гибкостью. Однако выбор средств будет зависеть не столько от требуемого динамического диапазона, сколько от длительности нарастания и убывания звука.

*f* (форте) показывается разными способами. 1. Большой глубокий жест, руки удалены от корпуса. Или 2) жест небольшой, компактный, сильный, волевой, энергичный. Иногда переворачивают ладонь левой руки вверх.

Показ *p* (пиано) – величина жеста небольшая, чаще легкие кистевые движения, руки приближены к корпусу.

При *crescendo* - увеличивается величина жеста, его сила, масса. Руки постепенно отдаляются от корпуса.

При *diminuendo* – наоборот, уменьшается величина жеста, его сила, масса. Руки постепенно приближаются к корпусу.

Иногда для большей убедительности уместно прибегать к некоторому преувеличению показа смены динамики. Важное значение для понимания начинающим дирижером принципа отображения силы звука жестом имеют выразительные образные жесты из повседневной жизни.

Разнообразие нюансов передается в трех позициях рук: нижней – на уровне пояса, средней – на уровне груди и верхней – на уровне плеча. Амплитуда дирижерских движений при этом может быть узкой – с незначительным размахом рук в ширину при их близком положении у середины корпуса, средней – с расстоянием рук на ширину корпуса, широкой при широко разведенных руках.

### **4.3 Особенности дирижерского жеста при показе темпов, агогики и фермат**

Наиболее полно творческая свобода дирижера сказывается при показе темпов, динамики, фразировки. Это те элементы музыкального языка, показ которых позволяет исполнителю проявить свою музыкальную индивидуальность.

Необходимое условие качественного исполнения произведения – правильно взятый темп. По определению, данному в хоровом словаре, темп музыкальный (лат. *tempus* – время) – скорость исполнения, выраженная в частоте чередования метрических долей.

Чаще всего тем пишется в нотах на итальянском языке. У многих темпов есть обозначение метронома. Есть темпы медленные, умеренные и быстрые. Также есть дополнительные обозначения. Они уточняют характер движения, постепенное замедление или ускорение музыкальных произведений. Темп задается начальным ауфтактом, закрепляется ауфтактом ко второй доле. Важны междольные ауфтакты и моменты отдачи. При ускорении темпа уменьшается размах жеста, его сила, масса, глубина. Постепенно переходим к кистевому движению. При замедлении наоборот, увеличивается масса руки (от кистевого движения к движению всей рукой), величина жеста, сила и глубина. При замедлении темпа иногда пользуются дроблением схемы или укрупнением (сменой) схемы (например, переход с двух дольного размера на четырехдольны). При ускорении иногда объединяют доли, укрупняют схему (например, диригируют на раз).

Дирижер должен внимательно относиться к авторским обозначениям темпа и следовать им. Произвольное изменение темпа может не только сделать исполнение менее выразительным, но и полностью исказить авторский замысел.

Некоторые отклонения от темпа относятся к области агогики. Агогика – это одно из средств выразительности музыкального исполнения, заключающееся в кратковременных отклонениях от ровного темпа и строгого ритма, при условии их сохранения в целом. Агогика имеет свои закономерности. Так, например, устремление к кульминации может сопровождаться ускорением (главным образом в небольших музыкальных построениях), или, наоборот, расширением темпа (в завершающих кадансах). Ускорение, как правило, должно уравновешиваться последующим замедлением. Наиболее значительные звуки, важные по смыслу слова (их ударные слоги) могут подчеркиваться некоторым «оттягиванием» (агогический акцент), а так называемые слабые окончания за этот счет сокращаться. Агогика регулируется специальными указаниями: *Rubato* – свободный темп, *allargando*, *allarg.* – расширяя, *ad libitum* – по желанию, *capriccioso* – капризно и т.д.

Важное выразительное средство в музыке – *паузы*. Они играют существенную роль в создании художественного образа. В зависимости от своего местоположения паузы выполняют и различные функции. Одни паузы – «убывания» (постепенного угасания звучания), другие – «нейтральные» (поддержка предыдущего звучания). Оба вида названных пауз показываются небольшим «пассивным» жестом. При дирижировании пауз «нарастания» (увеличения напряжения) происходит как бы скрытое накопление сил. Руки при этом не теряют активности и ярко дают ауфтакт к последующей доле. Нередко встречаются паузы, делящиеся целый такт и более. Фермата – смысловой знак. Фермата бывает внутритактовой или межтактовой.

Есть еще одна разновидность пауз – *люфтпауза* (нем. воздушная пауза). Это небольшая цезура, необходимая для того, чтобы выделить важное по смыслу слово или начало новой фразы (эпизода), сделав едва заметную остановку, задуманную композитором. Подчеркнутая таким образом цезура между словами (фразами) дает особое дыхание музыке. Обозначаются люфтпаузы запятой (‘) между нотами или тактами.

Говоря о способах передачи темпа жестом, особое внимание следует уделить *ферматам*. Именно они зачастую представляют сложность для исполнителей.

Фермата может стоять над нотой, над паузой, над тактовой чертой. Фермата бывает снимаемой и неснимаемой.

*! На примере хоровых произведений, показать, как технически это выполняется.*

Фермата для дирижера трудна не сама по себе, а, главным образом, переходом к следующей доле. Важно почувствовать момент, когда должен свершиться этот переход. Передержать фермату – значит снизить

динамичность музыки. Тоже самое произойдет, если фермату недодержать. Для того чтобы найти требуемую меру протяженности ферматы, надо почувствовать ее в связи с предыдущим и последующим музыкальным материалом.

Ферматы – важное средство выразительности в музыке, и к исполнению их нужно относиться очень осторожно, с большим вниманием. Неправильное толкование ферматы искажает произведение, нарушает стройность формы, и логичность музыкальной мысли».

Как видим, важное средство выразительности – темп. Он указывает не только на скорость движения, но и на характер произведения, заложенное в нем настроение. В некоторых случаях темп влияет даже на выбор дирижерской схемы (тактирования).

Показ темпа, равно как и изменения в нем, зависят от ауфтакта, отдачи (последующего междольного ауфтакта) и амплитуды жеста.

#### **4.4 Функции правой и левой рук в дирижировании**

Занимаясь постановкой дирижерского аппарата и освоением технических элементов тактирования, необходимо обращать внимание на сбалансированное развитие рук. Хороший дирижер тот, который свободно распоряжается своими движениями, не испытывая напряжения и зажатости ни в левой, ни в правой руках. Кроме того, индивидуальное развитие рук подразумевает приобретение умения в равной степени одной рукой делать все то, что делает другая рука, и наоборот. Неспроста на начальном этапе обучения все упражнения выполняются двумя руками поочередно.

Во время дирижирования обе руки довольно часто действуют сообща, в зеркальном отражении, выполняя одни и те же художественно-технические задачи. Однако постоянно одинаковые движения рук значительно обедняют их выразительность. Поэтому постепенно в дирижерской исполнительской практике произошло разграничение их функций.

Правая рука, выполняя ясное, четкое тактирование, сохраняет метрическую основу, помогает музыкантам ориентироваться во времени.

Еще одна функция правой руки – показ вступлений и снятий инструментального сопровождения, проигрышей.

Кроме того, именно этой рукой руководят партиями альтов и басов.

Левая рука чаще всего выполняет функции вспомогательного характера:

Выше сказанное не означает, что подобные задачи не могут выполняться правой рукой, а иногда и обеими. Речь идет о том, насколько велико разнообразие применяемых дирижером движений. В репетиционной работе с хоровым коллективом иногда применяют прием «рабочего тактирования».

Свободная координация движений рук, их полная независимость друг от друга – та форма, в которой воплощается умение легко, без лишнего напряжения и усилия владеть своим дирижерским аппаратом.

Работа над независимостью рук включает ряд упражнений, которые необходимо систематически выполнять.

Следует помнить, что дирижерский жест лишь тогда достигает эффекта, когда он достаточно волевой, ясный, отчетливый, целенаправленный и понятный всем исполнителям.

Стремление к независимому движению рук должно быть направлено не к внешнему разнообразию движений, а к приобретению большего количества выразительных средств. Поэтому учащемуся следует вырабатывать в себе творческое отношение к этой стороне дирижирования.

В целом, осваивая технику дирижирования, следует помнить о принципах выразительного дирижирования (свободы движения, графической ясности, экономии движений, звукодвижения, упреждения, принцип мелоса).

Однако, освоив приемы дирижирования, не значит, что жесты дирижера перестанут носить формальный характер. Важно, используя средства вспомогательной и выразительной техники, придать своим движениям образную конкретность. А это достигается, благодаря образно-выразительным приемам, к которым относятся и средства эмоционального, волевого воздействия на исполнителей. Важны и волевые качества.

Малоэмоциональным дирижерский жест может быть по разным причинам.

Находясь в диалектическом единстве, художественная и техническая стороны дирижерского искусства внутренне противоречивы, могут подчас подавлять одна другую. Например, часто бывает, что эмоциональное выразительное дирижирование сопровождается нечеткими жестами. Встречаются и другие крайности, когда дирижер, стремясь к точности, пунктуальности исполнения, лишает свои жесты выразительности, и, как говорят, не дирижирует, а тактирует.

Обязанность педагога и учащегося – разобраться в природе выразительного жеста, узнать причины, порождающие его образность.

И так, современная дирижерская техника немыслима без применения дифференцированного движения обеих рук. На практике применяются разные типы движений рук: симметричные и обособленные, когда обе руки, подчиняясь одной цели, одновременно выполняют различные творческие задачи. Вопрос о том, какой тип движения использовать в каждом отдельном случае, решается в зависимости от характера музыки, динамики, фактуры, темпа. Кроме того, выбор движений и их сочетание дирижер осуществляет, благодаря собственному ощущению удобства, свободы, непринужденности.

В целом, в большинстве хоровых партитур встречается богатый комплекс средств музыкальной выразительности. Даже на протяжении небольшого фрагмента могут попадаться различные штрихи, темповые обозначения, динамические оттенки. Грамотный хормейстер, знакомясь с новой партитурой, из всего арсенала технических приемов выберет те, которые наиболее точно воплотят авторский замысел, позволят раскрыть содержание произведения и его эмоциональную сферу. Поэтому задача педагога – подготовить студента к самостоятельной аналитической и практической работе с партитурой.

*Вопросы и задания  
для самостоятельной подготовки и обсуждения*

1. Перечислите известные вам музыкальные штрихи. Назовите особенности их показа жестом.
2. Назовите упражнения для отработки разнообразных штрихов.
3. Дайте определение понятию «фразировка».
4. Каковы способы выявления кульминации в произведении и приемы ее показа?
5. Перечислите способы показа неподвижных и подвижных нюансов и внезапной их смены.
6. Что такое музыкальный темп? Какова взаимосвязь ауфтакта и отдачи для установления верного темпа.
7. Как связаны между собой амплитуда и темп?
8. Назовите особенности отображения смены темпа.
9. Какие вы знаете виды фермат и способы их показа?
10. Перечислите функции, которые, как правило, в дирижировании выполняют правая и левая рука.
11. Каковы принципы выразительного дирижирования?

## **Тема 5. РАЗВИТИЕ У ОБУЧАЮЩИХСЯ СПЕЦИАЛЬНЫХ НАВЫКОВ В КЛАССЕ ХОРОВОГО ДИРИЖИРОВАНИЯ**

### **5.1 Методы развития вокально-хорового слуха и слухового внимания в процессе воспитания дирижера**

Вокально-хоровой слух и слуховое внимание – необходимые навыки для решения технических и художественных задач хорового исполнительства. Несмотря на то, что музыкальный слух основан на врожденных способностях, он нуждается в развитии, и что важно – поддается таковому (!).

Музыкальный слух – явление сложное и включает в себя много разных сторон и элементов. В связи с этим различают слух высотный, темпоритмический, ладовый, мелодический, многоголосный (гармонический и полифонический), тембровый, динамический и другие виды слуха.

Музыкальный слух может быть разной остроты и объема. Острота определяется точностью и быстротой слухового различия. Объем музыкального слуха характеризуется умением слышать и различать большое количество одновременно звучащих инструментов и голосовых тембров.

Реальное звучание воспринимается внешним звуком. Внутренний слух – слышать, петь про себя.

Качество слуха определяет внимание. Виды музыкально-слухового процесса, связанные с вниманием:

- слышание может быть узко направленным, сосредоточенным на одном звуковом объекте, элементе звучности, или широко направленным, распределенным на много звуковых явлений одновременно.

– слышание может быть ретроспективным, направленным на то, что уже прозвучало, и перспективным, предвосхищающим то, что еще должно прозвучать.

Вокально-хоровой слух взаимосвязан с музыкальной памятью, которая представляет слуху опыт накопленных представлений, и, в свою очередь, сама развивается на новом материале. Долговременная память на высоту звука дает явление *абсолютного* слуха, в то время как *относительный* слух различает высоту звуков по отношению друг к другу.

Более сложные стороны и свойства музыкального слуха обнаруживаются в его связях с воображением. Существует три уровня этой связи:

- слух репродуктивный;
- слух реконструктивный;
- на третьем уровне находится композиторский слух.

Слух дирижера отличается универсальностью. Всесторонняя работа по развитию слуха учащихся дирижеров ведется двумя основными циклами: *специальный* (классы специальный, хоровой, чтение партитур) и *теоретический* (сольфеджио, теория, полифония, гармония, анализ музыкальных произведений)

В целом, развитию музыкального слуха содействует ежедневная гимнастика: пение гамм в различных тональностях и ладах (без сопровождения), с тщательной выверкой строя по камертону. При этом, полезно иногда делать аудиозаписи, пропеваемых упражнений, а потом прослушивать их. Данный способ позволяет услышать себя со стороны, отметить недочеты и их откорректировать.

Существует целый комплекс упражнений, позволяющий развить музыкальный слух. Например:

- пропевать звуки гаммы с допеванием до тоники, позже – отдельные звуки с ощущением тяготения к сильной доле;
- петь и играть на фортепиано с листа хоровые партитуры разных жанров и стилей;
- пропевать вертикали;
- в уме раскладывать знакомые мелодии на ноты, записывать и проверять на инструменте;
- читать музыкальные номера внутренним слухом при полном и острейшем внимании, начиная от простых одноголосных мелодий и кончая сложными полифоническими;
- играть партитуры с пропусками голосов;
- играть партитуры с пропуском голоса, который поется;
- искусственно останавливаться в ходе исполнения произведения, громкое просчитывать 2-3 пустых такта, а затем продолжать исполнение;

В развитии тембрового слуха большое значение приобретают закономерности синестезии (соощущение).

## **5.2 Самостоятельная работа обучающегося как одно из необходимых условий успешного освоения дисциплины «Дирижирование»**

Приемы и методы разучивания произведения могут быть самыми разнообразными. Они определяются особенностями произведения, творческой индивидуальностью студента, уровнем его подготовки, условиями труда и мн. др. Поэтому единой инструкции по методам самостоятельной работе нет. Однако имеются общие требования, которые необходимо знать студентам.

При самостоятельной работе над партитурой важно:

- Надо хорошо проанализировать партитуру произведения: тональность, темп, характер, штрихи, динамические оттенки. Отметить все сложности партитуры. Разобрать текст. Познакомиться с биографиями композитора и поэта.
- Выучить партитуру, уверенно петь и играть.
- Выучить все партии, добиться правильного их музыкального и вокального исполнения

- на фортепиано партитуру следует играть четко соблюдая все изменения темпоритма, динамики, выполняя в точности все штрихи, фразировку, цезуры, кульминации и т.д.
- Отработать все дыхания на фортепиано.
- Когда возникает точное и рельефное слышание музыки, мускульное ощущение ее дыхания, звукоизвлечения и звуковедения, можно приступить к работе над дирижерским жестом.
- Дирижировать перед зеркалом, пропевая мелодическую линию. Точно показывать все вступления и снятия. Жест должен быть точным и экономным.
- Не увлекаться дирижированием под запись. Такой способ приучает к следованию за чужим исполнением и не воспитывает необходимых волевых качеств дирижера.

Важнейший этап в процессе разучивания хоровой партитуры, становления слуховых представлений и интерпретационного плана – пение голосов. Поэтому, самостоятельно работая над партитурой, важно выучить все партии, добиться правильного их музыкального и вокального исполнения. Это помогает дирижеру обнаружить те трудности, с которыми встречаются певцы хора, изучая хоровое произведение. Дирижеру следует также тщательно пропеть трудные гармонические последовательности, вступления хоровых партий и пр. Все это позволит продумать методику проведения хоровых репетиций.

Исполнение дирижером хоровых голосов должно быть уверенным, точным в отношении интонации, ритма и вокальных приемов. Пение с текстом не исключает сольфеджирования, способствующего выработке наилучшей ориентации в партитуре.

Специальной проработке подлежат тематические линии в имитационных эпизодах. Пропевая их, нужно соблюдать соответствующие певческие регистры. Полезно также, исполняя мелодическую линию голосом, чередовать пение вслух и «про себя». Этот способ, как мы уже писали, способствует развитию внутреннего слуха.

Пение наиболее сложных хоровых партий целесообразно сопровождать исполнением на фортепиано других голосов. При этом петь надо не громко, как бы пристраивая свой голос к голосам, звучащим на инструменте. Если партии хора вступают не одновременно, необходимо выучить последовательный ряд вступлений.

Когда партитура выучена наизусть (игра на фортепиано, голоса и пр.), и у дирижера возникло точное и рельефное слышание музыки, мускульное ощущение ее дыхания, звукоизвлечения и звуковедения, можно приступить к работе над жестом.

Целесообразно слушать разные записи в хорошем исполнении и сравнивать различные интерпретации одного и того же произведения. Очень осторожно и лишь в редких случаях нужно применять механическую запись для работы над дирижерской техникой, т.к. диригирование под запись приучает к следованию за чужим исполнением и не воспитывает необходимых волевых качеств дирижера.

Как видно, самостоятельная работа над хоровой партитурой состоит из разнообразных форм и направлений. Желаемый результат возможен лишь при условии ежедневных, систематических и усердных домашних занятий, ответственного отношения к ним.

*Вопросы и задания  
для самостоятельной подготовки и обсуждения*

1. Назовите виды, свойства музыкального слуха и его функции?
2. Как связаны между собой внимание и слух?
3. Расскажите о взаимосвязи музыкальной памяти, воображения и вокально-хорового слуха.
4. Назовите методы развития вокально-хорового слуха и слухового внимания.
5. Как развить тембровый слух?
6. Перечислите основные трудности, с которыми сталкивается обучающийся, во время самостоятельной работы над партитурой.
7. Назовите формы и методы самостоятельного изучения партитуры.
8. Перечислите краткие советы С. Казачкова учащимся по методике их самостоятельных занятий дирижорской техникой.
9. Какое имеют значение аудиозаписи в работе над произведением.

**Тема 6. ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ УЧЕБНОЙ  
ДИСЦИПЛИНЫ «ЧТЕНИЕ И АНАЛИЗ ХОРОВЫХ ПАРТИТУР».....**

**6.1 Цель, задачи и содержание дисциплины «Чтение и анализ хоровых партитур в процессе подготовки дирижера-хормейстера»**

Содержание образования дирижеров-хормейстеров складывается из разных учебных дисциплин, среди которых одно из важных мест занимает – «Чтение и анализ хоровых партитур» – практическая учебная дисциплина для дирижеров, композиторов, музыковедов. Основное предназначение занятий названной учебной дисциплины заключается в мысленном восприятии

музыки, записанной в виде хоровой партитуры, а также исполнение этой партитуры на фортепиано.

Специфика учебной дисциплины «Чтение и анализ хоровых партитур» такова, что именно она обеспечивает формирование умений мысленно представлять звучание хоровой партитуры, понимать особенности хорового письма, осознавать генезис вокальной природы хоровой партитуры. Практические занятия названной учебной дисциплины призваны развить у студентов навык быстрого освоения музыкального произведения, необходимый для создания внутренней «модели» исполнения хорового произведения. Эта форма работы предшествует практическому воплощению музыкального произведения дирижером с хором.

Свободное чтение с листа дает возможность студенту быстрее ознакомиться с большим количеством хоровых произведений, глубже понять стиль различных композиторов, расширить свой кругозор, эрудицию, обогатить репертуар, непринужденно использовать инструмент (фортепиано) на занятиях с хором.

Учебная дисциплина «Чтение и анализ хоровых партитур» тесно связана и опирается на такие учебные дисциплины как «Анализ музыкальных форм», «Вокал», «Гармония», «Полифония», «Сольфеджио», «Фортепиано». Кроме того для её освоения необходимы знания в области теории и истории музыки, народного песенного творчества, хорового исполнительства.

Таким образом, основная *цель* учебной дисциплины «Чтение и анализ хоровых партитур» заключается в подготовке высококвалифицированного специалиста в области хорового исполнительства, с развитым музыкальным вкусом и навыком практической работы с хоровыми партитурами.

*Задачи* учебной дисциплины:

- воспитать у студентов любовь к хоровому искусству;
- научить будущих специалистов дирижеров-хоровиков работать с нотной литературой: самостоятельно подбирать, анализировать и разбирать хоровые произведения;
- сформировать представление о модели хорового звучания партитур различных эпох, жанров и стилей;
- познакомить с методами и приемами развития навыка чтения и анализа хоровых партитур;
- развить практические навыки по транспонированию хоровой партитуры;
- научить приемам упрощения хоровой партитуры при исполнении на фортепиано.

Форма проведения учебных аудиторных занятий – индивидуальная. Это обусловлено тем, что она позволяет преподавателю построить содержание

программы в соответствии с особенностями развития каждого студента.

В целом, свободное (беглое) исполнение партитур на фортепиано требует овладения специальными знаниями и навыками, умениями одновременно схватывать нотную запись в горизонтальном и вертикальном направлении.

#### Содержание дисциплины.

Качество знаний по учебному предмету оценивается во время текущего контроля и промежуточной аттестации. Текущий контроль успеваемости учащихся проводится в счет аудиторного времени, предусмотренного на учебную дисциплину. Промежуточная аттестация проводится в форме контрольных уроков, зачетов или экзаменов на завершающих полугодие учебных занятиях в счет аудиторного времени, предусмотренного на учебную дисциплину.

Контрольные требования на разных этапах обучения прописываются в учебной программе по учебной дисциплине. В целом, в результате овладения дисциплины обучающиеся должны *знать*:

- нотную хоровую литературу;
- методы работы по разбору хоровой партитуры;
- план анализа хоровой партитуры;
- биографию авторов музыки и слов;
- наиболее часто встречающиеся термины в партитурах.

#### *уметь:*

- грамотно и выразительно исполнять на фортепиано хоровые партитуры как a cappella, так и с сопровождением с определенным количеством голосов;
- выявлять из хоровой и инструментальной части партитуры самое существенное, соединять обе части, передавая содержание и характер произведения при исполнении на фортепиано;
- играть хоровую партитуру с концертмейстером в четыре руки;
- интонировать интервальные и аккордовые сочетания по вертикали;
- интонационно верно петь любой голос из партитуры и одновременно играть другие голоса;
- определять форму и фактуру изложения;
- устно и письменно анализировать произведения;

#### *владеТЬ:*

- теоретическими основами чтения хоровых произведений;
- искусством игры на фортепиано и культурой исполнения;
- принципами расстановки аппликатуры;
- свободой движений;
- навыком беглого чтения нот с листа;

– навыком транспонирования произведения a cappella в заданную тональность.

Как видно, «Чтение и анализ хоровых дисциплин» – значимая учебная дисциплина в системе подготовки будущих хоровых дирижеров. Она способствует приобретению навыка быстрого прочтения и понимания хоровых сочинений, развитию музыкального вкуса и расширению культурного кругозора.

## **6.2 Основные методы и приемы развития навыка чтения и анализа хоровых партитур**

Чтение с листа состоит из двух неразрывно связанных моментов: «схватывания» на глаз графического рисунка мелодии и сопровождения, предугадывания последующего развития музыкальной мысли. Эти навыки развиваются в процессе ежедневной практики и целиком базируются на накопленном запасе знаний и навыков. Огромное значение имеет здесь и общее музыкальное развитие учащегося (особенно способность предугадывания).

Хоровые сочинения лирического плана в фортепианном изложении должны звучать с предельной слитностью и певучестью, чаще всего без применения педали. Мелодический и гармонический рисунок всегда должен быть ясным и отчетливым. Подбор и применение соответствующей аппликатуры, раздельное использование обеих рук осуществляются вначале по указаниям преподавателя, а затем самостоятельно.

В целом, основной способ звуковедения в хоре – *legato*. Поэтому при игре хоровой партитуры на фортепиано развитию этого навыка следует уделять особое внимание.

Развитие навыка чтения нот с листа следует начинать с произведений кантиленного характера, на первом этапе – с удобной фактурой. Ученикам, у которых отсутствует элементарный навык чтения с листа, полезно играть отдельные номера из сборников по сольфеджио.

Добиться беглой игры нот с листа можно только в том случае, если правильно определены причины, мешающие чтению с листа. Нередко это целый комплекс причин, и одна влечет за собой другую.

В целом, перечислить все трудности, с которыми приходится встречаться при чтении нотного текста с листа, невозможно, так как в каждом произведении могут быть специфические проблемы. Существенно то, что подход к развитию навыка чтения с листа, как и весь процесс обучения игре на фортепиано, должен быть индивидуальным, а репертуар – соответствовать

способностям и возможностям учащегося. Имеются в виду не только его технический потенциал, но и музыкальное развитие.

Работа над чтением хорового произведения с листа требует систематических занятий с самого начала обучения. Необходимо, чтобы уровень игры на фортепиано учащегося всегда опережал его потребности в области чтения с листа.

Играя с листа, необходимо обращать особое внимание на ритмическую сторону исполнения.

Желательно играть партитуру в темпе, указанном в нотах, так как заметное изменение движения может исказить характер музыки.

Рекомендуется также транспонировать простые мелодии или хоровые произведения на полтона вверх или вниз. Это помогает свободнее обращаться с нотным текстом, а также «приучает» руки к различным комбинациям белых и черных клавиш в разных тональностях

Для того чтобы услышать полное звучание хорового произведения с сопровождением, необходимо исполнить на фортепиано одновременно и хоровые голоса, и аккомпанемент. Игра такой партитуры – более сложная задача и вызывает заметные затруднения. Поэтому для практической работы учащихся важно приобретение умения упрощать «хоровой пласт» в произведениях с аккомпанементом, равно как и сам аккомпанемент, да и в целом многоголосные произведения а capella.

Осваивая с помощью фортепиано хоровые партитуры, необходимо уделять серьёзное внимание анализу изучаемых произведений.

Общепринят следующий примерный план анализа хоровой партитуры:

1. Общий анализ содержания: основная идея, сюжет, литературный текст, его автор, эпоха создания. Композитор, биография, характеристика творчества.

2. Музыкально-теоретический анализ: форма произведения, склад изложения, ладотональный план, метроритм, интервалика.

3. Вокально-хоровой анализ: тип и вид хора, характеристика хоровых партий. Особенности строя, ансамбля, хоровой фактуры, манеры звуковедения.

4. Исполнительский анализ: определение всех средств музыкальной выразительности, определение основных трудностей произведения (вокально-хоровых, ритмических, гармонических, исполнительских).

Качеству самостоятельной работы будет способствовать высокая требовательность учащегося к себе. Успех зависит от его сосредоточенности и внимания. Следует помнить, что лишь ежедневная игра с листа вырабатывает у обучающихся устойчивую привычку к постоянной познавательной деятельности.

Как и всякий творческий процесс, чтение хоровых партитур с листа требует от исполнителя определенного настроя, хорошей формы, разыгранности.

*Вопросы и задания  
для самостоятельной подготовки и обсуждения*

1. В чём заключается специфика учебной дисциплины «Чтение и анализ хоровых партитур»?
2. Назовите цель, задачи, содержание учебной дисциплины «Чтение и анализ хоровых партитур» и методы преподавания.
3. По каким критериям оценивается качество знаний?
4. Из каких неразрывно связанных моментов состоит чтение нот с листа?
5. Кратко охарактеризуйте план анализа хоровой партитуры.
6. Какую роль играет аппликатура, транспонирование, педализация в процессе чтения нот с листа?
7. Перечислите причины плохого чтения нот с листа.
8. Назовите методы самостоятельной работы студента по чтению хоровых партитур с листа.

## Тема 7. ОСНОВЫ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЙ ТЕХНИКИ

### 7.1 Строение голосового аппарата

Для того чтобы научиться хорошо петь, необходимо изучить строение голосового аппарата, овладеть техническими приёмами и навыками извлечения певческого звука, добиться совершенной техники звуковедения. Даже при наличии хороших вокальных данных только путём длительного обучения достигается уровень мастерства, позволяющего без ущерба для голоса профессионально заниматься вокальным исполнительством. Певец лишён возможности видеть работу своего внутреннего аппарата: находить наиболее выгодное и удобное положение гортани, глотки, дыхания. Порой певец самостоятельно может, ориентируясь на зыбкие внутренние ощущения, интуитивно понять и контролировать работу своего инструмента. Многим необходима помочь квалифицированного педагога. При этом заметим, большинство педагогов утверждают: «научить нельзя, можно только научиться». Иначе говоря, без личного активного процесса познания студентом самого себя нельзя будет достигнуть больших результатов.

Таким образом, для успешной практической педагогической и творческой деятельности с хоровым коллективом, дальнейшим совершенствованием собственного вокального голоса необходимо, прежде всего, досконально знать строение голосового аппарата.

Сложный голосовой аппарат человека условно делится на три части:

- *аппарат дыхания;*
- *гортань;*
- *надгортанные полости* рта, носовые полости с придаточными полостями.

1) Аппарат дыхания – это легкие с дыхательными путями и мышцы, которые участвуют в процессе дыхания.

Основание грудной клетки составляет *диафрагма*, или грудобрюшная преграда. Это мощный мышечный орган, отделяющий грудную полость от брюшной.

Обычно дыхание принято классифицировать по типам. Эта классификация – условная.

- Ключичное дыхание (клавикулярное, верхнерёберное). Преобладает движение верхних ребер, ключиц и плеч; расширяются в основном верхушки легких.
- грудное (среднерёберное, костальное). Преобладает движение средних ребер и грудной кости;
- диафрагматическое (брюшное, абдоминальное) – в процессе дыхания опускается диафрагма, и участвуют нижние рёбра.

Наиболее благоприятным для пения считается глубокое грудобрюшное (*косто-абдоминальное*).

2) Источник звука – гортань. Она состоит из четырех хрящей: щитовидного (образует переднюю стенку гортани), перстневидного (лежит в основе гортани), и двух черпаловидных (расположены на верхнем крае перстневидного хряща)

В середине гортани – голосовая щель. Она образуется двумя параллельными парами мышц, которые прикреплены к щитовидному и черпаловидным хрящам.

Натяжение и расслабление связок, закрытие и раскрытие голосовой щели производится группой черпало-перстневидных мышц.

От частоты и силы колебания связок в целом зависит высота и сила основного тона, а от формы их вибрации – обертоновый состав или первичный тембр звука. Этот первичный тембр подвергается «обработке», усилинию определённых зон частот колебаний в резонаторных полостях.

3) Часть голосового аппарата – резонаторы (от лат. *resono* – откликаюсь). Это полости, придающие слабому звуку, возникающие на голосовых связках, силу, звучность, характерный тембр.

Резонаторы подразделяются на:

- *верхние* – головные;
- нижние резонаторы лежат ниже гортани.

Выходным отверстием для звука, рождённого в гортани, является ротовая полость.

Мягкое нёбо при пении исполняет роль перегородки, закрывающей ход в носоглотку. Если мягкое нёбо поднято недостаточно, то голос приобретает носовой оттенок — гнусавость. Задний, свободно свисающий в полости глотки, край мягкого нёба посередине имеет выступ — маленький язычок (он есть только у человека). В пении какой-либо существенной роли он не играет.

В целом, в певческом процессе полость рта влияет не только на наличие или отсутствие носового призыва, но она также имеет большое значение для формирования гласных и согласных.

Сзади ротовая полость широким отверстием – зевом – открывается в глотку (в её средний отдел)..

Глотка условно разделяется на три части: верхнюю – носоглотку, среднюю – ротоглотку и нижнюю – гортаноглотку.

При пении необходимо добиваться ощущения свободной и широкой глотки, тогда процесс голосообразования будет проходить легко и без особого напряжения голосового аппарата. Почувствовать широкую глотку, так же, как и при поднятии мягкого нёба, помогут образные сравнения (горячая картошка во рту; зевок; проглатывание целого яйца и т.п.).

Как видим, голосовой аппарат представляет собой сложную систему. Певец сам является «музыкальным инструментом». Поэтому профессиональное благополучие голоса зависит не только от хорошего состояния органов голосового аппарата, но и бережного отношения ко всей системе голосообразования, физическому и психологическому своему самочувствию.

В вокально-хоровой практике существует такое понятие как *гигиена голоса*. Это соблюдение певцом определенных правил поведения, певческого режима. Тезисно их можно представить следующим образом:

Нельзя: острого, соленого, горячего, холодного, использовать семечки, орехи.

Вредно: холод, жара, пыль, а также табак, пиво, спиртные напитки.

Пищу следует принимать не позже, чем за 2 часа до пения.

Перед пением надо разогреть голосовой аппарат.

По утрам полезно полоскать горло комнатной водой.

Положительно влияют на состояние певческого голоса: укрепление здоровья, закалка организма от простудных заболеваний, правильное питание, Необходимо периодически проводить осмотр у врача-фониатора.

Таким образом, знание строения голосового аппарата, принципов его работы и правил эксплуатации необходимы не только для постижения основ вокального пения и совершенствования соответствующих навыков, но и для дальнейшей вокально-хоровой и (или) педагогической деятельности.

## 7.2 Певческое дыхание как основа звукообразования

Важнейшим фактором голосообразования у певца является дыхание. 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. Наиболее благоприятным типом дыхания в пении является *диафрагмальное*.

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;
- тесситурных условий;
- динамических условий.

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 приемом так называемого цепного дыхания, который заключается в поочередном обновлении резерва воздуха хористами.

*Певческое дыхание* можно воспитывать двумя способами: специальными упражнениями вне пения и развивая дыхание на вокальных упражнениях.

Правильное дыхание и звукообразование зависят от певческой установки. Правильная певческая установка – прямая спина, расправленные плечи, прямая голова, руки свободные, ноги ровные.

Важна позиция звука, которая должна быть высокой: активизируются верхние резонаторы. При такой позиции звук полетный, звонкий, интонационно точный. При высокой позиции поднимается верхнее нёбо («зевок», ощущение горячей картошки во рту).

*Студентам следует уметь показать несколько упражнений на дыхание: без звуковые и вокальные упражнения.*

Начало звука в вокально-хоровой практике называется атакой. Различают три вида атаки:

Твёрдая атака – голосовые связки плотно смыкаются до начала звука. Звук происходит в результате прорыва воздуха через сомкнутые связки

Предыхательная атака возникает, когда смыкание голосовой щели происходит после начала выдоха. Звук сопровождается сипом, хрипом.

Мягкая атака – одновременно с началом выдоха связки смыкаются. Она самая правильная.

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.

### **7.3 Типичные вокальные недостатки и пути их преодоления**

Еще в XIV веке в процессе развития многоголосного пения в хоровом искусстве сложилась основная классификация голосов: сопрано, альт, тенор и бас. Значительно позже возникла дополнительная дифференциация типового наименования голосов на лирические и драматические, характерные и пр. В то же время в партитурах и клавирах обычно фиксируются только типовые наименования голосов. Хоровые голоса – сопрано первое и второе, альты первые и вторые, тенора первые и вторые, басы первые, вторые и октависты. Каждая из этих групп имеет свой объем (диапазон).

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 схожи с работой педагога сольного пения, но усложняются тем, что хормейстер имеет дело с коллективом певцов. Основная задача руководителя – привить хористам основные певческие и вокально-хоровые навыки. Это необходимо не только для того, чтобы предохранить голос от негативных явлений, но и обеспечить нормальное вокальное развитие коллектива. Ведь во время практической работы с хором дирижер может столкнуться с рядом вокально-хоровых недостатков. Перечислим некоторые из них.

1. Тусклое безтембровое звучание. Возникает в результате отсутствия навыков дыхания, неумения пользоваться резонаторами, а также вследствие общего пассивного тонуса поющих.

2. Форсированное, напряжённое звучание. Характеризуется чрезмерно повышенной динамикой, резкостью, грубоостью исполнения.

3. Плоский, мелкий, «белый» звук. Очень часто такое звучание в академическом хоре отождествляют с народной манерой пения.. Руководителю коллектива следует, прежде всего, определиться в художественно-исполнительском направлении своего коллектива. Если хор развивается как академический, руководитель обязан заниматься правильным звукообразованием.

4. Пёстрое звучание. Характеризуется отсутствием единой манеры формирования гласных, то есть «открытые» гласные звучат светло, открыто, а «прикрыты» - более собранно, затемнено.

5. Глубокое, «задавленное» звучание. Может возникнуть из-за чрезмерного перекрытия звука, когда «звок» делается очень глубоко, близко к гортани такое пение всегда остается несколько глухим, далеким, часто с гортанным призвуком.

Всевозможные вокальные трудности препятствуют быстрому достижению высоких и стабильных творческих результатов. Основной способ устранения ошибок, указанных в работе, – воспитание вокальных навыков, которые должны быть доведены до автоматизма. Это станет залогом красивого певческого звука, а значит и исполнительских достижений хорового коллектива.

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.

Когда говорят о специфике академической манеры пения, прежде всего, имеют в виду характерную звучание – округленное, прикрытое, которое легко достигается, если округлять «открытые» гласные (*а, я, ы, и, э, е*) по образцу «прикрытых» *о, ё, у, ю*. Для этого полезно выполнять упражнения на гласные *у, ю, ё* и слоги *ду, ку, лю, лё* и т.п. Корректировка «открытых» гласных на манер «прикрытых» осуществляется мысленно. Например, поем *а*, а думаем *о*; поем *и*, думаем *ю*; поем *е*, думаем *ё* и т. д. Такая постоянная мысленная поправка исполнения «открытых» гласных на характер звучания «прикрытых» дает эффект единой окрашенности всех исполняемых гласных. Этим и достигается единая манера в пении, которой должен владеть каждый коллектив, независимо от его певческой манеры исполнения.

Прием округления гласных необходим певцам еще и для того, чтобы пре В целом, певцам, особенно начинающим, во время исполнения произведения необходимо постоянно себя контролировать. Назовем основные компоненты самоконтроля правильной фонации: свобода и раскрепощенность голосового аппарата; наличие вибрации (ощущение резонирования); слуховой контроль. одолеть регистровую перестройку голоса.

#### **7.4 Особенности вокально-хоровой дикции: приемы работы**

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

В работе над преодолением вялости и малоподвижности языка рекомендуется упражнение на слог *ля*. Здесь нужно обращать внимание певцов на работу кончика языка, который активно ударяется о корни 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*, *явила* – *евила*, *ремень* – *римень*, *голова* – *гылова* и т.д. В певческой дикции изменяется только неударная *о*, которая переходит в *а*.

Сочетание нескольких согласных рядом (*вздымает, 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 *и* (*что – ито, скучно – скучно*); сочетание *сч* произносится как *и* (*счастье – щастье, счет – идет*); *тс* – как *и* (*светский – свецкий*); *ться* как *ица* (*раздастся – раздаца*); 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 – сам, красив – красиф*).

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

## 7.5 Значение и основные задачи распевания в певческом процессе

Хоровое пение представляет собой сложное искусство, которое требует определенной автоматизации певческих приемов. Чем совершеннее певец владеет техникой, тем больше он может сосредоточиться на художественном замысле композитора. Поэтому выработка певческих навыков – одна из актуальных проблем вокальной педагогики. Во многом она решается благодаря вокальным упражнениям, целенаправленному повторению небольших мелодий с целью совершенствования вокально-певческих навыков.

Как правило, работа над вокальными упражнениями ведется в начале хоровых занятий. В структуре построения хоровой репетиции этот этап называется распеванием.

### Основные задачи распевания.

В вокально-хоровой практике выделяются следующие типы вокальных упражнений:

- *упражнения с различным ритмическим рисунком* (на выдержанном или повторяющемся звуке, пунктирный ритм, сочетание дуолей и триолей, половинные и целые ноты);
- *упражнения с различным звуковедением* (legato, non legato, staccato, marcato);
- *упражнения на различные типы голосоведения* (волнообразное, гаммообразное, скачкообразное, арпеджированное, прямолинейное, нисходящее и пр.);
- *гармонические последовательности* (интервальные и аккордовые последовательности);
- *вокализы* (можно петь целиком хоровые произведения закрытым ртом и на любой звук, слог, в зависимости от задачи);
- *отрывки из произведений*;
- *каноны*;
- *a 'capella и с сопровождением*.

Выбирать вокальные упражнения и попевки для распевания необходимо с учетом возрастных особенностей исполнителей, уровня их музыкального развития, технических сложностей, стилевых задач и усложнять постепенно в процессе обучения.

В процессе распевания хора следует соблюдать ряд условий.

Компоненты хоровых упражнений: повторность, определенная организация, целенаправленность, звуковысотность, эмоциональность.

Следует придерживаться принципа постепенности в расширении диапазона и усложнения вокальных упражнений. Продолжительность распевания – 10-15 минут.

Типы вокальных упражнений:

распевание на определенные гласные, слоги (простые, сложные), закрытым ртом, с разным ритмический рисунком, звуковедением, голосоведением, штрихами,

гармонические последовательности, интервалы, аккорды, вокализы, отрывки из хоровых произведений.

Виды вокальных упражнений, направленные на: организацию вдоха, и выдоха, атаки звука, выравнивания регистров, расширение певческого диапазона.

Роль инструментального сопровождения при распевании.

В упражнениях надо стремиться к определённой эмоциональной окраске голоса.

В заключение, нeliшним будет сказать, что к распеванию необходимо тщательно и серьезно готовиться, продумывать цель и общие задачи каждого занятия.

*Вопросы и задания  
для самостоятельной подготовки и обсуждения*

1. Назовите три части, на которые условно делится сложный голосовой аппарат человека.
2. Охарактеризуйте строение аппарата дыхания.
3. Объясните строение гортани.
4. Роль резонаторов в вокальном пении.
5. Что вы понимаете словосочетания гигиена голоса и голосовой режим?
6. Что такое певческая установка?
7. Перечислите типы певческого дыхания.
8. Что такое атака звука? Назовите её виды.
9. Какие вы знаете упражнения на развитие певческого дыхания?
10. Назовите компоненты самоконтроля правильной фонации.
11. В чем заключается единая манера звукообразования?
12. Назовите формы работы над дикцией?
13. Перечислите типы вокальных упражнений.

## Тема 8. МЕТОДЫ РАБОТЫ НАД ЧИСТОТОЙ ИНТОНИРОВАНИЯ В ХОРЕ

### 8.1 Приемы работы над ансамблем в хоре

Одна из особенностей хорового исполнительства – совместный коллективный характер творчества певцов, умение подчинять свою индивидуальность вокально-исполнительским требованиям хора в решении общих музыкально-художественных задач. Иными словами, речь идет об *ансамбле* – согласованном исполнении при пении.

В музыке понятие ансамбль имеет несколько значений:

- совместное исполнение несколькими певцами или инструменталистами музыкального произведения;
- небольшая группа музыкантов, совместно исполняющих музыкальные произведения;
- музыкальные сочинения, предназначенные для исполнения небольшой группой певцов или инструменталистов; коллектив, объединяющий исполнителей различных видов искусств (музыки, хореографии).

В хоровой практике существует понятие частного (отдельной хоровой партии) и общего (согласованность всех партий) ансамбля.

Для хорошего ансамбля важно

- соотношение качественного и количественного состава хора;
- чтобы в хоре были певцы с хорошими сольными голосами;
- чтобы все голоса партии были сходны по тембру;
- чтобы певцы обладали музыкальностью;

Недопустимо:

- участие в хоре певцов с «качающимися» голосами;
- наличие певцов с резким, «горловым», «зажатым» и «плоским» звуком;
- наличие певцов с дефектами речи.

Разновидности хорового ансамбля: тембровый, динамический, ритмический, дикционный, интонационный.

Ритмический ансамбль включает все моменты, связанные с темпом, метром и ритмом.

Динамический ансамбль – уравновешенность по силе голосов внутри партии и согласованность громкости звучания хоровых партий в общем ансамбле.

Качество динамического ансамбля во многом обусловливается фактурой произведения. Существуют понятия *естественный* и *искусственный* ансамбль, ансамблирующие и неансамблирующие аккорды.

Естественный ансамбль и ансамблирующие аккорды образуются при сочетании голосов, находящихся в одинаковых tessituraх условиях.

Искусственный ансамбль и неансамблирующие аккорды – когда сочетаются голоса, находящиеся в различных tessituraх условиях.

Искусственный ансамбль необходим:

а) при недостаточной укомплектованности хоровых партий в коллективе;

б) при divisi в отдельных голосах

в) при удвоении отдельных голосов

г) когда в данных tessituraх условиях предусмотренные в произведении нюансы лежат за пределами вокальных возможностей отдельных голосовых групп.

Подытоживая вышесказанное, подчеркнём, что ансамбль хора – это многогранное понятие, которое включает в себя сумму разнообразных навыков. Ансамбль в хоровом коллективе достигается путём беспрерывной и систематической работы дирижёра над различными его видами, постепенного приобретения певцами хора определённых теоретических знаний, практических умений и навыков. Приемы работы над ансамблем весьма разнообразны. Это сольфеджирование, вокализация, вокально-интонационные упражнения, пропевание сложных мест произведения в разных темпах, ритмическое дробление, моно- ритмодекламация, скороговорки.

## 8.2 Методы и приемы работы над хоровым строем

Хоровой строй – чистота интонирования в исполнении с опорой на лад. Виды строя: мелодический (горизонтальный) и гармонический (вертикальный).

В целом в музыке понятие «строй» имеет несколько значений:

- частота настройки эталона высоты – камертона;
- система звуковысотных отношений – интервалов;
- настройка звукоряда по тому или иному принципу точных высотных отношений;
- интервальные соотношения открытых струн на некоторых инструментах (квинтовый строй скрипки и др.);
- строй хора – чистота интонирования в пении.

Различается строй *мелодический* (горизонтальный, строй отдельной хоровой партии) и *гармонический* (вертикальный, строй всего хора).

Также под горизонтальным или мелодическим строем подразумевают чистое интонирование мелодии вокальным унисоном (хоровой партией,

группой партий, всем хором, поющим в унисон), а под вертикальным – правильное интонирование созвучий аккордов в их последовательном движении, образующихся в звучании всего хора или его голосовых групп.

Особенно труден строй при исполнении хоровых произведений а cappella. Лишенные поддержки музыкальных инструментов, певцы хора а cappella интонируют, опираясь только на собственные слуховые ощущения и представления ладотональных звуковысотных отношений в мелодии и гармонии. И если в оркестре неточность интонации нарушает стройность звучания только в данный момент, то в пении отдельные неточности строя могут отклонить хор от тональности. Хор «поползёт», потеряв тональную устойчивость.

Впервые в хоровой практике опыт работы над строем а cappella систематизировал П.Г. Чесноков в своей книге «Хор и управление им». Существенное внимание вопросу работы над строем также уделили Г.А. Дмитриевский, В.И. Краснощеков, К.К. Пирогов, Н.В. Романовский и др.

Унисонный строй – слияние певцов отдельной партии в единый хоровой голос – важнейшее условие для мелодического и гармонического строя, а также показатель вокальной техники коллектива.

Для правильного интонирования различных ступеней лада, альтераций, хроматизмов и энгармонизмом большое значение имеет представление вводнотоновых связей, ощущение вводнотоновых образований.

Существуют правила интонирования ступеней мажорного и минорного лада.

В мажоре при движении мелодии вверх I, IV и V ступени поются устойчиво

II, III, VI и VII ступени – с тенденцией к повышению

В миноре при движении мелодии вверх:

I, II, IV, V – с тенденцией к повышению (натуральный минор)

III, VI, VII – с тенденцией к понижению (натуральный минор)

I, II, IV, V, VI, VII – с тенденцией к повышению (гармонический минор)

В миноре при движении мелодии вниз:

V, II, I – с тенденцией к повышению (натуральный минор)

VII, VI, IV, III – с тенденцией к понижению (натуральный минор)

VII, VI, V, II, I – с тенденцией к повышению (гармонический минор)

Дорийский лад – дорийская секста высоко, остальные ступени по принципу минора

Фригийский лад – подчеркнуто низко интонируется II ступень, остальные ступени по принципу минора

Лидийский лад – IV ступень очень высоко, остальные ступени по принципу мажора

Интервалы:

Чистые интервалы – интонируются устойчиво

Малые и большие – соответственно с односторонним сужением и расширением

Уменьшенные и увеличенные – с двухсторонним сужением и расширением.

Условия сохранения строя в хоре:

- воспитание у исполнителей ощущения интонационной перспективы
- ощущение опорных звуков

Дефекты строя возникают из-за неправильного дыхания или звукообразования, низкой певческой позиции, неверного прикрытия звука, из-за утомления голосов и т.д.

На хоровой строй влияют метроритм, темп, лад, тип фактуры, тесситурные условия, динамика, дикция.

Чистота строя зависит от вокально-хоровых навыков коллектива. Тональность хорового произведения и приемы настройки хора.

Приемы работы над строем: формирование высокой позиции («легкого зевка»), сольфеджирование, вокализация, вокально-интонационные упражнения, пропевание сложных мест в произведении в разных темпах.

### **8.3 Методы репетиционной работы дирижера над различными типами хоровой фактуры**

Хоровая фактура – одновременно (по вертикали) развертывающиеся компоненты хорового произведения.

Типы фактур: мелодико-монодическая, мелодико-подголосочная, мелодико-гармоническая, гомофонно-гармоническая, гармоническая (аккордовая), полифоническая (имитационная, подголосочная, контрастная), смешанная.

В произведениях с гармонической (аккордовой) фактурой – полное динамическое равновесие всех партий

В произведениях с гомофонно-гармонической фактурой – с некоторым усилением мелодического голоса. Если мелодический голос находится выше других голосов, то другие голоса поют в полном равновесии.

Однако:

- удвоенные голоса надо исполнять тише неудвоенных;
- партии, в которых сделано *divisi*, поются несколько динамически ярче;
- из общего ансамбля необходимо несколько выделять наиболее важные гармонические звуки;

- особое внимание надо уделять диссонирующим интервалам. Голос, создающий диссонанс, следует исполнять немного тише.

При исполнении *полифонических произведений*:

- добиваться относительного равновесия голосов в зависимости от значимости тематического материала;
- каждая хоровая партия должна уметь исполнять тему первым планом, вторым и третьим.

В имитационных произведениях тема во всех голосах должна проводиться с соблюдением единства технических приемов. При этом каждое последующее проведение не должно быть точной копией предыдущего проведения. Оно должно нести в себе элементы развития, развертывания художественного образа.

Дирижер в полифонических произведениях:

1. лишь подсказывает наиболее важное и трудное вступление;
2. помогает в установлении градации силы звука;
3. отмечает наиболее важные моменты.

В произведениях со *смешанным складом изложения* важно следить за передачей мелодии из партии в партию. Важно проработать мелодическую линию, добиться непрерывности и цельности ее исполнения.

*Произведения для солиста и хора* – хор поёт тише, чем солист, партии в хоре поют в динамическом равновесии.

*Хор и оркестр.*

У хора основной тематический материал. Он поет ярче оркестра.

Хор и оркестр равнозначны (гимны, многие оперные и ораториальные финалы и т.д.)

Хор как дополнительная краска, на правах группы инструментов оркестра (балет «Дафнис и Хлоя» Равель, часто в музыке к кино и др.)

Хор является фоном (начало второго номера «Патетической оратории» Г. Свиридова).

Предложенная классификация, конечно, относительна. В ряде случаев хор и оркестр как бы меняются функциями. Это происходит, когда в ходе развития тематический материал одной группы, в начале является фоном, усиливается, приобретает основное значение.

*Вопросы и задания  
для самостоятельной подготовки и обсуждения*

1. Дайте определение понятию «ансамбль».
2. Какие вы знаете типы и виды ансамбля?
3. Перечислите условия для создания ансамбля в хоровом коллективе.

4. Что такое хоровой строй?
5. Назовите виды хорового строя.
6. Кратко охарактеризуйте приемы работы над ансамблем в хоре и строем.
7. Какие вы знаете типы фактур?
8. Перечислите приёмы работы над различными типами фактуры.

## **Тема 9. ОСНОВЫ МЕТОДИКИ РАБОТЫ С ХОРОМ**

### **9.1 Основные этапы работы дирижера над хоровым произведением**

Динамичные, содержательные, грамотно-выстроенные и интересные репетиции – залог продуктивной работы с хором (или вокальным ансамблем), достижения высокого исполнительского уровня.

Каждая репетиция должна строиться таким образом, чтобы перед участниками хора раскрывалась идейное содержание произведения.

Работа над художественной стороной музыкального произведения, т.е. раскрытие его содержания, представляет собой трудный и многогранный процесс творческого вживания в музыкальный образ. Существуют разные способы первоначальной работы над произведением. Можно идти от тщательного анализа деталей и, постепенно обобщая их, постигать целое. Другой вариант – сразу охватить произведение, получить полное представление о нем, несколько раз пропевая произведение даже с ошибками.

У каждого руководителя хора существуют собственные формы и методы работы над произведением, свои пути постижения художественного содержания. Установить единую обязательную схему невозможно, да и не стоит. В то же время существуют общие приемы и положения, которые являются необходимой составной частью процесса разучивания.

Выбрав произведение, руководителю, прежде всего, необходимо внимательно изучить его самому.

Каждая репетиция начинается с распевания.

Распевания, а иногда и репетиции готовых произведений рекомендуется проводить стоя.

На начальном этапе работы над произведением полезно обратиться к сольфеджированию. Это позволит проверить точность интонирования, правильность воспроизведения ритмических рисунков, т.е. выверить музыкально-теоретическую основу произведения. При сольфеджировании происходит отстранение от эмоциональной стороны понимания ладогармонических, метроритмических особенностей нового произведения..

Если произведение представляет собой трудное многоголосие, то его можно разучивать по партиям. Это продуктивный метод работы над ансамблем, строем и дикцией. Так руководитель лучше узнает возможности певцов.

Учить произведение следует по заранее намеченным частям.

Общепринятый прием работы над музыкальным произведением в исполнительской практике – пение в умеренном или даже медленном темпе.

Работу над отдельными элементами музыкального сочинения необходимо выстраивать в активном сопоставлении частного с общим.

Процесс разучивания произведений и работы над художественно-технической стороной исполнения сложен. Он требует от руководителя большого опыта, знаний и умений. Условно можно выделить три этапа: сначала разбор произведения по партиям, затем работа над преодолением технических трудностей и художественная отделка произведения. Таким образом, можно утверждать, что процесс работы над музыкальным сочинением с хором нельзя строго ограничивать этапами с чётко очерченным кругом технических или художественных задач для каждой из них. Деление это формальное, и может применяться лишь как схема, следуя которой руководитель в меру своего опыта, умения и способностей будет использовать те или иные методы работы. Только при условии подчинения технической работы художественным целям можно соблюсти принцип единства художественного и технического развития ансамбля.

Работая над произведением, следует понимать – как бы детально не был зафиксирован в нотах характер исполнения, многое будет зависеть от индивидуального прочтения произведения дирижером и его исполнителей.

В связи с этим у певцов необходимо развивать воображение, артистическую фантазию, общий кругозор, эрудицию, которые содействуют поиску нужных интонаций в голосе.

Итогом всех репетиций становится концертное выступление – последнее звено в единой цепи творческого, учебно-воспитательного и образовательного процесса коллектива.

В целом, качественная репетиционная, музыкально-творческая и концертно-исполнительская деятельность хорового коллектива во многом зависит от стиля работы руководителя, его личностных качеств, энтузиазма и заинтересованности в творческом процессе.

## **9.2 Система методов вокальной работы с детским хором**

Методы вокального воспитания детей сложны и многообразны. Как и в преподавании других предметов, они объединяют познавательные процессы с практическими умениями.

Известные на сегодня методы и приемы вокального воспитания –итог многолетнего теоретического и практического опыта педагогов и отличаются своей многочисленностью.

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.

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.

В практике вокального воспитания детей широкое применение нашёл метод *сравнительного анализа*. 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. Метод сравнительного анализа можно использовать также при оценке и анализе пения других учеников или обсуждении различных записей.

*Концентрический метод*. Суть этого метода заключается в том, что начинать работу над развитием голоса необходимо с примарных тонов, то есть берущихся без всякого усилия, и концентрическими кругами вокруг его центра (по полутонам вверх и вниз) постепенно расширять звуковой диапазон голоса. Он основан на ряде положений:

- плавное пение и без придыхания;
- при вокализации на гласную, например *a*, 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 с детскими, но и со взрослыми голосами.

✓ Один из способов настройки голоса на тот или иной тип тембрового звучания – *фонетический метод*.

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.

В упражнениях, выполняемых с целью выравнивания гласных, один гласный звук нужно как бы вливать в другой – без толчка и перерыва в звучании. Для нивелирования гласных, кроме стабильного положения гортани, необходимо сохранять и единую манеру артикуляции. Большое значение имеет: степень раскрытия рта, активность артикуляционного аппарата, фонетическая чистота произношения, расположение губ – на улыбке или округлое.

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 усилию 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.

В целом, проблема совершенствования теории и методов обучения детей пению всегда актуальна. Педагогу, руководителю хорового коллектива необходимо постоянно осуществлять поиск оптимальных условий и форм, методов вокально-хорового воспитания детей.

### **9.3 Репертуар хора и формы концертных выступлений**

Успешная учебная и исполнительская деятельность как отдельно взятого певца хора, так и всего коллектива зависит от тщательного продуманного и подобранного интересного и содержательного репертуара. Именно он влияет на весь учебно-воспитательный процесс. На его основе приобретаются вокально-хоровые навыки, определяется исполнительское направление коллектива, формируется художественный вкус исполнителей.

Наличие в работе коллектива разнообразного репертуара – это не только способ расширить общий кругозор певцов, но и в целом решить ряд вопросов музыкального воспитания. Правда, систематизированный подбор вокально-хоровых сочинений, призванных обеспечить планомерное, последовательное развитие и совершенствование профессиональных навыков исполнителей – одна из сложных задач. Прежде всего, выбор произведений должен способствовать дальнейшему развитию музыкально-эстетического вкуса певцов. Этому критерию соответствуют произведения старинной музыки (канzonетты, виланеллы и пр.), сочинения русских и зарубежных классиков.

В контексте идеи национального духовного возрождения достойное место в репертуаре хоровых коллективов должны занимать обработки белорусских народных песен, а также других народов.

С особой остротой перед руководителями вокально-хоровых коллективов встает задача скорейшего формирования и совершенствования вокально-технических навыков поющих, единой манеры пения (особенно если речь идет о вокальной работе с иностранными гражданами). Без них (вокальных навыков), как известно, не возможно дальнейшее развитие как голосов поющих, так и всего комплекса музыкально-певческих способностей. Таким образом, при подборе репертуара, целесообразно обратиться к хоровым вокализам.

В зависимости от исполнительских возможностей певцов, важно включать в репертуар коллектива крупные сочинения для хора.

Интересное направление в хоровом исполнительстве – хоровой театр, основу которого составляет вокально-сценическое действие, превращающее концерт в театрально-хоровой спектакль, главное действующее лицо которого – хор; а каждый участник хора – одновременно и солист, и артистом сценического представления.

В работе с хором не стоит обходить вниманием высокохудожественные сочинения современных авторов, в том числе отечественных, исполнение которых требует от хористов определенных музыкальных навыков и мастерства.

Многие современные хоровые произведения достаточно сложные для воспроизведения, так как в них используется художественный синтез. Он проявляется в виде: 1) внедрения в хоровую музыку специфических особенностей инструментальной музыки, 2) органичного сплава новых и старинных стилистических принципов хорового письма в условиях реконструкции старинных хоровых жанров, 3) проникновения в музыкально-хоровой контекст внемузыкального начала – прежде всего, сценического, действенного, а также живописного (звукобразовательного), литературного, репрезентирующего творческую мысль на основе ассоциативного ряда. Современное композиторское письмо зачастую изобилует диссонирующими гармониями и сложными ритмами, неведомыми ранее ладовыми системами и исполнительскими приемами. Для воспроизведения данной музыки нужно владеть не только навыками правильного певческого дыхания и звукообразования, но и новыми приемами звуковедения: *parlando* (говорком), *sussurando* (шёпотом), *grido* (крик), *fichio* (свист) и т.д. Поэтому руководителям хоровых коллективов особое внимание следует уделять работе по достижению тембрального разнообразия хорового звучания. Современный музыкальный язык композиторов ориентирует хормейстеров на работу по приобретению умений и навыков интонирования хроматизмов, квартоквинтовых мелодических оборотов, секундовых созвучий, широких диссонирующих интервалов; многозвучных аккордов терцовой структуры, кластера (например, кластер-декламация, кластер-педаль).

Некоторое разнообразие в репертуар коллектива привносит популярная эстрадная музыка в оригинальных обработках для хора.

Значительное место в освоении хором образцов современной поп-музыки занимает разучивание фрагментов или отдельных номеров из отечественных или зарубежных мюзиклов и рок-опер.

Включение в хоровой репертуар произведений популярной музыки отечественных и зарубежных авторов, несомненно, обогатит репертуар

любого хорового коллектива. В то же время не стоит увлекаться эстрадной музыкой, так как в современных условиях и без того ее лидирующие позиции приводят к нивелированию массового музыкального сознания, упрощенно-схематизированному вкусу.

Особый интерес, в частности, если речь идет о молодежных вокально-хоровых коллективах, вызывают у певцов джазовые произведения.

В целом, выгодно продемонстрировать вокально-хоровой потенциал коллектива и в некоторой степени придать ему «свое лицо» могут аранжировки, обработки, переложения, сделанные самими хормейстерами.

При подборе репертуара не стоит забывать о сбалансированном сочетании произведений *a cappella* и с сопровождением. Разнообразие исполнительских составов (хор – фортепиано, хор – инструментальный ансамбль, хор – орган и колокола хор – и иные инструменты) не только обогатит звучание коллектива, но и воодушевит юных исполнителей, доставит им и, безусловно, слушателям радость.

Таким образом, подбирая репертуар для вокально-хорового коллектива, следует придерживаться нескольких широко распространенных правил: репертуар должен быть 1) высокохудожественным, 2) направлен на отработку определенных навыков, 3) соответствовать возрасту и пониманию обучающихся, их вокально-техническим возможностям, 4) носить воспитательный характер, 5) включать произведения *a cappella*, благодаря которым хорошо развивается слух и чистота интонирования.

Самый ответственный момент в работе над произведением – концертное исполнение.

Каждый концерт имеет свою задачу. В соответствии с ней составляется программа концертного выступления.

Концерты могут быть: *тематические* (посвященные одной теме), *монографические* (посвященные творчеству одного композитора или поэта) или в форме *творческого отчета*. Это показ большой программы на целое отделение, а иногда даже на два отделения.

Перед концертом руководитель должен решить организационные вопросы. Выступление нужно планировать заранее. Перед выступлением хор нужно эмоционально настроить, распеть, повторить отдельные трудные места, собрать внимание певцов.

Важно правильно составить программу – логично по теме и удобно по тональности.

Не последнее место в составлении программы занимает вопрос слушательского восприятия. Например, начало программы лучше построить так, чтобы оно ввело слушателя в мир музыкальных образов, а конец 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

Хормейстер обязан тщательно продумать систему задавания тона при исполнении произведения a cappella.

И так, концертные выступления – важная форма профессиональной подготовки хоровых дирижеров. Они, являясь важным творческим опытом для обучающихся, привносят в учебную деятельность новые эмоции, впечатления. Однако нельзя чрезмерно увлекаться большим количеством выступлений, так как это может снизить как интерес к ним, так и чувство ответственности у хористов.

*Вопросы и задания  
для самостоятельной подготовки и обсуждения*

1. Перечислите основные правила организации репетиционного процесса.
2. Назовите особенности подготовительной работы дирижера над партитурой.
3. Какие бывают формы и методы репетиционной работы с хором?
4. Какие вы знаете методы вокальной работы с детским хором?
5. В чем заключается основная суть концентрического метода?
6. Перечислите и поясните принципы подбора репертуара?
7. Какие бывают виды концертных программ?
8. Назовите правила построения концертных программ.
9. Роль и значение концертных выступлений. Разновидности расстановки хорового коллектива.

### **3 ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ**

#### **3.1 Общий план проведения занятий по дисциплине «Методика преподавания специальных дисциплин»**

Основная форма подачи учебного материала – лекции.

Руководствуясь целью учебной дисциплины «Методика преподавания специальных дисциплин» (повышение уровня подготовки компетентного в своей области специалиста, владеющего теоретическими знаниями, практическими навыками методики преподавания дирижирования, чтения и анализа хоровых партитур, постановки голоса и работы с хором), целесообразно предложить на лекционных занятиях применять интерактивные методы обучения. К ним относится работа с дидактическими материалами, разбор конкретных учебно-методических ситуаций, проектирование учебных занятий и многое другое.

Интерактивное обучение – хорошая возможность качественно изменить организуемое педагогическое взаимодействие, сделать его привлекательным для студентов, сформировать у них положительную мотивацию к учебной деятельности. Суть такого обучения заключается как в создании комфортных условий обучения, при которых студенты будут чувствовать свою успешность, интеллектуальную состоятельность, так и вовлечении в процесс взаимодействия, познания и обсуждения практических всех участников учебных занятий.

Сделать аудиторные занятия по учебной дисциплине «Методика преподавания специальных дисциплин» более интересными, продуктивными и эффективными поможет использование технических средств работы с информацией (имеются в виду аудио- и видеоаппаратура, компьютеры, телекоммуникационные сети). Среди форм применения компьютерных технологий – демонстрация мультимедийных презентаций, работа с ресурсами сети Интернет, электронными энциклопедиями, прослушивание и просмотр аудио- и видеоматериалов и пр.

К слову, использование видео- и аудиоматериалов – одна из важных форм самостоятельной работы студентов в рамках учебной дисциплины «Методика преподавания специальных дисциплин». Она заключается в поиске, просмотре, прослушивании и анализе студентами выступлений различных коллективов и мастер-классов известных хормейстеров, педагогов-дирижеров.

### **3.2 Темы семинарских занятий, вопросы и рекомендуемая литература для студентов дневной формы обучения**

#### **Тема. Особенности изучения дирижерских схем.**

1. Понятие дирижерской схемы, ее рисунок и трёхмерность.
2. Простые размеры, особенности их тактирования и возможные ошибки. (Нотные примеры)
3. Сложные размеры: их разнообразие с учетом счетных единиц такта, техника дирижирования и возможные ошибки при тактировании сложных размеров. (Нотные примеры)
4. Смешанные размеры: группировка долей и её взаимосвязь с музыкально-поэтическим текстом и ритмическим рисунком произведения. (Нотные примеры)
5. Выбор схемы тактирования. Группировка тактов и дробление. (Нотные примеры).

#### **Литература:**

1. *Безбородова, Л. А. Дирижирование: учебник для студентов педагогических учебных заведений и музыкальных колледжей.* – 4-е изд., перераб. / Л. А. Безбородова. – М. : Флинта Наука, 2017. – 285 с.
2. *Евграфов, Ю. А. Элементарная теория мануального управления хором : учебное пособие* / Ю. А. Евграфов. – 3-е, стер. – СПб : Планета музыки, 2020. – 48 с. – ISBN 978-5-8114-5309-2 // Лань : электронно-библиотечная система. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/140720>. – Дата доступа: 23.12.2020.
3. *Дирижирование и чтение хоровых партитур : учебно-методическое пособие* / сост. С.А. Воробьева, Б.Н. Лазарев. – Липецк : Липецкий ГПУ, 2018. – 150 с. – ISBN 978-5-8114-4806-7 // Лань : электронно-библиотечная система. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/115024>. – Дата доступа : 05.01.2021.
4. *Жураў, А. В. Асновы тэхнікі харавога дырыжыравання : вучэб. дапам.* / А. В. Жураў. – Мінск : Бел. дзярж. ун-т культуры, 2003. – 148 с.
5. *Ольхов, К. А. Теоретические основы дирижерской техники* / К. А. Ольхов – 3-е изд. – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1990. – 199 с.
6. *Основы хорового дирижирования : учеб. пособие* / Т.П. Вишнякова, Т. В. Соколова, Е. В. Пчелинцева, О. О. Юргенштейн. – 2-е, стер. — СПб : Планета музыки, 2020. – 236 с. – ISBN 978-5-8114-5644-4 // Лань : электронно-библиотечная система. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/145938>

7. Уколова, Л. И. Дирижирование / Л. И. Уколова. – М. : Владос, 2003. – 207 с.

### **Тема. Основы вокальной техники**

1. Строение голосового аппарата.
  2. Типы певческого дыхания и его особенности.
  3. Типичные вокальные недостатки и пути их преодоления.
- Компоненты самоконтроля правильной фонации.
4. Значение и основные задачи распевания в певческом процессе.
  5. Особенности вокально-хоровой дикции: приемы работы.

### **Литература:**

1. Бархотова, И. Б. Гигиена голоса для певцов : учебное пособие / И.Б. Бархотова. – 6-е, стер. – СПб: Планета музыки, 2020. – 128 с. – ISBN 978-5-8114-4786-2 // Лань : электронно-библиотечная система. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/127048>. – Дата доступа: 06.01.2021
2. Дмитриев, Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев; ред. З. Маркова. – М. : Музыка, 2000. – 675 с.
3. Каминская, И. А. Вокал : проектирование самостоятельной работы студентов : учеб-метод. пособие / И. А. Каминская, А. Б. Нижникова ; М-во образования Респ. Беларусь, Белорус. гос. пед. ун-т ; сост. А. Б. Нижникова, Е. А. Овчаренко, Г. В. Щербич. – 3-е изд. – Минск : БГПУ, 2010. – Ч. 2. – 68 с.
4. Краснощеков, В.И. Вопросы хороведения / В.И. Краснощеков. – Москва: Музыка. – 1969. – 299 с.
5. Кофлер, Л. Искусство дыхания как основа звукоизвлечения : учебное пособие / Л. Кофлер ; Е. В. Вербицкая. – 2-е, стер. – СПб: Планета музыки, 2021. – 320 с. – ISBN 978-5-8114-7141-6 // Лань : электронно-библиотечная система. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/157408>. – Дата доступа: 05.01.2021.

### **Тема. Методы работы над чистотой интонирования в хоре**

1. Понятие о хоровом строе как процессе чистого интонирования с опорой на лад.
2. Ансамбль в хоре: типы и виды ансамбля; необходимые условия; влияние средств музыкальной выразительности на ансамбль хора; приемы работы над ансамблем.
3. Хоровая фактура.: типы фактур и приемы.

## *Литература*

1. Дмитревский, Г. А. Хороведение и управление хором. Элементарный курс / Г. А. Дмитревский. – 8-е, стер. – СПб: Планета музыки, 2020. – 112 с. – ISBN 978-5-8114-4805-0 // Лань : электронно-библиотечная система. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/128789>. – Дата доступа: 23.12.2020.
2. Живов, В. Л. Хоровое исполнительство : теория, методика, практика: учеб. пособие / В. Л. Живов. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 272 с.
3. Краснощеков, В.И. Вопросы хороведения / В.И. Краснощеков. – Москва: Музыка. – 1969. – 299 с.
4. Чесноков, П.Г. Хор и управление им : учеб. пособие / П.Г. Чесноков – 7-е, стер. – СПб: Планета музыки, 2021. – 200 с. – ISBN 978-5-8114-6846-1 // Лань : электронно-библиотечная система. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/156613>. – Дата доступа: 05.01.2021.

### **3.3 Темы семинарских занятий, вопросы и рекомендуемая литература для студентов заочной формы обучения**

#### **Тема. Методы работы над чистотой интонирования в хоре**

1. Понятие о хоровом строе как процессе чистого интонирования с опорой на лад.
2. Ансамбль в хоре: типы и виды ансамбля; необходимые условия; влияние средств музыкальной выразительности на ансамбль хора; приемы работы над ансамблем.
3. Хоровая фактура: типы и приемы работы.

## *Литература*

- 1.Дмитревский, Г. А. Хороведение и управление хором. Элементарный курс / Г. А. Дмитревский. – 8-е, стер. – СПб: Планета музыки, 2020. – 112 с. – ISBN 978-5-8114-4805-0 // Лань : электронно-библиотечная система. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/128789>. – Дата доступа: 23.12.2020.
- 2 Живов, В. Л. Хоровое исполнительство : теория, методика, практика: учеб. пособие / В. Л. Живов. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 272 с.
- 3.Краснощеков, В.И. Вопросы хороведения / В.И. Краснощеков. – Москва: Музыка. – 1969. – 299 с.
- 4.Чесноков, П.Г. Хор и управление им : учеб. пособие / П.Г. Чесноков – 7-е, стер. – СПб: Планета музыки, 2021. – 200 с. – ISBN 978-5-8114-6846-1 // Лань

: электронно-библиотечная система. – Режим доступа:  
<https://e.lanbook.com/book/156613>. – Дата доступа: 05.01.2021.

### **Тема. Основы методики работы с хором**

1. Основные этапы работы дирижера над хоровым произведением.
2. Система методов вокальной работы с детским хором.
3. Принципы подбора репертуара и особенности построения концертных программ.

### **Литература:**

- 1.Краснощеков, В.И. Вопросы хороведения / В.И. Краснощеков. – Москва: Музыка. – 1969. – 299 с.
- 2.Лисовская, И.Н. Музыкальное воспитание и развитие детей в Беларуси посредством хорового пения / И.Н. Лисовская // Музыка и время. – 2017. – № 1. – С. 19–23.
- 3.Стулова, Г.П. Теория и методика обучения пению : монография / Г.П. Стулова. – 6-е, стер. – СПб: Планета музыки, 2021. – 196 с. – ISBN 978-5-8114-7157-7 // Лань : электронно-библиотечная система. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/157424>. – Дата доступа: 23.03.2021
- 4.Чесноков, П.Г. Хор и управление им : учеб. пособие / П.Г. Чесноков – 7-е, стер. – СПб: Планета музыки, 2021. – 200 с. – ISBN 978-5-8114-6846-1 // Лань : электронно-библиотечная система. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/156613>. – Дата доступа: 05.01.2021.

## **4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ**

### **4.1 Перечень вопросов по темам учебной дисциплины**

#### **ПЕРЕЧЕНЬ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ВОПРОСОВ**

**для экзамена**

#### **по учебной дисциплине «Методика преподавания специальных дисциплин»**

**(для студентов 318 гр. ФМХИ)**

**Цель и задачи дисциплины "Дирижирование".**

1. Цель и задачи дисциплины «Дирижирование».
2. Особенности профессии дирижера, ее полифункциональность.
3. Структура и формы занятий по дирижированию.
4. Групповые занятие по дирижированию: цель, задачи, формы и методы преподавания.
5. Общие рекомендации организации учебного процесса по учебной дисциплине «Дирижирование»
6. Постановка дирижерского аппарата как основа техники дирижирования.
7. Значение упражнений на начальном этапе обучения.
8. Принципы и правила постановки дирижерского аппарата.
9. Ауфтакт: функции, свойства, виды, особенности показа.
10. Функции правой и левой рук в дирижировании.
11. Функции тактирования и дирижирования.
12. Основы тактирования простых размеров.
13. Основы тактирования сложных размеров.
14. Технические особенности дирижирования смешанных размеров и методы работы над ними.
15. Основные правила группировки метрических долей при дирижировании смешанных размеров.
16. Правила выбора схемы тактирования сложных и смешанных размеров.
17. Особенности дирижирования переменных размеров. Выбор схемы тактирования
18. Дирижерский жест как средство управления исполнением. Приемы освоения различных видов звуковедения.
19. Фразировка и динамика как важнейшее средство исполнительской выразительности: приемы работы.
20. Особенности дирижерского жеста при показе темпов и агогики
21. Особенности дирижерского жеста при показе фермат.

22. Двуручье и независимое движение рук в дирижировании.
23. Методы развития вокально-хорового слуха и слухового внимания в процессе воспитания дирижера
24. Музыкальный слух: виды, характеристика, взаимосвязь с памятью, вниманием и воображением.
25. Самостоятельная работа студента как одно из необходимых условий успешного освоения дисциплины "Дирижирование".
26. Цель, задачи и содержание учебной дисциплины «Чтение и анализ хоровых партитур» в процессе подготовки дирижера-хормейстера.
27. Основные методы и приемы развития навыка чтения и анализа хоровых партитур.
28. Методы работы над преодолением трудностей беглого проигрывания хорового произведения на этапе ознакомления с партитурой.
29. Строение голосового аппарата.
30. Певческая установка: правила организации.
31. Певческое дыхание как основа звукообразования.
32. Типичные вокальные недостатки и методы их преодоления.
33. Значение и основные задачи распевания в певческом процессе.
34. Принципы подбора вокальных упражнений как метода развития вокального голоса.
35. Гигиена и режим голоса.
36. Приемы и методы работы над основами вокальной техники.
37. Особенности вокально-хоровой дикции: приемы работы.
38. Основные этапы работы над поэтическим текстом хорового произведения.
39. Правила орфоэпии в работе над вокально-хоровым текстом произведения.
40. Методы и приемы работы над хоровым строем.
41. Методы репетиционной работы дирижера над различными типами хоровой фактуры.
42. Приемы работы над ансамблем в хоре.
43. Необходимые условия для создания ансамбля в хоре.
44. Методы работы над ритмическим ансамблем.
45. Система методов вокальной работы с детским хором
46. Основные этапы работы дирижера над хоровым произведением разучивания хорового произведения.
47. Репертуар хора и формы концертных выступлений.
48. Правила составления концертной программы

**ПЕРЕЧЕНЬ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ВОПРОСОВ**  
**для экзамена**  
**по учебной дисциплине «Методика преподавания специальных**  
**дисциплин»**  
**(для студентов 418 ФМХИ ЗО)**

1. Цель и задачи дисциплины «Дирижирование».
- 2 Особенности профессии дирижера, ее полифункциональность.
- 3 Структура и формы занятий по дирижированию.
4. Групповые занятие по дирижированию: цель, задачи, формы и методы преподавания.
5. Общие рекомендации организации учебного процесса по учебной дисциплине «Дирижирование»
6. Постановка дирижерского аппарата как основа техники дирижирования.
7. Значение упражнений на начальном этапе обучения.
8. Принципы и правила постановки дирижерского аппарата.
9. Ауфтакт: функции, свойства, виды, особенности показа.
10. Функции правой и левой рук в дирижировании.
11. Функции тактирования и дирижирования.
12. Основы тактирования простых размеров.
13. Основы тактирования сложных размеров.
14. Технические особенности дирижирования смешанных размеров и методы работы над ними.
15. Основные правила группировки метрических долей при дирижировании смешанных размеров.
16. Дирижерский жест как средство управления исполнением. Приемы освоения различных видов звуковедения.
17. Фразировка и динамика как важнейшее средство исполнительской выразительности: приемы работы.
18. Особенности дирижерского жеста при показе темпов и агогики
19. Методы развития вокально-хорового слуха и слухового внимания в процессе воспитания дирижера
20. Музыкальный слух: виды, характеристика, взаимосвязь с памятью, вниманием и воображением.
21. Самостоятельная работа студента как одно из необходимых условий успешного освоения дисциплины "Дирижирование".
22. Цель, задачи и содержание учебной дисциплины «Чтение и анализ хоровых партитур» в процессе подготовки дирижера-хормейстера.

23. Основные методы и приемы развития навыка чтения и анализа хоровых партитур.
24. Методы работы над преодолением трудностей беглого проигрывания хорового произведения на этапе ознакомления с партитурой.
25. Строение голосового аппарата.
26. Певческая установка: правила организации.
27. Певческое дыхание как основа звукообразования.
28. Типичные вокальные недостатки и методы их преодоления.
29. Значение и основные задачи распевания в певческом процессе.
30. Принципы подбора вокальных упражнений как метода развития вокального голоса.
31. Гигиена и режим голоса
32. Особенности вокально-хоровой дикции: приемы работы.
33. Правила орфоэпии в работе над вокально-хоровым текстом произведения.
34. Методы и приемы работы над хоровым строем.
35. Методы репетиционной работы дирижера над различными типами хоровой фактуры.
36. Приемы работы над ансамблем в хоре.
37. Необходимые условия для создания ансамбля в хоре.
38. Методы работы над ритмическим ансамблем.
39. Система методов вокальной работы с детским хором
40. Основные этапы работы дирижера над хоровым произведением разучивания хорового произведения.
41. Репертуар хора и формы концертных выступлений.
42. Правила составления концертной программы

#### **4.2 Задания для контроля самостоятельной работы**

1. Подобрать необходимые иллюстрации правильного положения всех элементов дирижерского аппарата.
2. Подобрать примеры упражнений на раскрепощение определенных частей дирижерского аппарата.
3. Подобрать нотные примеры на все виды ауфтактов.
4. Подобрать нотный материал по всем размерам и способам их дирижирования.
5. Подобрать упражнения для отработки разнообразных штрихов.
6. Подобрать упражнения для отработки независимого движения рук
7. Подобрать упражнения на развитие певческого дыхания?

8. Подобрать вокальные упражнения для распевания.
9. Составить кроссворд по учебному материалу учебной дисциплины.
10. Подготовить презентацию по одной из тем учебной дисциплины

Средства диагностики:

- устный опрос во время занятий;
- выступление студентов на семинарах по разработанным темам;
- составление кроссворда;
- выполнение тестов по отдельным разделам дисциплины;
- подготовка презентаций по отдельным разделам дисциплины;
- выполнение практических заданий (подбор музыкального материала по отдельным темам дисциплины; показ упражнений на расслабление мышц рук, гибкости кисти и пр.; показ вокально-хоровых упражнений при постановке голоса и распевании хора; показ дыхательных упражнений; подбор репертуара; составление концертных программ и т.д.)
  - устный зачет для студентов дневной формы обучения (экзамен – для студентов заочной формы обучения).

#### **4.3 Требования к экзамену дисциплины**

Форма отчета: для студентов дневной формы обучения – экзамен на третьем курсе (пятый семестр), зачет – промежуточная форма контроля, а также государственный экзамен в конце четвертого курса.

Для студентов заочной формы обучения – экзамен на четвертом курсе (седьмой семестр), зачет – промежуточная форма контроля и государственный экзамен в конце пятого курса.

Экзамен проводится в устной форме по билетам, содержащим по два вопроса из курса дисциплины.

Допуском к экзамену является предоставление студентом выполненных практических заданий: нотная тетрадь с нотными примерами по отдельным темам учебной дисциплины, кроссворд, реферат и презентация на заданную тему по учебной дисциплине.

Во время ответа студент должен не только изложить теоретический материал, но и, по необходимости, проиллюстрировать его нотными примерами. Учитываются также знание студентами методов и форм работы преподавания.

#### 4.4 Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов

БАЛЛЫ	ПОКАЗАТЕЛИ ОЦЕНКИ
1(один)	Отсутствие знаний по дисциплине в рамках образовательного стандарта; отказ от выполнения программы. Отсутствие выполненных практических заданий.
2 (два)	Слабые знания по дисциплине в рамках образовательного стандарта; отсутствие понимания по значительной части основного учебно-программного материала; неумение использовать дирижерско-хоровую терминологию, наличие в ответе многочисленных существенных ошибок; низкий уровень культуры устной речи; отсутствие навыка ориентирования в музыкальном материале. Отсутствие выполненных практических заданий.
3 (три)	Фрагментарные знания по дисциплине в рамках образовательного стандарта; неосмыщенное воспроизведение части лекционного материала по памяти; наличие в ответе существенных терминологических ошибок; слабое владение инструктивным материалом; пассивность в ответах на наводящие вопросы экзаменатора; отсутствие навыка ориентирования в музыкальном материале. Практические задания не выполнены.
4 (четыре)	Недостаточно полный объем знаний по дисциплине в рамках образовательного стандарта; понимание общих системных элементов дирижерско-хоровой методологии; во время освоения курса студент не отличался активностью на лекционных и семинарских занятиях; посредственное владение инструктивным материалом; в экзаменационном ответе были допущены некоторые терминологические ошибки; во время наводящих вопросов экзаменатора студент демонстрирует необходимые знания для устранения допущенных ошибок под руководством преподавателя; плохое иллюстрирование устного ответа напевками из хоровой литературы. Практические задания выполнены частично.
5 (пять)	Достаточный объем знаний по учебной дисциплине в рамках образовательного стандарта; усвоение рекомендованной учебной программы дисциплины; использование научной терминологии; владение общими системными элементами дирижерско-хоровой методологии; осознанное воспроизведение

	большой части программного учебного материала; наличие при ответе несущественных ошибок; при наводящих вопросах экзаменатора студент демонстрирует необходимые знания для самостоятельного устранения допущенных погрешностей; во время усвоения курса студент не отличался активностью на лекционных (семинарских) занятиях; неточное иллюстрирование устного ответа напевками из хоровой литературы. Практические задания выполнены с ошибками.
6 (шесть)	Достаточно полный объем знаний по дисциплине в рамках образовательного стандарта; осознанное воспроизведение большей части программного учебного материала; достаточно хорошее усвоение основной литературы, рекомендованной программой курса; верное применение теоретических знаний в демонстрации соответствующего инструктивного материала; наличие в экзаменационном ответе единичных несущественных ошибок; активная работа студента на лекционных и семинарских занятиях; неуверенное иллюстрирование устного ответа напевками из хоровой литературы. Практические задания выполнены с незначительными ошибками.
7 (семь)	Достаточно полный систематизированный объем знаний по дисциплине в рамках учебной программы; усвоение основной литературы и использование научной терминологии; точное применение теоретических знаний в демонстрации компетентного инструктивного материала; грамотное владение основной педагогической и дирижерско-хоровой терминологией; наличие в ответе одной-двух несущественных ошибок; студент посетил все занятия учебной дисциплины и активно работал на лекционных (семинарских) занятиях. Студент правильно приводит нотные примеры из хоровой литературы, при этом точно напевая их. Студент выполнил все практические задания
8 (восемь)	Систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы; способность студента к их самостоятельному пополнению; грамотное оперирование учебным материалом в экзаменационном ответе при наличии единичных (одной-двух) несущественных ошибок; усвоение основной и ознакомление с дополнительной литературой, рекомендованной учебной программой дисциплины; демонстрация способности самостоятельно находить

	методологические решения сложных дирижерско-хоровых проблем в рамках учебной программы; точное применение теоретических знаний в иллюстрируемом компетентном нотном хоровом материале; активная самостоятельная работа и систематическое участие в работе лекционных и семинарских занятий. Практические задания выполнены в полном объеме.
9 (девять)	Систематизированные, глубокие и полные знания по дисциплине в рамках образовательного стандарта, способность студента к их самостоятельному пополнению; точное использование научной терминологии, грамотное изложение материала при полном отсутствии ошибок; полное и глубокое усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; демонстрация способности самостоятельно находить типовые и нестандартные (творческие) рациональные методологические решения сложных дирижерских и вокально-хоровых технических проблем в рамках учебной программы; точное применение теоретических знаний в иллюстрируемом музыкальном материале; владение хоровым репертуаром; активная и творческая самостоятельная работа и постоянная инициативное участие во всех видах учебной деятельности на всех лекционных и семинарских занятиях. Практические задания выполнены в полном объеме.
10 (десять)	Систематизированные, глубокие и полные знания по дисциплине в рамках образовательного стандарта, способность студента к их самостоятельному пополнению; точное использование научной методологической, педагогической и вокально-хоровой терминологии, грамотное изложение материала при полном отсутствии ошибок; студент разбирается в основных научных концепциях по изучаемой дисциплине, проявляет творческие способности и научный подход в осмыслиении и изложении экзаменационного материала, материал излагается последовательно и логично; полное и глубокое усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; демонстрация способности самостоятельно находить типовые и нестандартные (творческие) рациональные методологические решения сложных дирижерских и вокально-хоровых технических проблем в рамках (а также и за рамками) учебной

программы; безупречное применение теоретических знаний в иллюстрируемом музыкальном материале; свободное владение хоровым репертуаром; активная и творческая самостоятельная работа и постоянная инициативное участие во всех видах учебной деятельности на всех лекционных и семинарских занятиях; свободное владение методами и формой преподавания; своевременное и исчерпывающее выполнение всех практических заданий.

## 5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

### 5.1 Учебная программа

Учреждение образования  
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»  
Факультет музыкального и хореографического искусства  
Кафедра хоровой музыки

**УТВЕРЖДАЮ**

Ректор

Н.В. Карчевская

«   » 2025 г.

Регистрационный № УД \_\_\_\_ /уч.

## МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ СПЕЦИАЛЬНЫХ ДИСЦИПЛИН

*учебная программа учреждения высшего образования  
по учебной дисциплине  
для специальности 6-05-0215-09 Хоровое творчество,  
профилизации: Хоровая музыка академическая*

Учебная программа составлена на основе образовательных стандартов высшего образования по специальности 6-05-0215-09 Хоровое творчество, утверждённых постановлением Министерства образования Республики Беларусь от 21.08.2023 № 270, учебного плана БГУКИ по специальности. Регистрационный номер \_\_\_\_\_

**СОСТАВИТЕЛЬ:**

*И.Н. Лисовская*, доцент кафедры хоровой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент

**РЕЦЕНЗЕНТЫ:**

А.Г. Дюкарева, председатель цикловой комиссии «Хоровое исполнительство (академический хор)» учреждения образования «Минский государственный колледж искусств»;

*А.И. Гурченко*, доцент кафедры межкультурных коммуникаций и рекламы учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент

**РЕКОМЕНДОВАНО К УТВЕРЖДЕНИЮ:**

кафедрой хоровой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 1 от 25.09.2025)

президиумом научно-методического совета учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № \_\_\_\_ от \_\_\_\_ 2025)

**СОГЛАСОВАНО**

Председатель цикловой комиссии «Хоровое исполнительство (академический хор)» учреждения образования «Минский государственный колледж искусств»

\_\_\_\_\_ А.Г. Дюкарева

## ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «Методика преподавания специальных дисциплин» – одна из главных профилирующих учебных дисциплин, содержание которой отражает важные аспекты профессии хорового дирижера: теоретические, организационные, методические и практические. Её изучение способствует систематизации знаний по учебным дисциплинам специального и общепрофессионального циклов: «Дирижирование», «Чтение и анализ хоровых партитур», «Постановка голоса», «Хоровой класс».

Программа по учебной дисциплине «Методика преподавания специальных дисциплин» ориентирует будущих молодых специалистов на профессиональную творческую деятельность, связанную с образованием и воспитанием детей и молодёжи в учреждениях музыкального образования и любительских коллективах.

Освоение разделов учебной дисциплины «Методика преподавания специальных дисциплин» должно обеспечить формирование следующих групп *компетенций*:

БПК-8. Применять знания в области теории и методики педагогической деятельности, понимать инновационные процессы в образовании.

БПК-9. Преподавать специальные дисциплины на высоком научно-теоретическом уровне, применять методы и современные методики обучения.

Основная *цель* учебной дисциплины «Методика преподавания специальных дисциплин» – повысить уровень подготовки компетентного в своей области специалиста, владеющего теоретическими знаниями, практическими навыками методики преподавания дирижирования, чтения и анализа хоровых партитур, постановки голоса и хорового класса.

*Задачи учебной дисциплины:*

- систематизировать знания по методике и технологиям обучения специальным вокально-хоровым учебным дисциплинам и научить применять их в практической, исполнительской и педагогической деятельности;
- осветить приемы и методы самостоятельной работы над вокально-хоровыми произведениями;
- осуществить учебно-методическую помощь студентам в их практической профессиональной деятельности;
- сформировать у студентов готовность творчески применять знания на практике в процессе решения учебных, воспитательных и профессиональных задач.

*В результате изучения учебной дисциплины студент должен знать:*

- теоретический материал по методике преподавания музыкально-теоретических учебных дисциплин в объеме, необходимом для успешного

решения задач творческого, учебного, организационно-методического и просветительского характера;

- теоретические основы дирижерской техники;
- методы и приемы развития навыка чтения и анализа хоровых партитур;
- ключевые принципы вокальной педагогики: строение голосового аппарата, методы и приемы работы над постановкой голоса и основами вокальной техники;
- методику работы с хором;
- принципы подбора исполнительского и педагогического репертуара; специальной музыкальной, научной и учебно-методической литературы;

*уметь:*

- применять на практике знания, полученные за время обучения;
- планировать учебный процесс с учетом возраста и уровня подготовки обучающихся, последовательно развивать их музыкальные способности, умения и навыки;
- решать конкретные художественно-исполнительские и организационно-технические вопросы;
- работать с учебно-методической литературой по профилю специализации и смежным дисциплинам.

*владеть:*

- профессиональным терминологическим аппаратом;
- различными методами и формами организации практических занятий преподавания специальных дисциплин;
- техникой дирижирования;
- теоретическим материалом по дисциплине;
- хоровым репертуаром.

В соответствии с учебным планом на изучение учебной дисциплины «Методика преподавания специальных дисциплин» всего предусмотрено 90 часов, из которых 34 – аудиторные занятия (22 часов – лекции, 12 часов – семинарские занятия). Для студентов заочной формы обучения учебная дисциплина рассчитана на 10 часов (8 часов – лекции, 2 – семинарские).

Рекомендуемая форма контроля знаний студентов: промежуточной аттестации – экзамен, текущей – зачет.

## **СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА**

### ***Введение***

Предмет, задачи и структура учебной дисциплины. Учебно-методическое обеспечение, связь с иными учебными дисциплинами, роль в подготовке специалистов высшей квалификации.

### ***Тема 1. Учебная дисциплина «Дирижирование»: цель, задачи, формы и структура занятий.***

Определение понятия «Дирижирование». Цель и задачи учебной дисциплины «Дирижирование». Дирижирование как особый вид исполнительства: значение и специфические особенности профессии. Ключевые этапы звукового воплощения музыкального произведения, управляемые дирижером.

Основные правила построения занятий по дирижированию и принципы планирования учебного материала. Значение групповых форм занятий по приобретению обучающимися элементарных знаний по дирижированию.

Индивидуальные занятия по дирижированию как форма комплексного обучения и приобретения определенных дирижерских навыков. Принципы подбора музыкально-учебного материала (программы) по дирижированию.

Общие методические направления, обеспечивающие целостное изучение материала.

### ***Тема 2. Основы дирижерской техники***

Дирижерский аппарат и правила его постановки. Значение упражнений на начальном этапе обучения дирижированию.

Структура дирижерского жеста. Значение точки и отдачи в процессе дирижирования. Ауфтакт как основа дирижирования и способ психологического воздействия дирижера на коллектив. Определение понятия «ауфтакт». Функции, структура и свойства ауфтакта. Виды ауфтактов и особенности их показа.

Амплитуда жеста и её значение.

Функции тактирования и дирижирования.

### ***Тема 3. Особенности изучения дирижерских схем***

Понятие дирижерской схемы, ее рисунок и трёхмерность. Сильные и слабые доли такта. Последовательность изучения дирижерских схем. Простые

размеры. Возможные ошибки при тактировании простых размеров. Приёмы работы над закреплением навыка движения рук по определенной схеме.

Понятие «сложные размеры», их разнообразие с учетом счетных единиц такта. Схемы, положенные в основу тактирования сложных размеров. Техника дирижирования сложных размеров в зависимости от темпа. Возможные ошибки при тактировании сложных размеров.

Генезис смешанных размеров. Схемы, положенные в основу тактирования смешанных размеров. Группировка долей и её взаимосвязь с музыкально-поэтическим текстом и ритмическим рисунком произведения. Основания выбора определенной схемы при тактировании смешанных размеров. Первостепенные трудности при работе над смешанными размерами и пути их преодоления.

#### ***Тема 4. Выразительные возможности дирижерского жеста***

Единство дирижерского жеста и характера музыки. Общая характеристика комплекса средств исполнительской выразительности. Определение понятия «фразировка». Способы выявления кульминации в произведении и приемы ее показа.

Особенности дирижерского жеста при показе *legato*, *non legato*, *staccato*.

Общие закономерности передачи динамических оттенков жестом. Способы показа подвижной нюансировки и внезапной ее смены (*crescendo*, *diminuendo*, *subito forte*, *subito piano*).

Темп как важная сторона исполнительского процесса. Взаимосвязь ауфтакта и отдачи для установления верного темпа. Амплитуда и темп. Особенности отображения смены темпа. Типичные ошибки при показе определенных темпов. Фермата как разновидность агогического изменения темпа. Виды фермат и их воплощение в жесте.

Функции правой и левой рук в дирижировании. Принципы выразительного дирижирования.

#### ***Тема 5. Развитие у студентов специальных навыков в классе хорового дирижирования***

Методы развития вокально-хорового слуха и слухового внимания в процессе воспитания дирижера. Виды и свойства музыкального слуха. Внимание и слух. Взаимосвязь музыкальной памяти и вокально-хорового слуха. Воображение и слух. Специальные и музыкально-теоретические дисциплины в системе комплексной и всесторонней работы по развитию слуха

у обучающихся хоровому дирижированию. Методы развития музыкального и тембрового слуха.

Самостоятельная работа студента как основа успешного освоения дисциплины «Дирижирование». Основные трудности во время самостоятельной работы над партитурой. Формы и методы самостоятельного изучения партитуры. Значение аудиозаписей в работе над произведением. Навык владения игры на фортепиано, как необходимое условие качественного разбора и интерпретации произведения.

### ***Тема 6. Особенности преподавания учебной дисциплины «Чтение и анализ хоровых партитур»***

Учебная дисциплина «Чтение и анализ хоровых партитур» в системе комплекса учебных дисциплин специального образования хорового дирижера. Цель, задачи, содержание учебной дисциплины «Чтение и анализ хоровых партитур» и методы преподавания. Оценка качества знаний.

Методические рекомендации по развитию навыка чтения хоровых партитур. Анализ хоровой партитуры. Аппликатура и её роль. Транспонирование. Педализация. Прием упрощения партитуры при исполнении её на фортепиано. Чтение партитур с инструментальным сопровождением. Чтение партитур с участием солистов. Причины плохого чтения с листа. Самостоятельная работа студента по чтению хоровых партитур.

### ***Тема 7. Основы вокальной техники***

Строение голосового аппарата. Роль резонаторов в вокальном пении. Певческая опора. Гигиена голоса и голосовой режим.

Типы певческого дыхания и его особенности. Правильная певческая установка. Певческий выдох. Цепное дыхание. Упражнения на развитие певческого дыхания. Атака звука: мягкая, твердая, придыхательная.

Певческий голос и этапы его развития. Единая манера звукообразования. Типичные вокальные недостатки и пути их преодоления. Компоненты самоконтроля правильной фонации.

Значение и основные задачи распевания в певческом процессе. Типы и виды вокальных упражнений. Роль инструментального сопровождения при распевании.

Особенности вокально-хоровой дикции: приемы работы.

### ***Тема 8. Методы работы над чистотой интонирования в хоре***

Понятие о хоровом строе как процессе чистого интонирования с опорой на лад. Виды строя. Правила интонирования ступеней минорных и мажорного ладов; интервалов и аккордов. Условия сохранения строя в хоре. Методы и приемы работы над строем.

Определение понятия «ансамбль». Типы и виды ансамбля. Необходимые условия для создания ансамбля в хоровом коллективе. Влияние средств музыкальной выразительности на ансамбль хора. Приемы работы над ансамблем.

Понятие о хоровой фактуре. Типы фактур. Приемы работы над различными типами фактуры.

### ***Тема 9. Основы методики работы с хором***

Основные этапы работы дирижера над хоровым произведением. Особенности подготовительной работы дирижера над партитурой. Формы репетиционной работы с хором. Концертное исполнение произведений.

Система методов вокальной работы с детским хором. Использование наглядности и игровых приемов на учебно-репетиционных занятиях. Некоторые авторские методики работы с детским хором и их характеристика.

Принципы подбора репертуара и особенности построения концертных программ. Виды концертных программ. Роль и значение концертных выступлений. Разновидности расстановки хорового коллектива.

**УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА  
УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ**  
**Дневная форма получения образования**

<i>Название темы</i>	<i>Количество аудиторных часов</i>				<i>Форма контроля знаний</i>
	<i>всего</i>	<i>лекции</i>	<i>семинары</i>	<i>УСР</i>	
<i>Введение</i>	1	1			
<i>Тема 1. Учебная дисциплина «Дирижирование»: цель, задачи, формы и структура занятий</i>	3	3			
<i>Тема 2. Основы дирижерской техники</i>	5	2	2	1	практическое задание
<i>Тема 3. Особенности изучения дирижерских схем</i>	7	4	2	1	творческое задание
<i>Тема 4. Выразительные возможности дирижерского жеста</i>	4	2	2		
<i>Тема 5. Развитие у студентов специальных навыков в классе хорового дирижирования</i>	2	2			
<i>Тема 6. Особенности преподавания учебной дисциплины «Чтение и анализ хоровых партитур»</i>	1	1			

<i>Тема 7. Основы вокальной техники</i>	5	2	2	1	устный опрос
<i>Тема 8. Методы работы над чистотой интонирования в хоре</i>	5	2	2	1	творческое задание
<i>Тема 9. Основы методики работы с хором</i>	1	1			
<b>Всего...</b>	<b>34</b>	<b>20</b>	<b>10</b>	<b>4</b>	<b>экзамен</b>

**УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА  
УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ  
Заочная форма получения образования**

<i>Название темы</i>	<i>Количество аудиторных часов</i>		
	<i>всего</i>	<i>лекции</i>	<i>семинары</i>
<i>Введение</i>	0,5	0,5	
<i>Тема 1. Учебная дисциплина «Дирижирование»: цель, задачи, формы и структура занятий</i>	0,5	0,5	
<i>Тема 2. Основы дирижерской техники</i>	1	1	
<i>Тема 3. Особенности изучения дирижерских схем</i>	2	2	
<i>Тема 4. Выразительные возможности дирижерского жеста</i>	1	1	
<i>Тема 5. Развитие у студентов специальных навыков в классе хорового дирижирования</i>	1	1	
<i>Тема 6. Особенности преподавания учебной дисциплины «Чтение и анализ хоровых партитур»</i>	1	1	

<i>Тема 7. Основы вокальной техники</i>	<i>1</i>	<i>1</i>	
<i>Тема 8. Методы работы над чистотой интонирования в хоре</i>	<i>1</i>		<i>1</i>
<i>Тема 9. Основы методики работы с хором</i>	<i>1</i>		<i>1</i>
<b>Всего...</b>	<b>10</b>	<b>8</b>	<b>2</b>

## ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

### Литература

#### Основная

1. *Алексимова, М. М. Формирование навыков чтения с листа в процессе преподавания хоровых дисциплин / М. М. Алексимова // Совершенствование хорового образования в свете реформы высшей школы : сб. ст. ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1989. – Вып. 107. – С. 99-109.*
2. *Безбородова, Л. А. Дирижирование: учебник для студентов педагогических учебных заведений и музыкальных колледжей. – 4 изд., перераб. / Л. А. Безбородова. – М. : Флинта Наука, 2017. – 285 с.*
3. *Богданова, Т. С. Основы хороведения : учеб. Пособие / Т. С. Богданова. – 3-е изд. – Минск : БГПУ, 2013. – 137 с.*
4. *Евграфов, Ю. А. Элементарная теория мануального управления хором : учебное пособие / Ю. А. Евграфов. – 3-е, стер. – СПб : Планета музыки, 2020. – 48 с. – ISBN 978-5-8114-5309-2 // Лань : электронно-библиотечная система. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/140720>. – Дата доступа: 23.04.2025.*
5. *Дирижирование и чтение хоровых партитур : учебно-методическое пособие / составители С. А. Воробьева, Б. Н. Лазарев. – 2-е изд., доп. – Липецк : Липецкий ГПУ, 2021. – 171 с. – Текст : электронный // Лань : электронно-библиотечная система. – URL: <https://e.lanbook.com/book/230486> (дата обращения: 31.07.2025).*
6. *Дмитревский, Г. А. Хороведение и управление хором. Элементарный курс / Г. А. Дмитревский. – 8-е, стер. – СПб: Планета музыки, 2020. – 112 с. – ISBN 978-5-8114-4805-0 // Лань : электронно-библиотечная система. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/128789>. – Дата доступа: 09.06.2025.*
7. *Живов, В. Л. Хоровое исполнительство : теория, методика, практика: учеб. пособие / В. Л. Живов. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 272 с.*
8. *Каюков, В. А. Дирижер и дирижирование : монография / В. А. Каюков. – М. : ДПК Пресс, 2014. – 214 с.*
9. *Кофлер, Л. Искусство дыхания как основа звукоизвлечения : учебное пособие / Л. Кофлер ; Е. В. Вербицкая. – 2-е, стер. – СПб: Планета музыки, 2021. – 320 с. – ISBN 978-5-8114-7141-6 // Лань : электронно-библиотечная система. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/157408>. – Дата доступа: 18.02.2021.*
10. *Лисовская, И.Н. Методика преподавания дирижерско-хоровых дисциплин : учебное пособие / И.Н. Лисовская. Минск : РИВШ, 2024. – 276 ..*
11. *Основы хорового дирижирования : учеб. пособие / Т.П. Вишнякова, Т. В. Соколова, Е. В. Пчелинцева, О. О. Юргенштейн. – 2-е, стер. — СПб :*

Планета музыки, 2020. – 236 с. – ISBN 978-5-8114-5644-4 // Лань : электронно-библиотечная система. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/145938/> – Дата доступа: 23.01.2025.

12. Сладков, П.П. Музикальный слух. Дефиниция. Генезис. Типология. Условия активного формирования и развития : учебное пособие / П.П. Сладков. – СПб: Планета музыки, 2021. – 184 с. – ISBN 978-5-8114-5626-0 // Лань : электронно-библиотечная система. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/154615>. – Дата доступа: 05.02.2025.

13. Чесноков, П.Г. Хор и управление им : учеб. пособие / П.Г. Чесноков – 7-е, стер. – СПб: Планета музыки, 2021. – 200 с. – ISBN 978-5-8114-6846-1 // Лань : электронно-библиотечная система. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/156613>. – Дата доступа: 05.02.2025.

#### *Дополнительная*

1. Алчевский, Г.А. Таблицы дыхания для певцов и их применение к развитию основных качеств голоса : учебное пособие / Г.А. Алчевский. – 3-е, стер. – СПб: Планета музыки, 2020. – 64 с. – ISBN 978-5-8114-4779-4 // Лань : электронно-библиотечная система. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/128810>. – Дата доступа: 18.02.2025

2. Бархотова, И. Б. Гигиена голоса для певцов : учебное пособие / И.Б. Бархотова. – 6-е, стер. – СПб: Планета музыки, 2020. – 128 с. – ISBN 978-5-8114-4786-2 // Лань : электронно-библиотечная система. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/127048>. – Дата доступа: 18.02.2025

3. Гутман, О. Гимнастика голоса. Руководство к развитию и правильному употреблению органов голоса в пении и система правильного дыхания : учебное пособие / О. Гутман. – 6-е, стер. – СПб: Планета музыки, 2020. – 80 с. – ISBN 978-5-8114-5308-5 // Лань : электронно-библиотечная система. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/140719>. – Дата доступа: 20.02.2025

4. Дмитриев, Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев; ред. З. Маркова. – М. : Музыка, 2000. – 675 с.

5. Казачков, С. А. О вокально-хоровой фразировке : беседы в форме рондо / С. А. Казачков ; Казанская консерватория. – Казань, 2001. – 48 с.

6. Кеериг, О.П. Хороведение : учеб. пособие / О.П. Кеериг. – СПб. : СПбГУКИ, 2004. – 187 с.

7. Стулова, Г.П. Хоровое пение. Методика работы с детским хором : учеб. пособие / Г.П. Стулова. – 5-е, стер. – СПб: Планета музыки, 2019. – 176 с. – ISBN 978-5-8114-4030-6 // Лань : электронно-библиотечная система. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/115721>. – Дата доступа: 23.03.2025

## **МЕТОДЫ ОБУЧЕНИЯ**

Преподавание учебной дисциплины «Методика преподавания специальных дисциплин» осуществляется с использованием различных методов:

- теоретических и общелогических (систематизации, классификации, сравнительного анализа, синтеза, обобщения);
- эмпирического (наблюдения, описания, анализа аудио- и видеоматериалов, анализа концертных программ);
- объяснительно-иллюстративного в сочетании с репродуктивным.

На лекционных и практических занятиях целесообразно применять интерактивные методы обучения: работу с дидактическими материалами, дискуссии и обсуждения, разбор конкретных учебно-методических ситуаций, проектирование учебных занятий и т.д. Использование информационных технологий обучения (кино-, аудио- и видеосредств, компьютеров, телекоммуникационных сетей) позволит сделать аудиторные занятия более интересными и эффективными. Среди форм применения компьютерных технологий – демонстрация мультимедийных презентаций, прослушивание и просмотр аудио- и видеоматериалов, работа с ресурсами сети Интернет, электронными энциклопедиями и пр. Важным представляется и учет междисциплинарных связей. Постоянное обращение к другим теоретическим и практическим дисциплинам позволит пояснить учебный материал и закрепить усваиваемые студентами знания.

## **Организация самостоятельной работы студентов**

Самостоятельная работа студентов способствует углублению их знаний, расширению кругозора, формированию навыков самостоятельного поиска и обработки информации, выработке творческого подхода к освоению теоретического и практического материала по темам учебной дисциплины.

Самостоятельная работа студентов в рамках учебной дисциплины «Методика преподавания специальных дисциплин» включает в себя следующие формы:

- изучение материала учебной дисциплины;
- использование видео- и аудиоматериалов;
- подготовка к семинарским занятиям и экзамену.

*Изучение материала учебной дисциплины* подразумевает работу студентов с конспектом лекций, печатной литературой и различными информационными ресурсами сети Интернет. Изучение и составление

конспекта дополнительных материалов по индивидуальному списку (с учетом базового образования).

*Использование видео- и аудиоматериалов* – одна из важных форм самостоятельной работы в рамках учебной дисциплины «Методика преподавания специальных дисциплин». Оно заключается в поиске, просмотре, прослушивании и анализе выступлений различных коллективов и мастер-классов известных хормейстеров, педагогов-дирижеров.

*Подготовка к семинарским занятиям и экзамену* требует ответственного отношения и регулярной работы над закреплением знаний, полученных в ходе аудиторных занятий, творческого подхода (выполнение практических заданий при подготовке к семинарским занятиям), а также глубокого изучения студентами рекомендуемой основной и дополнительной литературы. В процессе самостоятельной работы студент подбирает нотные примеры (позволяющие проиллюстрировать особенности дирижерской техники), упражнения для правильной постановки рук и расслабления мышц дирижерского аппарата, систематизирует способы работы над последовательным освоением дирижерских схем, подбирает вокально-хоровые упражнения, продумывает методы работы над хоровым произведением (как в процессе самостоятельного разбора, так и с хоровым коллективом).

Пользование нотным материалом для студентов обязательно не только во время самостоятельной работы, но и лекций, семинарских занятий, при прослушивании музыки.

### **Рекомендуемые средства диагностики**

Для контроля и самоконтроля знаний студентов используется следующий диагностический инструментарий:

- устный опрос во время занятий;
- выступление студентов на семинарах по разработанным темам;
- творческие задания (составление и разгадывание кроссвордов по темам учебной дисциплины; подготовка презентаций по отдельным разделам дисциплины; подбор иллюстративного материала);
- выполнение практических заданий (подбор музыкального материала по отдельным темам дисциплины; показ упражнений на расслабление мышц рук, гибкости кисти и пр.; показ вокально-хоровых упражнений при постановке голоса и распевании хора; показ дыхательных упражнений; подбор репертуара; составление концертных программ и т.д.)
- текущая аттестация – зачет, промежуточная – экзамен.

## 5.2 Список литературы (основной)

14. *Алексимова, М. М. Формирование навыков чтения с листа в процессе преподавания хоровых дисциплин / М. М. Алексимова // Совершенствование хорового образования в свете реформы высшей школы : сб. ст. ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1989. – Вып. 107. – С. 99-109.*
15. *Безбородова, Л. А. Дирижирование: учебник для студентов педагогических учебных заведений и музыкальных колледжей. – 4-е изд., перераб. / Л. А. Безбородова. – М. : Флинта Наука, 2017. – 285 с.*
16. *Евграфов, Ю. А. Элементарная теория мануального управления хором : учебное пособие / Ю. А. Евграфов. – 3-е, стер. – СПб : Планета музыки, 2020. – 48 с. – ISBN 978-5-8114-5309-2 // Лань : электронно-библиотечная система. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/140720>. – Дата доступа: 23.12.2020.*
17. *Дирижирование: методические рекомендации и информационно-аналитические материалы / Белорусский государственный университет культуры и искусств ; сост. В.М. Волоткович. – Минск : БГУКИ, 2019. – 62 с.*
18. *Дмитревский, Г. А. Хороведение и управление хором. Элементарный курс / Г. А. Дмитревский. – 8-е, стер. – СПб: Планета музыки, 2020. – 112 с. – ISBN 978-5-8114-4805-0 // Лань : электронно-библиотечная система. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/128789>. – Дата доступа: 23.12.2020.*
19. *Каюков, В. А. Дирижер и дирижирование : монография / В. А. Каюков. – М. : ДПК Пресс, 2014. – 214 с.*
20. *Мусин, И. А. Язык дирижерского жеста / И. А. Мусин. – М. : Музыка, 2007. – 231 с.*
21. *Ольхов, К. А. Теоретические основы дирижерской техники / К. А. Ольхов – 3-е изд. – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1990. – 199 с.*
22. *Осеннева, М. С. Хоровой класс и практическая работа с хором / М. С. Осеннева, В. А. Самарин. – М. : Академия, 2003. – 188 с.*
23. *Основы хорового дирижирования : учеб. пособие / Т.П. Вишнякова, Т. В. Соколова, Е. В. Пчелинцева, О. О. Юргенштейн. — 2-е, стер. — СПб : Планета музыки, 2020. – 236 с. – ISBN 978-5-8114-5644-4 // Лань : электронно-библиотечная система. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/145938/> – Дата доступа: 23.12.2020.*

## 5.3 Список литературы (дополнительный)

1. *Дмитриев, Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев; ред. З. Маркова. – М. : Музыка, 2000. – 675 с.*

2. Жураў, А. В. Асновы тэхнікі харавога дырыжыравання : вучб. дапам. / А. В. Жураў. – Мінск : Бел. дзярж. ун-т культуры, 2003. – 148 с.
3. Иконникова, Л. Н. Интерпретаторская культура хорового дирижёра / Л. Н. Иконникова. – Минск : Изд. центр БГУ, 2005. – 115 с.
4. Казачков, С. А. О вокально-хоровой фразировке : беседы в форме рондо / С. А. Казачков ; Казанская консерватория. – Казань, 2001. – 48 с.
5. Пузыревский, А. И. Краткое руководство по инструментовке и сведения о сольных голосах и хоре. Пособие для чтения партитур : учеб. пособие / А. И. Пузыревский. – 3-е, испр. – СПб : Планета музыки, 2020. – 88 с. – ISBN 978-5-8114-1622-6 // Лань : электронно-библиотечная система. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/133459> – Дата доступа: 23.12.2020.
6. Романовский, Н. В. Хоровой словарь / Н. В. Романовский. – М. : Музыка, 2010. – 232 с.
7. Уколова, Л. И. Дирижирование / Л. И. Уколова. – М. : Владос, 2003. – 207 с.
- 24.Холупова, Л. И. Методика преподавания спецдисциплин : курс лекций / Л. И. Холупова. – Минск : Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. 2011. – 140 с.

## 5.4 Учебный терминологический словарь

**Автофония** (от греч. *autos* – сам, *phone* - голос) – слышание собственного голоса. Исполнитель воспринимает свой голос не только через воздушную среду, но и через ткани головы. Это вносит в звучание голоса значительные искажения.

**Агогика** (от греч. *agooge* – увод, унесение) – одно из средств художественной выразительности, заключающееся в небольших отклонениях (замедлениях, ускорениях) от темпа, не фиксируемые в нотах. Они помогают полнее и ярче раскрыть характер и содержание музыки.

**Академический стиль** в искусстве – стиль, следующий традиции, классическим образцам. Иногда академический стиль, или академизм, обозначает консервативное направление в искусстве.

**Амплитуда** – величина (объем) долевого движения (жеста).

**Артикуляция** – (лат. *articulo* – расчленяю) – способ исполнения звуков при пении и игре на музыкальном инструменте с той или иной степенью связности или расчлененности, например, *legato* (италь. связно), *staccato* (отрывисто), *non legato* (не связно).

**Артикуляционный аппарат** – система органов, благодаря работе которых формируются звуки речи. К ним относятся: голосовые складки, язык, губы, мягкое нёбо, глотка, нижняя челюсть (активные органы); губы, твёрдое нёбо, верхняя челюсть (пассивные органы).

**Атака** (фр. *attaque* – нападение) – в вокальной методике означает начало звука. Различают три вида атаки: твёрдая, мягкая, приыхательная.

**Ауфтакт** (нем. *auf* – над, и лат. *tactus* – трогание, прикосновение) – замах, предварительный взмах, жест-импульс – специфический дирижерский жест, предваряющий и организующий исполнение в отношении темпа, ритма, динамики, штриха, начала, окончания, фермат; в пении также – показ вдоха перед началом атаки.

**Вибрато** (итал. *vibrato*, лат. *vibratio* – колебание) – периодическое изменение звука по высоте, силе и тембру. Вибрато придаёт голосу теплоту, льющийся характер, участвует в создании индивидуального тембра певца. Певческое вибрато – в основном природное качество голосового аппарата, но может быть выработано.

**Вокализ** – (франц. *vocalise* от лат. *Vocalis* – гласный) – упражнение, этюд или концертная пьеса для голоса; исполняется без текста, на какой-либо гласный звук, чаще всего – на прикрытое *a*.

**Вокализация** – пение на гласных звуках; употребляется в упражнениях при распевке и как прием в процессе изучения произведения, часто с

добавлением согласных; те или другие звуки подбираются в зависимости от педагогической задачи.

**Генеральная репетиция** – последняя полная репетиция перед концертом(спектаклем), смотр готовности программы; проводится в условиях, максимально приближенных к концертным.

**Глиссандо** – (итал. glissando, от фр. glisser – скользить) – исполнительский приём, заключающийся в переходе с одного звука на другой посредством плавного скольжения.

**Детонация, детонирование** – (от франц. detonner – фальшиво петь) – неточное исполнение, отклонение от нормальной высоты звука; иногда этим термином обозначают низкое интонирование.

**Диапазон** – (греч. через все струны) – звуковой объем голоса от самого нижнего до самого верхнего звука.

**Дивизи** – (италь. разделённые) – временное разделение хоровой партии на 2, 3 и более голосов. Применение дивизии гармонически насыщает хоровое изложение, ослабляя в то же время силу звучания (в противоположность унисону).

**Дирижирование** – искусство управления коллективным исполнением музыки (оркестром, хором, ансамблем); осуществляется специальным лицом – дирижёром (капельмейстером, хормейстером).

**Диссонанс** – (лат. – не стройно звучу) – созвучие, вызывающее ощущение несогласованности и стремление к разрешению – консонансу.

**Долевое движение** – движение руки (изображающее временное течение доли) от точки к точке называется.

**Звукообразование** – извлечение певческого и речевого звука, результат действия голосового аппарата.

**Кантилена** – певучая мелодия; певучесть музыкального исполнения. певческого голоса.

**Консонанс** – (франц. от лат. consono – согласно звучу) – благозвучное согласованное сочетание звуков в одновременности (в противоположность диссонансу).

**Люфтпауза** – (нем. Luftpause – воздушная пауза) – небольшой перерыв звучания (не обозначаемый знаком паузы), применяемый для выделения началом новой части или разы; иногда обозначается запятой вверху нотного текста; обычно сопровождается неглубоким вдохом.

**Мелодекламация** – (от греч. melos – мелодия и лат. declamatio – декламация) – художественное чтение стихов или прозы на фоне музыкального сопровождения, а также произведения, в основе которых лежит такое соединение текста и музыки.

**Метр** (от греч. *metron* – мера) – последовательное чередование сильных и слабых долей (пульсаций) в ритмическом движении. Сильная доля образует метрический акцент, при помощи которого музыкальное произведение делится на такты. Метры бывают **простые** (2-ух и 3-х долльные) – с одной сильной долей в такте. **Сложные размеры** состоят из нескольких простых. **Смешанные** – из нескольких неоднородных простых.

**Носовой призвук** – возникает в тембре голоса при опускании мягкого нёба, когда часть звуковых волн непосредственно попадает в носовую полость. Носовой призвук (гнусавость) является дефектом и исправляется специальными упражнениями.

**Обертоны** – (нем. *Oberton*, от *ober* – верхний и тон) – входящие в состав каждого звука частичные тоны, кроме основного тона. Дают звуку особую окраску или тембр, что позволяет отличать один голос или инструмент от другого.

**Опора** – термин, употребляемый в вокальном искусстве для характеристики устойчивого, правильно оформленного певческого звука и манеры голосообразования. При опёртом звучании голос обладает всеми необходимыми вокальными качествами: звонкостью, округлённостью, устойчивым вибратором и свободой выполнения различных видов вокальной техники.

**Определение типа голоса** – одна из важнейших задач вокальной педагогики. Определение типа голоса производится по комплексу признаков: тембр, диапазон, способность выдерживать тесситуру, место расположения переходных нот, строение гортани и размеры голосовых складок.

**Орфоэпия** – (от греч. *orthos* – правильный, *eros* – речь) – правильное литературное произношение текста. Вокальная практика выработала свои певческие орфоэпические нормы произношения. Стремление к естественному сочетанию в пении речевого и вокального начал, является для певца задачей первостепенной важности.

**Певческая установка** – термин, обозначающий положение, которое должен принять певец перед началом пения: непринуждённое, но подтянутое положение корпуса с расправленными спиной и плечами, прямое свободное положение головы, устойчивая опора на обе ноги, свободные руки.

**Переходные звуки** – звуки, лежащие на границе натуральных регистров голоса. Каждый тип голоса обладает своими характерными более или менее постоянными переходными звуками.

**Позиция звука** – термин, употребляемый в вокальной педагогике для выражения влияния тембра на восприятие высоты звука. Различают высокую и низкую позиции. Позиционную нечистоту можно исправить, обратив внимание на точность и правильность техники голосообразования.

**Полётность** – свойство правильно поставленного певческого голоса быть хорошо слышимым в зале. Полётность зависит от наличия в тембре голоса высокой певческой форманты.

**Прикрытие** – вокальный приём, применяемый певцами-мужчинами при формировании верхнего участка диапазона голоса выше переходных звуков.

**Регистр** – (от лат. *registrum* – список, перечень) – ряд звуков голоса, извлекаемых одним и тем же способом и однородных по тембру. В зависимости от преимущественного использования грудного или головного резонаторов различают грудной, головной и смешанный регистры. Естественные границы регистров и местонахождение переходных звуков играют роль в определении типа голоса.

**Резонаторы** – в голосовом аппарате – полости, резонирующие на возникающий в голосовой щели звук и придающие ему силу и тембр. У певцов различают верхний (головной) и нижний (грудной) резонаторы.

**Сетка дирижерская** – цикл (замкнутый комплекс) движений рук дирижера, отражающий метрическое строение такта. Она дает более конкретное выражение музыки в дирижерском взмахе, так как в ней воплощается не только метр, но и характер звуковедения (*legato, non legato, staccato, marcato*).

**Схема (тактовая)** – это условно-графическое обозначение метрического чередования долей в такте. Каждой доле соответствует линия схемы, имеющая определенное направление.

**Счетная доля** – единица музыкально-исполнительского счетного времени (метра); обычно указывается знаменателем дроби (число, стоящее под дробной чертой). Выражение метра числом определенных ритмических единиц (восьмых, четвертей и т.д.) называется тактовым (метрическим) **размером** и обозначается в начале произведения.

**Тактирование метрическое** (от лат. *tactus* – трогание, приоснование) – отсчитывание метрических долей движением руки в соответствии с тактовыми схемами. Метрическое тактирование – это еще не дирижирование, так как оно лишено элементов художественности, но это та основа, на которую опирается дирижирование.

**Тембр** – (от фр. *timbre*) – окраска звука, качество, позволяющее различать звуки одной высоты, исполненные на различных инструментах или разными голосами. Тембр зависит от количества обертонов, входящих в состав звука.

**Темп** – (от лат. *tempus* – время) – скорость исполнения музыкального произведения. Определяется частотой чередования метрических долей в единицу времени. Точное указание темпа производится с помощью метронома.

**Тесситура** – (от итал. tessitura – ткань) – звуковысотное расположение мелодии по отношению к диапазону конкретного голоса. Различают тесситуру высокую, среднюю и низкую.

**Транспозиция, транспонирование** – перенос звука музыкального произведения на определенный интервал вверх или вниз. При любой транспозиции, за исключением транспозиции на октаву, меняется тональность произведения. Часто применяется при разучивании тесситурно трудных пьес. Общеизвестен также прием пения произведений на репетициях в других тональностях, чтобы на концерте певцы увереннее держали авторскую тональность, которая в этом случае воспринимается ими более свежо.

**Фильтровка звука** – (итал. filar un suono) – умение плавно изменять динамику тянувшегося звука от forte к piano и наоборот; эффективный приём, который широко применяется в вокальной литературе, чаще в оперных партиях. Наличие навыка фильтрования – показатель правильности и естественности звукообразования.

**Фонетический метод** – в вокальной методике метод воздействия на голосообразование посредством использования отдельных звуков и слогов.

**Форманта** – (от лат. formans - образующий) – группа усиленных обертонов, формирующих специфический тембр голоса или музыкального инструмента. Образование формант в голосовом аппарате связано с резонансом полостей. Высокая певческая форманта (от 2400 до 3200 герц) придаёт голосу «блеск», содействует «полётности» голоса.

**Форсирование** – (от фр. forcer – усиливать) – пение с чрезмерным напряжением голосового аппарата, нарушающее тембровые качества голоса, естественность звучания. Форсированные голоса быстро деградируют, становятся непрофессиональными.

**Фразировка** – (от нем. phrasierung) – смысловое выделение музыкальных фраз при исполнении музыкального произведения. Важнейшие средства фразировки – артикуляция, динамика.

**Хор** – (от греч. choros) – собирательное понятие: хор, хоровод, толпа, собрание и т.д. Певческий коллектив, исполняющий вокальную музыку.

**Хоровая партитура** – такой вид нотной записи, при котором вокальные партии помещаются на отдельных строках, расположенных одна под другой, а ноты, соответствующие звукам, одновременно исполняемым участниками хора, помещаются на одной вертикали. Такая запись дает возможность отчетливо видеть как движение каждого из голосов, так и одновременное сочетание всех хоровых партий. Исторически установленся и порядок размещения вокальных партий в партитуре по высотному принципу: сверху вниз – от высоких голосов к низким.

## 5.5 МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ

### ТАБЛИЦА ТЕМПОВ

Обозначение	Произношение	Перевод
<b>МЕДЛЕННЫЕ ТЕМПЫ</b>		
(метроном 40-60 ударов в минуту)		
Largo	(lárgo)	широко
Lento	(léonto)	медленно, протяжно
Adagio	(адáжио)	медленно, плавно
Grave	(gráve)	тяжеловесно, важно
<b>УМЕРЕННЫЕ ТЕМПЫ</b>		
(метроном 60-100 ударов в минуту)		
Andante	(андáнте)	не спеша, шагом
Andantino	(андантíно)	неторопливо, несколько живее чем Andante
Moderato	(модерáто)	умеренно
Sostenuto	(состенúто)	сдержанно
Allegretto	(аллегрéтто)	Оживлённо, медленнее, чем Allegro
<b>БЫСТРЫЕ ТЕМПЫ</b>		
(метроном 100-200 ударов в минуту)		
Allegro	(аллéгро)	скоро
Vivo	(вýво)	живо
Vivace	(виваче)	живо
Presto	(прéсто)	быстро, очень скоро
Animato	(анимато)	воодушевленно
Prestissimo	(прэстиссимо)	Очень быстро
<b>ИЗМЕНЕНИЯ ТЕМПА</b>		
	Ускорение темпа (→)	Замедление темпа (←)
Одномоментное изменение	<b>Piu mosso</b>	Более быстрый
	<b>Piu animato</b>	темп
	<b>Con moto</b>	С движением
	<b>Doppio movimento</b> [доппио мовимэнтэ]	В два раза быстрее
		<b>Meno</b>
		<b>mosso,</b>
		<b>meno</b>
		<b>allegro,</b>
		<b>meno</b>
		<b>presto</b>
		Более медленный темп

Постепенное изменение	<b>Accelerando</b> [аччелерандо]	Ускоряя	<b>Ritenuto, ritardando, rallentando</b>	Задержива замедляя,
	<b>Animando</b>	Воодушевляясь		
	<b>Stringendo, stretto</b> [стриджэндо, стрэтто]	Сжимая, сжато	<b>Allargando</b>	Расширяя
Возврат к прошлому темпу	<b>Tempo I, come prima</b> [тэмпо примо, комэ прима] – возврат к первому темпу сочинения или части			
	<b>Tempo precedente, come sopra</b> [тэмпо прэчэдэнтэ, комэ сопра] – возврат к предшествующему темпу			
	<b>a tempo</b> – в прежнем темпе (предыдущий темп до алогического изменения)			
Сохранение темпа	<b>L'istesso tempo</b> [листэссо тэмпо] – тот же темп (сохранение прежней скорости при смене метра)			
	<b>Tempo giusto</b> [тэмпо джусто] – точный, ровный темп (либо возвращение к строгому темпу после импровизационных отклонений от него)			
	<b>Tempo rubato</b> [тэмпо рубато] – свободный темп			

## ДИНАМИЧЕСКИЕ ОТТЕНКИ

ФИКСИРОВАННАЯ ГРОМКОСТЬ									
<b>ppp</b>	<b>pp</b>	<b>p</b>	<b>Mp</b>	<b>mf</b>	<b>f</b>	<b>ff</b>	<b>fff</b>		
<b>piano- pianissimo, pianississimo</b>	<b>pianissimo</b> <i>piu piano</i>	<b>piano</b>	<b>mezzo piano</b>	<b>mezzo forte</b>	<b>forte</b>	<b>fortissimo</b>	<b>forte-fortissimo fortississimo</b>		
минимальная звучность	очень тихо	тихо	средняя громкость		громко	очень громко	в высшей степени громко		
	УСИЛЕНИЕ ЗВУЧНОСТИ					ОСЛАБЛЕНИЕ ЗВУЧНОСТИ			
Одномоментное изменение	<b>subito forte</b> (sub. f) – внезапно громко					<b>subito piano</b> (sub. p) – внезапно тихо			
	<b>sforzando</b> (sf; sfz) [сфорцандо] с силой,								

	внезапный резкий акцент) (относится к одной ноте)	
Постепенное изменение	<b>crescendo</b> (  ) – увеличивая громкость	<b>diminuendo, decrescendo</b> (  ) – уменьшая громкость
	<b>rinforzando</b> (rinf., rf или rfz.) – внезапное усиление нескольких звуков или короткой фразы	<b>morendo</b> – угасая, замирая <b>smorzando</b> – приглушая, замирая <b>perdendosi</b> [пэрдэндоси] пропадая, теряясь
		<b>calando</b> [каландо] – затихая (связано с успокоением движения)

## ОБОЗНАЧЕНИЯ ХАРАКТЕРА МУЗЫКИ

adirato [адирато] – гневно  
 affettuoso [аффэттуозо] сердечно  
 agitato [аджитато] взволнованно  
 alla marcia [алля марча] в стиле марша  
 amabile [амабиле] с любовью  
 amoroso [аморозо], con amore – с любовью  
 animato [анимато] воодушевлённо  
 appassionato [аппассьёнато] страстно  
 barbaro [барбаро] варварски  
 brillante [бриллянтэ] блестяще, эффектно, искромётно  
 calando [каляндо] замедляя и затихая  
 cantabile [кантабиле] певуче  
 capriccioso [каприччиозо] капризно  
 comodo [комодо] удобно  
 con amore [кон амор] с любовью  
 con brio [кон брио] с жаром, возбужденно  
 con fuoco [кон фуоко] с огнём  
 con moto [кон мото] с движением  
 con tutta forze – со всей силы  
 deciso [дечизо] – смело, решительно  
 dolce [дольче] нежно  
 dolente [долентэ] с болью  
 doloroso [долорозо] печально  
 eroico [эроико] героически  
 espressivo [эспрэссиво] выразительно  
 feroce [фэроче] свирепо

funebre [фунэбрэ] траурно  
fresco [фрэско] свежо  
furioso [фурьёзо] дико, бешено  
gentile [джентиле] мягко  
giocoso [джокозо] игриво, весело  
giusto [джусто] строго, точно  
grandioso [грандьёзо] величественно  
grazioso [грацьёзо] грациозно, изящно  
grottesco [гrottеско] – причудливо, фантастично  
imperioso [импэрьёзо] повелительно  
impetuoso [импэтузо] – стремительно, с натиском  
infurianto [имфурьянто] гневно  
innocente [инноченто] невинно, просто  
lacrimoso [лякrimозо] слёзно  
lamentoso [лямэнтозо] жалобно  
leggiero [ледджьери] легко  
libero [либэро] свободно  
lugubre [люгубрэ] скорбно, мрачно  
maestoso [маэстозо] торжественно, величественно  
magico [маджико] волшебно  
marciale, alla marcia [марциале, алла марча] – маршеобразно, в характере марша  
marziale [марциале] воинственно  
melancolico [меланколико] меланхолично  
mesto [мэсто] печально  
misterioso [мистэрьёзо] – таинственно  
modesto [модэсто] скромно  
morendo [морэндо] замирая  
nobile [нобиле] благородно  
pastorale [пасторале] пастушески  
patetico [патетико] страстно  
pesante [пэзантэ] тяжело, твердо  
rapido [рапидо] быстро  
religioso [рэлиджозо] религиозно  
risoluto [ризолюто] решительно  
scherzando [скерцандо] игриво. шутливо  
secco [сэкко] сухо  
semplice [сэмпличе] просто  
serioso [сэрьёзо] серьёзно  
silenzio [силенциё] тишина  
sonore [сонорэ] звучно, звонко  
sotto voce [сotto воче] вполголоса  
spiritoso [спиритозо] одухотворённо  
strepitoso [стрэпитозо] шумно, бурно

stretto [стрэтто] сжимая  
stringendo [стринджендо] ускоряя  
subito [субито] внезапно  
tranquillo [транквиллэ] спокойно  
vigoroso [вигорозо] сильно, бодро  
vittorioso [витторьёзо] победоносно  
volante [волянте] летуче

### АРТИКУЛЯЦИОННЫЕ УКАЗАНИЯ ШТРИХИ

legatissimo максимально связывая  
legato связывая  
tenuto протягивая, точно выдерживая по длительности и силе (мягкий акцент)  
marcato подчеркивая (тяжелый акцент)  
non legato не связывая  
staccato отрывисто  
staccatissimo предельно отрывисто

### ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПРИЁМЫ

bocca chiusa (b.c.) [бокка кьюза] закрытым ртом  
con sordino [кон сордино] с сурдиной (тайком, втихомолку, незаметно)  
glissando [глиссандо] стремительное скольжение от одного звука к другому (волнистая линия)  
mormorando [морморэндо] шепотом, бормоча  
quasi mormorando [куази морморандо] – как бы шепча, бормоча  
parlando [парландо] говорком (почти речитативный способ пения с крайне легкой подачей тона)  
portamento [портаменто] легкое замедленное скольжение от одного звука к другому (прямая линия)  
sospirando [соспирандо] – вздыхая  
pizzicato [пиццикато] щипком

### ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ ТЕРМИНЫ

a capella – пение без инструментального сопровождения  
a piacere [а пьячэрэ] – свободно  
a piena voce [а пьена воче] – полным голосом  
ad libitum – по желанию  
al fine – до конца  
alla breve – движение половинными в четырехдольном такте  
assai ... – весьма, довольно ...  
attaca – (в конце части) начинать следующую часть сразу, без перерыва в звучании  
ben marcato – ясно, хорошо выделяя  
ben tenuto – хорошо выдерживая звук  
canto, cantus – пение, напев, мелодия; верхний голос (сопрано, диксант)

colla parte [колла партэ] – указание для сопровождающих голосов, что они в темпе, ферматах и т.п. должны всецело сообразоваться с главным голосом da capo – с начала

D. S. al coda (dal segno al coda) [далъ сэнъо аль кода] – с места, обозначенного знаком S, до коды

divisi – разделение на партии

filare – филировать, выдерживать звук (в т.ч. переход от cresc. к dim.)

lungo – длинный, долгий

molto – очень

non troppo – не слишком

ossia [оссия] – обозначает альтернативный вариант исполнения некоторой части произведения

ostinato – многократно повторяющийся мелодический или ритмический оборот

quasi ... [куази] – как бы, в духе ...

sempre – постоянно, непрерывно

senza ... – без , вне ...

senza metrum [сэнца метрум] – вне метра

simile – подобно, так же

solo – один, солист

stanza [станца] – куплет

tutti – все вместе

un poco – немного, чуть

unison – слияние голосов в одну партию

Vi \_ de [ви--дэ] – купюра, пропуск фрагмента партитуры («Vi» обозначает начало купюр, «de» – завершение