**Предисловие**
**к изданию сборника материалов Конференции**
**«Теория и практика дирижерского искусства», посвященной 90-летию со дня рождения Заслуженного деятеля искусств России, кандидата искусствоведения, профессора**
**В.П. Ильина**

В настоящем издании представлены материалы докладов участников I Всероссийской конференции «Теория и практика дирижерского искусства» (с международным участием), которая проходила в дистанционном формате 14 ноября 2020 в рамках проведения III Международного конкурса молодых дирижёров.

Посвящение конференции В.П. Ильину - Заслуженному деятелю искусств России, кандидату искусствоведения, профессору, хоровому дирижеру, заведующему кафедрой Санкт-Петербургского государственного института культуры (1993-1995г.) - связано с юбилейной датой, 90-летием со дня его рождения и признанием выдающихся заслуг и достижений мастера в области творческой, педагогической и исследовательской деятельности.

Материалы данного сборника отражают практически все основные направления, которые были предложены для исследования в Положении III Международного конкурса молодых дирижёров (в пункте 1.9 и *приложении №3)*:

1. Теория и практика дирижирования.
2. Теория и практика работы с академическим хором (профессиональные, любительские, детские, учебные хоровые коллективы).
3. Теория и практика дирижирования оркестром народных инструментов
3. Инновационные технологии в дирижерском искусстве и новые направления в педагогике современного музыкального образования.
5. Вопросы музыкального исполнительства.
6. Из истории музыкальной педагогики.

Авторами публикуемых докладов являются руководители хоровых коллективов и оркестров народных инструментов, преподаватели музыкальных образовательных учреждений, студенты (бакалавриат, магистратура), ассистенты-стажеры высших учебных заведений. Все они представляли различные регионы России и зарубежья.

Образовавшееся в ходе работы Конференции своеобразное «содружество» студентов и преподавателей, представивших свои работы, стало примечательным явлением, что определило и специфику данного издания. Непосредственный контакт студента и преподавателя оказался здесь очевидным в связи с тем, что многие преподаватели выступили в качестве

научных руководителей работы студентов. Дистанционный формат проведения Конференции и публикуемых в сборнике материалов не препятствовал участникам обменяться научной информацией и опытом исследовательской, практической и педагогической работы.

В сборник вошли тексты 31 доклада, которые на конференции были представлены авторами в режиме on-line - 14 докладов и offline - 17 стендовых докладов. Иллюстративные материалы (презентации, изображения, фото и видео материалы), сопровождающие в режиме on-line выступления участников Конференции частично вошли в данное издание.
Об авторах докладов представлена краткая информация с указанием адреса электронной почты для дальнейшей связи и установление творческих контактов.

Надеемся, что представленные в настоящем сборнике материалы Конференции будут интересны и познавательны для всех, кто интересуется вопросами развития дирижёрского искусства в его теоретическом и практическом аспектах.

Полагаем, что представленные тематически разнообразные доклады актуальны и продолжают в реалиях нового времени развитие традиций хоровой культуры, в частности идеи В. П. Ильина – исследование истории хоровой культуры как целостной системы, отражающей достижения различных сфер деятельности человека в области хорового исполнительства, творчества, образования, науки и публицистики.

*Чернышева Т.А.*
*Кандидат искусствоведения,*
*профессор кафедры*
*академического хора СПбГИК*

**Аплечеева Мария Владимировна**
доцент кафедры академического хора СПбГИК,
кандидат искусствоведения
masha-aplecheeva@yandex.ru

# Музыкальная драматургия кантаты С. Прокофьева «Здравица»: парадоксы явные и скрытые

*И гений, парадоксов друг*
P.S. А. С. Пушкин

Парадоксальность и в самом деле – отличительная черта Гения. Разумеется, С. Прокофьев не исключение. Одновременные, порой конфликтные сочетания лирики и гротеска, агрессивной токкаты и набата, протяжной песни и напористого марша. Таковы излюбленные сочетания внутритематических парадоксов Прокофьева. Чрезвычайно ярко парадоксальность музыкального мышления Прокофьева обнаруживает себя в его вокальной музыке, опере, камерно-вокальных сочинениях, кантатах. Оставить без внимания эту черту стиля Прокофьева – значит весьма «обузить» характер суждений о музыке композитора. Впрочем, парадокс как свойство творческого метода автора обнаруживает себя не только на тематическом уровне. Парадоксален композиционный метод Прокофьева. Зачастую неожиданна и парадоксальна драматургия и само содержание его произведений. Так, например, причина острой разноголосицы[1] суждений о «Здравице», на наш взгляд, заключается в скрытой за внешними атрибутами традиционного политзаказа внутренней парадоксальности драматургии этого сочинения, и не в последнюю очередь объясняется спецификой ее сюжета, содержащего, при всей его простоте, по меньшей мере, три плана.

Первый из них связан с жанром политического заказа и обусловленным им славлением – воспеванием Вождя. Заметим, что Прокофьев довольно строго придерживается канонов (по крайней мере внешних), предписанных жанром:

1) песенная природа тематизма;
2) связь с народным творчеством;
3) воплощение образа Вождя в светлых мажорных тонах (преобладание тональности *до мажор*), уподобление Сталина Солнцу;
4) ликующий мощный финал.

---

[1] Думается, что две основные точки зрения выглядят следующим образом.

1.Прокофьев создает мастерский, хотя с изрядной долей цинизма, заказной опус, посвященный определенной теме и имеющий совершенно конкретный сюжет, каковые он весьма подробно и детализировано воплощает. Данной точки зрения придерживаются И. Вишневецкий, Р. Тарускин, С. Рихтер, Г. Рождественский.

2.К юбилею «Вождя» композитор создал (пользуясь конкретным поводом) обобщенное – в чем-то сродни притче – гениальное произведение, универсальное и имеющее очевидную общечеловеческую направленность. Эта позиция на сегодняшний день – в меньшинстве, ее разделяют Е. Войцицкая, А. Ляхович.

Второй сюжетно-драматургический план – воспроизведение свадебного фольклорного обряда. Об этом подробно пишет И. Вишневецкий: «То не замуж мы Аксинью выдавали, – В гости к Сталину Аксинью провожали. В Москву-город провожали мы, в столицу, Как невесту, наряжали – молодицу…»[2]. Задолго до Вишневецкого о свадебном обряде написала Н. Рогожина в книге «Вокально-симфонические произведения С. Прокофьева». Автор справедливо замечает: «В средней части эпизода – (*Andante come prima, 24*) музыка напоминает величальные свадебные песни. Рассказ ведется неторопливо, в плавном движении (шестидольный размер), с распевной мелодикой. Композитор избирает этот жанр, исходя из образов поэтического народного текста, в котором мы находим типичные для круга величально-свадебных песен приемы: своеобразный ритм стихов с остановками на конце строки, особые поэтические сравнения, а также само упоминание о свадебном обряде, которому уподобляются празднично-торжественные проводы колхозницы в Москву» [3].

И, наконец, – третий план, касающийся сюжетно-драматургической основы кантаты.

Представляется, что на канву свадебного обряда парадоксальным образом «отбрасывает» тень древний миф о драконе. В самом деле, Аксинью провожают отнюдь не замуж[4]. Ее по-существу приносят в жертву. Она – одна из многих предназначенных Вождю-Солнцу, а по весьма прозрачной аллегории – Дракону-Властителю[5]. На сопоставлении этих сюжетов и основывается, на наш взгляд, музыкальная драматургия кантаты «Здравица». Причем, если очевидная парадоксальность заключается в сопряжении славления Вождя и свадебного обряда, то противоречащий им обоим миф о драконе, вне всякого сомнения, является скрытым от невнимательного уха парадоксом.

При этом, нетрудно заметить, что «идеологический» и свадебно-обрядовый планы оказываются не только не исчерпывающими, но в каком-то смысле камуфлирующими основную идею произведения – идею жертвоприношения!

Начиная с самого очевидного – избранной Прокофьевым формы, в которой написана «Здравица», находим подтверждение удивительному совершенству воплощения этой идеи.

Целый ряд исследователей[6] характеризует эту форму как рондо. По-видимому, это не совсем верно. Безусловно, структура кантаты имеет рондальную природу. Но, скорее, – это двойная сложная трехчастная форма. Вне

---

[2] Вишневецкий И. Евразийский вызов : Диалектика сотворяемого мифа : Кантата к XX-летию Октября // «Евразийское уклонение» в музыке 1920–1930-х годов : История вопроса : статьи и материалы А. Лурье, П. Сувчинского, И. Стравинского, В. Дукельского, С. Прокофьева, И. Маркевича : Монография. М. : НЛО, 2005. С. 132.

[3] Рогожина Н. «Вокально-симфонические произведения С. Прокофьева. Л. : Музыка, 1964. С. 60.

[4] Слова народные в литературной обработке А. Машистова: «Как невесту, наряжали – молодицу».

[5] Позже в пьесе Е. Шварца «Дракон», созданной в 1942-1944 годах в эвакуации в Сталинабаде, нашел отражение тот же миф о ежегодном жертвоприношении девушки Дракону.

[6] Шлифштейн С. Солнце искусства // Советское искусство. 1940, январь. С. 2.
Хохловкина А. Советская оратория и кантата. М.: Музгиз, 1955. С. 120 –121.
Нестьев И. Жизнь С. Прокофьева: Монография 2-е изд. М.: Советский композитор, 1973. С. 436.

зависимости от определения формы кантаты: рондо или двойная сложная трехчастная – выразительный ресурс мультирепризности (наличие двух реприз) раскрывается Прокофьевым с почти кинематографической наглядностью.

I часть представляет собой повторенный куплет и содержит две темы, довольно близкие по характеру. После первого трио, написанного в трехчастной форме, следует первая реприза основного тематизма, значительно укрупненная за счет появления средней части. Вследствие этого форма первой репризы превращается в трехчастную. Второе трио (пятичастное рондо) завершается разделом, выполняющим своего рода подготовительную функцию («проводы невесты»), после чего наступает вторая, общая реприза. Здесь главная тема проходит в двойном увеличении. Таким образом, в развитии основного материала кантаты образуется определенная структурная прогрессия: первое появление – двойная куплетная форма; второе – простая трехчастная; третье – итоговое – темы в двойном увеличении. Разрастание разделов формы с постепенным расширением к коде оркестровой фактуры вплоть до мощнейшего *tutti* создает почти визуальный эффект приближающегося объекта, видимого более отчетливо, с все большим количеством подробностей. Прокофьев пользуется своеобразным музыкальным аналогом кинематографического укрупнения плана. При этом, учитывая характер материала, появляющегося еще до начала общей репризы, у слушателя возникает впечатление надвигающейся на него громады.

Как отмечает большинство авторов статей о «Здравице»[7], Прокофьев практически отказывается от дословного воплощения текстового содержания. Но особый скрытый драматизм произведения кроется в том, что по мере развития сюжета кантаты парадоксальное расхождение музыки и слова становится все более очевидным. В «Здравице», написанной на тексты русской, украинской, белорусской, кумыкской, курдской, марийской и мордовской песен, существует как бы две канвы событий, развертывающихся в тексте и музыке.

Ряд исследователей[8], трактующих «Здравицу» как написанное эзоповым языком сочинение, обращает внимание на некоторые приемы работы со словом. Так, например, тритон на слове Сталин, пишет А. Ляхович, символизирует нечто ужасное, связанное с именем Сталина: «Далее Прокофьев, пользуясь средствами “эзопова языка”, подчеркивает первое упоминание имени Сталина в тексте неожиданным нисходящим тритоном – риторической фигурой отрицания <…>, которую к тому же назойливо повторяет дважды (в тексте повторения нет) <…> “Сталинский тритон”, которым отмечено первое появление “священного имени” в кантате, также образует противоречие иллюстративного уровня с ассоциативным: иллюстративная связь (нисходящий тритон) здесь приведена к единству с просодической и фонической, но противоречит ассоциативной связи (общий характер музыки – “мирный”,

[7] И. Вишневецкий, Р. Тарускин, Е. Войцицкая, А. Ляхович.
[8] И. Вишневецкий, А. Ляхович.

успешно маскирующий коварство “тайных знаков”)»[9].

На наш взгляд, данная трактовка выглядит несколько прямолинейной. И вот почему: в этом эпизоде свадебный обряд вступает в «фазу хуления жениха». По этой причине частушечный материал, как и тритон, здесь связан не столько со Сталиным, сколько с игровой природой интонации.

Гораздо более существенным в работе с текстом представляется то, как Прокофьев переключается от воплощения текстового содержания, на создание зачастую противоречащего тексту музыкального образа. Необходимо отметить, что этот парадоксальный прием Прокофьев применяет почти демонстративно. Не случайно в этой связи то, что главная тема кантаты, экспонируемая в оркестре, связывается затем с одним текстом и настроением, а в последнем проведении – совсем с другим. Данный пример как нельзя лучше иллюстрирует одну из характерных особенностей драматургии кантаты: наличие смысловых, порой противоположных по характеру и жанру контрапунктов. Так, «Здравица» начинается темой-гимном (прим. 1), но в оркестре Прокофьев помещает важнейшую деталь: три шестнадцатых у литавр. От этой оркестровой подробности кажущееся лирическим вступление окрашивается в совершенно иной, «державный» колорит. И вся тема с ее затактом и ритмической устойчивостью приобретает отчетливый лирико-гимнический характер.

Иногда в работе со словом Прокофьев не отказывает себе в удовольствии «поиграть» с тестом. В первой репризе на главной теме басы запевают: «Ой, бела, бела в садочках вишня как туман бела, жизнь моя весенней вишней расцвела» (прим. 2). Из уст басов этот текст «от женского лица» (на первой теме первой части) звучит довольно неожиданно. А если учесть, что им «жалостно» вторят сопрано: «Расцвела, расцвела», трудно отделаться от ощущения некоторой двойственности художественного эффекта и не заподозрить известную театральность, если не лукавство, в игре со стихом. Тем более, что ранее он (стих) появлялся с другим музыкальным материалом. И парадокс здесь не только в текстовом различии, здесь все довольно очевидно, речь идет о том, что Прокофьев выстраивает совершенно определенную жанровую ситуацию в кантате. Так, вторая тема двухчастной формы, в которой написана I часть, принадлежащая, как и первая, к песенному жанру, существенно отличается от нее своим характером. Несмотря на оркестровку (тема появляется сначала у труб), она довольно явственно обнаруживает свои лирические корни. Не случайно ее продолжает материал, напоминающий вступление к колыбельной с характерной для этого жанра «покачивающейся, убаюкивающей» интонацией у скрипок. Впрочем, музыкальный материал парадоксальным образом сопровождается весьма мало соответствующей облику колыбельной ритмической фигурой из трех шестнадцатых в басу у литавр (прим. 3). Эта не слишком заметная подробность партитуры, как было

[9] Ляхович А. Смысловые парадоксы «Здравицы» Пркофьева (к вопросу об отношении слова и музыки) // Израиль XXI: №14 (февраль 2009). URL : www.21israel-music.com/Zdravica.htm. Дата обращения 24.02.2012

отмечено выше, привносит в звучание противоречащий заявленному лирическому жанру характер уверенной, едва ли не «державной» поступи.

Начало первой средней части напоминает кинематографическую смену кадра. При этом обращает на себя внимание то, как Прокофьев, сознательно нарушая просодию, создает совершенно неожиданный смысловой план: окончание фраз у теноров и басов «Никогда так не было поле зелено`, никогда нам не была жизнь так весела`!» в значительной мере контрастирует со словом. Эти акценты, подчеркнутые ударами духовых, большого и малого барабанов, а также мощным *sf* струнных (при этом, каждый раз на новом звуке: *до, си*, потом *ре бемоль*), создают ощущение не просто угловатости, а даже некоторой агрессивности (прим. 4). Подчеркнуто смещенные окончания где-то выглядят проявлением игрового начала, отсылающего нас к свадебному обряду, а где-то имеют гораздо более сложное выразительное значение. Так, например, в начале первого трио («Никогда так не было зелено!») ответ сопрано и альтов («Небывалой радости все село полно!») поддерживают пиццикато струнных и рояль с арфой. Если сыграть партию оркестра отдельно от хора, то никакой «небывалой радости» не обнаружим. Напротив, довольно угрюмая музыка! Разумеется, подобный прием – создания смысловых контрапунктов в работе со словом – открыт задолго до Прокофьева. Но в «Здравице», как кажется, он использован с особенным блеском. Кульминация этого приема приходится на начало последней репризы «Много, Сталин, вынес ты невзгод». Гаммообразные механические пассажи (умноженные имитацией) в партиях хора и оркестра, у сегодняшнего слушателя вызывают эмоции, далекие от панегирических. Это – скорее проснувшийся молох. Безжалостный и неумолимый. Не случайно лишь у скрипок, обратим внимание на этот факт, не поддержанных ни одним духовым инструментом, а, напротив, сопровождаемых угрожающим воем тромбонов, тубы и низких струнных, почти отчаянно звучит колыбельная из первого трио.

Известное сходство с кинематографом обнаруживают некоторые этапы тонального развития в кантате.

Начальная нота *соль* (доминанта к непременному в данного вида композициях *до мажору*) с ее стремительным и мощным «разгоранием» у меди вызывает непосредственную ассоциацию с восходом солнца, как бы опаляющим вторую – лирическую – тему первой части. Далее *до мажор* возникает в первой репризе. Здесь, в условиях разросшейся формы он звучит еще более устойчиво, завоевывая себе значительно больше пространства, в том числе и фактурного, поскольку к оркестру добавляется хор. Окончательное же возвращение *до мажора* – основной тональности кантаты создает почти визуальный эффект постепенного появления Солнца. Первый этап этого возвращения тональная реприза – вместе с темой «проводов невесты». При этом спокойная и плавная музыка входит в противоречие с довольно драматичным, в контексте свадебного обряда, ритуалом проводов невесты. В этот момент, невзирая на прощальный смысл, солнечный свет нисходит на нас, в то время как само светило еще скрыто за горами (или за редеющими тучами!)

Следующий этап воцарения *до мажора* – гаммообразное, основанное на имитации движение в хоре и оркестре. «Дыхание солнечных лучей» становится почти обжигающим!

А. Ляхович в статье «Смысловые парадоксы “Здравицы” Прокофьева (к вопросу об отношении слова и музыки)» пишет: «Кульминацию сатирического начала в “Здравице” Прокофьев приберег напоследок, не завершая, однако, им кантату – это противоречило бы принципу “эзопова языка”. В подходе к генеральной кульминации композитор воспользовался “промежуточной” драматургической ситуацией, карикатурно подчеркнув в ней безликость “общего места”: подготовка к кульминации представляет собой многократно повторенную гамму *до мажор* в восходящем и нисходящем движениях (прием – примитивизация, подобный скандированию фразы о “сталинском тепле и свете” на одной ноте). Прокофьев вплел в этот эпизод псевдодраматичный текст о горестях дореволюционной жизни и подвигах, свершенных Сталиным “за народ”, максимально (в рамках “эзопового языка”) – подчеркнув несоответствие ходульной героики текста – механическому “нагнетанию восторга” в музыке.

Этот прием вызывает прямые ассоциации с аналогичной ситуацией в арии Лепорелло из первого акта оперы Моцарта “Дон Жуан”, где Лепорелло характеризует любовные “подвиги” Дона Жуана (“V`han fra queste contadine, cameriere, citadine...”) с помощью тех же тонических гамм вверх-вниз <…>. Возникает аллюзия – уподобление “подвигов” Сталина “подвигам” Дона Жуана (!); на эту аллюзию Прокофьева могла натолкнуть двусмысленная строчка из текста этого эпизода – “жен без мужей он оставлял” <…> “Дон-Жуановский” эпизод – сатирический венец “Здравицы” – пример тотального противоречия-несоответствия на всех уровнях: гаммообразное движение не соответствует тексту ни просодически, ни фонически, ни ассоциативно, иллюстрируя текст “от противного” и создавая соответствующий ассоциативный ряд; уровень логического соответствия приведен к максимальному противоречию текста – формальной логике музыкальной конструкции»[10].

О каком моцартианстве может идти речь? Заработал мотор адской машины, уничтожающей все и вся на своем пути. Именно машины! Механические, лишенные дыхания пассажные имитации, застывший, угрожающе топчущийся на месте бас, и далеко вверху – лишенная поддержки в фактуре и опоры в гармонии, исчезающая в «неравной борьбе» с остальным оркестром тема «Колыбельной», потерявшая всякое сходство со своим первоначально заявленным жанром и характером. Разумеется, можно представить этот эпизод кантаты проявлением прокофьевского гротеска. Но эмоция, вызываемая деталями музыкального текста, о которых речь шла выше, не вписывается в рамки гротеска. Она глубже, трагичнее парадоксальнее.

И, наконец, кульминационный момент кантаты – ее последний раздел, возвращение основного материала. Явления миру Солнца – (Вождя!). *До мажор* разгорается до сверхмощного сияния. Столь резкого, что у слушателя

[10]Ляхович А. Указ. соч.

не может не возникнуть ощущения света, способного не столько озарить, сколько ослепить, уничтожить то живое, что он освещает. Максимально возможная динамика. Оркестровка вызывает отчетливую ассоциацию с огромным, идеально отлаженным механизмом, работающим на предельных оборотах; «смысловые» контрапункты, столь характерные для прокофьевской фактуры, – в прошлом. Оркестр един! Лирический характер основной темы уступил место преобразившему этот характер «неистовому» славлению. Последний островок лиризма – вторая тема первой части (Прокофьев в этот момент «снимает» оркестр) звучит как воспоминание. И, затем, – финальная точка кантаты – «Сталин»! Высочайшая тесситура у сопрано *до* третьей октавы (!). Это по своему напряжению – почти крик! Жертва принесена! Во имя чего?

В том то и гениальность «Здравицы», что Прокофьев не дает ответа на этот вопрос. По крайней мере – прямого. Можно лишь предположить, что во имя Любви.

Очевидно лишь то, что потрясающая выразительность и драматургическое совершенство «Здравицы», безусловно, допускают ее гимническое толкование. Но гимн этот, замешанный на трагедии, не может быть «обужен» до жанра славления – пусть даже всемогущего и обожествленного правителя!

Точно также, невозможно представить себе покофьевскую «Здравицу» в виде памфлета написанного эзоповым языком. Для этого в «Здравице» слишком много живого человеческого чувства.

В этом и заключается главный из явных парадоксов «Здравицы»! Сквозь признаки типичного политзаказа – от выбора текстов до тональной драматургии – в ней отчетливо проявляются (и это со временем становится все более очевидным!) черты истинной прокофьевской лирики, окрашенной столь же явственно слышимым драматизмом!

Что же касается скрытых, то они обнаруживают себя в работе Прокофьева со словом. При которой убогий и маловыразительный текст не просто обогащается, но обретает глубину и выразительность, которые вне музыкального воплощения невозможно было представить. Столь же неявной является парадоксальность строительства формы с характерным разрастанием разделов. Приемом, вызывающим отчетливые ассоциации с кинематографическим постепенным укрупнением плана изображения. Наконец, скрытой, но от этого не менее реальной, представляется парадоксальность содержания кантаты с ее накладывающимися один на другой сюжетно-драматургическими планами:

«Здравица Вождю»

«Свадебный обряд»

«Миф о драконе»

**Арлукевич Анна Михайловна**
старший преподаватель кафедры хорового дирижирования
Белорусской государственной академии музыки,
член Белорусской ассоциации дирижеров хора общественного объединения
«Белорусский союз музыкальных деятелей»
anna.arlukevich@gmail.com

# История становления первого в Беларуси Хора мальчиков и юношей Республиканской гимназии-колледжа при Белорусской государственной академии музыки. Личность основателя, педагога и первого дирижера хора - Игоря Андреевича Журавленко

XX век – период активного развития профессионального и любительского хорового искусства в Беларуси, уникальным явлением которого являются хоры мальчиков и юношей. Все процессы развития детского хорового исполнительства в республике непосредственным образом отразились на деятельности первого белорусского профессионально - ориентированного хора мальчиков и юношей Республиканской гимназии-колледжа при Белорусской государственной академии музыки. Исследование творческого пути ведущего детского коллектива Беларуси, стало актуальным потому как, воссоздав историю хора, проанализировав концертно-исполнительскую деятельность, особенности репертуара, специфику вокально-хоровой работы, позволит некоторым образом проследить состояние белорусского хорового исполнительства у мальчиков на определенном этапе. Педагогический опыт талантливейшего музыканта, Заслуженного артиста России, профессора, исследователя — Игоря Андреевича Журавленко, стоявшего у истоков создания данного коллектива, заслуживает должного внимания и освещения для будущих поколений, а также начинающих дирижеров и хормейстеров.

Известно, что после Великой отечественной войны, хоровое искусство находилось в непростой ситуации. Это было связано с общим демографическим спадом в стране, и конечно с тем, что в музыкальных училищах обучалось мало юношей. В 60-е годы в Белгосконсерваторию принимали около 8-10 студентов на курс, мужских голосов заметно не доставало. В связи с этим, Министерство БССР предложило создать хоровое отделение мальчиков при консерватории, которое бы готовило будущих музыкантов по примеру, как это было в Москве (хоровое училище А.В. Свешникова).

Решить эту задачу было поручено профессионально подготовленному выпускнику Московской консерватории, воспитаннику Московского хорового училища, преподавателю кафедры

хорового дирижирования Белгосконсерватории – Игорю Андреевичу Журавленко.

Родился Игорь Журавленко в Казани в 1943 году, в семье, где все почитали и любили музыку. С 1950 по 1960 годы – воспитанник Московского Государственного хорового училища имени А.В. Свешникова[1]. Был солистом, обладал прекрасным дискантом с выдающимся диапазоном. По окончании училища, в 1960 году, был зачислен в Московскую государственную консерваторию имени П.И. Чайковского на дирижерско-хоровой факультет в класс профессора А.В. Преображенского, позднее профессора К.Б. Птицы, посещал специальный класс органа профессора Л.И. Ройзмана. В период учебы создал в Подольске Народную Рабочую хоровую капеллу Подольского механического завода имени Калинина, объединенный детский хор СШ №3.

В 1965 году Игорь Андреевич приезжает работать по распределению в Белорусскую государственную консерваторию имени А.В. Луначарского (БГК им. А.В. Луначарского) на кафедру хорового дирижирования (заведующий – профессор В.В. Ровдо). Преподает специальное дирижирование, историю зарубежной хоровой литературы. Одновременно совмещает учебу в аспирантуре при Московской консерватории под руководством профессора В.В. Протопопова.

В 1968 году Игорь Журавленко основывает **хор мальчиков и юношей Средней специальной музыкальной школы при БГК имени А.В. Луначарского** (ССМШ при БГК им. А.В. Луначарского)[2], а годом позже организовывает и возглавляет отделение хорового дирижирования ССМШ при БГК. Надо отметить, что хор мальчиков и юношей был первым коллективом в БССР, где вместе с дискантами и альтами пели тенора и баритоны, где ребята параллельно получали профессиональное музыкальное образование. Этот уникальный коллектив становится своего рода методическим центром по изучению специфики детского хорового исполнительства.

Первый состав хора насчитывал около 18 воспитанников, зачисленных в первый класс школы на разные специальности,

---

[1] В 50-е годы (годы учебы Игоря Журавленко) в Хоровом училище трудились выдающиеся музыканты — Н.И. Демьянов, Н.Ф. Гребнев, А.А. Сергеев, К.М. Щедрин, Г.М. Динор, Т.Ф. Мюллер и др. Все музыкальные занятия были нацелены на хоровое исполнительство. Все, что изучалось на уроках сольфеджио, теории музыки, гармонии, полифонии, должно было непосредственно воплотиться на хоровых занятиях. То же, впоследствии стало характерно и для хорового отделения Средней специальной музыкальной школы при Белгосконсерватории.

[2] Такое название учебное заведение носило с 1963 по 1990 годы.

фактически состоял из всех желающих, обладавших музыкальными способностями разного уровня.

Однако к 1979 году, первому выпуску хорового отделения, осталось лишь четыре «ветерана» хора. Это было естественно, так как не все выдержали испытание. До восьмого класса ребята в полном объеме проходили программу средней школы, кроме того, у них каждую неделю было по шесть часов пения (хор был каждый день по одному уроку, начинавшемуся в 8:30 утра), три часа сольфеджио, два часа фортепиано, занятия по постановке голоса, музыкальной литературе, теории музыки, гармонии. Профессия музыканта — это трудоемкий процесс, который требует полной самоотдачи, каждодневной системной работы без выходных, а на это способен далеко не каждый. Но и это не единственная причина, по которой не все остаются учиться в специальной музыкальной школе. У некоторых воспитанников выявляются недостающие музыкальные способности, что становится поводом для перевода в другое музыкальное учреждение, которое не ставит задачи воспитания профессионалов. Поэтому, со временем к поступающим стали предъявляться более высокие требования.

В беседе с корреспондентом газеты «Вечерний Минск» Г. Василевской, Игорь Андреевич рассказал о принципах работы по набору учащихся в Среднюю специальную музыкальную школу: «Главное, что мы учитываем, как это не парадоксально, не качество и силу голоса, а потенциальные возможности его развития, музыкальный слух, артистизм, восприимчивость, общий культурный уровень. Каждый год набираем 15-20 мальчиков. Усугубляются наши трудности еще и тем, что в республике сейчас создано много вокально-хоровых студий, кружков. В них ребята получают начальное музыкальное образование, да и заниматься им удобнее в своей же школе или по месту жительства» [1].

Однако в такой не простой обстановке руководство школы, преподаватели находили возможность пополнения хора. Постоянно поддерживалась связь со всеми школьными музыкальными коллективами и дошкольными учреждениями. Бывало, что наиболее способных ребят принимали во 2–4-е классы даже без специальной подготовки[3].

---

[3] Такая практика существует и сегодня на хоровом отделении, где поиск наиболее одаренных ребят осуществляется по всей республике. Республиканским лицеем организовываются многочисленные фестивали и конкурсы, благодаря которым это становится возможным.

«Беспокоятся преподаватели о том, чтобы не проглядеть настоящий талант и в то же время не переоценить способности ребенка, не заставить его затрачивать труд впустую, не обнадеживать, не сбивать с жизненного пути. Это же большая травма для ученика — прозаниматься несколько лет и в конце концов узнать, что пение и музыка – не твое призвание» [1].

К счастью, таких драматических моментов в хоре мальчиков было немного. Доказательство этому — поющие баритоны в одном ряду с дискантами.

С 1972 года хор начинает активную концертную деятельность, является участником большинства ответственных выступлений на Пленумах и Съездах СК БССР, «неделях» музыки, филармонических концертах для детей, выезжает на гастроли и приобретает заслуженный авторитет как в республике, так и за ее пределами.

«На первом этапе развития нашего коллектива, — говорит И.А. Журавленко, — нам очень помогли белорусские композиторы Юрий Семеняко, Игорь Лученок, Эта Тырманд, Сергей Кортес, Дмитрий Смольский. Нет ни одного белорусского композитора, произведения которого мы не исполняли бы. Но если говорить откровенно, то пишут они для детей еще очень мало и не на том уровне, который требуется сегодня. К тому ж обидно, что многие из композиторов не бывали на наших концертах. Если бы они послушали ребят, то наверняка им захотелось бы что-нибудь создать для нашего хора» [1].

Понятно, что в самом начале творческого пути, когда в хоре пели одни лишь мальчики, репертуар соответствовал голосовым возможностям поющих. Начинали с простых одноголосных, двухголосных песен, песен на пионерскую тематику, год от года, усложняя программу и повышая требования к мастерству исполнения. Игорь Журавленко умело подбирал репертуар, опираясь на классическую хоровую музыку, смело и чутко готовил мальчиков к разнообразной исполнительской деятельности: концертам, записям на радио, телевидении.

Так, на одном из сольных выступлений молодого коллектива в зале Белгосфилармонии, на восьмом году существования хора мальчиков, в программу концерта вошли произведения И.С. Баха, И. Брамса, К. Монтеверди, хоры А.Ю. Мдивани, Ю.В. Семеняко, В.А. Корзина, английского композитора Н. Джеймана и др. При том естественным и убедительным было переключение ребят на музыку разных стилей и эпох, разных характеров, на разные языки — белорусский, латынь, итальянский, английский [5].

На первом юбилейном концерте, посвященном десятилетию хора, юные исполнители показали по-настоящему свое мастерство. Чистота и слаженность голосов, вдохновение и увлеченность исполнением ощущалась даже в самых сложнейших музыкальных сочинениях.

Так, на вопрос корреспондента газеты «Літаратура і мастацтва» И. Минкиной хормейстеру Семену Розину [4] : "как удается детям осваивать такой сложный материал", — был получен следующий ответ:

«Работа гэта, сапраўды, вельмі працаёмкая и нялёгкая: выканаўцы ў нашым калектыве — дзеці. Як і ва ўсіх дзяцей, увага іх лёгка рассейваецца, яны хутка стамляюцца. Таму часта даводзіцца пачынаць ўсё, як гаворыцца, «ад печкі». Вырашэнню цяжкай задачы агульнаэстэтычнага, маральнага, музычнага навучання дзяцей вельмі дапамагае комплекснае выхаванне, якое праводзіцца ў нашай школе» [4][5].

Под управлением Игоря Андреевича Журавленко, хор успешно выступал в Ленинграде, Вильнюсе, Риге, Горьком (ныне Нижний Новгород), в 1976 году принимал участие в первом фестивале схожих хоров в городе Тарту, где была отмечена высокая исполнительская культура белорусского хорового коллектива. Сотрудничал с Эстонским хором мальчиков (рук. Венно Лаул), с хором училища А.В. Свешникова (рук. Александр Свешников, Виктор Попов), с Вильнюсским хором мальчиков «Ажуолюкас» (рук. Германас Перельштейнас), с хором мальчиков средней специальной музыкальной школы имени Э. Дарзиня (рук. Янис Эренштрейтс), Горьковской капеллой мальчиков (рук. Лев Сивухин) и другими. Большая программа хора была записана в те годы фирмой «Мелодия».

Уже на начальном этапе работы, хор демонстрировал развитое чувство ансамбля, владение тонкими и разнообразными нюансами, рельефность голосов, четкую артикуляцию в сочетании со стремлением к звуковой изобразительности. Музыкальные произведения как бы по-особому осмысливались маленькими исполнителями и потому становились доступными и интересными.

Первый опыт работы с хором мальчиков, в некотором смысле был экспериментальный, так как не простой и ответственный период, связанный с возрастными изменениями мальчишеских голосов, в то

---

[4] В то время хормейстерами также были Лариса Михалькова, Вера Лашук, Ирина Соснович.

[5] Перевод с бел.яз.: «Работа эта действительно очень трудоемкая и сложная: исполнители в нашем коллективе - дети. Как и у всех детей, их внимание легко рассеивается, они быстро устают. Так что, часто приходится начинать все, как говорится, «от печки». Решению сложной задачи общеэстетического, нравственного, музыкального воспитания детей очень помогает комплексное обучение, которое проводится в нашей школе».

время очень мало был исследован. Так, советским музыковедом Даниилом Львовичем Локшиным в книге «Руководство смешанным хором старших классов» была сделана попытка ответить на остро волнующие вопросы дирижеров хоров. Он выдвинул теорию, что во время мутации голосов мальчиков, исключая, разумеется, период острого протекания мутации и случая ее тяжелого протекания в целом, необходимо продолжать петь в хоре, что систематическое и правильное пение в детские годы не только способствует менее болезненному и более быстрому протеканию мутации, но и сохраняет певческие голоса, что очень ценно для воспитания будущих кадров. Им были описаны разные этапы эволюции голоса и их характерные особенности, также было сделано много важных замечаний и ценных наблюдений, которые, в свое время, были взяты за основу Игорем Андреевичем Журавленко.

Так, в период мутации, юноши осторожно продолжали петь в хоре, под чутким контролем руководителя, и этот эксперимент удался. Хор все также показывал высокий певческий уровень, не прекращая концертной деятельности. Впоследствии этим принципом стали руководствоваться другие дирижеры.

Алла Александровна Мазурова, преподаватель, художественный руководитель образцового детского хора «Поющие музыканты», которая с 1973 года помогала Игорю Андреевичу Журавленко с младшими хористами, поделилась своими воспоминаниями о бывшем коллеге: «Очень темпераментный, увлекающийся человек, меньше всего, мне кажется, он думал о методах работы. Он старался увлечь и повести мальчишек за собой. Умело мог переключаться с одной работы на другую, так что дети не успевали уставать и отвлекаться. Мальчики пели за интерес и это ценно».

Из воспоминаний Владимира Валерьевича Глушакова, участника первого состава хора, а также художественного руководителя хора с 1994 по 2011 годы: «Игорь Андреевич Журавленко был как член нашей общей семьи, как нечто родное, гармоничное, само собой разумеющееся, неотделимое от моего восприятия жизни. Он обладал всеми качествами, необходимыми для дирижера: высокая образованность, энциклопедическая эрудированность, дирижерское совершенство, доброта, любовь к детям, остроумие, умение планировать работу, терпение, которое позволяло видеть перспективу, так как начатое им хоровое дело, дало свои плоды лишь следующему поколению и мне в том числе…».

Действительно, Игорем Андреевичем, большим энтузиастом детского хорового творчества, продолжателем традиций Московского хорового училища, был проделан колоссальный труд. Благодаря инициативе этого талантливого, преданного своему делу хормейстера,

за 10 лет работы с хором мальчиков (с 1968 по 1978 год) в коллективе сложились богатые традиции, а главное – была заложена основа высокопрофессионального воспитания будущих дирижеров.

В 2018 году Хору мальчиков и юношей Республиканской гимназии-колледжа при Белорусской государственной академии музыки исполнилось 50 лет. Однако этот знаменательный год, ко всеобщему большому сожалению, принес еще одно событие — не стало основателя и первого дирижера хора. Игорь Андреевич Журавленко скончался 15 мая 2018 года спустя 24 дня, как прошел юбилейный концерт. В марте 2019 года Хору мальчиков и юношей Республиканской гимназии-колледжа при Белорусской государственной академии музыки было присвоено имя Игоря Андреевича Журавленко.

**Список литературы**:


1. Василевская, Г. В детском хоре … баритоны / Г. Василевская // Вечер. Минск. — 1977. — 16 июля. — С. 3.
2. Журавленко, И. А. Доверительные беседы о русском партесе и его белорусских корнях / И. А. Журавленко — М, 2013.
3. Локшин, Д. Л. Руководство смешанным хором старших школьников / Д. Л. Локшин — М.: Академия педагогических наук РСФСР, 1960.
4. Мінкіна, І. Звонкія галасы / І. Мінкіна // Лім. — 1978. — 19 мая. — С. 12.
5. Новикова, Р. Мир настроений / Р. Новикова // Знамя юности. — 1976. — 30 марта. — С. 4.
6. 70 лет Хоровому училищу имени А.В. Свешникова: Статьи. Воспоминания. Интервью / Автор-сост.: А.А. Ампар [и другие], общ. ред. Р. Докучаевой – Москва: Академия хорового искусства им. В.С. Попова, 2014. – 444 с.

**Астахова Дарья Денисовна**
студентка I курса кафедры академического хора СПбГИК
darya.astaxova.099@mail.ru
Научный руководитель:
зав. кафедрой академического хора СПбГИК,
доцент, заслуженный
работник культуры РФ
Яруцкая Лариса Николаевна

# Хоровое воспитание детей в России до 1917 г.

Истоки хорового образования уходят в древность. Хоровому пению обучали в церковных и монастырских школах, а также в храмовых хорах. Центрами музыкального образования являлись монастыри и княжеские дворы.

После введения христианства источником методики обучения стало церковное пение на протяжении почти более семи веков, вплоть до XIX века. В 1274 году собор принял решение поручить церковное пение «специально обученным людям» и увеличить число певческих школ. Новый этап в развитии певческого искусства на Руси связан с Московским собором 1551 года, который вынес постановление, обязывающее духовенство всех городов создавать у себя на дому народные школы для обучения грамоте, книжному письму и церковному псалтырному пению. Одно из ранних упоминаний об использовании в церковном пении детских голосов имеется в «Сказании действенных чинов Московского Успенского собора», созданном в 1621-1622 годах. Так, в хоре государевых певчих, который возник ещё при отце Ивана Грозного, Василии III, были «малые певчие». Певческие дьяки обучали царских детей пению.

В XI веке в Киеве при Андреевском монастыре княгиней Анной Всеволодовной были созданы школы для девочек.

Придворная певческая капелла сыграла огромную роль в развитии традиций русского певческого искусства, в подготовке певцов, в начальном периоде развития русской оперы. Здесь впервые в России последовательно возникали все основные направления музыкального исполнительства и музыкального образования. Датой рождения Капеллы принято считать 12 августа 1479 года, когда основанный великим князем Московским Иваном III хор Государевых певчих дьяков принимал участие в службе освящения Успенского собора, первого каменного храма Московского Кремля. Первоначально в хоре пели только мужчины, но с середины XVII в. с развитием многоголосного пения в составе хора появились мальчики.

Петр I переименовал хор Государевых певчих дьяков в Придворный хор. Являясь единственным художественно и организационно сложившимся государственным хоровым коллективом, Придворный хор участвовал во всех музыкальных мероприятиях, проводившихся в столице.

Пётр I, обратив внимание на благоприятное воздействие партесного пения на слушателей, включил его в программу воспитания царевича Алексея. Воспитательное значение хорового пения, по велению Петра I было отражено в «Духовном регламенте» новгородского архиепископа Феофана Прокоповича, предписывающем изучение церковной и светской хоровой музыки. Со смертью Петра I Придворный хор был сокращён до минимума и «музыкантский школы» закрыты.

С возросшей потребностью в певцах, во времена царствования Анны Иоанновны в 1738 году была создана Глуховская певческая школа, готовившая под руководством специальных регентов певческие кадры придворного хора. Выходцами глуховской школы впоследствии явились известные русские композиторы Д.С. Бортнянский, М.С. Березовский и др. Глуховская школа просуществовала около 40 лет и явилась первым государственным специальным учебным заведением хоровой исполнительской ориентации.

К середине XVIII века самыми выдающимися православными хорами высочайшего уровня и учебными заведениями были Придворная певческая капелла, Синодальный хор и училище церковного пения.

Придворная певческая капелла в период руководства Д.С.Бортнянским переживала время расцвета. Особой заботой Дмитрия Степановича явилась вокальная культура певцов. Пением занимались ежедневно. Бортнянский периодически просушивал весь состав капеллы и следил за профессиональным ростом каждого певца. На начальной стадии освоения произведения капелла делилась на малые составы. Помимо общих занятий проводились индивидуальные занятия. Всё это способствовало тому, что «крик и вычурные эффекты были совершенно изгнаны из исполнения капеллы, ставшей петь умно и просто». Традиции, выработанные в Капелле Д. С. Бортнянским, развивали М.И. Глинка, А. Варламов и Г.Я. Ломакин. Высокого художественного развития достиг хор Придворной певческой капеллы, а также Синодальный хор к концу XIX века. В Петербургской придворной капелле и Синодальном училище открылись регентские классы. Михаил Иванович Глинка – создатель русской вокальной школы, основоположник кантиленного стиля в русской вокальной музыке. Михаил Иванович несколько лет работал в Капелле, обучал детей пению и достиг в этом больших результатов, используя свои «Упражнения для усовершенствования голоса», которые он написал ранее для певца Петрова. Вокально-методические указания М.И. Глинки и созданная позже «Полная школа пения» Александра Егоровича Варламова – это целая эпоха в русской вокальной педагогике. Здесь выражены принципы, на которых основано пение, учтены особенности детского голоса. Звонкость, серебристость, нежность звучания Глинка считал непременным условием развития детского голоса, естественное, свободное голосообразование при средней силе звука, ровное от первой до последней ноты. Методы и приёмы А. Варламова изложены в его труде «Полная школа пения». Целью обучения пению Варламов считал «потребность души выразить в звуке своё состояние»!

Главным качеством, необходимым певцу, Варламов, как ранее Бортнянский и Глинка, считал чистое интонирование! До середины XIX века в России господствовал эмпирический метод обучения пению, и профессиональная школа, особенно хоровая, была построена, в основном, на показе педагога. Заметным явлением стало недолгое пребывание в капелле Г.Я. Ломакина в должности главного учителя пения. В Придворной певческой капелле во второй половине 19в. работали М.А. Балакирев, Н.А. Римский-Корсаков, А.С. Аренский, а затем непродолжительное время М.Г. Климов, в обязанности которого входили занятия с вновь принимаемыми в капеллу детьми.

Новыми интересными явлениями в области музыкального просвещения характеризуются 60-е годы XIX века. В 1856 году в Петербурге, а в 1860 году в Москве начинает свою деятельность Русское музыкальное общество (РМО). Основными инициаторами его организации стали выдающиеся деятели своего времени: А. Г. и И. Г. Рубинштейн, Д. В. Стасов, Матв. Ю. Виельгорский, а также В. Ф. Одоевский. Меценатами же Общества стали «особы императорской фамилии» (формально возглавлявшие его), и потому официальное название общества звучало так: Императорское Русское музыкальное Общество.

Одной из задач РМО было сделать музыку доступной большим массам слушателей. РМО организует систематические концерты, стараясь пропагандировать музыку в народе. Постепенно в ряде других городов России открываются филиалы РМО, а затем и различные учебные заведения при них.

В 1862 году начинает работать Бесплатная музыкальная школа, руководимая композитором М. А. Балакиревым и русским хоровым дирижером Г. Я. Ломакиным. Бесплатная музыкальная школа ставит своей целью *обучать* музыке. Одним из основных предметов здесь становится *хоровой класс,* в котором талантам из бедных людей была дана возможность учиться музыке бесплатно. Концерты Бесплатной музыкальной школы под управлением М. А. Балакирева имели большое значение для музыкального просвещения. Они стали центром пропаганды русской музыки, способствовали формированию и развитию хоровой культуры в России.

1860-е годы приносят одно из знаменательнейших событий в истории музыкальной культуры: в 1862 году в Петербурге, а затем в 1866 году в Москве открываются консерватории.

При всем огромном историческом значении в развитии профессионального музыкального образования, которое принадлежит Петербургской и Московской консерваториям, нельзя, однако, забывать, что эти два учебных заведения не могли решить задачи широкого массового музыкального просвещения народа. Консерватории были платными, а, значит, отнюдь не общедоступными учебными заведениями. Плата за право обучаться была довольно высокой — 200 рублей в год, причем вольнослушатели обязаны были платить наравне с учениками. Материальная зависимость вынуждала дирекцию консерватории принимать в число

учащихся не только достаточно одаренных людей, но всех желающих, имеющих возможность платить за обучение. Таким образом, Петербургская и Московская консерватории, по сути, были частными платными учебными заведениями при Русском музыкальном обществе. Допустив открытие консерватории, царское правительство не создало необходимых условий для превращения их в настоящие «музыкальные университеты», к чему стремились передовые деятели русского музыкального образования.

В 1895 году в Москве сестрами Гнесиными была организована музыкальная школа. В школе для учащихся были организованы обязательные занятия в хоровом классе, который рассматривался ее основателями как один из важнейших компонентов музыкального образования. Именно для этой школы создавали свои детские хоры композиторы А. Т. Гречанинов и Р. М. Глиэр, приглашенные в школу в качестве преподавателей. Руководили хорами Евг. Ф. и Ел. Ф. Гнесины. Выступления хоров всегда отличались высоким исполнительским мастерством.

Немалую пользу в распространении музыкальной культуры сыграло и «Общество попечительства о народной трезвости», учрежденное в 1895 году. По его инициативе во многих городах создаются хоровые коллективы, которые в отдельных случаях достигали довольно высокой культуры исполнения.

Одной из ведущих форм музыкального образования в начале XX века были бесплатные музыкально-хоровые классы, а также курсы при музыкальных учебных заведениях, ставившие перед собой задачу подготовки учителей пения. В школах, гимназиях, учительских институтах работали выдающиеся мастера хорового искусства М. Г. Климов, Н. М. Данилин, II. Г. Чесноков, А. В. Никольский, Виктор и Василий Калинниковы.

Знаменательнейшим событием начала XX века стало открытие в Москве в 1906 году Народной консерватории — культурно-просветительской организации. Одним из основных предметов в Народной консерватории было хоровое пение, которым занимались два раза в неделю по два часа. Кроме хора, велись занятия по гармонии, фортепиано (или скрипке, виолончели), а также по сольному пению. Обучение было рассчитано на три года. Оно происходило в вечернее время или по воскресеньям. Народная консерватория просуществовала вплоть до Октябрьской революции.

В годы, предшествующие Октябрьской революции, под давлением общественности возникает, наконец, проект реформы средней школы, в которой предусматривалась *обязательность* музыкального воспитания для *всех* учащихся. Но этот обширный замысел не был проведен в жизнь. Однако опыт, накопленный всем предшествующим периодом развития профессионального и непрофессионального музыкального образования и воспитания, послужил основой, на которой Россия смогла начать осуществление программы строительства новой музыкальной культуры послереволюционного периода.

**Бормышева Мария Дмитриевна**
студентка III курса магистратуры по
направлению «Дирижирование оркестром
русских народных инструментов»
Кемеровского государственного института культуры
borisova_md@mail.ru
Научный руководитель:
кандидат философских наук,
доцент Мицкевич Нина Алексеевна

## Основные составляющие художественной функции дирижёрского жеста

Главная задача дирижера – создать образную атмосферу исполняемого произведения. И, несомненно, один из чрезвычайно важных компонентов, определяющих творческий процесс создания художественной интерпретации – дирижерский жест. В современной теории и практике дирижирования функции дирижерского жеста определяются главным образом с точки зрения его художественной актуальности. Это связано с тем, что мануальные выразительные движения являются основным дирижерским средством общения, интерпретирования, воздействия. Однако художественная сфера дирижерского жеста является относительной, в связи с чем дирижеры-теоретики применяют разнообразные подходы к трактовке художественной функциональности жеста. Одним из самых распространенных является определение дирижерского жеста как системы мануальных движений дирижера, с одной стороны, обозначающих долю такта (а потому являющихся в основном элементами технической формы жеста, называемой ауфтактом), а с другой – передающих ее художественное содержание (в связи с чем воспринимающихся как выразительные движения)[1].

На наш взгляд, дирижерский жест, в первую очередь, выполняет функцию общения, воздействия на исполнителей с помощью системы условных знаков, передающих динамику звучания, остроту и связность звукоизвлечения. Если учитывать, что дирижирование представляет собой сложный коммуникативный процесс, в котором дирижерский жест представляет собой особую форму общения, своеобразный информационный канал, то можно сказать, что посредством жеста дирижер передает свои творческие намерения и организационные указания исполнителям. Общение не может быть не направленным, оно всегда имеет своего адресата. Поэтому вполне обоснованным представляется стремление реализовывать это обращение напрямую, т.е. максимально сократив путь информационного потока, перераспределив при этом содержание передаваемого сообщения между информационными каналами. В дирижировании под сообщением

[1] Смирнов, Б. Ф. Дирижерско-симфоническое искусство [Текст]: моногр. / Б. Ф. Смирнов; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – 2-е изд. – СПб.: Композитор, 2012. – С. 64.

следует понимать всю информацию, которую дирижер передает исполнителям, как с помощью условных символов, так и с помощью своего выразительного поведения, образующих, в совокупности, целостный информационный комплекс. Дирижерский жест выражает не то, что звучит в данный момент, а то, что должно появиться в реальном звучании после декодирования исполнителями смысла дирижерского действия. Такая техника дирижирования, при которой жест дирижера стал опережать музыку на одну долю, была разработана А. Никишем.

Также дирижерский жест выполняет непосредственно функции информирования, убеждения, побуждения к действию. Согласимся с мнением И. Мусина[2], который указывает на созидательный характер деятельности дирижера, который посредством языка жестов наравне с композитором и музыкантами способен творить, впечатлять, создавать нечто новое. Таким образом, в трактовке И. Мусина язык жестов предстает как средство воздействия, побуждения, как художественный продукт дирижерского творчества.

Художественная функция дирижерского жеста является объектом подражания для исполнителей, представляет собой не просто средство отображения музыкального содержания, но и средство его действенного воплощения, преобразования. Свое видение художественной функции дирижера представляет и Д. Варламов. Он утверждает, что жест – это артикуляционный инструмент, позволяющий воздействовать на формирование звуковой палитры музыкального произведения, выявление в нем семантики интонаций. Артикулируя, дирижер превращает «бесформенную» звуковую массу в «высокоорганизованную» материю, что роднит мануальную технику с искусством ваяния. Если жест является инструментом артикуляции, то способ воплощения музыкальной материи – это движение во времени и пространстве»[3].

Наряду с артикулированием, общением следует выделить возможность предвосхищения и фиксирования дирижером музыкального звучания. Дирижерский жест должен отражать текущее звучание; он обладает уникальной способностью предвосхищать будущее и фиксировать настоящее.

Способность дирижерского жеста к управлению определяется наличием в нем опережающей информационной функции. Опережающей информационной функцией обладает ауфтакт, главным свойством которого, его ядром, является эмоционально-энергетический импульс. «Присутствие ауфтакта в каждом дирижерским жесте дает возможность дирижеру управлять темпом (постоянным и переменным); динамикой (постоянной и переменной); звуковедением (разные виды точки являются символами

---

[2] Мусин, И. А. Язык дирижерского жеста [Текст] / И. А. Мусин. - М. : Музыка, 2007. – С. 32.

[3] Варламов, Д. И. Артикуляция в дирижировании [Текст] / Д. И. Варламов // Оркестр. – 2013. – № 1–2. – С. 14.

разных видов штрихов); акцентами различной силы; подготовкой фермат, цезур и снятий; придает непрерывность процессу исполнения»[4]. Возможность ауфтакта, главного смыслового действия дирижера, к опережению реального звучания и передаче экспрессии основана на механизме, общем для всех средств невербальной коммуникации – подготавливать и речевое высказывание – жест возникает раньше слова и готовит его, при этом более крупным речевым единицам предшествуют более ранние предваряющие движения бóльшего количества частей тела.

Значение дирижерского жеста в дирижировании велико, помимо важности других средств дирижерского аппарата – глаз, мимики и т.д., роль дирижерского жеста огромна. Язык жестов является инструментом для реализации творческих замыслов дирижера. Он сообщает исполнителям, когда и как исполнять ту или иную деталь сочинения. Особенность деятельности дирижера состоит в том, что он одновременно и руководитель коллектива, и исполнитель. Обе стороны между собой неразрывно связаны. Как руководитель, дирижер отвечает за интерпретацию произведения, за целостность звучания, он во время исполнения дает указания, которые предвосхищают выполнение поставленных задач. Этот жест выполняет функцию предвосхищения. Как исполнитель, дирижер отвечает за данный момент звучания, поэтому его жест должен отражать, фиксировать текущее звучание. Этот жест имеет функцию фиксации, так как неотрывен во времени от сиюминутного звучания и по времени совпадает с возникающим звучанием.

Понимать дирижерский жест и в узком, и специальном значении мы должны как отдельное движение руки в дирижерской схеме. Каждая доля такта выражается своим определенным направлением. Таким образом, дирижерский жест – это любое движение руки, выражающее любой прием (например, снять), или движение руки вне схемы, или выразительное положение руки и т.п. Жест – это единичный взмах руки от одной «точки» до другой[5]. Дирижерский жест – это совокупность движения.

Жестами дирижер выражает то, что указано композитором, – он есть средство связи и контакта. Жест дирижера преследует две цели: он намечает рисунок метрического течения музыки, придает выявляет ее выразительность, выразительные и формообразующие силы музыки, придает завершенный вид самому исполнению.

Точка в движении руки – начало звуковедения, связана с началом звучания, поэтому, естественно, в практике у каждого музыканта

---

[4] Соболева, Н. А. Ауфтакт и его информационно-коммуникативные возможности [Текст] / Н. А. Соболева // Музыкальная культура и образование: инновационные пути развития: Материалы III международной научно-практической конференции. Под научной редакцией О.В. Бочкаревой, М.Г. Долгушиной. 2018. – С. 141.

[5] Попова, Н. Т. Динамика как элемент выразительности дирижерского жеста [Текст] / Н. Т. Попова // Глазов: ФГБОУ ВПО «Глазовский государственный педагогический институт им. В. Г. Короленко. - № 13. – 2013. – С. 37.

вырабатываются ощущения, каким образом выполнить этот прием и каким способом. Дирижеру необходимо избегать неосмысленного механического движения в элементе дирижерского жеста. Регулируемая отдача должна стать одним из основных элементов дирижерской техники. Оба вида полноценны и правомерны в применении. Любые отклонения в темпе (ускорение и замедление) обусловливаются неточностью отработки всех элементов дирижерского жеста

Таким образом, художественная функция главного дирижерского инструмента – жеста – многогранна. Она включает общение (язык), моделирование, артикулирование, предвосхищение, фиксацию. По нашему мнению, каждая из этих составляющих играет важную роль в осуществлении дирижером своих художественных намерений.

Можно выделить следующие функции дирижерского жеста: показ темпа, метроритма, начала (вступление) и окончания исполнения (снятие). Владение техническими приемами, с помощью которых осуществляются данные функции, безусловно, очень важно. Однако эти приемы не исчерпывают всех задач, которые содержит в себе дирижерский жест во всем процессе исполнения. Сюда относятся, например, приемы изменения темпа и динамики, интенсивности и окрашенности звука, акцентировки, артикуляции, фразировки; приемы, с помощью которых наглядно обозначаются различные смысловые связи, присущие музыкальной речи, жесты, способствующие выравниванию хорового строя и ансамбля и т.д.

Учитывая то, что дирижерский жест является унифицированным инструментом мануальной техники, дирижер одновременно и предвосхищает, и моделирует, и общается, и артикулирует.

Главенство какого-либо из этих функциональных направлений в отдельно взятом случае имеет частный характер и зависит от особенностей музыкального содержания и потребностей конкретной игровой ситуации.

## Список литературы:

1. Варламов, Д. И. Артикуляция в дирижировании [Текст] / Д. И. Варламов // Оркестр. – 2013. – № 1–2. – С. 14–16.

2. Мусин, И. А. Язык дирижерского жеста [Текст] / И. А. Мусин. - М. : Музыка, 2007. – 232 с.

3. Попова, Н. Т. Динамика как элемент выразительности дирижерского жеста [Текст] / Н. Т. Попова // Глазов: ФГБОУ ВПО «Глазовский государственный педагогический институт им. В. Г. Короленко. - № 13. – 2013. – С. 37-40.

4. Смирнов, Б. Ф. Дирижерско-симфоническое искусство [Текст]: моногр. / Б. Ф. Смирнов; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – 2-е изд. – СПб.: Композитор, 2012. – 295 с.

5. Соболева, Н. А. Ауфтакт и его информационно-коммуникативные возможности [Текст] / Н. А. Соболева // Музыкальная культура и образование: инновационные пути развития: Материалы III международной научно-практической конференции. Под научной редакцией О.В. Бочкаревой, М.Г. Долгушиной. 2018. – С. 141-144.

**Власюк Мария Петровна**
студентка V курса кафедры «Хоровое дирижирование»
Белорусской государственной академии музыки
Научный руководитель: кандидат искусствоведения,
профессор Герасимович Светлана Степановна

# Вариативность прочтения интеретаций «Благословен еси, Господи» С. Рахманинова

Хоровое исполнительство – это всегда осуществление написанного в звуке, которое возникает лишь когда дирижёр постигает замысел композитора. В связи с чем возникает проблема ясного понимания и верного расставления приоритетов при прочтении партитуры исполнителем.

Используя нотную грамоту, композитор не всегда желает точно передать слышимое им качество звучания, штриховую и динамическую нюансировку, оставляя таким образом большую свободу для исполнителя, уповая на его вкус и свежесть взгляда. И напротив, предслышимое композитором звучание может быть настолько чётким и ясным, что будет представляться единственно возможным. Исходя из написанного композитором, а затем уже и из собственного слышания музыкального материала дирижёр строит свою исполнительскую концепцию. Однако, сколько человек – столько мнений.

Сам композитор, вынужденный покинуть свою родину после революции, но любивший её бесконечно, выражал во «Всенощном бдении» два своих глубоких переживания. С одной стороны он был угнетён тем, что в установившейся в храмах традиции многоголосного европейского пения начинает теряться знаменный распев. Потому одни номера его цикла базируются на древнерусских мелодиях, в других он мастерски стилизует под них свой музыкальный материал.

С другой стороны он осознавал своё мучительное бессилие во время Первой Мировой войны. Потому цикл, появившийся в 1915г., становится его молитвой о мире, нередко переходящей в проникновенную личную исповедь. Эта молитва-повествование находит союз с молитвой-славлением – возгласом народа, представляющим собой реакцию на беззаконие войны.

В девятом номере «Благословен еси, Господи», являющимся драматургическим центром всего произведения, отчётливо прослеживаются оба этих эмоциональных пласта: личный композиторский и общий народный. Так сами повествовательные эпизоды, отражающие личное отношение композитора на используемый канонический текст, подаются слушателю в речитативной манере. А неизменный хоровой рефрен, отражающий народный возглас, представляет собой восторженную и в тоже время благоговейную реакцию народа на прозвучавшие слова. Оба состояния объединяет индивидуальный композиторский стиль, гармонический язык,

заботливо указанные автором ремарки по штриховой, темповой и тембровой палитре максимально полно отражают словесную составляющую.

Повторяющийся рефрен «Благословен еси, Господи» имеет единый темп – *Довольно скоро*, и единый динамический нюанс – *pp*. В свою очередь эпизоды имеют ряд комментариев, направленных на гибкое отражение текста. Так первый эпизод «Ангельский собор удивися» появляется в более медленном, *тяжелом* темпе и для солирующей в начале партии альта имеется пометка *зычно*. Следующий эпизод «Почто мира» – просто *медленнее* с *выразительным* вступлением тенора. Третий эпизод «Зело рано», рассказывающий о первой встрече мироносицами Ангела, имеет темповое обозначение *медленно и певуче*, а два фрагмента у тенора – нисходящий ход на слове «рыдающия» и соло от лица Ангела – отмечено просьбой *очень певуче*. Эпизод «Мироносицы жены» с подписью *опять медленнее* также имеет речь Ангела у солирующего тенора, однако авторская ремарка *очень мягко* указывает на появляющееся сочувственное и успокаивающее отношение у него к женщинам. И если до этого эпизода перемены в рефрене заключались исключительно в постепенно подключающихся хоровых партиях (первый рефрен звучит только у мужской группы хора, во втором к ним присоединяется альт, в третьем в партии альта появляется divisi, в четветом, уже с делением, сопрано), то после него начинается крупное развитие. Пятый рефрен имеет комментарий *почти шёпотом, выделяя только указанные нажимы* (смысловые акценты), и текст краткой молитвы «Слава Отцу и Сыну и Святому Духу, и ныне и присно и во веки веков, аминь» обозначен фразой *коротким звуком* и нюансами *ppp* и *pp*, в середине и конце которой звучит новый текст славительного качества, богатый на динамическую палитру. Первая фраза «Поклонимся» стремится к словам «свят, свят, свят» на нюанс *mf*, а затем следует резкий обрыв *subito p*, характеризующий богобоязненный страх на словах «еси Господи». Во второй фразе «Жизнодавца рождши» слово «радость» трогательно подчеркивается нежным *p*. Масштабное развитие по соразмерности со своей компактностью получает заключительный фрагмент «Аллилуйия»: первое проведение темы у сопрано на *mf* и помощь для тенора в виде пометки *легко* на их квартовых нсходящих ходах. Проведение альта звучит на *f* и ремаркой *сильно* – именно с этой партии автор начинает своё повествование в первом эпизоде, ей же принадлежит финальная динамическая вершина. Следующее последнее поведение у тенора начинается на *mf*, постепенно становясь чуть тише и медленнее (композиторское *задерживая*), переходя на заключительную фразу-кредо: на нюанс *p* через *tenuto* на каждой ноте звучат слова «Слава Тебе, Боже».

После уточнения всех ремарок мастера становится очевидно, насколько точно он предслышал звучание каждой партии и каждой новой фразы. В свою очередь даже самое скрупулёзно прописанное мнение композитора может идти вразрез с интерпретацией дирижёра. Также любое произведение может быть исполнено большим количеством коллективов, что повлечёт

вариативность прочтения, а популярность произведения всегда дает больше вариантов интерпретации.

«Благословен еси Господи» достаточно популярное произведение, к которому обращались такие исполнители как *Государственный академический русский хор* под управлением **Александра Свешникова**, *Камерный хор Министерства культуры* под управлением **Валерия Полянского**, *Ленинградская государственная капелла* под управлением **Владислава Чернушенко**, *Республиканская академическая русская хоровая капелла* под управлением **Александра Юрлова**, *хор Академии хорового искусства* под управлением **Виктора Попова,** *Московский государственный академический камерный хор* под управлением **Владимира Минина**. **Мстислав Ростропович** записал это произведение в 1987 году с *Хоровым обществом искусств Вашингтона*. Из западных записей также интересны интерпретации **Роберта Шоу** (с хором *The Robert Shaw Festival Singers*, 1989), **Мэттью Беста** (*Corydon Singers*, 1990), **Тыну Кальюсте** (*хор Шведского радио*, 1994). Произведение живет и в наше время в исполнении таких коллективов как *Большой Академический хор* (Российского Государственного Музыкального Центра) *`Мастера хорового пения`* под управлением **Льва Конторовича**, *Хор Московской консерватории* под управлением **Станислава Калинина**, *Хор студентов Санкт-Петербургской консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова* под усправлением **Валерия Успенского,** *Студенческий хор БГАМ* под управлением **Инессы Бодяко**. Заявленные исполнительские версии будут рассмотрены в исторической ретроперспективе, по мере их появления в культурном пространстве России.

Исполнительские версии данных коллективов сильно отличаются друг от друга. Единство нотографии, культурная база, исторически сложившиеся схожие традиции дают исполнителям неизменную начальную константу, разница же обусловлена видением, предпочтениями дирижёра и детерминирована такими факторами, как стилистика и возможности коллектива. Вашему внимании предлагаются исполнительские интерпретации в исторической ретроперспективе, представленные в свободном доступе на просторах интернета, записанные великими русскими мастерами.

Первую запись этого сочинения в 1965г. осуществил **А. В. Свешников**. Данный процесс был достаточно длительным в связи с известной проблематикой исполнения церковной музыки в СССР. На своеобразие его интерпретации оказала влияние учёба в московской Народной консерватории (теорией музыки занимался у Б. Л. Яворского, пением у С. Г. Власова) и последующая учеба в Музыкально-драматическом училище Московского филармонического общества (ныне ГИТИС), (класс А. Н. Корещенько и В. С. Калинникова), а также масштабные, богатые вокальные возможности его коллектива. Воплощение мастера, ставшее реализацией его внутреннего «Я», крайне монументально, внушительно, основательно, величественно. Одним из факторов, благодаря которым дирижёр достиг такого эффекта, стал

гораздо более медленный темп, чем заявленный композитором. Также немаловажным является тот факт, что Свешникову присуще особое отношение к тексту: выразительное и осмысленное произношение каждого слова, одухотворённость каждой фразы. При таком проживании текста зритель не может не верить и оставаться равнодушным.

Следующей исполнительской версией появляется в 1986 году интерпретация **В. К. Полянского**, наиболее приближенная к версии замысла композитора. Скрупулёзное следование всем ремаркам композитора в плане динамических нюансов, штриховой палитры, темповых обозначений обладает единственным существенным изменением – произведение исполняется его коллективом на тон ниже оригинального. Сочинению присуща необыкновенная молитвенность, умиротворённость и созерцательность. В подобном аскетичном варианте прочтения финальное звучание наиболее приближено к богослужебному песнопению. Подобный эффект был достигнут также благодаря записи произведения в Успенском соборе. Некоторые исследователи считают эту запись началом религиозного возрождения в России.

В том же году появляется петербуржская запись «Всенощной», в которой представлена гораздо более выпуклая эмоционально трактовка **В. А. Чернушенко**. В ней невероятно ярко воспринимается сопоставление сдержанных, сосредоточенно-молитвенных рефренов и по-русски эмоционально-насыщенных эпизодов, композиторские ремарки доводятся мастером до крайней границы. Такое своеволие позволяет дирижёру если не равнять себя с автором, то ставить на одну ступень, делая его сочинение и своей исповедью. Интересно отметить, что в этом варианте произведения соло тенора – речь от лица Ангела – приближено по звучанию к полётному, невесомому мальчиковому звуку, ибо для дирижёра крайне важна символика: Ангел бесплотен, и потому качество звучания его слов должно соотноситься с его образом.

**В. Н. Минина** в свою очередь отличает бережное обращение к штрихам. Мастерство его коллектива позволяет делать штрих *marcato* в сочетании с потрясающим внутренним *legato*, благодаря чему возникает особый колористический эффект (первый эпизод «Ангельский собор удивися»). Чувствование многослойности фактуры Рахманинова, его симфонического мышления формы и чуткое отношение к тексту позволяет воспринимать звучание хора под руководством Минина как простое и искреннее, как рассказ собственно пережитой правдивой истории.

Максимально сохранил композиторское видение произведения **В. С. Попов**, сделавший запись в 2002 г. Во многом его трактовка напоминает интерпретацию Чернушенко. Отличительной особенностью дирижёра является особое отношение к паузам: звучащие, наполненные смыслом, они дают тексту новую краску, влияя таким образом и на восприятие слушателя.

В данной работе были рассмотрены лишь некоторые наиболее яркие интерпретации произведения «Благословен еси Господи» Сергея

Рахманинова. Такие разные, непохожие друг на друга трактовки, но в каждой из них нечто поражает, восхищает, вдохновляет, трогает самые сокровенные струны души. Благодаря этому произведение живёт по сей день, являясь одним из лучших образцов православной концертной музыки и неповторимой составляющей мирового культурного фонда.

**Граевская Людмила Сергеевна**
студентка III курса кафедры академического хора СПбГИК
graevskaya.l@gmail.com
Научный руководитель: доцент Жукова Елена Юрьевна

# Хоровое сольфеджио в любительском хоре как способ развития музыкального слуха и вокально-хоровых навыков

Любительское хоровое пение на протяжении столетий является неотъемлемой частью хоровой культуры нашей страны. Несмотря на то что на разных исторических этапах развития хоровой культуры хоровое любительство имело разный масштаб распространения и его значение было неодинаковым, в настоящее время оно не утратило своей актуальности.

Любительское хоровое исполнительство обладает рядом особенностей, одной из которых является относительная доступность такого вида исполнительства для желающих петь в непрофессиональном хоровом коллективе. Часто участники таких хоровых коллективов не имеют начальной музыкальной подготовки, обладают недостаточно развитым слухом, плохо интонируют. Поэтому в процессе репетиционной работы с любительским хором на первый план выступает задача развития музыкальных способностей и вокально-хоровых навыков.

Еще одна особенность хорового любительства заключается в сравнительно небольшом количестве времени, отведенном на хоровые занятия. В такой ситуации не всегда представляется возможным ввести отдельный курс сольфеджио, направленный на развитие музыкального слуха хористов. В связи с этим руководителю любительского коллектива необходимо найти такую форму работы, при которой развитие слуховых навыков хористов происходило бы неотрывно от развития их вокально-хоровых навыков. Такую задачу может решить хоровое сольфеджио.

Понятие «хоровое сольфеджио» в нашей стране связано в первую очередь с именем Г. А. Струве – композитора, дирижера, педагога, создателя системы массового музыкального воспитания. Как комплекс музыкальных приемов и упражнений методика Струве «Хоровое сольфеджио» включила в себя наилучшие принципы из педагогики в области музыкального воспитания и обучения детей З. Кодая, К. Орфа, П. Ванхаубе, Д. Кабалевского. В наши дни интерес к этой методике сохраняется, ее применяют в работе с хоровыми коллективами ДМШ и ДШИ, в хоровых студиях, а также в общеобразовательных школах.

Значительный вклад в становление предмета «Хоровое сольфеджио» как дисциплины в системе среднего и высшего профессионального дирижерско-хорового образования внесла профессор Санкт-Петербургской консерватории И. Е. Тихонова.

И. Е. Тихонова определяет метод хорового сольфеджио как «сольфеджирование полным составом хора, с соблюдением основ хорового исполнительства (вокальной установки, строя, динамики, ансамбля, дикции)» [3, с. 19]. Основу хорового сольфеджио составляют упражнения, направленные на развитие мелодического и гармонического слуха, а также чувства ритма средствами хоровой звучности.

Для развития мелодического слуха применяются интонационные упражнения, включающие в себя пение различных звукорядов мажора и минора, ладов народной музыки, пение ступеней в тональности, пение интервальных и аккордовых цепочек, упражнения на преодоление ладовой инерции слуха и другие. Упражнения могут исполняться как сольфеджио, так и приемом вокализации или с применением слогов, что влечет за собой работу над дикционным ансамблем. Усложнение упражнений может происходить путем применения различных ритмических рисунков, а также посредством использования различных артикуляционных приемов: legato, non legato, staccato, marcato. Для формирования внутреннего слуха можно использовать прием чередования пения вслух и про себя.

Для развития гармонического слуха применяется пение интервалов и аккордов путем наложения или одновременного звучания, пение интервальных и аккордовых последовательностей, пение интервалов и аккордов с разрешением.

Устный диктант как одна из форм работы в рамках хорового сольфеджио служит для развития музыкальной памяти, внутреннего слуха, координации работы голоса и слуха. Такой диктант может состоять из коротких интонационных оборотов, попевок в заданном ладу, которые педагог исполняет на инструменте, а хор следом пропевает с названием нот. Таким образом закрепляются ладовые интонации, наиболее часто встречающиеся в музыке, развивается скорость «узнавания» интонаций. Второй вариант устного диктанта представляет собой развернутую мелодию, например, в форме периода. После проигрывания музыкального материала хористам предлагается проанализировать мелодию: определить размер, лад, метроритмическую структуру. После повторного проигрывания материала можно отдельно проанализировать трудные интонационные и ритмические места. До сольфеджирования целесообразно пропеть мелодию как вокализ под

подыгрывание педагога на инструменте. Далее можно приступить непосредственно к сольфеджированию. Когда музыкальный материал прочно усвоен, мелодия проинтонирована хором чисто, следует разнообразить и усложнить работу над ней использованием различных приемов.

Чтение с листа как еще одна форма работы на занятиях хоровым сольфеджио обычно заключается в сольфеджировании одноголосных и многоголосных музыкальных примеров. Интересным, однако, представляется метод В. А. Чернушенко, который он использовал в работе с любительским коллективом – Ленинградским камерным хором для освоения нотной грамоты и формирования навыка чтения с листа. Метод заключается в использовании нотной схемы, состоящей из трех расположенных друг над другом нотоносцев, на которых выписаны двухоктавные звукоряды. На среднем нотоносце выписан диатонический звукоряд (от соль малой октавы до соль второй), на верхнем – тот же звукоряд с диезами, на нижнем – с бемолями. Схема предоставляет возможность хормейстеру показывать указкой определенную последовательность звуков, которые хористы должны повторить. Такая схема позволяет составлять бесчисленное количество звуковых сочетаний и ставить перед хористами задачи разной сложности. Наряду с нотной схемой используется ритмическая схема, состоящая из замкнутых ритмических мотивов, которые также исполняются хористами по указке педагога.

Каждое упражнение хорового сольфеджио должно быть направлено на развитие и формирование определенных навыков, при этом всегда в поле внимания педагога должны находиться задачи хорового строя и ансамбля. Полезно предварять основные репетиции хора занятиями хорового сольфеджио, на которых упражнения будут интонационно связаны с конкретными репертуарными произведениями.

Хоровое сольфеджио как способ развития музыкального слуха и вокально-хоровых навыков способствует повышению исполнительского уровня непрофессионального хорового коллектива. Разнообразие и вариативность упражнений хорового сольфеджио позволяют применять их в работе с любительскими хоровыми коллективами разного уровня.

## **Список литературы**:

1. Крупина О. А. Формирование певческих умений и навыков у участников любительских вокально-хоровых коллективов (начальный период обучения): автореф. дис. … канд. пед. наук.: 13.00.02 / О. А. Крупина. – М., 2013. – 26 с.

2. Любарский В. К. Хоровое сольфеджио : учебное пособие : для преподавателей и студентов / В. К. Любарский ; Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет. – М. : Изд-во Православн. Свято-Тихоновского гуманит. ун-та, 2017. – 43 с.

3. Тихонова И. Е. Хоровое сольфеджио к проблеме воспитания музыкального слуха хоровых дирижеров: дис. … канд. искусствовед.: 17.00.02 / И. Е. Тихонова. – Л., 1978. – 164 с.

4. Струве Г. А. Хоровое сольфеджио : методическое пособие для детских хоровых студий и коллективов / Г. А. Струве. – М. : Советский композитор, 1988. – 71 с.

5. Чабанный В. Ф. Музыкально-педагогическое руководство хоровым любительством как процесс : учеб. пособие Ч. 2 / В. Ф. Чабанный; – СПб. : СПбГУКИ, 2008. – 215 с.

6. Чернушенко В. А. Племя одержимых / В. А. Чернушенко // Советская музыка. – 1974. – № 10. – С. 56-62.

**Дмитриева Ирина Николаевна**
студентка II курса кафедры академического хора СПбГИК
idmitrieva1702@gmail.com
Научный руководитель: доцент Жукова Елена Юрьевна

# Особенности развития навыков многоголосия в детском хоре

Предмет «Хор» на начальной ступени музыкального образования - это одна из немногих дисциплин коллективного музицирования. Дети, при правильном формировании преподавателем процесса обучения, всегда с радостью идут на уроки хора и активно участвуют в творческой деятельности.

Хоровой коллектив - это живой «музыкальный инструмент», и многоголосие - одно из знаковых, уникальных выразительных средств, которое часто используется при исполнении самых разных музыкальных произведений.

В данной статье определены важные составляющие в развитии навыков многоголосия в детском хоре - это освоенный навык унисонного пения, развитый гармонический слух хористов и уверенное владение навыком распределённого внимания.

## Унисон

Перед всеми хормейстерами встаёт трудный вопрос о том, когда переходить к освоению многоголосия в детском хоре. Важно понимать, что перед знакомством детьми с многоголосными произведениями должен быть выработан навык пения унисоном. При некачественном унисоне в хоре учащиеся, делясь на партии, будут сбиваться при общехоровом звучании, так как столкнутся с невозможностью выстраивания унисона отдельно по партиям.

При уверенном общехоровом унисонном звучании можно переходить к изучению песен с элементами многоголосия, где будет отдельно проводиться работа над унисоном внутри каждой партии.

## Гармонический слух

Чуткость детей к точному интонированию должна воспитываться постоянно, именно это и приведёт коллектив к исполнительскому мастерству. [4, с. 132] Пение в детском хоре по партиям многоголосных произведений подразумевает в себе межпредметную связь с уроками

сольфеджио. Развитие гармонического слуха у детей - это долгий кропотливый процесс, включающий в себя практику разнообразных вокально-хоровых упражнений и умения предслышать предстоящие к исполнению ноты с помощью музыкальной памяти на основе ранее усвоенного материала.

Активная и целенаправленная работа над всеми видами музыкального слуха поможет многим ребятам быстрее преодолеть чисто психологический барьер - боязнь петь вторым голосом. Вводить элементы хорового сольфеджио можно при распевании хора.

**Навык распределённого внимания**

Для любого музыканта развитый навык распределённого внимания - это необходимость, неотъемлемая часть творческой музыкальной деятельности. Хоровое пение не является исключением. При пении многоголосия именно с этим элементом в детском хоре могут возникнуть трудности на практике: маленькие хористы должны петь свою партию, соблюдая все ранее указанные преподавателем нюансы, и в то же время прослушивать остальные партии, при этом не сбиваясь со своей мелодической линии.

Хоровое пение оказывает влияние на формирование эстетического вкуса ребёнка, и при правильном управлении детским коллективом - это одна из самых запоминающихся деятельностей маленького музыканта. Многоголосные произведения выводят как отдельно каждого хориста, так и весь хор на качественно другой музыкальный уровень, появляется возможность исполнения ранее недоступного музыкального материала. Развитие навыков многоголосия в детском хоре - это длительный и трудоёмкий процесс, требующий ответственного подхода преподавателей и учащихся. Но хороший музыкальный фундамент в школьном возрасте - это возможность в будущем, при дальнейшем музыкальном образовании, исполнения более сложных, интересных хоровых произведений, которые не оставят ни одного музыканта равнодушным.

## Список литературы:


1. Аверина, Н.В. Из опыта работы с кандидатским хором в детской хоровой школе «Весна».– Жуковский.- М.: "Дека-ВС", 2007. - 43 с.
2. Добровольская, Н.Н. Вокально-хоровые упражнения в детском хоре. – М.: Музыка, 1987. - 47 с.
3. Кееріг О. П. Детский хор: Методика работы в условиях самодеятельности: Учеб пособие / О. П. Кееріг; Ленингр. гос. ин-т культуры им. Н. К. Крупской, Каф. теории музыки и хороведения, Каф. академ. хора. - Л.: ЛГИК, 1991. - 48с.
4. Краснощёков, В. И. Вопросы хороведения. - М.: Музыка, 1969. - 300 с.
5. Осеннева М. С., Самарин В. А. Хоровой класс и практическая работа с хором: учеб. пособие для академического бакалавриата / М. С. Осеннева, В. А. Самарин. - 2 изд., испр. и доп. - М.: Издательство Юрайт, 2018. - 205 с.
6. Струве, Г. А. Хоровое сольфеджио. – М.: Советский композитор, 1979. - 71 с.

**Жукова Елена Юрьевна**
доцент кафедры академического хора СПбГИК
e-lena.zhukova@mail.ru

## Валентин Петрович Ильин (1930 – 2006)

Хоровой дирижер, профессор, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств России, заслуженный деятель культуры Словакии.

Родился 26 июня 1930 г. в городе Ленинграде. Самые ранние музыкальные впечатления, заложившие основы художественного развития Валентина Петровича Ильина, связаны с участием в известном перед войной хоре мальчиков при Ленинградской академической капелле. **(Приложение 1)**

В годы Великой Отечественной войны Хоровая школа была эвакуирована в село Арбаж Кировской области. Огромную роль в воспитании и становлении юных музыкантов в это сложное время сыграл П.А.Богданов, благодаря которому это поколение учеников было сохранено для музыкального искусства. Весной 1944 года Хоровая школа была вывезена в Москву и на её основе организуется Московское хоровое училище, руководителем которого назначается А.В.Свешников. В 1949 году В.П.Ильин заканчивает обучение в училище. **(Приложение 2)**

Большое влияние на формирование его художественной личности оказала учеба в Московской Государственной консерватории им. П.И.Чайковского, которую он успешно закончил в 1954 году (класс профессора, народного артиста СССР В.Г.Соколова). **(Приложение 3)**

Первые шаги В.П.Ильина на профессиональном поприще связаны с Ансамблем песни и пляски Северной группы войск (Польша), куда он получил назначение в качестве художественного руководителя. Интенсивная концертная деятельность ансамбля на протяжении четырёх лет (1954-1958 гг.) явилась замечательной школой практического опыта для молодого дирижёра.

С 1960 -1964 гг. – В.П.Ильин работает хормейстером в Ленинградском театре музыкальной комедии.

Примечательным эпизодом в музыкальной биографии В.П.Ильина стало приглашение его в 1976 году в Братиславу (ЧССР) в качестве руководителя хора филармонии. Трехлетняя работа с

высокопрофессиональным коллективом, обладающим глубокими исполнительскими традициями и обширнейшим репертуаром, позволила раскрыть творческий потенциал дирижёра. Этому способствовало как ознакомление исполнителей с особенностями национальных традиций в трактовке русского репертуара, так и интерпретация произведений Генделя, Моцарта, Бетховена, Шумана, Стравинского, Яначека и др. под руководством европейских дирижёров. С хором филармонии В.П.Ильин осуществил грамзапись «Десять хоровых поэм на слова революционных поэтов конца XIX и начала XX столетия для смешанного хора без сопровождения» Д.Д.Шостаковича и принял участие в качестве хормейстера в записи «Глаголической мессы» Л. Яначека.

Параллельно с работой в филармонии В.П.Ильин руководил популярным в Словакии Братиславским камерным хором. **(Приложение 4)**

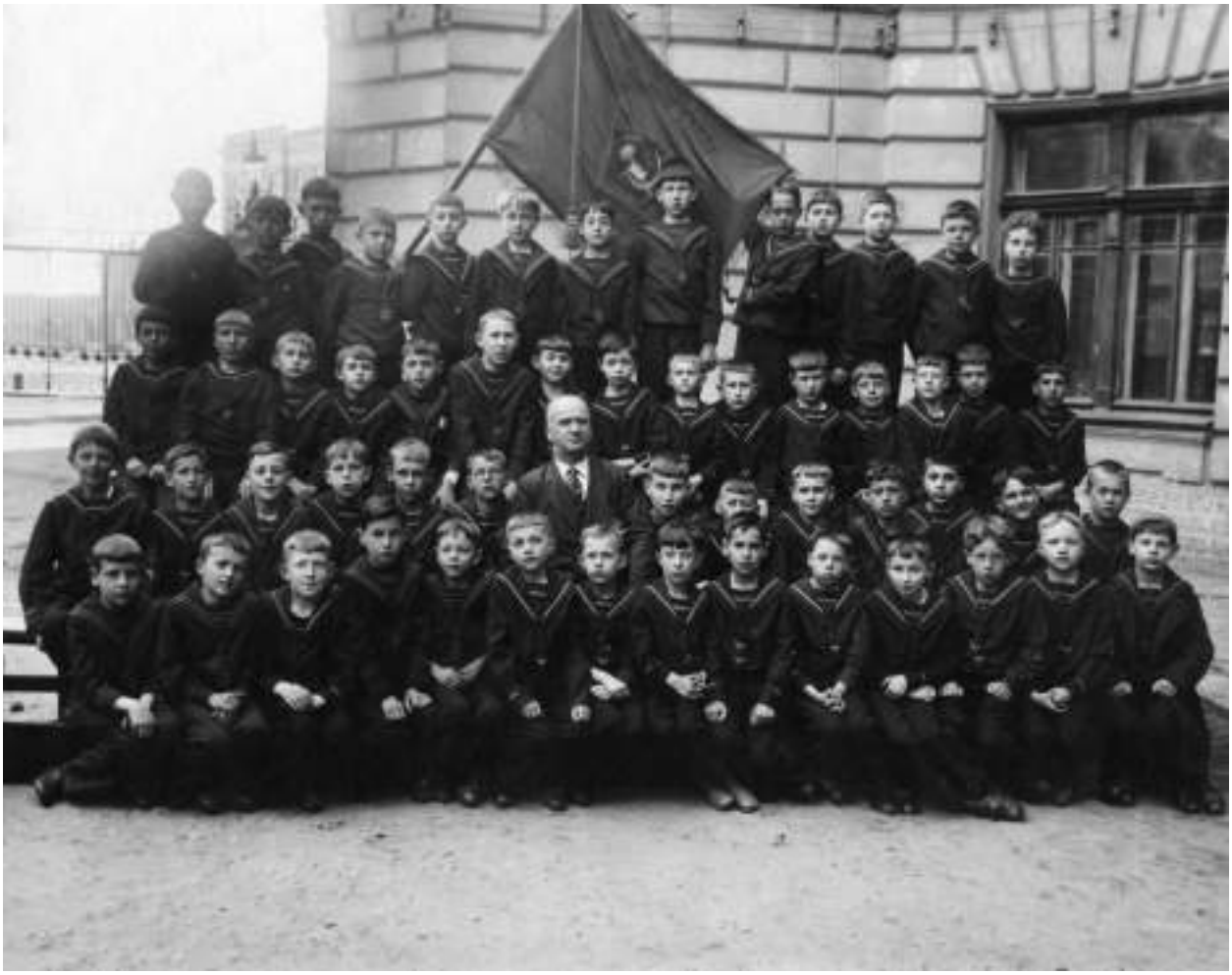
С 1962--2002 гг. В.П.Ильин преподавал в Ленинградском институте культуры и искусств. Он вел специальные предметы: дирижирование, хоровой класс и читал лекционный курс «История русской хоровой культуры». За 40-летнюю педагогическую деятельность в СПбГИК, Валентин Петрович воспитал целую плеяду хоровых дирижёров, продолжающих с честью Школу В.П.Ильина.

С 1993-1995 гг. заведовал кафедрой хорового дирижирования ЛГИК. Им защищена диссертация с присвоением ученой степени кандидата искусствоведения.

В.П.Ильин - автор книг: «Искусство миллионов» (1967), «Очерки истории русской хоровой культуры» - Часть I (1985), Часть II (2003), статей, около ста хоровых обработок, аранжировок, переложений. **(Приложение 5)**

**Приложение 1**.

1940 год, двор Капеллы, ученики Хоровой школы с П.А.Богдановым



**Приложение 2**.

А.В.Свешников с выпускниками Хорового училища в день 30-летия училища. 1974 год

**Приложение 3.**

В.П.Ильин с В.Г.Соколовым

**Приложение 4.**

**Приложение 5.**

Публикации В.П. Ильина

**Иванова Мария Игоревна**
студентка III курса кафедры академического хора СПбГИК
masha_ivanova_11@mail.ru
Научный руководитель: доцент Жукова Елена Юрьевна

# Элементы театрализации в хоровом искусстве и ее воплощение в современном исполнительстве

Хоровое искусство прошло долгий путь исторического развития. Со времен зарождения устной речи хоровое пение сопровождало людей в обрядах, ритуалах, служениях, позже перешедшее в один из видов искусств.

С начала XX века и вплоть до сегодняшнего дня прослеживается тенденция модернизации привычных ранее форм хорового исполнительства. Данная модернизация приводит к «театрализации» в хоровом исполнительстве и, в дальнейшем, к зарождению нового жанра – «хоровой театр», который в современном исполнительстве набирает все большую популярность.

**Предпосылки театрализации** в хоровом искусстве уходят в глубину веков – с древних времен хоровое пение сопровождалось танцами, чертами театрализации, игрой на различных музыкальных инструментах.

Отправной точкой для рывка к театрализации в хоровом исполнительстве послужило развитие композиторского искусства в XX веке. Композиторы переосмысливают роль хора, как привычной статичной единицы, пишут музыку к отдельным спектаклям театра с участием хора (Г. Свиридов – музыка к трагедии А.К. Толстого «Царь Федор Иоаннович», А. Шнитке – Реквием к драме Ф. Шиллера «Дон Карлос», С. Слонимский – к спектаклю «Тихий Дон» по М. Шолохову).

В современном понимании хоровая театрализация продолжает свое развитие на новом уровне, вплоть до появления отдельных творческих коллективов, как детских, так и взрослых, которые реализуют идеи синтетического искусства в хоровом жанре. С одной стороны, это привлекает потенциального слушателя, а с другой – становится формой обучения для учебных хоровых коллективов.

Тенденция обращения композиторов к фольклорному материалу значительно повлияла на **становление хоровой театрализации**. Это в большей мере отразилось на крупных вокально-ораториальных жанрах (хореографические сцены с музыкой и пением «Свадебка» И. Стравинского, хоровая симфония-действо «Перезвоны» В. Гаврилина и др.).

В камерном хоровом исполнительстве элементы театрализации чаще появляются во второй половине XX – начале XXI века. Хоровое звучание все чаще дополняют новыми приемами исполнения – сонористика, звукоподражание, хореографические элементы, сценическая речь, нетрадиционная расстановка коллектива, всевозможные слуховые восприятия с элементами визуализации, рождающие зрелищные элементы с освоением всего пространства сцены или даже зрительного зала.

В **становлении** приемов хоровой театрализации на современном этапе большое значение играет постепенное смещение акцента со слухового восприятия зрителя на визуально-слуховое. Все больше при исполнении хоровых сочинений ставится акцент на сценическое движение и перемещение, которое в различных постановках одного и того же произведения волею режиссера может воплощаться абсолютно по-разному, возникает индивидуализированная трактовка содержания с преобладанием тех или иных смысловых акцентов.

Элементы хоровой театрализации ставят высокие требования к участникам хорового коллектива. Они должны исключительно хорошо владеть своим голосовым аппаратом, а также элементами актерского мастерства: темброво-интонационными, выразительной мимикой и пластикой, синхронным, точно выверенным исполнением отобранных движений, отработанной четкой координацией вокального исполнения и движения.

Важность театрализации в хоровом искусстве также отмечают и в области начального **музыкального образования детей**. Внедрение элементов театрализации способствует существенному влиянию на развитие у детей образного мышления, творческих способностей, позволяет избавить от стеснительности, а также развивает актерские и хореографические навыки детей.

К концу XX века многие руководители хоровых коллективов перенимали в постоянную практику элементы театрализации в своем исполнительстве, что привело к трансформации их коллективов. Так, появляется Московский камерный хоровой театр под управлением Б. Певзнера, «Концертно-театральная капелла Москвы им. В. Судакова» под руководством А. Судакова, Театр хоровой музыки под управлением Л. Лицовой, хоровой театр «Академия» КемГУКИ И. Шороховой др.

Использование метода театрализации расширяет возможности современного хорового исполнительства, привлекая к работе с хором не только дирижера-хормейстера, а также режиссера-постановщика и хореографа.

При большой популяризации методов театрализации в хоровом исполнительстве в наше время стоит отметить, что не все сочинения можно переосмыслить в данном контексте. Существует огромный пласт хоровой музыки, который никогда не будет адаптирован к методам театрализации. Это, в первую очередь, касается русской духовной музыки.

В заключении хотелось бы отметить, что элементы театрализации в современном хоровом исполнительстве применяются все чаще. Данная тенденция требует большой подготовки артистов коллектива и высококвалифицированной работе не только над музыкальным материалом, но и над пластичностью, хореографическими приемами, актерским мастерством. Элементы театрализации в хоровом искусстве способствуют усилению комплексного воздействие на публику, привлечение нового слушателя, помогают полностью погрузиться в музыкальный образ сочинения, открыть новые грани хорового искусства.

## **Список литературы**:


1. Горбунцова И. А. Элементы театрализации в современном хоровом исполнительстве (из опыта практической работы с учебным хором СГИК "Резонанс") / И. А. Горбунцова // Сохранение и развитие Отечественной хоровой культуры. – Чебоксары, 2018. – С. 122-126.
2. Живов В. Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика. / Л.В. Живов. – М.: Владос, 2003. – 272 с.
3. Киреева Н. Ю. Коммуникативное пространство искусства хоровой театрализации [Электронный ресурс] / Л. Н. Пичугина // Педагогика и психология. Философия и искусствоведение. – 2009. – № 2 (4) – URL: http://www.ssc.smr.ru/media/journals/izvestia/2009/2009_4_537_541.pdf (дата обращения: 03.10.2020)
4. Киреева Н. Ю. Хоровая театрализация: коммуникативные аспекты : автореф. дис. … конд. искусств. : спец. 17.00.09 / Н. Ю. Киреева ; Саратовская Государственная консерватория им. Л. В. Собинова. – Саратов, 2010. – 26 с.
5. Овчинникова Т. К. Хоровой театр как явление отечественной музыкальной культуры [Электронный ресурс] / Т. К. Овчинникова // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2006. – №1. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/horovoy-teatr-kak-yavlenie-otechestvennoy-muzykalnoy-kultury (дата обращения: 26.10.2020).
6. Пичугина Л. Н. Актуальные проблемы современного хорового исполнительства: хоровая театрализация [Электронный ресурс] / Л. Н.

Пичугина Т. С. // Педагогическое образование в России. – 2019. – №6. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/aktualnye-problemy-sovremennogo-horovogo-ispolnitelstva-horovaya-teatralizatsiya (дата обращения: 02.10.2020).

7. Степанова Н. Ю. Современные формы хорового исполнительства: К вопросу о развитии хорового искусства на рубеже XX – XXI веков / Н. Ю. Степанова // Мир науки, культуры, образования. – № 3 (76). – 2019. – С.: 96-97.
8. Супруненко Г. В. Хоровой театр как жанр «взаимодействующей» музыки и его воплощение в творчестве отечественных композиторов на рубеже XX-XXI веков : автореф. дис. … конд. искусств. : спец. 17.00.02 / Г. В. Супруненко ; Нижегородская Государственная консерватория им. М. И. Глинки. – Нижний Новгород, 2012. – 24 с.

**Калинина Варвара Андреевна**
студентка 2 курса кафедры академического хора СПбГИК
varyan.san.98@gmail.com
Научный руководитель: доцент Жукова Елена Юрьевна

# Современные тенденции развития дирижерского образования

Хоровое дирижирование является одним из наиболее сложных видов музыкального исполнительства. Дирижер хора должен обладать не только выдающимися музыкальными данными, но и быть педагогом, психологом, организатором, иметь наклонности музыкального режиссера и, конечно, артиста-исполнителя. Основная творческая задача дирижера – донести художественный образ до слушателя, овладеть законами психологии его восприятия музыки.

Каждый профессиональный дирижер должен обладать специфическими способностями:

а) внутреннего слышания и видения музыкального материала;

б) единовременного мгновенного осознания творческой концепции развития музыкального образа, как и постепенного последовательного развертывания его во времени. [1]

В современном мире в развитии хоровой культуры наблюдаются весьма разнородные и противоречивые тенденции. С одной стороны, сложилась новая хоровая литература, обновился язык современной хоровой музыки, создаются новые формы камерного хорового музицирования, появляются новые синтетические хоровые жанры.

С другой стороны, нельзя не отметить, заметное сокращение любительских хоров. Отмечены серьезные недостатки хорового образования, существенные изъяны в изучении и пропаганде хорового искусства, которое не имеет своего печатного органа, где бы публиковались и обсуждались хоровые проблемы, количество хоровых программ по телевидению несоизмеримо с лавиной шоу-программ.

Одна из сфер хоровой культуры – хоровая педагогика – в настоящее время нацелена повысить профессиональные требования к студентам, сохранив лучшие традиции русской хоровой школы (практическая подготовка хоровика, обучение хоровых дирижеров в хоре), которые стали фундаментом современной системы хорового образования.Хоровая педагогика в наше время сохранила преемственность языка и стиля; традиционно остались отдельные исполнительские приемы и методы работы с хором. Тем не менее, как отметил профессор В. Минин:

---

[1]Васильев В.А. Традиции и тенденции развития дирижерско-хорового образования в России. – СПб., 2006. – С. 78

*«Формы и методы обучения сложившиеся в тридцатые годы, не претерпели в основном принципиальной перестройки, хотя за это время изменились кадры педагогов, контингент студентов, роль и задачи хорового искусства в жизни страны, музыкальный язык произведений.»*[2]

В дирижировании, как и в любом другом искусстве, техническая и художественная стороны тесно взаимосвязаны. Поэтому их дифференцирование возможно лишь в теоретическом аспекте, чтобы определить дирижерскую технику как средство общения с исполнителями, как совокупность действий для донесения информации, а также как средство контроля за исполнением. Очень метко охарактеризовал эту взаимосвязь известный российский дирижер Д. Г. Китаенко на примере методики своего педагога в Ленинградской консерватории Е. П. Кудрявцевой:

*«Для нее важно было, чтобы дирижер мог спокойно, свободно управлять своим дирижерским телом и руками, чтобы он мог спокойно, быстро соображать во время дирижирования и знать, что сказать при остановке, чтобы он мог фиксировать и свои ошибки... Никогда не начинай дирижировать до того, пока ты не понял и не услышал движения, в котором пойдет, будет звучать сочинение.»*[3]

Работа над техникой представляет собой изучение дирижерского языка жестов и отбор наиболее действенных для решения определенных исполнительских задач. Большое значение в процессе подготовки хорового дирижера имеет четкая организация и овладение учащимися профессиональными формами и методами самостоятельной домашней работы. Безусловно, условия домашней работы учащихся (без хора и концертмейстеров) достаточно сложные. Поэтому руководство и контроль ведущего преподавателя дирижерского класса за самостоятельной работой студента-дирижера, особенно на первых двух курсах вуза, приобретает очень важное значение.

Изучение хоровой партитуры в домашних условиях может происходить в четырех направлениях:

а) пение хоровых партий;

б) игра на фортепиано;

в) освоение с помощью внутреннего слуха;

г) дирижерская (мануальная) подготовка.

Процесс работы над хоровым произведением в дирижерском классе подготавливает студента к самостоятельной работе в домашних условиях. Самостоятельность студента в классе нередко проявляется более интенсивно, чем дома, так она предстает в синтезированном виде, а в условиях домашних занятий, преобладает принцип аналитический, то есть идет тщательная

---

[2] Банфи А. Избранное: пер. с итал. А.В.Старостина, В.Н.Седых. – М.: Прогресс, 1965. – С. 6

[3] Кудрявцева Е. П. Мой музыкальный век. Елизавета Петровна Кудрявцева. – СПб.: Береста., 2011. – С. 196

отработка отдельных деталей, выяснение их роли и значения в общем контексте произведения. Это сложная, хорошо продуманная и запланированная работа должна быть воспроизведением классной работы, только в детальном виде. При таком подходе, занятие служит моделью самостоятельной работы, которой должен следовать студент при изучении музыкального произведения в домашних условиях.

В настоящее время, когда по всему миру свирепствует пандемия и все учебные заведения вынуждены перейти на дистанционное обучение, возрастает как никогда роль самостоятельной работы студента.

В основе современной дирижерско-хоровой школы должен лежать многовековой и многообразный исторический опыт хорового искусства. Исполнительский и педагогический опыт дирижеров, мастеров хорового дела второй половины XIX и начала XX века, составляет наиболее существенную часть фундамента современной школы хорового дирижирования.

Школа способствует формированию и развитию взаимосвязанных систем мышления, составляющих монолитный фундамент дирижерской профессии. Первая из них — это понимание жизни, окружающего мира, своего места и предназначения в нем, то есть мировоззрение. Вторая представляет собой постижение смысла музыки как одного из явлений жизни, знание и владение музыкальными средствами и закономерностями. Третья — обладание в полной мере хоровым мышлением, а именно понимание хора и его средств выражения. Четвертая система представляет собой дирижерское мышление, то есть осознание и владение дирижерскими средствами воплощения.

Особенности школы определяются кругом ее задач. Основными из них являются: цель обучения, содержание обучения и формы и способы обучения. Общая цель обучения представляется ярко выраженной идей воспитания широко образованных музыкантов, прекрасно владеющих основами своей специальности, любящих свое дело, отличающихся динамизмом, энергией, стремлением к созиданию и новаторству. Данная цель приемлема для любой современной школы, вне зависимости от ее индивидуальных особенностей.

Содержание обучения должно отвечать в первую очередь характеру цели и обеспечивать возможности ее достижения. Изучаемые дисциплины, указанные в учебных планах, номинально соответствуют содержанию цели, которую ставит перед собой современная школа хорового дирижирования. Обнаруживается стойкая обратная зависимость между содержанием и способами обучения, то есть формы, методы и качество учебного процесса оказывают на его содержание решающее воздействие, и могут, несмотря на наличие объективно продуманных программ привести к бессодержательности обучения.

Конечно, не стоит забывать, что все в мире стремительно развивается и мы с вами живем в XXI веке, который является веком бескрайних технологических возможностей и социальных инноваций. Поэтому дирижер в

наше время отвечает не только за творческую деятельность хорового коллектива, но и обеспечивает, создает условия для развития хора во внешней среде.

Надо заметить, что в известных, профессиональных коллективах вопросами технического продвижения занимается особый человек – менеджер. Но многие хоровые коллективы попросту не могут содержать профессионального сотрудника. Поэтому эта сфера деятельности, которая в нашей стране только начинает набирать обороты, ложится на плечи руководителя коллектива.

Перечислим круг вопросов, которые стоят перед современным дирижером:

1. Сколько мероприятий (концертов, записей, совместных проектов и т.д.) следует провести в течение сезона, какой баланс должен быть достигнут в том, что касается сути этих мероприятий, временного фактора и т. д.?

2. Что следует предлагать публике: абонементы, билеты, приглашения, а может свободный вход?

3. К какому уровню положения на хоровом рынке надо стремиться, и можно ли его достичь с учетом специфики данного хора и условий пресловутого рынка?

4. Каким должен быть состав предполагаемой слушательской аудитории?

5. Каковыми будут концертные площадки?

К сожалению, помощь в решении поставленных вопросов, которые должен решать современный дирижер, в образовательном процессе он не получает. Поэтому необходимо вводить специальные предметы в обучение, помогающие преодолеть этот пробел.

Одной из форм повышения уровня профессионализма в системе высшего образования являются конкурсы, благодаря которым развиваются творческие умения, коммуникативные навыки и профессиональное мышление у студентов.

Таким образом, для совершенствования системы современного дирижерско-хорового образования необходимы следующие факторы:

1. Создать модель выпускника-специалиста хорового дела, чтобы его подготовка отвечала современным требованиям
2. По-новому взглянуть на соотношение общеобразовательных, общемузыкальных и специальных предметов;
3. Все музыкально-теоретические предметы приблизить к исполнительской практике хормейстера;
4. Включить в индивидуальный план студента произведения современных композиторов.
5. Одна из важнейших форм хорового искусства – участие в конкурсах. Чем больше студенты будут привлекаться к активной хоровой жизни, тем больше будет расширяться их кругозор, соответственно и отражаться на дальнейшем его творчестве.

## Список литературы:


1. Банфи А. Избранное: пер. с итал. А.В.Старостина, В.Н.Седых. – М.: Прогресс, 1965. – 291 с.
2. Буянова Н. Б. Специфика профессиональной деятельности дирижера. // Искусство и образование: журнал методики, теории и практики художественного образования и эстетического воспитания / гл. ред.Н. А. Кушаев. — М.: — №.11(67). — 2010. – 76 с.
3. Васильев В. А. Эволюция русской хоровой культуры и проблемы совершенствования дирижерско-хорового образования // Вестн. С.-Петерб. гос. ун-та культуры и искусств. 2011. – С. 76-81
4. Ержемский Г. Л. Дирижеру XXI века: психолингвистика профессии / Г. Л. Ержемский. — СПб.,2007. – 240 с.
5. Казачков С. О дирижерско - хоровой педагогике. Музыкальное исполнительство. Шестой сборник статей. — М.: Музыка, 1970. – 133 с.
6. Кондрашин К.Л., О дирижерском искусстве. —М.: изд. «Советский композитор», 1970. – 125 с.
7. Кудрявцева Е. П. Мой музыкальный век. Елизавета Петровна Кудрявцева. – СПб.: Береста., 2011. – 196 с.
8. Мюнш Ш. Я – дирижер. М., 1960. – 159 с.
9. Тараканов Б. И. Хор вам в помощь или занимательное хороведение. 3 издание М.: 2019. – 62 с.

**Канарская Анна Валерьевна**
студентка III курса кафедры «Хоровое дирижирование»
Белорусской государственной академии музыки
kanarskaya_99@mail.ru
Научный руководитель:
кандидат искусствоведения, профессор
Герасимович Светлана Степановна

# Реализация основных методов и системных подходов К. Орфа в современном хоровом образовании

Карл Генрих Мария Орф – немецкий композитор, педагог, дирижер, писатель, поэт, драматург и актёр. Член Баварской академии искусств, академии Санта-Чечилия в Риме и других авторитетных музыкальных организаций мира.

Выдающиеся заслуги Орфа в области музыкального искусства снискали всемирное признание. Ему принадлежит свыше 15 произведений для музыкального театра, среди которых: «Carmina burana», «Catulli carmina», пьесы «Умница», «Луна». Находки композитора в сфере современной (атональной, сериальной, сонористической) техники и сфере простейших элементов музыки (монодии, простых гармоний и простых структур) явились крупным вкладом К. Орфа в немецкую музыкальную культуру.

Не меньшее значение имеет педагогическая система Карла Орфа. Система, названная автором «Элементарное музыкальное воспитание» и воплощенная в 5-томном издании «Schulwerk»1, получила сильный резонанс в мире. В содержании и строении «Шульверка» педагоги различных стран почерпнули для себя много полезного.

К. Орф, считая главной целью своей педагогической деятельности развитие творческого потенциала личности ребенка, отмечал, что развивать ученика можно только в непосредственном, живом, творческом музицировании, которое активизирует процесс познания. Развитие творческих способностей учеников в одной области, полагал К.Орф, обязательно отразится и на другой: «Кем бы ни стал в дальнейшем ребенок – музыкантом или врачом, ученым или рабочим, задача педагогов воспитывать в нем творческое начало, творческое мышление. Привитие желания и умения творить скажутся в любой сфере будущей деятельности ребенка »2. [3, с. 21]

Музыкальное воспитание, по мнению Орфа, органично сочетает развитие слуха, чувство ритма, восприятие музыки, также обучение пению и

[1]«Шульверк» переведен на двадцать языков. Существуют английское, голландское и шведское издания этого труда, а также учебный фильм «Музыка для детей». В переводе на русский означающее «школу движения».

игре на музыкальных инструментах3. Задача музыкального воспитания – стимулирование творческой фантазии, умение импровизировать, сочинять в процессе индивидуального и коллективного музицирования. В то же время Орф делает особый акцент на связи музыки с жестом, словом, танцем, пантомимой.

Анализ современного музыкального образования Республики Беларусь показывает, что отдельные положения и методы К. Орфа органично вплетаются в методическую базу начального школьного музыкального воспитания.

Рассмотрим их на уровне главных видов деятельности на уроках «Музыка»:

1. Движение и танец. К. Орф рассматривает «движение» – как источник любой человеческой деятельности и инструмент мышления; «танец» – как организованное движение в пространстве – времени. Он исходит из того, что когда ребенок предоставлен самому себе – он всегда много двигается, и в школе этот инстинкт можно и нужно использовать, а не подавлять. Нужно обеспечить ребенку возможность творить самостоятельно.

Следует отметить, в нашей современной системе образования нередко на уроках музыки используются двигательные игры (в частности, для двигательной активности: «Мыши водят хоровод», «Воробушки и кот»; для ориентации в пространстве: «Солнышко и дождик», «Контролер»). Данные упражнения наиболее уместны для детей 1-4 классов.

А также при инсценировании фрагментов белорусских календарно-обрядовых праздников: масленицы, колядок, закликания весны применяются танцевальные и пластические движения.

2. Речевые упражнения. Слову – элементу речи и поэзии; слову, из которого рождается пение; слову – его метрической структуре, мелодико-интонационному произнесению – в системе К. Орфа уделяется особое внимание.

Подобно К. Орфу современные белорусские методисты выделяют и используют в своей практической деятельности поговорки, пословицы, детские дразнилки, считалки. Например:1)Для выработки ощущения высоты тона ученикам они предлагают следующий текст: Краской крашу я карниз ВВЕРХ – ВНИЗ, ВВЕРХ – ВНИЗ, вот и выкрашен карниз. ВВЕРХ – ВНИЗ, ВВЕРХ – ВНИЗ. «Вверх» произносится глиссандо вверх, «Вниз» - глиссандо вниз. 2) Работая над выразительностью произнесения текста, предлагают детям произнести слова «Радуга появилась» с разными интонациями: то восторженно, то удивленно, то горестно, то сердито. Если у них не получается, предлагают использовать междометия «о», «ох», «а», сохраняя

[3]В ряде своих общих положений педагогическая система К.Орфа близка концепциям музыкального воспитания, которые предлагались Б.Л Яворским и Б.А Асафьевым в начале и середине 20-х годов 20 столетия в русской музыкальной школе.

изменение интонации голоса: восходящая, нисходящая и др. Когда достаточное количеств вариантов опробировано, детям предлагают пропеть фразы разнообразными голосами и способами: напевно, отрывисто, легким звуком или выделяя акцентом важное слово или слог и т.д. 3) Работая над активностью артикуляционного аппарата, педагоги нередко используют скороговорки («От топота копыт пыль по полю летит, пыль по полю летит от топота копыт»).

Интересно, что К.Орф во время занятий достаточно часто переводил внимание со смысла слов на музыкальность и красочность их звучания. Все речевые упражнения вводились в различных голосовых регистрах, с различными тембрами (фальцет, гудящий голос, шепот, через нос и т.п) и различной силой звука. На занятиях композитор использовал три варианта речевого текста: 1) на родном языке; 2) на языках других культур; 3) на выдуманном языке.

Любопытно, что данная практика не получила должного развития в нашей современной педагогической практике. А в этой области сокрыто большое количество возможностей для развития голоса.

3. Ритмические упражнения. Карл Орф придерживался мнения, что ритму нельзя научить, но его можно освободить и «развязать» в человеке в процессе обучения. Стоит отметить, К. Орф предлагал «Развязывание» ритма начинать с пения и инструментального сопровождения.

4. Он уделял пению особое место в детском музицировании– в большей части пьес из «Шульверка» дети поют. Этот труд воспитывает эстетический вкус в знакомстве с подлинной народной песней и старинной музыкой европейских стран.

Идея знакомства с народной музыкой близка современной музыкальной школе, о чем свидетельствует программа. В ней предоставлены, например, такие белорусские народные песни, как: «Іграў я на дудцы», «Саўка ды Грышка»; «Пайшоў Ясь наш на лужок».

В тоже время адаптация орфовского «Шульверка» в современной школе предполагает включение большего количества упражнений на основе детских народных песенок, попевок, считалок, закличек и т.д.

Следует подчеркнуть, что Орф не рассматривал пение как обязательное первичное выявление музыкальности. Прежде чем учащиеся приступали к пению, они должны были огромное внимание уделить инструментально-речевым импровизациям.

5. Инструментальное музицирование – одно из ведущих средств ритмического (и шире – музыкального) развития по К.Орфу.4

Современная программа белорусского музыкального образования в школе ориентирована в большей степени на пении, чем на инструментальном

---

[4] Среди первых инструментов композитор использовал те, которые обязаны своим происхождением «элементарному» ритму: жесты-хлопки, удары, притопы, трещотки, деревянные палочки, небольшие тарелочки, кастаньеты, бубенцы, барабаны.

исполнительстве. Одна из важнейших причин такого не соответствия - материальная база современной системы не предусматривает определенный инструментарий для урока музыки.

При адаптации системы Орфа, эффективно было бы использовать народные музыкальные инструменты, соответствующие по функционалу инструментам Орфа. Среди них могли бы оказаться: ксилофон, барабан, тарелки, треугольник, трещотка, бубен, дудка.[5]

6. Театр. Композитор считал, что весь осмысленный цикл работы должен осуществляться на основе театра и театрализации; что на определенном этапе процесса все вышеперечисленные виды деятельности нуждаются в сюжете, который бы их объединил в осмысленное целое.

В современной системе образования театрализация – весьма эффективный способ в обучении детей. Театральная деятельность во всех ее аспектах не только помогает хорошо усвоить и запомнить новые учебные понятия, совершенствует художественно-творческий потенциал ребенка, но и в значительной степени способствует социальной адаптации учащихся. В методической копилке многих преподавателей есть свои индивидуальные находки в области урока-сказки, проведения праздников, связанных с датами календаря – Новый год, Масленица, 8 Марта и др. мероприятиями, например, посвящение в первоклассники.

7. Система Орфа включает и слушание разнообразной музыки, от музыки, построенной на ладотональной основе, до той серьезной современной музыки, где основы ладотонального мышления расширены и «доведены до грани возможного в пределах этого типа музыкального мышления».

Относительно белорусской системы обучения можно говорить о преобладании классико-романтического репертуара для слушания учеников 1-3 класса. На уроке музыки для восприятия детьми лучших образцов предлагаются такие произведения как: «Утро в лесу» и «Вечер» (муз. В.Салманова), «Марш» С.Прокофьева, «Итальянская полька» С.Рахманинова, «Марш деревянных солдатиков» П.Чайковского, «Колыбельная матери» Л.Шлег, «Капризуля» Е.Глебова и др.

Все формы деятельности в совокупности направлены на развитие творческого потенциала ребенка. Самыми действенными способами вовлечения учащихся в музицирование являются:

Имитационные импровизации (игры «Зеркало», свободные импровизации).

Побуждающие слова «Сделай (сыграй, спой, покажи) как ТЫ хочешь».

Совместная творческая деятельность учителя и учащихся.

---

[5] При выборе инструментов необходимо учитывать такие факторы, как:
- соответствие подбираемых инструментов основным орф-инструментам;
- простота и легкость в использовании подбираемых инструментов;
- учитель и учащиеся должны иметь возможность с легкостью приобрести либо изготовить самостоятельно подбираемые народные инструменты.

В конце выступления хочется подчеркнуть: популярность системы Орфа в нашей республике сохраняется, т.к. она обладает необходимой гибкостью, универсальностью, которые обеспечивают ей удивительную жизненность на протяжении десятилетий. Современное прочтение этой системы позволяет увидеть в ней глубокие корни и связи, а также сочетать ее идеи с другими педагогическими концепциями, лучшими методиками отечественных и зарубежных педагогов, что дает возможность оптимально и комплексно подходить к решению задач музыкального воспитания, обучения, образования.

При органичной ее интеграции в современную программу белорусских школ, система К. Орфа может эффективно способствовать формированию у учащихся целого ряда компетенций. Среди которых:

- умение понимать, осознавать и формулировать различные, связанные со звуком, смыслы, начиная с качественных характеристик звука, и до иных, универсальных и метапредметных смыслов;
- умение самостоятельно находить вариативные пути решения поставленных проблем и делать выбор в сторону наиболее эффективных путей и способов;
- умение эффективно сотрудничать и взаимодействовать с окружающими в рамках творческой и иной деятельности;

Ценностью системы Орфа в том, что она рассчитана на разные возрастные группы детей с учетом особенностей каждой. Благодаря его программе даже «необучаемые» дети могли исполнять разные части специальных музыкальных произведений с относительной легкостью.

Система Карла Орфа создает предпосылки для привлечения детей к разнообразной музыкальной деятельности, необходимой для современного человека. Сюда относятся все формы музицирования, начиная с простых образцов европейской классики, хорового пения, исполнения танцевальной музыки и до музицирования в различных ансамблях.

## Список литературы:

1. Леонтьева, О.Т «Карл Орф» / О.Т Леонтьева. Москва, 1984 г. 334 с.
2. Гороховик, Е.М «Музыкальная наука и современность: взгляд молодых исследователей» / Е.М Гороховик. Минск, 2004 г. 217 с.
3. Баренбойм, Л.А «Система детского музыкального воспитания Карла Орфа» / Л.А Баренбойм. Ленинград, 1970 г.157 с.
4. Леонтьева, О.Т «Карл Орф» / О.Т Леонтьева. Москва, 1964 г. 159 с.

**Куянова Ирина Николаевна**
студентка IV курса кафедры академического хора СПбГИК
frauirina69@yandex.ru
Научный руководитель:
доцент Жукова Елена Юрьевна

# Работа над дикцией в хоре

Что мы знаем о дикции в хоре? Этим вопросом задаются немногие, пока не коснуться данной темы в профессиональной деятельности.

Слово «дикция» в точном переводе означает «произношение» (по латыни dictio — произносить, dicere — произношение). Под хоровой дикцией подразумевается чёткое и ясное произношение, чистота и безукоризненность звучания каждой гласной и согласной в отдельности, а также слов и фраз в целом [5, с. 103].

Дикция и артикуляция – это основа воспитания певческой культуры. Выработка артикуляционной техники способствует овладению навыком хорошей дикции в хоровом коллективе. Артикуляцией называется работа органов голосового аппарата, направленная на образование гласных и согласных звуков. Произнесение текста осуществляется при помощи артикуляционного аппарата; он состоит из активных, то есть доступных управлению органов (язык, губы, мягкое нёбо, нижняя челюсть) и пассивных (зубы, твёрдое нёбо, верхняя челюсть). Наиболее часто встречаемая проблема в развитии артикуляционного аппарата у певцов – это зажатость нижней челюсти, вялые губы, малоподвижный язык и, как следствие, дикционная вялость. Основной принцип хоровой артикуляции – единая манера и полное синхронное совпадение текста и ритма.

Синтез музыки и слова в хоровых произведениях обладает взаимным обогащением: литературный текст конкретизирует мысли, а музыкальный вносит эмоциональную окраску, расширяя заключённый в словах смысл. Это способствует дополнительным трудностям для хоровых дирижёров и певцов (хористов), так как им необходимо направить свою деятельность не только на работу с музыкальным текстом, но и с литературным [1, с. 5].

Хоровой коллектив должен донести до слушателей не просто каждое слово, а смысл, сосредоточенный в них, сюжет и настроение исполняемого произведения, а для этого важно произносить текст осмысленно и правильно. Вот здесь то и появляется дикция, которая служит средством донесения литературного текста хорового произведения.

Дикция в хоре — это певческая или вокальная дикция, которая является коллективной. В литературе неоднократно поднималась и поднимается проблема дикции; многочисленные статьи, рефераты, учебники по хороведению и по работе с хоровым коллективом постоянно стремятся к разрешению задачи о ясном донесении текста, их авторы рассказывают о

приёмах и правилах для достижения чёткого и понятного произношения, ищут новые пути к давно поставленной цели. Среди выдающихся хоровых дирижёров, уделяющих особое внимание хоровой дикции, можно выделить К. П. Виноградова, Н. М. Данилина, В. С. Орлова, Г. Я. Ломакина, У. И. Авранека, А. В. Свешникова.

Особенность певческой дикции заключается в ослаблении гласных и длительном выдерживании звука на них, проговаривать их в разных регистрах необходимо не столь редуцированно, чем в речи; согласные присоединяются к следующему гласному внутри слова.

Работа над четким и к тому же правильным произношением слов в хоровом пении является одной из важнейших задач в работе с хором. Дирижёр должен постоянно следить за формированием подвижности артикуляционного аппарата хористов, стремясь к активности, легкости и свободе в работе отдельных его частей (языка, губ, челюсти), без чего невозможно хорошее, ясное произношение слов текста. Прежде всего необходимо выделить потребность непрерывной работы над однотипным формированием гласных (а, о, у, э, и, ы) в каждой хоровой партии и хоре в целом; однородность гласных, их единообразие, делают возможным появление наилучшего звучания, совершенствуя хоровой ансамбль.

Согласные звуки должны произноситься чётко и коротко, не нарушая движения вокальной линии, которая должна протекать, в основном, на гласных звуках. Большое внимание необходимо уделять трудным для произношения в пении согласным, сюда относятся глухие и шипящие (ш, с, ц, щ), которые прерывают вокальную линию, выделяясь среди других согласных. Согласные в заключении слов должны быть отчетливы и понятны, не должны пропадать. Дирижер должен прививать хору сознательное отношение к литературному тексту изучаемого произведения и его художественному содержанию. Соблюдение правил орфоэпии, и как следствие, выработанная дикция облегчит дирижеру достижения этой важнейшей цели.

Необходимо обратить внимание на особенности произношения иностранных слов, которые вошли в обиход русской речи: если иноязычное (иностранное) слово обрусело, то оно подчиняется всем правилам произношение слов [1, с. 23], например, безударное «О» будет произноситься как «А»: рояль, роман; согласные перед «Е» будут мягкими: музей, тенор; двойные согласные будут произноситься с одной: аккорд, аллея; слог «ЦИ» будет звучать как «ЦЫ»: цирк, лекция; но, как свойственно русскому языку, в любом правиле есть исключение и здесь такое также присутствует: радио, отель, коллектив.

Многие хоровые коллективы включают в свой репертуар произведения зарубежных композиторов. В современной исполнительской практике, как правило, используется хоровыми коллективами оригинальный текст. При работе над иностранным текстом можно рекомендовать подключение к

работе специалиста, владеющего на хорошем уровне этим языком. Он может точно передать все оттенки правильного произношения слов, и исключит, к сожалению, часто встречающее на концертной эстраде, произношение с " акцентом".

Распространены в репертуаре современных хоровых коллективов духовные сочинения, требующие особого отношения к исполнению. Молитвы, псалмы и другие церковные тексты в русской духовной музыке написаны на церковнославянском языке, который имеет свои особенности в произношении. Слова следует произносить так, как они написаны, то есть не редуцировать, чётко выговаривая все буквы и окончания.

В настоящее время существует две распространённые ошибки: минимальная работа над дикцией или даже пренебрежение ей, либо чрезмерное утрирование произношения согласных, и то, и другое одинаково не способствует пониманию слов слушателями. В первом случае, текст улавливается минимально или просто отсутствует, из-за чего исполняемое произведение звучит как вокализ, во втором случае — многое в тексте не понятно, так как слышны не слова, а отдельные «выкрикивания» согласных, не соединённых с гласными. Из всего вышесказанного следует, что в обоих случаях хор не в состоянии донести до слушателя литературный текст, что нарушает синтез музыки и слова, а значит обедняет хоровые произведения.

Для того, чтобы слушатели поняли слова поэтического текста в хоровом произведении, одного ясного произношения гласных и согласных (то есть только одной дикции) недостаточно. Для этого исполнители должны ещё знать и практически применять правила культуры речи (верное ударение в слове), орфоэпии (правильность произношения гласных и согласных в словах и в сочетаниях слов) и логики речи (нахождение и выделение основного, ударного, несущего на себе логического ударения слова, помогающего понять мысль, заключённую в данной фразе) [1, с. 6].

Основные условия осмысленной и выразительной речи заключаются в том, чтобы после установления идеи произведения исполнителю при дальнейшем подробном разборе текста стали понятны авторские мысли, которые он должен суметь ясно донести до слушателя.

Нельзя забывать, что могут вызвать затруднения в произношении текста в хоровой партитуре: быстрый темп, тихая динамика, высокая тесситура, мелкие длительности. Наилучшими условиями для создания дикционного ансамбля будут умеренная сила звука в удобной тесситуре в умеренном темпе.

Как бы хорошо хормейстер не знал теорию, всё же практика лучший учитель, поэтому дикционные упражнения следует использовать на каждой репетиции. Существует огромное количество самых разных упражнений, среди которых каждый дирижер найдёт подходящее для себя. Здесь же хотелось выделить слоговые упражнения и скороговорки, которые не одно десятилетие являются проверенным «тренажёром» (см. приложение).

Работа над дикцией — это огромный труд, требующий больших усилий. Когда хористы понимают сюжет, смысл произведения, знают, как правильно орфоэпически произносятся звуки речи, где находятся логический центр, когда соблюдают единообразие в произношении звуков, они начинают мыслить не отдельными буквами или слогами, а фразами, начинают объединять слова в мысли, находят необходимые эмоции в окраске голоса — оттенки, выстраивают ансамбль, что способствует появлению чёткой дикции. И дело здесь не только в том, что слово выступает одинаковой по достоинству с музыкой составляющей, нет, дело в другом — верное произношение благоприятствует вырабатыванию ключевых качеств певческого звука, активизирует дыхание, способствует формированию звука в «высокой позиции», достижению яркого и близкого звучания, организовывает его, даёт возможность добиться наибольшей силы звучания при бережном расходе энергии.

**Приложение**

Примеры некоторых слоговых упражнений:

1. На К-Г-Х

КИ-КЭ-КА-КО-КУ-КЫ ГИ-ГЭ-ГА-ГО-ГУ-ГЫ ХИ-ХЭ-ХА-ХО-ХУ-ХЫ

КИГГИ-КЭГГЭ-КАГГА-КОГГО-КУГГУ-КЫГГЫ

ГИККИ-ГЭККЭ-ГАККА-ГОККО-ГУККУ-ГЫККЫ ГИК-ГЭК-ГАК-ГОК-ГУК-ГЫК КИХ-КЭХ-КАХ-КОХ-КУХ-КЫХ

2. Полезно пение упражнений на слоги ГРИ-ГРЕ-ГРА-ГРО-ГРУ ,БРИ-БРЭ-БРА-БРО-БРУ, распевая на одном звуке, в пределах малой секунды — чистой квинты

3. П-Т-П-Т, распевая в пределах большой терции.

4. Упражнения, имитирующие ударные инструменты

ДУМ-ДАМ-ДАМ-ДАМ-БИДА-БИДИ-ДУМ-БИДА-БИДИ-ДАМ

Примеры используемых скороговорок:

1. От топота копыт пыль по полю летит.
2. Всех скороговорок не перескороговоришь, не перевыскороговоришь.
3. Карл у Клары украл кораллы, а Клара у Карла украла кларнет.
4. Цапля чахла, цапля сохла, цапля сдохла.
5. На дворе трава, на траве дрова. Не руби дрова на траве двора!
6. Кто колпак перекопакует и перевыколпакует?
7. Четыре чёрненьких чумазеньких чертёнка чертили чёрными чернилами чертёж чрезвычайно чисто.

Скороговорки сначала необходимо проговаривать в медленном темпе, постепенно его увеличивая. Полезно менять силу звука при их произношении, наиболее распространённое сочетание — чем быстрее темп, тем тише громкость.

Кроме проговаривания обязательно нужно пропевать скороговорки — на одном звуке, на двух, по звукам терции, трезвучия, на различных попевках.

## Список литературы:


1. Виноградов К. П. Работа над дикцией в хоре : научная и учебная литература / К. П. Виноградов. - Москва : Музыка, 1967. - 102 с. : нот.; 21 см. - (В помощь педагогу-музыканту).
2. Мосягина А. А. Дикция и орфоэпия в хоровом пении. Работа с поэтическим текстом // Хороведение и методика работы с хором / А. А. Мосягина. - Тверь : ООО «Издательство «Триада», 2002. - С. 89-100.
3. Осеннева М. С., Самарин В. А. Достижение ансамбля, строя и чёткой дикции в хоре // Хоровой класс и практическая работа с хором / М. С. Осеннева, В. А. Самарин. - Москва : Издательский центр «Академия», 2003. - С. 62-71.
4. Самарин В. А. Дикция в хоре // Хороведение и хоровая аранжировка / В. А. Самарин. - Москва : Academia, 2002. - С. 138-149.
5. Саричева Е. Ф. Сценическая речь : учеб. Пособие / Е. Ф. Саричева. - Москва : Искусство, 1955. - 252 с.
6. Тараканов Б., Федоров А. Дикция, артикуляция и биомеханика // «ХОР ВАМ В ПОМОЩЬ!» или занимательное хороведение / Б. Тараканов, А. Федоров. - Москва : РГУ, 2019. - С. 143-156
7. Чурсина Т. К. Дикция. Орфоэпия. Логика и культура речи в хоровом пении: метод. работа // Docplayer: URL: https://docplayer.ru/184329098-Dikciya-orfoepiya-logika-i-kultura-rechi-v-horovom-penii.html

**Лихоманова-Дмитриева Ольга Михайловна**
преподаватель ГБПОУ ВО «ВОМК им А.П. Бородина»
chorist2008@mail.ru

# О необходимости изучать хоровые партитуры Г.В. Свиридова в классе по дирижированию

В двадцатом веке социальные потрясения, которые испытывала Россия, искалечили немало человеческих судеб. И лишь духовно-нравственные ценности и осознание национального единства помогли выстоять. Огромными разрушительными последствиями отозвался в новых поколениях атеизм.

В наше время стала иной «… тональность диалога между верующими и атеистами как людьми одной страны, одного общего дела» [6, с. 179]. Во многом мы обязаны этому святому служению своему отечеству творцам земли русской, в числе которых Георгий Васильевич Свиридов.

Для русской культуры главным качеством является духовность. Говоря о музыке, нужно иметь в виду не только духовность, струящуюся из церковных текстов. Музыка может быть духовной и без наличия текста если в ней есть духовная идея и призыв к преображению [4, с.104-132]. «Дух, духовность, духовное единение воплощается через хоровое пение» [7, с. 131].

Хоровая музыка занимает в творчестве Г.В. Свиридова наиважнейшее место. Являясь эталоном русской музыки, она способна пробудить в человеке лучшие качества души. А разве не это является основной задачей любого педагога. Пробуждать чувство любви к своим корням, к своей Родине, задумываться о смысле бытия, - вот главное, чем должен озадачиваться учитель, будь он музыкант или мастер любого другого дела. Воспитание хормейстера ставит перед педагогом много задач, среди которых, эта, несомненно, основная. Личный пример, профессионализм и честность, выбор правильной музыки для изучения помогают мудрому наставнику формировать контуры будущего музыканта.

В творческом наследии Г.В. Свиридова основными являются темы Родины, любви и русской доли. Тексты А.С. Пушкина, А. Блока, С. Есенина, А.К. Толстого, Н. Некрасова, Ф. Тютчева, Ф. Сологуба, И. Северянина, А. Прокофьева навсегда сочетались с его музыкой. Творчество Г.В. Свиридова глубоко национально и корнями своими прочно врастает в русскую почву. С такой музыкой необходимо непрестанно соприкасаться, изучать и черпать мудрость предыдущих поколений. Кроме того, стилистические особенности хоровой музыки Г.В. Свиридова наилучшим образом открывают путь к пониманию и осознанию выразительных возможностей инструмента под названием «хор».

Образование профессионального хормейстера начинается в музыкальном колледже или училище. Вчерашние школьники овладевают профессией под чутким руководством педагога по специальности. Многого еще не осознавая, до конца не отдавая отчет в том, какую интереснейшую

профессию выбрали они для себя, день за днем они учатся понимать язык музыки.

В классе по дирижированию основными в обучении являются два направления. Первое – глубокое, вдумчивое изучение партитуры. Второе – формирование дирижерской техники. Оба направления должны приводить к умению исполнить произведение в соответствии с авторским замыслом, осознавая его художественную ценность.

Партитуры Г.В. Свиридова считаются сложными для изучения. Они требуют теоретической грамотности и физической выносливости. Особенности гармонии, фактуры, метроритма, штрихов, мелодическое строение – все это крайне интересно и познавательно при подробном изучении свиридовских хоров.

Однако, в техническом арсенале начинающего хормейстера подчас еще слишком мало средств для подобных исследований. Многое приходится постигать впервые. И тогда по крупице, неторопливо вглядываясь в свиридовскую ткань, возможно собрать в своем воображении образ особенного стиля – мощного и многозвучного, многотембрового и пестрого, строгого и тихого, энергичного и волевого. Этот стиль несет в себе предпосылки для самых разнообразных дирижерских жестов, которыми необходимо овладевать хормейстеру. Диапазон дирижерских схем свиридовских партитур огромен. Самые разные метры - простые и сложные, с удвоениями и утроениями, обилие фермат и длиннот, динамическая палитра, - все это может составить энциклопедию дирижерского искусства.

Работа по изучению любой партитуры включает в себя анализ выразительных средств музыки (музыкально-теоретический разбор) и исполнительский анализ. Изучая партитуру важно понять какое значение имеет каждое выразительное средство для интерпретации литературного первоисточника потому, что исполнительский анализ напрямую зависит от этого понимания. В любом классе по дирижированию обязательно однажды должно наступать время для знакомства с музыкой Г.В. Свиридова.

Обратимся к «Гимнам Родине» на слова Ф. Сологуба. Три хора («Наш север», «Русское сердце», «Грусть просторов») объединены в цикл темой, запечатленной в названии. Это размышления о России, о ее бескрайних просторах, о сиротстве души вдали от Родины. Тема, которая поднимается в произведениях композитора не единожды, каждый раз проникновенно звучит, попадая в самую сущность русского человека. Хор у Г.В. Свиридова способен не только петь, но и стонать (как в русских плачах), создавать особенный акустический фон солирующему голосу, подающему основной текст, молиться, тишайше скандируя «читком» поэтические строки Ф. Сологуба. И всегда сквозь звучащую ткань ощущается особенный колорит свиридовских диссонансов, лишенных резкости, обладающих уникальной тембральной выразительностью и красотой. Где искать истоки этой диссонантности? Они и в колокольной Руси, и в древнерусском многоголосии, и в особенном слухе мастера, воспринимающего мир во всем богатстве красок, не доступных для восприятия обычному человеку. Во всем

гений Свиридова, подаривший нам возможность затронуть так много, соприкоснувшись лишь с одной его миниатюрой.

Удивительные открытия можно сделать в каждом хоре Георгия Васильевича. В «Грусти просторов» это, прежде всего, качества гармонии. Строгая простая мелодия гармонизована так, словно мы присутствуем при рождении нового церковного гласа. Мы слышим последовательность простых созвучий тоник и субдоминант, иногда в виде обращений септаккордов, что несомненно придает звучанию самобытность. Функцию доминанты берет на себя $VII^{нат}$. Сопоставление гармоний t и III ступени, употребление гармонии V ступени без терцового тона, сохраняющей ощущение натуральной доминанты, обилие субдоминант - все эти качества так характерны для русской музыки. А.Н. Мясоедов, размышляя об истоках гармонии русской музыки, ссылается на глубокую древность, а именно, на народную песню и, главным образом, церковное творчество [5, с. 17]. И для первого, и для второго характерна диатоника. Вот почему для русской гармонии такими родными считаются созвучия $V^{нат.}$ и $VII^{нат.}$ в миноре. Такой истинно русский подход в гармонии для Г.В. Свиридова считается показательным.

В хоре есть еще одно важное выразительное качество, отсылающее нас к церковной традиции - псалмодирование внутри фактуры. Аккорды соединены таким образом, что хор воспринимается как собор псалмодирующих певчих.

На такую православную основу накладывается выразительная фразировка Г.В. Свиридова. Динамика подробно прописана, объясняя тончайшие нюансы образа и предоставляя возможность умелому хору влиять на звук для выразительной интерпретации слова. Особенности исполнения дирижером включают отражение фактурного движения, особенностей дикции, тембрового наполнения и эмоциональный посыл.

Умение создать особенный колорит в хоровом звучании, употребив ярчайшие возможности тембров человеческих голосов, пристальное внимание к слову отличают произведения Г.В. Свиридова. Мастер учит нас слышать тембры в хоре, многослойно выстраивая пестрые, звенящие, сверкающие созвучия (как например в «Зимнем утре» из «Пушкинского венка»), непрестанно создавая образ русского хора, отличительными особенностями которого являются «…мощь, сила и тембральное богатство…» [7, с. 102].

«Работа над звуком – это не только техническая сторона дела, в ней активно участвуют и эмоциональные, и интеллектуальные способности исполнителя» [2, с. 83]. Хормейстер должен постоянно находиться в состоянии поиска отражения в жесте самой разнообразной хоровой звучности: плотной или прозрачной, звонкой или глухой, яркой или тусклой. Эта работа осуществляется во время хоровых репетиций и в классе по дирижированию. Исполнитель в классе ищет не только разнообразия звуковых красок, но и большей певучести, присущей хорам Г.В. Свиридова. Второе является стимулом для созревания пластичной техники

дирижирования, образно сравнивающейся с техникой ведения смычка во время игры на струнно-смычковом инструменте.

В музыкальной педагогике особое внимание отводится слухо-мышечному методу воспитания дирижерской техники, который основан на формировании навыка интонирующей руки. «Для воспитания интонирующей руки необходимо, в первую очередь, воспитание интонационного слуха, … - «весомости» интервалов, ощущения ладового тяготения, функциональности гармоний и т.д.» [3, с. 321]. В творчестве Г.В. Свиридова каждая партитура – кладезь этой интонационности, ладотональной напряженности и функциональной выразительности.

Определим некоторые задачи в хоре «У берега зеленого» из кантаты «Ночные облака» на слова А. Блока. В партии сопрано звучит простая по сути мелодия, в рельефе которой довольно часто возникает интонация чистой кварты. Сущность кварты всегда раскрывается как образ призыва и побудительности. Но кварты в этом хоре открывают целую тему для обсуждения образов, доступных этому интервалу. Во внимание, несомненно, нужно брать гармоническое обрамление и динамику, а также метр и темп произведения. И тогда, откроется, что первая кварта поддерживает «убаюкивающий» образ, а точно такая же, спустя два такта, уже полна торжественности.

На стыке третьего и четвертого тактов перегармонизация одного звука в партии сопрано дает выразительнейший эффект: после $t_4^6$ звучит $III_4^6$ с последующими свиридовскими созвучиями с секундовыми добавлениями. Это гармоническое переосмысление мелодического тона воспринимается как «восхождение на пьедестал» и служит ярким примером задачи «интонирующей» руки.

Важно учиться предслышать музыку. В воспитании предслышания образность имеет основополагающее значение. Необходимо привлекать все ресурсы воображения в пытливом поиске многообразия образов конкретной партитуры. Образность поможет правильно выражать в процессе дирижирования интонационное напряжение музыки и избегать формального тактирования. В хоре «Колечушко, сердечушко» из «Пушкинского венка» объемные задачи для дирижирования ставят и образность, и предслышание. Два образа – образ женской доли и мужской бесшабашности – представлены в партитуре в нарочитом столкновении. Первый предполагает в дирижировании мягкие, пластичные, певучие жесты небольшой амплитуды, интонационно выразительные. Второй образ жесткий, хлесткий, естественнее всего передать жестами угловатыми, резкими, лишенными интонационной выразительности из-за сосредоточения на ритме, гармонии и артикуляции. В дирижировании при смене первого образа вторым необходимо «…мгновенно и полностью перестроить все физическое состояние руки…». [3, с. 322].

Музыкальный язык хоров Г.В. Свиридова создает благоприятные условия для формирования в дирижерской технике естественных, музыкально выразительных и убедительных жестов. Его музыка, подчас сложно устроенная с точки зрения теории, однако, способна быть легко

воспринята на каком-то понятном, генетически родном уровне. Руки – это только средство выражения музыканта. Дирижерская техника, какой бы совершенной она не была, ничто без информации, которую она призвана передавать исполнителям [1, с. 79]. Руки не создают сами эту информацию, а неустанно черпают ее из творческого замысла композитора. Известная фраза Ф. Листа: «Создавайте себе технику из духа» определяет единственный и самый важный акцент в любой методике обучения музыкантов, в том числе и дирижеров. Дух, - вот основное качество любой первоклассной музыки. В хорах Г.В. Свиридова дух присутствует беспрерывно. Особый дух свиридовской музыки… Жизнеутверждающий и миролюбивый… Он способен завлечь, заворожить, заставить плакать, умиляться и хохотать, способен заставить сострадать и гордиться. Все это поддерживается специфическими средствами музыкальной выразительности, которые обязательно должны находить отклик при выборе средств дирижирования.

Особый стиль исполнения дирижером хоров Г.В. Свиридова должен формироваться под влиянием основных черт звучания его партитур: «тембристости, массы, характера вокализации» [7, с. 130], дикционного насыщения, акцентуации, свойств гармонии и др.. Исполняя Свиридова, иногда придется отказаться от общепринятых схем тактирования и уподобиться регентской манере управления. Подобный стиль дирижирования можно применить ко многим хоровым произведениям, начиная с периода Ново-московской школы (А.Д. Кастальский, С.В. Рахманинов) до современных партитур. Исполнение хоров Г.В. Свиридова, предварённое подробным погружением в партитуру, способствует формированию подлинно национального чувства стиля, опирающегося на русское слово, жанрово-интонационное многообразие и духовность. Понимание образа и стилистических особенностей влияет на выбор выразительных жестов в дирижировании. Со Свиридовым музыкант-хормейстер «зреет», крепнет его понимание русской культуры и духовности.

Диалог между верующими и атеистами продолжается. Музыка, подобная музыке Г.В. Свиридова, в этом диалоге имеет важное значение. Низкий поклон мастеру за возможность учиться на его шедеврах.

**Список литературы:**

1. Ержемский Г. Закономерности и парадоксы дирижирования. – Спб., 1993. – 264 с.
2. Живов В. Теория хорового исполнительства. – М., 1998. – 288 с.
3. Колесникова Н. Основы теории и методики обучения дирижированию. – ВлГУ, 2012. – 351с.
4. Музыкальная культура христианского мира. Материалы международной научной конференции. – Ростов-на/Д., 2001. – 500 с.
5. Мясоедов А. О гармонии русской музыки. – М.,1998. – 142 с.
6. Ржевская Н. Династия Агафонниковых. Статьи, воспоминания, дневники. – Москва-Подольск, 2005. – 360 с.
7. Семенюк В. Заметки о хоровой фактуре. – М., 2000. – 176 с.

**Медведева Ирина Федоровна**
преподаватель МБУ ДО ДШИ №7, Н. Новгород,
devakikrut@yandex.ru

# Применение игровой методики в обучении детей пению

Выбирая методику музыкального воспитания детей, педагог должен помнить о том, что главной его задачей является привитие любви к музыке (не насильственным путем), погружение ребенка в творчество и сотворчество. Для достижения этой цели особенно важна творческая атмосфера на уроке. Важно сделать обучение детей пению увлекательным и эффективным, а также воспитать у детей любовь к самому процессу совместного пения. Их надо обучить основам хорового пения, сформировать первые навыки, первый опыт, зажечь первые искры интереса, склонности к хоровому пению.

Почему же так важно заинтересовать ребенка пением? Во-первых, песня для ребенка – это яркие положительные эмоции. Во-вторых, пение развивает внимание, речь, память, благотворно влияет на нервную систему ребенка, ну и, конечно развивает и укрепляет голосовой аппарат.

Обучение детей хоровому пению начинается преимущественно в дошкольном возрасте, поэтому доминантой учебного процесса малышей является игра.

Почему именно игра?

Сам процесс обучения пению является сложным, долгим и трудоемким. Как следствие для большинства детей он является трудным и поэтому не понятным, не интересным, не радостным. А если дети вынуждены учиться любому искусству, в том числе и пению «под давлением», то к результату они придут намного позже. Невозможно заставить детей полюбить петь, танцевать, рисовать… Их можно только заинтересовать, увлечь этой деятельностью и поддерживать этот интерес постоянно.

Именно поэтому вхождение ребенка в мир любого искусства должно происходить через «волшебный мост» игры. С помощью игры можно научить детей петь, играть на инструментах, слушать музыку, красиво двигаться.

Игровая методика включает в себя следующие положительные стороны:

- В процессе игры дети способны выполнить такой объем работы, какой им не доступен в обычной учебной ситуации.
- Все трудности в процессе обучения пению преодолеваются непроизвольно и незаметно для детей, т.к. игровая методика включает в себя интерес, положительные эмоции, фантазии, постоянную смену заданий.
- Игровое обучение пению связано с разнообразными движениями, т.к. малышам трудно долгое время усидеть на месте, они быстро устают и отключаются от учебного процесса. Использование на уроке элементарных

движений оберегает от утомления, усталости и плохого поведения детей, тем самым помогает соблюдать дисциплину.

- Игровая методика положительно влияет на детей с низкой самооценкой и способствует появлению уверенности в себе.

Работа над развитием певческой культуры детей начинается с речевого этапа. На этом этапе легко и удобно работать над формированием таких певческих навыков, как дикция и дыхание, легкость и полетность голоса. Прежде чем легко и выразительно запеть, ребенок сначала должен научиться легко и выразительно говорить.

Цель речевого этапа – легко и незаметно подготовить голоса детей к пению: «разогреть» мышцы речевого и дыхательного аппарата, обострить интонационный слух, сделать обучение пению более легким и понятным занятием. С учетом поставленной цели можно выявить основные виды деятельности на речевом этапе: артикуляционная гимнастика, игры и упражнения, развивающие певческое дыхание.

Первые занятия начинаются с постановки речи и дикции, поскольку при пении нужно правильно и четко воспроизводить звуки. Хорошим подспорьем в этом является артикуляционная гимнастика. Она помогает ребенку разогреть мышцы челюсти, языка, губ и щек, устраняет напряжение и скованность артикуляционных мышц, развивает мимику и выразительную дикцию.

Одним из важнейших пунктов обучения ребенка пению является постановка дыхания. От характера дыхания будет зависеть качество звучания голоса ребенка (напряженный, вялый, тусклый, звонкий). Певческое дыхание включает в себя три основных момента: вдох (короткий), задержка и постепенный, экономный выдох, который позволит пропеть целую музыкальную фразу. Детям бесполезно объяснять, почему дыхание должно быть нижнереберным, необходимо выполнять с ними специальные игровые упражнения, которые незаметно и, главное, постоянно будут тренировать диафрагмальную мышцу. Сделать это можно при помощи упражнений, в которых ребенку дается задание надуть как можно больше живот, задуть свечу, дуя при этом на нее как можно дольше. Затем тренируем длительность выдоха на шипящих или свистящих звуках. Для этого используем различные образы: как сдувается воздушный шарик, жужжит пчела, сердится кошка и т.д. (выдыхание на согласных звуках «ж», «з», «с», «ф», «ш»). Далее удлиняем выдох на открытых гласных. Сначала используем образы поезда или машины, с которыми можно поиграть: «удалять и приближать движение поезда и машины», изменяя громкость звучания голоса (делая крещендо или диминуэндо).

Уже на первых занятиях хорового пения стоит познакомить детей с фальцетным и грудным регистром голоса. Данное знакомство так же можно превратить в игру и вместе с детьми подумать о том, в каком регистре «разговаривает» то или иное животное (например, мышка – в головном, а бегемот, динозавр и медведь - в грудном и т.д.). Так же можно поиграть с ребятами в игру «Птенчики». Суть игры заключается в диалоге между мамой

птицей, которая чирикает в грудном регистре (на ноте $До_1$ октавы) и её птенчиками, которые находятся в гнезде высоко на дереве и отвечают ей тоненькими голосами (головной регистр, нота $До_2$ октавы).

В игровой методике очень важна личность педагога. Он должен быть эмоционален и выразителен при показе упражнений. Показ педагога — вообще очень эффективный метод работы, особенно на начальном этапе, когда дети очень склонны к подражанию. Слух детей должен постоянно слышать образец точного пения, которому можно подражать. К своему показу педагогу следует отнестись очень ответственно, достаточно только выразительного исполнения песни, и дети неосознанно будут Вам подражать и копировать ваше пение. Главное – хормейстеру нужно найти верный тон, в котором чувствовалась бы воля руководителя и, в то же время, доброжелательность и любовь к детям. Важно не допускать «назидательного учительского» тона, тем самым не нарушить атмосферу доверия, не спугнуть интерес к игре. Очень важно помнить, что хоровое пение – это, с одной стороны серьезное занятие, где учащиеся получают новые умения и навыки, а с другой стороны - это творческий процесс, в котором должны присутствовать и шутка, и игровые моменты, и двигательная активность ребят.

На начальном этапе важно следить за тем, чтобы дети не увлекались силой звучания, не переходили на крик. Так как это ведет к потере полетности и звонкости голоса, а также препятствует возникновению координации между слухом и голосом, что может отрицательно сказаться на интонации.

Цель занятий хором – привить детям любовь к музыке, хоровому пению, формировать навыки коллективного музицирования. Необходимо научить детей правильному пению и приобщить их к прекрасному миру вокально – хоровой классики, народной музыки, современному композиторскому творчеству.

Создание в хоровом коллективе атмосферы творчества, взаимопомощи, ответственности каждого за результаты общего дела способствуют формированию личности ребёнка, помогают ему поверить в свои силы и содействуют раскрытию творческого потенциала.

Для развития певческих навыков необходимы многолетняя практика и многократные повторения. Интерес и радость, связанная с игрой, скрадывают однообразие повторений. Главное – не спешить, не ждать быстрых изменений. В результате каждый ребёнок научится всему в определенный срок и в силу своих возможностей.

Игровая методика обучения пению обеспечивает детям радость и эмоциональный подъём, при этом интерес и внимание к музыке у детей становятся более устойчивыми, и занятия хора проходят легко и радостно.

Методика преподавания не должна придерживаться какого–либо «шаблона». Одной и той же цели можно достигнуть, используя различные формы и методы работы с детьми.

## Список литературы:


1. Анисимова Г. «100 музыкальных игр для развития дошкольников»// Изд-во: Академия развития, 2008
2. Емельянов В.В. «Фонопедический метод развития голоса»
3. Кацер О.В. «Игровая методика обучения детей пению»// Санкт-Петербург: Музыкальная палитра, 2005
4. Комзалова Т. «Уроки пения»// Изд-во: Русич, 2009
5. Малахова Л.В. «Музыкальное воспитание детей дошкольного возраста»// Изд-во: Феникс, 2008
6. «Методика работы с детским вокальным коллективом»// Составители: М.С.Осенева, В.А.Самарин, Л.И.Уколова, Москва, 1999

**Михайлова Екатерина Владимировна**
студентка III курса кафедры академического хора СПбГИК
mihailova-ek@yandex.ru
Научный руководитель:
зав. кафедрой академического хора СПбГИК, доцент,
заслуженный работник культуры РФ
Яруцкая Лариса Николаевна

# Особенности вокально-хоровой работы с детьми в период мутации

Детский хор - это сплоченный музыкальный коллектив, музыкантами которого являются дети, а их инструментом - собственный голос. Естественно качество хорового исполнения напрямую зависит от качества певческих голосов, составляющих хор. Певческий голос - это чрезвычайно сложное , многогранное, таинственное и противоречивое явление. С одной стороны - совершенный и гибкий исполнительский инструмент, так непосредственно подвластен управлению исполнителя , но с другой стороны - это единственный инструмент, способный изменять качество звука и тембровые характеристики не только в зависимости от жанра,стиля, образно-эмоциональной сферы исполнения музыкального произведения, но и от физических факторов. Одним из таких факторов в детском возрасте является мутация голоса. Из различных методических пособий мы знаем, что с окончанием младшего школьного возраста заканчивается период детского голоса. При дальнейшем развитии организма ребёнка детский голос относительно плавно или скачкообразно превращается во взрослый голос: мужской или женский. Это превращение принято называть -мутацией голоса, которая происходит по-разному как у девочек, так и у мальчиков.

Педагог, который работает с детским хором должен знать о 3 периодах мутации у детей - это предмутационный, мутационный и после мутационный период в развитии голоса учащихся. Такое явление хормейстер может узнать по изменениям акустических характеристик, таких как тембр, звуковысотный диапазон, а также динамические особенности голоса. Стоит отметить, что все эти характеристики в свою очередь зависят от возраста ребенка и типа регистрового биомеханизма (грудной,фальцетный,смешанный), используемый учеником при пении. Необходимо помнить, как указывалось ранее, что мутация делится на несколько периодов и хормейстеру необходимо знать и учитывать особенности протекания каждого этапа “ломки” голоса у детей.

**Предмутационный период.**

В этот период развитие детского голоса происходит плавно, без особых скачков и срывов. Считается, что если дети систематически обучались пению, то в этот период их голоса достигают своего расцвета и их рабочий

звуковысотный диапазон резко возрастает : gm-e2.[1] В 12 лет у детей наблюдается активное развитие организма в результате которого повышается упругость стенок верхних резонаторов в области мягкого неба и надгортанных полостей, что может отражаться на качестве звучания их голосов. К концу предмутационного этапа у детей нередко наблюдается ощущение усталости и появление затруднений в пении, особенно на переходных нотах и верхних тонах своего диапазона.

**Мутационный период.**

В переводе с латинского языка “мутация” - переводится как перемена или смена. В практике детского пения можно наблюдать разные ее формы и сроки. Так мутация может быть быстрой или относительно долгой, мало заметной и неощутимой или болезненной. Возраст, в который происходит мутационный период также может разниться в связи с особенностями развития детского организма. Может начаться в 13-14 лет, а может и значительно позже в 16-17. Запоздалая мутация может быть связана с задержкой общего развития организма - а слишком ранняя - с явлением акселерации (быстрого развития организма) у современных детей.

Смена голоса у детей - это явление чисто физиологическое , связанное с половым созреванием организма в подростковом возрасте.В этот возрастной период их голосовой аппарат претерпевает большие изменения. Если до 12 лет происходит постепенный и малозаметный рост гортани, то в этот период как у мальчиков так и у девочек гортань значительно увеличивается как в продольном так и в поперечном направлении.

До мутации гортань мальчиков мало чем отличается от гортани девочек - а в период мутации угол соединения пластин щитовидного хряща в виде так называемого кадыка у мальчиков становится более острым и поэтому весьма заметным. У девочек в этом возрасте гортань остается более округлой по сравнению с мальчиками и отстаёт от них в своём росте в длину.

Размеры голосовых связок у мальчиков увеличиваются по длине в полтора раза ,у девочек гораздо меньше.

Тембровое звучание голосов подростков при грудном и смешанном голосообразовании приобретает большую густоту. Голоса мальчиков по диапазону резко опускаются вниз. Голоса девочек, теряя верхние ноты, опускаются вниз примерно на терцию. В специальной литературе по возрастной физиологии мы можем узнать, что основная причина перемен в голосе в пубертатный период у детей заключается в изменении функционирования органов внутренней секреции. В результате данных возрастных изменений в кровь начинают активно выбрасываться гормоны, влияющие на жизнедеятельность всего организма и изменяющие свойства всех тканей тела, в том числе и мышц голосового аппарата. О влиянии работы эндокринной системы на тембр голоса указывают бесчисленные примеры из истории развития певческой культуры в Италии : когда голоса

[1] Стулова Г. П. Хоровое пение : методика работы с детским хором : учебное пособие для студентов вузов. (стр.36)

певцов-кастратов, лишённых соответствующих гормонов, сохраняли детское звучания, в то время как гортань , голосовые складки и объём их лёгких соответствовал параметрам взрослых людей. Поэтому с уверенностью можно сделать вывод , что изменение звучания голоса детей зависит не столько от увеличения размеров голосового аппарата, сколько от перестройки работы эндокринной системы организма - именно поэтому период мутации сугубо индивидуальный процесс.

Первыми признаками наступления мутации у детей следует считать появление тусклости звучания их голосов, детонации, осиплости, ощущение неудобства в горле при пении, срывы голоса,особенно на высоких нотах, резкое падение силы голоса, быстрая утомляемость.

Педагогу необходимо знать и помнить, что данные физиологические изменения в организме касаются не только его общего физического развития голосового аппарата, но и нервно-психической сферы и дыхательной системы - что может привести к изменению характера ребёнка , перепаду настроения, появлению необычного поведения, а также быстрой утомляемости, которой раньше не наблюдалось.

Хормейстерская практика и различные методические материалы о мутации детских голосов показывают нам, что у мальчиков изменения голосовой функции проявляется ярче, чем у девочек, у которых в большинстве случаев этот процесс протекает более сглажено, менее заметно.

В период интенсивного роста организма у девочек наблюдаются значительные изменения в работе дыхательного аппарата, что может являться причиной нарушения голосообразующей функции гортани. Такие нарушения (собственно как и у мальчиков) могут проявляться в изменении качества исполнительского мастерства - а именно снижение силы звука, ухудшению чистоты интонирования, яркости тембра и пр. Также педагог должен помнить об особенностях полового развития девочек, а именно о появлении менструального цикла. Преподаватель должен рассказывать о таких особенностях, при которых в период наступлении менструального цикла первые 2-3 дня необходимо соблюдать определенный голосовой режим - иначе при сильной певческой нагрузке можно сильно повредить связки.

Как показывает практика - у мальчиков процесс протекает гораздо сильнее и в этот период координация в работе голосового аппарата в пении может не просто ухудшиться , а полностью пропасть. Это связано с тем , что они утрачивают способность к смешанному голосообразованию, и голос их как в раннем детстве снова распадается на 2 натуральных регистра (фальцетный - тоненький , который звучит на высоких нотах голосового диапазона (в основном в первой октаве) и грудной - толстый,относительно в узком диапазоне на низких нотах голоса. Примерно в пределах квинты в малой октаве.

**О целесообразности занятий пением в период мутации.**

Существуют различные суждения о целесообразности проведения хоровых занятий в период мутации , но большинство мнений сводится к тому, что занятия возможны, но при соблюдении особых правил певческой нагрузки. Из практических наблюдений можно увидеть, что у современных детей мутация протекает довольно быстро. Как и говорилось ранее многие педагоги и врачи-ларингологи доказали,что певческая работа с детьми в период мутации не должна прекращаться. Занятия должны проходить с сохранением певческого режима, педагогу необходимо обязательно контролировать певческий процесс. Хормейстер должен к объяснить ребенку , что ему при пении необходимо соблюдать некоторые правила:

- не допускать пение с чрезмерным напряжением голосового аппарата, так как это может спровоцировать напряженную работу связок;
- не петь при наличии сипоты в голосе;
- петь только на звуках, которые исполняются без напряжения, легко и естественно,

а также самому (педагогу) контролировать процесс певческой нагрузки ребенка и помнить, что продолжительность занятий по пению должна быть значительно короче, чем с детьми до мутации или со взрослыми.

При вокально-хоровой работе с детьми в период мутации можно работать над не напряженной артикуляцией, углублении дыхания и развитию гибкости в голосе. А также необходимо продолжать работу над развитием слуха и навыками чистого интонирования. Необходимо уделять внимание вокальным недостаткам, которые могут возникнуть при неправильном пении во время мутации. Изучая различные методики педагогов-хормейстеров можно выделить еще ряд правил, которые необходимо применять при вокально-хоровой работе.

Например, выдающийся педагог, хормейстер и кандидат педагогических наук В.В.Емельянов считает, что в период мутации голоса у детей необходимо не молчать, а продолжать координационно-тренировочную нагрузку в фальцетном режиме, постепенно перенося имеющиеся защитные механизмы на формирующийся грудной регистр.[2] При работе с мальчиками Емельянов советует осуществлять работу преимущественно в малой октаве, насколько позволяет голос. Для создания оптимальных условий саморегуляции переноса имеющихся навыков из фальцетного режима в грудной, целесообразно использовать межрегистровый эффект, т.е. петь широкие интервалы в нисходящем движении – с фальцета – в грудной регистр через регистровый порог. Ширина интервала зависит от уровня мутации: чем ниже может опуститься мутант, тем шире может быть использованный интервал, вплоть до двух октав. С прохождением мутации и укреплением грудного режима работы гортани интервал должен сужаться: квинта, терция, прима, т.е. пение поочерёдно фальцетом и грудным режимом так, чтобы разница в тембре была минимальная. После освоения этого перехода, необходимо закреплять навык, нагружая уже грудной регистр.

---

[2] Емельянов В.В. «Развитие голоса. Координация и тренинг»

Таким образом, можно выстроить некоторую систему последовательной нагрузки голоса во время мутации. Для начала идёт нагрузка в фальцетном режиме, второй цикл – переход от фальцета к грудному режиму через регистровый порог, и наконец, нагрузка в грудном режиме.

По методике Г.П. Стуловой в случае если фальцетный (т.е головной) регистр у ребенка звучит напряженно , то можно использовать вокальные упражнения, основанные на октавных скачках через регистровый порог. Таким упражнением будет тренироваться одинаково как внутренняя мышечная система, управляемая грудным регистром, так и внешняя, управляющая фальцетом. Также при пении нельзя использовать крайние тоны диапазона и большую силу звука. Особенно необходим в период мутации индивидуальный подход к ребенку, так как у каждого это явление происходит по-разному. Также педагогу необходимо помнить , что возраст, в котором возникает мутация также может быть разным. Например, у девочек - с 13, у мальчиков с 14-15. У некоторых преподавателей, которые не учитывают особенности развития голоса у девочек, появляется соблазн использования особенностей голоса в исполнительской практике. Такое злоупотребление голосовыми нагрузками может привести к срыву голоса. Если педагог не знаком с возрастными особенностями развития голоса в переходный период, то занятия с подростками лучше прекратить, чем их калечить. Итак, при методическом подходе к процессу вокально-хоровой работе при мутации голоса нельзя допускать:

- форсированного пения или фальшивой интонации;
- переутомления учащихся в результате чрезмерной продолжительности занятие;
- непосильного вокального репертуара в отношении звуковысотного диапазона,высокой тесситуры и пр.;
- нарушения норм правильного звучания.

При знании правил - занятия во время мутации возможны, но при соблюдении некоторых мер предосторожности.

**Послемутационный период.**

Период, который наступает после мутации детского голоса совпадает с юношеским возрастом - примерно 17-18 лет ( но опять же следует помнить об индивидуальных особенностях развития организма при которых возрастные этапы могут варьироваться). Считается, что в этот период голоса подростков начинают приобретать элементы взрослого звучания, но по сути это еще не взрослый голос. Так как многие исследования показывают, что голосовые мышцы в таком возрасте только приближаются к норме взрослого человека. Именно поэтому в послемутационный период следует соблюдать щадящие певческие нагрузки. Этот этап развития голоса характеризуется проявлением остаточных последствий мутации - неравномерность звучания голоса на всем диапазоне по силу и тембру, пестрота гласных, тусклость тембра, быстрая утомляемость. Из научной литературы мы знаем, что рост голосового аппарата продолжается и после мутационного периода и

окончательно сравнивать мужскую гортань с женской можно только к 30 годам.

Из всего вышесказанного можно сделать некоторые выводы. Мутация - это очень важный период не только в развитии детского организма, но и в процессе вокально-хоровой деятельности. Неправильное пение в период мутации неблагоприятно сказывается на голосе в юношеском возрасте. Это может привести к срыву голосу.

Но при соблюдении хормейстерами и педагогами всех правил и норм голосового режима, а также использования правильного звукообразования при вокально-хоровой работе в период мутации голоса́ детей развиваются плавно и постепенно. Период “ломки” голоса может пройти совершенно безболезненно и быстро при правильном индивидуальном подходе к учащемся хорового коллектива.

## **Список литературы**:


1. Емельянов В.В. Развитие голоса. Координация и тренинг. 6-е изд. – СПб.: «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2010. – 192 с.
2. Стулова Г. П. Хоровое пение : методика работы с детским хором : учебное пособие для студентов вузов / Г.П. Стулова. - Издание 3-е, стереотипное. - Москва ; Краснодар ; Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2017. - 172 с.
3. Живов В. Л. Теория хорового исполнительства 2-е изд., пер. и доп. Учебник - Москва: Юрайт, 2017. - 272 с.

**Михед Любовь Николаевна**
преподаватель, руководитель и дирижер
студенческого оркестра русских народных инструментов
Тульского колледжа искусств им.А.С. Даргомыжского,
Лауреат Общероссийского конкурса МК РФ
«Молодые дарования России»
lmihed@mail.ru

# Некоторые методические аспекты работы над II частью фортепианной сонаты Бетховена №7 в классе дирижирования на народном отделении ссуза

Художественный уровень музыканта зависит не только от его таланта, но и от всей предварительной работы. Эту хорошо известную истину вполне правомерно вспомнить, когда мы говорим о таком курсе, как дирижирование для студентов-народников музыкального училища (колледжа).

Главная мысль, которой я хочу поделиться в статье, касается значение анализа музыки, который педагог-дирижер должен использовать в своей работе.

Закрепление навыков дирижерской техники удобно проводить на музыкальном материале фортепианных сонат Бетховена. Огромная ценность этих образцов классической музыки в предельной насыщенности их возможностям для применения и отработки многочисленных дирижерских приемов. Кроме того, фортепианные сонаты Бетховена звучат столь «оркестрово», что дирижировать воображаемым коллективом музыкантов представляется вполне естественным.

В качестве примера обратимся ко второй части Седьмой сонаты Бетховена (Largo e Mesto) и отметим некоторые особенности «учебного» дирижирования этой музыкой.

В монументальном Largo e Mesto в полной мере проявляется величие бетховенской души. (И это не музлитературный пафос, и личное восприятие музыканта-дирижера с многолетним опытом). Эта соната совпадает по времени создания с первыми приступами болезни разрушающей жизнь Бетховена – 1798 год.

“Всякий чувствовал в этом Largo, - говорил Бетховен, - состояние духа меланхолика со всеми разнообразными оттенками света и тени, имеющимися в картине Меланхолии” [5,С.64].

Познакомившись с музыкой всей сонаты (лучше вместе с учеником послушать ее и обменяться впечатлениями), биографией композитора, эпохой создания произведения переходим к анализу и разбору формы второй ее части.

Это – сонатная форма, где средняя часть (разработка) заменена эпизодом, построенном на новом тематической материале.

Коснемся моментов анализа музыкального материала в том виде, каком он может фигурировать на занятиях по дирижированию.

Основная тотальность d-mol.Следует напомнить студенту, что для Бетховена с его особым вниманием к образно-смысловому значению (семантике) тональностей их выбор (в частности тональности драматического плана) имел важное значение. Главная партия в экспозиции строго замкнута в самостоятельную форму периода с полной совершенной каденцией. Первый восьмитакт передает эмоцию, которая волнует своей неустойчивостью: нарастания в ней меняются спадами. Этот скорбный мотив звучит медленно с эпической широтой. Тема полна строгости и суровости. Во многом этому способствует жанр хорала, который оказывает воздействие на возникающий образ Largo, дополняя его скорбный тон возвышенностью и торжественностью. Весь комплекс средств выявляет двойственность этого образа: скорбная утонченность в сочетании с монументальностью. Именно в этом кроется эмоциональная глубина этого Lamento, которое столь сильно воздействует на нас своей высокой трагичностью. (Я думаю, что в работе со студентами-народниками достаточно ограничиться такого рода комментариями к музыке. Говоря об образной неоднозначности, не следует, например, углубляться в теорию «целостного анализа» Мазеля и Цуккермана или прибегать к объяснению «единовременного контраста» по Ливановой. Обилие и сложность терминологии способны нанести вред даже учащимся теоретических отделений, не говоря уже о народниках. Педагогу в данном случае важно чувствовать «дозу» теоретических знаний: они необходимы, но их избыток способен разрушить живое эмоциональное представление студента о музыке).

Параллельно осветим вопросы дирижирования.

В начале дирижирования следует обратить внимание на метроритмическую структуру. Здесь используется 6-дольная схема тактирования (3+3) по 4-дольной схеме. Медленная и сосредоточенная музыка главной партии легко «поддается» правой, тактирующей руке. Левая рука с первого же такта «держит» гармонию мягким ауфтактом в штрихе нон-легато, отражая её смены. Рекомендуется обязательно сделать маленькое крещендо в 3 такте, которое следует закончить ауфтактом снятия на первую долю в 4 такте. Второе предложение дирижируем более насыщенным жестом, стремясь к «завоеванию» кульминации главной партии (7 такт). После которой динамический спад показываем уменьшением амплитуды жеста в правой руке и жестом «диминуэндо» в левой руке до окончания музыкальной мысли.

Когда начинается новая музыкальная фаза – с вершины источника мягкого и пластично «изливается» тема связующей партии. Она содержит в себе нежные интонации, возможно, вдохновленные музыкой Моцарта. Но при этом здесь ярко ощутимы и неистовые бетховенские контрасты, и его патетическая декламация.

Связующую партию дирижируем в верхней позиции. Если мыслить «оркестрово», то можно предположить, что эту тему проводит флейта. Показ вступления дается левой рукой в верхнем регистре на четвертую долю. Необходимо заметить, что на протяжении дирижирования всей этой частью

«восьмую с точкой» держим на две доли, то есть каждый раз происходит остановка движений левой руки.

Более рельефный ауфтакт к пятой доле 13 такта начинает второе предложение связующей партии. Здесь следует показать (причем, довольно выпукло, как бы декламационно) общее «крещендо» к кульминации. Осуществляется это насыщенным жестом с некоторым увеличением амплитуды, стремлением к вершине 16 такта.

В «Аяксовых вздохах» побочной партии ощутима опора на преобразованные жанры Сицилианы и Lamento.Образ побочной партии (если вспомнить эмоциональные слова Р. Роллана) передает «предельное отчаяние», «сокрушительность страдания», заканчивающееся «благородными слезами погребального шествия», то есть темой заключительной партии.

Побочная партия дирижируется в средней позиции. Начинается она с третьей доли 17 такта. Все лиги подчеркиваются небольшими остановками руки после них, и едва ощутимыми задержками ауфтактов к их началу. В 19 такте к 4 доле предполагается активный ауфтакт на «форте», так как здесь появляется «мотив скорби», который показываем в штрихе нон-легато. Второе предложение побочной партии звучит в низком регистре на «легато». Дирижируем несколько утяжеленными, длинными тянущимся движениями левой руки. С 23 такта трижды проводимые «мотивы скорби» показываем подчеркнутыми ауфтактами после чего в 25 такте «уходим» на «сухие», тихие аккорды, ведущие к заключительной партии.

Скорбно-элегическая тема заключительной партии звучит в мягком a-moll.

В теме заключительной партии , как и связующей , наиболее непосредственно проявляются черты сицилианы. А в тт. 26-29 звучит «печаль души, осознавшей свое бессилие перед случившимся» [5].

«Отчаяние сокрушительного страдания Аякса, заканчивается благородными слезами погребального шествия» (там же).

Основной штрих – легато. Правая рука тактирует очень мягкими жестами аккомпанирующей группе – фигурации нижнего голоса. Легкое кистевое движение левой руки «проводит» светлую лирическую тему.

Так как мы изучаем произведение по клавиру, то нам в данном случае приходится дирижировать «воображаемым» оркестром. Отсюда :

- необходимо овладеть техникой перехода рук из средней позиции в верхнюю и нижнюю:
- уметь использовать длительное crescendo и diminuendo, то есть выразительные возможности левой руки;
- обратить внимание на ауфтакты (активный ауфтакт к звучащему аккорду и пассивный ауфтакт к паузе) особенно когда дирижирует студент одной правой рукой.

Эпизод (вместо разработки) строится на новом тематическом материале, как это будет свойственно структуре будущих похоронных маршей Бетховена.

Сначала звучит мотивом спокойной элегии. F-dur воспринимается как уход в новую эмоциональную сферу, где больше эпичности, сдержанной силы. Но в момент наибольшей внутренней напряжённости, элегию прерывает новый элемент: «стучится судьба». Импровизационность внезапно размывает установившуюся фактуру, а нисходящие мелодические всплески, прерываемые паузами воспринимаются как слёзы. «Слёзы струятся» и слышны «прерывистые вздохи», сопровождаемые ритмом «неумолимых шагов марша».

Они затихают: sforzando – pianissimo, последняя вспышка forte, за которой «decrescendo рыданий» возвращает к торжественности первого темпа.

Правой рукой мягким кистевым движением мы показываем остинатный бас на «пиано». Левая рука ауфтактом к 4 доле отмечает вступление элегической «легатной» темы, конец которого сопровождается «снятием звучания» в 32 такте. Штрих легато на «крещендо» в 34 такте подводит к подчеркнутым ауфтактам на 1 и 4 доли 35 такта. После чего ауфтактом к первой доле соль-минорного трезвучия в верхней позиции показываем партию флейты на нисходящих мелодических всплесках.

В репризе возвращается основная тема, где черты сицилианы поступают ощутимее, чем в экспозиции. Здесь нет разделения между главной и связующей партиями. Бетховен сливает их. Так подчеркивается их жанровое родство.

Кода построена на тематизме главной партии. Она возвращает сначала к взволнованности, смятенности кульминации среднего раздела, а заканчивается мягко глубоко лирично.

В работе следует постоянно обращать внимание на соответствие жеста музыкальной ткани: графики рисунка, метрическому содержанию фраз, динамике развития и характеру интонирования. Необходимо воспитывать у студента чувство (ощущение) темпа, нюансов течения музыкального времени. Также следует отрабатывать простые приемы снятия звука (с обязательным соответствующим ауфтактом). Отдельно «отточить» штрих «marcato».Закрепить приемы управления динамикой (крещендо, диминуэдно).

В рамках небольшой статьи я не ставила задачу предложить читателю какой-либо полноценный методико-исполнительский анализ второй части Седьмой сонаты Л. в Бетховена. Главным для меня было заострить внимание на той *органической связи музыкально-теоретического и дирижерского (практического) анализа,* которая должна присутствовать в работе педагога-дирижера. (Это тем более важно, что методических работ, ориентированных на практику оркестрового дирижирования, немного). С этим связана и моя попытка изложить подобный анализ доступным, живым, ориентированным на учебную практику языком. Надеюсь, что я достигла своей скромной цели и данная статья обратит внимание преподавателей дирижирования на необходимость более вдумчивого отношения к классическому музыкальному материалу и его использованию в курсе дирижирования на народных

отделениях ссузов. Тем более насущным этот вопрос выглядит в свете упразднения дирижерской квалификации для выпускников народных отделений ссузов искусств и, как результат, сокращения часов по дисциплинам дирижерского цикла.

**Литература**:


1. Володкович А. «О жанровых истоках тематизма фортепианных сонат Бетховена». Минск, 1985.
2. Канерштейн М. Вопросы дирижирования. – М., 1985.
3. Казачков С. Дирижерский аппарат и его постановки. – М., 1967.
4. Мюнш Ш. Я – дирижер. – М., 1961.
5. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Вып.5. М., 1990.

**Мишарина Юлия Алексеевна**
студентка 4 курса ГПОУ РК «Колледж искусств Республики Коми»
nmrkirk@mail.ru
Научный руководитель:
преподаватель Рочева Ольга Егоровна

# Строй в хоре. Проблемы хорового строя

Хоровое пение – древний вид музыкального творчества. В течение многих веков хоровое искусство выработало традиции и принципы хорового пения.

Хоровое пение – это сложный и многогранный процесс. Основа хорового пения – образование хоровой звучности путем сложения индивидуальных тембров в единый звуковой поток. Хор – это большой по количеству участников вокальный ансамбль, состоящий из хоровых партий. Основа партии - это унисон – полная слитность всех вокально-хоровых компонентов звучания: интонация, звукообразование, тембр, дикция, ритм. Хор – ансамбль вокальных унисонов. Важная задача в процессе работы создание ансамбля вокальных унисонов. Выполнение этой задачи неотъемлемо от такого понятия, как Строй.

Строй – одна из первых, сложных и многогранных задач в работе с хором, она требует от хормейстера профессиональных знаний и умений. Без стройного звучания, без воплощения этой задачи не будет и звучания хора.

К исследованию данного вопроса обращались выдающиеся хормейстера в своих трудах: П. Г. Чесноков «Хор и управление им», В. Г. Соколов «Работа с хором», А. В. Свешников «Хоровое пение - искусство истинно народное, К. К. Пигров «Руководство хором», а также в воспоминаниях и записях репетиций известных хоровых дирижеров - А. А. Архангельского, Н. М. Данилина.

Определение понятия «Строй».

Строем называется система организации музыкальных звуков по высоте, выраженная в соотношениях частот их колебаний. Любой строй отталкивается от точно определенной высоты какого-либо одного звука. В большинстве случаев таким звуком-ориентиром служит ля (а) первой октавы, частота колебаний которого в настоящее время установлена в 440 Гц.

Строй в музыке имеет несколько значений:

1) Система звуковысотных отношений, применяемых в музыке;

2)Частота (высота) настройки эталонного тона звукоряда;

3)Хоровой строй, т.е. согласованность между певцами хора в отношении точности звуковысотного интонирования.

Строй существует в виде инвариантных слуховых представлений о высоте каждой ступени звукоряда. Эти представления лежат в основе всей музыкальной практики и фиксируются нотными знаками.

До 16 века существовало множество различных музыкальных систем, разработанных индийскими, арабскими, греческими учеными – 5-7

ступенные лады (Пифагоров строй), 17-24 ступенные в арабских странах, натуральный строй, с появлением которого в музыку пришли понятия мажорного и минорного лада.

На данный момент самыми распространенными являются:

*Темперированный строй.*

Самым удачным вариантом оказалась равномерная темперация (РТС), когда октаву просто разбили на 12 «равных» интервалов с энгармоническим равенством звуков, а также с полутоновым расстоянием между соседними звуками. «Равность» здесь понимается так: каждая следующая нота в одинаковое число раз выше предыдущей. И повысив ноту 12 раз, мы должны прийти в чистую октаву.

*Нетемперированный – зонный строй.*

Это звучание относительно к конкретному материалу в зоне высоты звука. В отличии от темперированного строя, зонный строй по своей звуковой специфике является нефиксированным и естественно относительным. Понятие “фиксированный звук” - это точность воспроизведения звуков в темперированном строе, а так как зонный строй является относительным, поэтому высотное отношение звуков между собой является нефиксированным.

Певческий голос так же имеет зонный строй.

Строй является одним из главных элементов хоровой техники. Он требует постоянной кропотливой работы, неослабевающего внимания исполнителей во все моменты деятельности хора. Особенно труден строй при исполнении a`cappella. Пение a`cappella требует особой точности строя. В пении a`cappella отдельные неточности строя могут отклонить хор от тональности, хор «поползёт», потеряв тональную устойчивость.

Хоровой строй

Это степень выравненности звучания хора по отношению к интонации. Чистая же интонация есть результат точного воспроизведения высоты того или иного звука.

Исходя из практического понимания строя как верного исполнения интервалов, П.Г. Чесноков делит его на два вида: мелодический (горизонтальны, строй хоровой партии) и гармонический (вертикальный, строй всего хора).

Мелодический или горизонтальный строй – это чистота интонирования мелодии вокальным унисоном (хоровой партией, группой партий, всем хором, поющим в унисон).

Хоровая практика выработала определённые правила интонирования ступеней мажорного и минорного лада. Впервые эти правила были систематизированы П.Г. Чесноковым в своей книге «Хор и управление им».

Гармонический или вертикальный строй – это правильное интонирование созвучий аккордов в их последовательном движении, образующихся в звучании всего хора или его голосовых групп.

Гармонический строй в музыкальном произведении связан с логикой развития в нем многоголосия, функциональной взаимосвязи аккордов, поэтому его стали называть вертикальным строем, или строем многоголосного хора.

Мелодический вид интервалов – предмет анализа горизонтального строя. Следовательно, рассматривая какое-либо хоровое произведение с точки зрения мелодико-горизонтального строя, мы детально разберём мелодическое строение каждой хоровой партии в отдельности, изолированно от других, его составляющих.

Предмет анализа вертикального (гармонического) строя – гармонический вид интервала как одновременное звучание тонов. Основой современной гармонии является терция. Этот интервал в гармоническом виде – зародыш аккордов мажорного и минорного лада, а затем и других многообразных гармонических сочетаний.

Вся многовековая история формирования музыкальных строев вплоть до середины XX в. утверждала интонационную стабильность гармонических интервалов.

Работа над строем.

Работа над строем в хоре должна быть связана с работой над элементами музыкальной выразительности, поэтому среди основных приемов можно выделить:

интонирование «вне ритма, т.е, по руке дирижера, с использованием фермат на отдельных, трудно выстраиваемых аккордах;

пение сольфеджио, на слог, закрытым ртом, что помогает певцам понять логику мелодического и гармонического развития, помогает темброво выстроить музыкальный материал;

чередование интонирования «про себя» с интонированием вслух, способствует развитию внутреннего слуха;

исполнение сложных по ритму гармонических построений с упрощением (ритмическим наполнением), а также в различных ритмических вариантах, что поможет выстроить на этапе разучивания произведения ансамбль ритмический и интонационный. Например, полезно петь с дроблением;

при понижении строя на этапе, разучивания произведения полезно ускорить темп, увеличив эмоциональную напряженность исполнения или при повышении строя чуть замедлить темп, дав возможность певцам контролировать эмоции и строй хора;

при наличии неудобной тесситуры разучиваемого сочинения использовать транспозицию;

включения фрагментов разучиваемых сочинений в процесс распевания хора с целью шлифовки строя в соединении с другими элемен-тами хоровой звучности (ансамбль, дикция) и средствами музыкальной выразительности.

В произведениях полифонического склада, где каждый голос выполняет самостоятельную мелодическую функцию, горизонтальный строй вступает в более сложные отношения с вертикальным. Интонационные

задачи здесь определяются фактурными, образно-выразительными и темати-ческими особенностями музыки.

Современные научные исследования и исполнительская практика показали, что чистая интонация в хоровом исполнении является переменной величиной; хороший строй хора не есть нечто неизменное, застывшее, он может регулироваться и корректироваться зонным интонированием; строй зависит от различных элементов музыки (звуковысотного рисунка, ладовой системы, направления движения, динамических и метроритмических акцентов, формы произведения ит. д.).

Зависимость хорового строя от звукообразования певцов.

Хор - «инструмент» особенный. Неточное интонирование даже одного певца может привести к самым неприятным последствиям. Поэтому хормейстер должен воспитывать в коллективе понимание необходимости постоянного контроля за точностью интонирования.

Многие случаи нарушения строя связаны с недостатками вокала певцов хора. Работа над их преодолением должна вестись не только коллективно, но и индивидуально. Певцы должны уметь предслышать высоту звука, оценивать правильность его образования. Это возможно при развитом внутреннем слухе. Его развитию способствуют упражнения типа вслух - «про себя» - вслух.

Работе над чистотой интонирования помогает область тихой динамики, что способствует обострению слуховой функции.

Хоровому строю вредят такие недостатки пения как понижение, повышение, фальшивая неустойчивая интонация, чрезмерная вибрация. Любая фальшь (понижение, повышение интонации) называется детонированием.

Понижение интонации может быть по причине:

дряблого, неопёртого дыхания - при этом помогают беззвуковые и звуковые упражнения на активизацию дыхания.

вялого произношения - следует применять упражнения на активизацию дикции.

Повышение. Причинами повышения могут быть форсированное, крикливое пение, слишком большой напор дыхания, а также чрезмерная «весёлость» коллектива. Повышение интонации наблюдается реже, чем понижение.

При повышении применяются упражнения с тёмными, глубокими гласными О и У и слогами с ними.

Чрезмерная вибрация приводит к нарушению интонации (особенно если голос звучит в высокой тесситуре, на громкой динамике и долгой длительности). В этом случае помогает самая ровная, безвибратная гласная У слоги ДУ, КУ) и тихая динамика. Можно применять упражнения и на О. В упражнениях всё внимание должно быть направлено на образование ровного звука.

Одним из этапов работы над хоровым строем является осуществление в хоре унисонного строя. Работу над вокальным унисоном принято начинать с

примарных тонов хоровых партий при умеренной динамике, постепенно добиваясь единообразного звукоизвлечения на хорошей опоре. Усложнение задач в работе над унисоном в вокальных упражнениях и репертуаре должно быть постепенном и рациональным. Это касается расширения диапазона, усиления динамики, усложнения темпа и ритма.

Достижение унисона в хоре не должно осуществляться за счет обеднения тембровой палитры хора. Нивелирование тембровых красок хоровых партий делает хоровую звучность бесцветной невыразительной, лишенной яркости и сочности. Особенно труден строй при исполнении a'cappella.

Без поддержки музыкальных инструментов хористы интонируют, опираясь только на собственные слуховые ощущения и представления ладотональных звуковысотных отношений в мелодии и гармонии. В связи с этим острота, четкость и определенность интонации становится не только необходимым компонентом выразительного исполнения, но и средством «цементирующим» хоровой строй и потому одним из важнейших качеств профессиональной вокально-хоровой техники певцов и дирижера.

Строй - категория художественно-выразительная, а интонационные оттенки вокального звука - одно из средств музыкальной выразительности. Участники хора должны быть так воспитаны и обучены, чтобы они были способны быстро настраиваться на заданную хормейстером тональность; чутко реагировать на необходимость завысить, «заострить», либо чуть занизить, «притупить», интонацию; подстраиваться в общий тон, тембр, ритм, динамику и темп. Для хорошего строя хора при пении без сопровождения инструмента чрезвычайно важны два условия:

а) необходимость предварительной настройки (задавание тона хор-мейстером);

б) необходимость постоянного активного вокально-слухового (инто-национного) контроля в пении участниками хора и дирижером.

Процесс выстраивания точной интонации, как и собственно сам процесс чистого пения, является для исполнителей кропотливой сухой работой, требующей непрекращающегося внимания к воспроизведению каждого звука, каждой ноты. Каждый из певцов должен отвечать за строй, за звук – тогда составится хор, полагал Н.Данилин. Во время пения нужно анализировать и знать, какие ноты петь выше. Вступить после паузы с верной интонацией в верную ноту в нужном ритме с верными словами – первое условие хорового певца. Слаженность хора познается во вступлении после паузы; каждый понимающий в музыке по вступлению хоровой партии судит, - доучен хор или нет.

Обращаясь к певцам на репетициях, Н.Данилин часто говорил: «Надо настроить инструмент, а потом на нем играть». В этом утверждении, звучащем как тезис, заложен глубокий смысл всей многомерности работы с хором над интонированием.

В результате изучения различных источников мы пришли к выводу, что проблема хорового строя актуальна, так как строй - это основа хорового пения. Стройное пение – одно из важнейших качеств хорового

исполнительства, которое включает в себя множество аспектов, таких как: чистота интонации, правильное звукообразование, динамические оттенки и различные нюансы в произведениях. Все эти аспекты требуют не только всеобъемлющих знаний дирижера, но и профессионализма певцов. Тема очень интересная, сложная и многоплановая.

Хоровое пение существует в России издавна, оно присуще человеку, как часть жизни. Люди пели за работой – когда сеяли и убирали урожай, шили и вязали. Пели за столом, в моменты отдыха и в праздник, во время богослужения и в походе. Во время торжеств все пели огромным хором, даже цари пели в хоре. Пела вся Россия. Пели хором бурлаки и плотники, студенты и учёные, пели на заводах и фабриках, в университетах и дворцах, в городе и деревне, пели везде.

Хор – как инструмент со многими голосами. Он может выразить еле слышное эхо человеческих переживаний, ликование победы или величие бессмертной человеческой души.

Печаль и горе, радость и надежда, вера и счастье изливаются из человеческой души, находя выход в хоровом пении.

**Литература:**

Михайлов А.В. Хоровое искусство выпуск второй/ А.В. Михайлов, К.А. Ольхов, Н.В. Романовский. – Л.: Музыка, 1971. – 152с.

Пигров К.К. Руководство хором/ К.К. Пигров. – М.: Музыка, 1946. – 220с.

Романовский Н.В. Хоровой словарь/ Н.В.Романовский. – М.:Музыка, 2005.

Самарин В.А. Хороведение/ В.А. Самарин. – М.: Музыка, 2011.

Соколов В. Г. Работа с хором/ В.Г. Соколов. – М.: Музыка, 1967. – 192с.

Чесноков П.Г. Хор и управление им/ П.Г. Чесноков. – М.: Государственное Музыкальное Издательство, 1961. – 240с

https://ebooks.grsu.by/horovedenie/razdel-iv-stroj.htm

https://muz-teoretik.ru/vidy-stroev-v-istorii-muzyki/

https://www.belcanto.ru/pifagorov.html

https://studfile.net/preview/5439073/page:12/

https://urok.1sept.ru/статьи/655722/

**Мягченкова Александра Андреевна**
студентка V курса Саратовской государственной
консерватории им. Л.В. Собинова
shilova.aleksandra@inbox.ru
Научный руководитель: доцент
Кошелева Надежда Алексеевна

# Интерпретация поэтического текста Т.Г. Шевченко в хоровом цикле Г.П. Дмитриева «Апостол правды»

Творчество Георгия Петровича Дмитриева (1942 – 2016) – уникальное явление в отечественном музыкальном искусстве второй половины XX столетия.

Г.П. Дмитриев – представитель московской композиторской школы. Его талант ярко проявился во всех сферах композиторского творчества: от детских пьес и эстрадных произведений до монументальных симфонических полотен.

В своих произведениях Г.П. Дмитриев объединял связь с традициями и индивидуальные композиторские решения (в том числе черты авангардной музыки – атональность, серийную технику, алеаторику).

Яркой стороной музыкального мышления композитора является его полифоничность, предстающая в самых различных проявлениях: имитационная и контрастная виды полифонии, фугированное изложение на серийной основе; каноны и фугато способствуют драматизации образов и чаще возникают в кульминационных фазах развёртывания формы.

Приоритетные тематические интересы композитора находились в области истории, русской поэзии, духовной жизни. Произведения Г.П. Дмитриева 1980 – 90-х годов являются средоточием взгляда автора на историю России как на процесс, движимый христианской идеей.

Хоровая музыка занимает значительную часть творческого наследия композитора и представлена в самых разнообразных жанрах: опера-оратория («Святитель Ермоген»), кантата («*Stabat Mater dolorosa*», «Братские песни»), оратория («Из «Повести временных лет»», «Космическая Россия»), симфония-концерт («Священные знаки», «Старорусские сказания», «Китеж всплывающий»), симфония тропарей («Земля высока…»), монастырская кантата для диаконского чтения «Преподобный Савва Игумен», поэма («Сказание о деве Алисафии и храбром Егории»), Всенощное бдение, *Messe in D*, симфония «Праведная Русь»[1].

Важной страницей творчества Г.П. Дмитриева стали хоровые циклы на стихи русских поэтов XIX и XX веков: А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.М. Языкова, А.В. Кольцова, Н.М. Рубцова, С.А. Есенина, О.Э. Мандельштама и многих других.

---

[1] Хоровое звучание также можно услышать в музыке к кинофильмам «Георгий Седов» и «Так начиналась легенда».

В 1983 году Г.П. Дмитриев пишет хоровой цикл на стихи Т.Г. Шевченко «Апостол правды».

На Украине имя Т.Г. Шевченко давно стало равнозначным понятию «народ»[2], а его стихи являются образцом романтической традиции для украинцев, как стихи В.А. Жуковского для русского читателя, а А.Б. Мицкевича для поляков. Мировоззрение Т.Г. Шевченко формировалось под влиянием произведений А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, А.В. Кольцова, И.А. Крылова, Н.В. Гоголя, В.Г. Белинского. В своём творчестве он отразил стремление к свободе, равенству, социальной справедливости. Каждое сочинение поэта – это целостная жизненная философия человека сильного духом, человека, видящего несправедливость и не желающего мириться с ней.

Название «Апостол правды» взято из текста стихотворения Т.Г. Шевченко в переводе на русский язык С. Гордеева «И день идёт, и ночь идёт».

Цикл состоит их трёх номеров:

1) «Проходят дни, проходят ночи» (перевод Н. Ушакова) – философское размышление о бренности человеческого бытия;

2) «И день идёт, и ночь идёт» (перевод С. Гордеева) – идейно-смысловой и композиционный центр всего цикла;

3) «Думы мои, думы» (перевод А. Суркова) – лирические воспоминания о родном крае.

Второй хор цикла выполняет роль идейно-смыслового и композиционного центра. Единственная строфа, распеваемая многократно, обретает значение *idee fixe:*

*И день идёт, и ночь идёт*
*За голову схватившись в муке,*
*Всё думаешь: когда придёт*
*Апостол правды и* науки.

Слово «*правда*» всегда выделено смысловыми акцентами и, таким образом, становится ключевым во всем цикле. Идеалы правдоискательства красной нитью проходят в поэзии Т.Г. Шевченко, включая стихи, положенные в основу данного хорового цикла:

*В край родной идите дети, к нам на Украину,*
*Под плетнями сиротами, а я здесь уж сгину!*
*Там найдёте сердце друга, оно не лукаво,*
*Чистую найдете правду, а может и славу…*

---

[2] Б.Ф. Кваша «Жизнь Тараса Шевченко – жизнь Прометея» (к 190-летию со дня рождения).

В представленных стихотворениях доминируют горестные раздумья поэта, проникнутые глубокой сыновней любовью поэта к родному краю.

Хор, словно голос поэта, выражающий его сокровенные думы, с каждым номером становится более открытым и искренним.

Идейное содержание первого хора *«Проходят дни, проходят ночи ...»* – размышление человека о поиске судьбы, достойной участи человека с развитым самосознанием, пробудившимся к высоким помыслам. В стихотворении звучит открытое осуждение людей, которые удовлетворяются своим подневольным положением, людей безликих, которые ни к чему не стремятся. Для автора «покой» сродни злу – воплощение пассивности, бездеятельности. Автор твёрдо убежден, что человек должен преодолевать трудности, а равнодушие – самое страшное, что может быть в жизни:

*Страшно впасть в кандалы,*
*Умирать в неволе,*
*А еще хуже – спать,*
*Спать и спать на свободе.*

Стихотворение «*Проходят дни, проходят ночи ...*» – это глубоко патриотическое произведение, в нём четко определяется позиция поэта-борца, призывающего к активным действиям в интересах своего народа, своей страны. Стихотворение охватывает широкий круг поэтических образов, отсюда сложность музыкального воплощения стиха, содержательно многослойного и ёмкого, влекущего за собой сложность музыкальной формы.

В данном сочинении можно выявить несколько трактовок музыкальной формы. В основе – сложная трёхчастная репризная форма:

| *A* | *B* | $A_1$ |
|---|---|---|
| I часть | II часть | III часть |
| Простая трёхчастная форма | Рондо | Период |
| 27 т. | 73 т. | 11 т. |

Форма второго плана – контрастно-составная с чертами рондальности:

| ***Вступление*** | ***Основной раздел*** | ***Заключение*** |
|---|---|---|
| $a\ b\ a_1$ | $c\ d\ e\ c_1\ f\ e_1\ g\ c_2$ | $a_2$ |
| *в трёхчастной репризной форме 27 т.* | *с элементами рондальности, где «с» - рефрен* | *11 т.* |

*73 т.*

Обрамляющая композицию мелодия (во вступлении и заключении) соответствует настроению основного раздела стихотворения, суть которого – размышление о бренности человеческого бытия. Она неторопливо развивается и создаёт настроение мечтательной, светлой грусти, лёгкой меланхолии.

II часть (В) начинается хоровым рефреном, который привлекает песенным тематизмом, причём ключевые слова с обращением к Богу музыкально укрупнены унисонной фактурой. Тема первого фугато характеризуется поступенным восходящим движением как попытка преодолеть невзгоды, выпавшие на долю людей. Размеренная ритмика, напоминающая шаги человека, создаёт изобразительный эффект, сопровождающий строки: «*Но не дай спать ходячему*».

Хоровой речитатив передает эмоциональное состояние отчаяния и ощущения безысходности. Эта мысль как замкнутый круг проносится в голове автора, не давая покоя. Отсюда и множественные повторы одних и тех же мелодических ходов. Штрих *staccato* подчёркивает самые горькие слова стихотворения *(«Но не дай… гнилою колодою по свету валяться»*) и придаёт им особую колкость и злость. Далее следует хоровой рефрен в изменённом виде. Теперь унисонная фактура появляется в эпизодах, связанных с ненавистью и злостью. В последующем фугато мелодия движется сверху вниз, изображая тяжёлый груз неволи и оков.

На протяжении всего сочинения сохраняется равномерная пульсация долей, здесь несомненна образная аналогия с размеренным отсчётом времени в безостановочном движении маятника.

Известный советский и российский композитор Георгий Петрович Дмитриев виртуозно объединяет две стихии – музыкальную и литературную. Его творчество не только исключительно разнообразно и выразительно, но и проникнуто духовностью, глубинным чувством преемственности русской культурной традиции.

Дарованию Г.П. Дмитриева в равной мере доступны тонкие нюансы внутреннего мира художника и раздумья об исторических судьбах нашей страны.

Музыкальный язык композитора можно определить, как современный и сугубо индивидуальный. В каждом произведении композитора встречаются новаторские музыкальные идеи.

Основой композиторской техники Г.П. Дмитриева является высокоразвитое искусство голосоведения, безошибочное чутье его закономерностей и специфических условий.

Музыка Г.П. Дмитриева неоднократно была представлена на фестивалях «Московская осень» и неизменно становилась заметным явлением в концертной жизни столицы. «Сочинения Георгия Дмитриева на последних фестивалях «Московская осень», на мой взгляд, были одними из интересных и самых лучших», – считает Р.К. Щедрин. – «Не говоря о том, что у него просто большой природный дар, у него есть настоящее

мастерство. Он точно знает, чего хочет от исполнителей, от музыкальной формы. И вместе с тем он нигде не теряет ощущения «мостка» между слушателем и создателем. Он ищет новые, смелые, иногда рискованные, я бы даже сказал, экстремальные пути в искусстве. И когда я вижу единомышленника, в высшей степени талантливого и замечательно профессионально оснащенного, мои симпатии – на его стороне»[3].

---

[3] Р. Щедрин. Интервью для зарубежных радиослушателей. 1983, 20 января. Цит. по Журбинская Т., 11, с. 41.

**Пецевич Александра Анатольевна**
студентка III курса кафедры хорового дирижирования
Белорусской государственной академии музыки
sandrapetsevich007@gmail.com
Научный руководитель: доцент
Кошелева Надежда Алексеевна

# Виртуальные хоры как инновационный вид музыкального искусства

Вопрос формирования виртуального хора как вида концертной деятельности берёт начало в 2006 году. Идея исполнения и записи одного хорового произведения певцами, находящимися в разных точках мира, принадлежит Эрику Уитакру[1] (США). Создание записи первого произведения «Lux Aurumque» объединило в виртуальный хор 185 певцов из 24 стран и получило широкий резонанс. В течении 14 лет силами виртуального хора были исполнены произведения «Sleep» (2000 певцов из 58 стран), «Water night» (3746 певцов из 73 стран), «Fly to Paradise» (8409 певцов из 101 страны), «Sing Gently» (17572 певца из 152 стран).

В развитии виртуального хора как вида музыкального исполнительства Эриком Уитакром была использована форма выступления хора с последующим включением онлайн-исполнителей. На конференции TED[2] в марте 2013 года Эрик Уитакр с хорами из Университета Калифорнии в Фуллертоне и Риверсайд Коммьюнити Колледж исполнил собственное сочинение «Cloudburst», адаптированное для исполнения онлайн, а именно учитывалась задержка связи. Во второй части музыкального произведения был подключен виртуальный хор из 30 хористов, находящихся в 30 разных странах, в режиме онлайн через программу видеосвязи Skype.

Также новой формой использования средств виртуального хора стало создание фильма «Deep Field: The Impossible Magnitude of our Universe»[3]. Этот фильм является первым в своем роде сотрудничеством между композитором и дирижером Эриком Уитакром, удостоенным за данную работу премии Grammy[4], продюсерами Music Productions, учеными и визуализаторами из Space Telescope Science Institute[5], артистами 59

---

[1] Эрик Уитакр - американский композитор, дирижер и оратор. В марте 2016 года он был назначен первым артистом-резидентом Los Angeles Master Chorale в Концертном зале Уолта Диснея.

[2] TED (аббревиатура от англ. technology, entertainment, design; технологии, развлечения, дизайн) — американский частный некоммерческий фонд, известный прежде всего своими ежегодными конференциями.

[3] Глубокое поле: невероятная величина нашей Вселенной

[4] Grammy - музыкальная премия, вручаемая ежегодно американской Национальной академией искусства и науки звукозаписи (NARAS)

[5] Научный институт космических телескопов

Productions. В саундтреке к фильму представлен новый эпический виртуальный хор из 120 стран: более 8000 голосов в возрасте от 4 до 87, а также Королевский филармонический оркестр и певцы Эрика Уитакра[6]. В данном примере хор выступает уже не как главный герой действия, а лишь как сопровождающий элемент.

Ещё один яркий представитель виртуального ансамблевого исполнительства - Джейкоб Кольер[7]. Уникальностью его творчества является исполнение музыкального произведения виртуальным вокально-инструментальным ансамблем, созданным из одного человека. Дебютировал в 2011 году в видеохостинге YouTube с песней «Pure Imagination» из фильма «Вилли Вонка и шоколадная фабрика» в собственной аранжировке. В 2014 году Бен Блумберг, студент Массачусетского технологического института, предложил Джейкобу разработать для него аппаратуру и программное обеспечение, позволяющие создавать вокально-инструментальный ансамбль с участием одного человека в момент живого выступления. Через несколько месяцев, разработка была завершена, и уже в 2015 году, Кольер начал свой тур по Европе и США. В течении 2017-2020 годов был удостоен 4 премий Grammy за аранжировки песен «Flintstones», «You and I», «All Night Long», «Moon River». Кольер и другие подобные ему музыканты вдохновили многих любителей и профессиональных вокалистов на создание собственных аранжировок a cappella в домашних условиях, как самостоятельно, так и в сотрудничестве с другими исполнителями.

В связи с тяжёлой эпидемиологической ситуацией, вопрос создания виртуального хора стал наиболее обсуждаемым и актуальным в кругах деятелей хорового искусства всего мира. Многие учреждения музыкального образования были переведены на удаленное обучение. Создание виртуального хора стало одной из форм работы учебных, любительских, профессиональных хоровых коллективов. Вследствие вышесказанного появилась необходимость в более глубоком изучении данного вопроса.

В своей диссертации Кристофер Каяри[8] определяет виртуальный вокальный ансамбль как «видео, содержащее несколько аудиовизуальных треков, наложенных вместе с помощью техники, называемой мультитрекингом». Также он выделяет три типа виртуальных ансамблей: коллектив (видеоролики более чем одного исполнителя, собранные аудио-видео редактором), совместный (несколько человек взаимодействуют друг с

---

[6] Певцы Эрика Уитакра – хор, созданный Эриком Уитакром, который дебютировал в 2012 году на BBC Proms. Получил исключительную оценку критиков и награду GRAMMY за лучшее хоровое исполнение за свой дебютный альбом Light & Gold на Decca / Universal

[7] Джейкоб Кольер - английский певец, аранжировщик, композитор, продюсер и мультиинструменталист.

[8] Кристофер Каяри - доцент музыкального образования в Университете Пердью. Он имеет степень магистра и доктора музыкального образования в Университете Иллинойса в Урбана-Шампейн и степень бакалавра в Христианском колледже Тринити

другом на разных этапах производства), и один человек (с одним человеком, голос которого записан несколько раз и наложен слоями в аудиоредакторе).

В данной статье мы рассмотрим процесс создания виртуального хора силами студентов кафедры хорового дирижирования Белорусской государственной академии музыки. Подготовка осуществлялась дистанционно. Проведение онлайн-репетиции при одновременном подключении всех студентов оказалось невозможным, так как у каждого разные используемые гаджеты и скорость интернета. Были апробированы различные программы, обеспечивающие видеосвязь: zoom, skype, google meet, но проблема синхронизации певцов во время исполнения оставалась. Также от большого количества певцов в одной онлайн-репетиции ухудшалось качество связи в целом. Хор был разделён на партии, каждая из которых закрепилась за её концертмейстером. Для всех партий были созданы онлайн-репетиции, модератором которых была руководитель хора, Бодяко Инесса Михайловна. Распевка и работа над музыкальным произведением осуществлялась при выключенном микрофоне певцов, за исключением концертмейстера партий. Контроль правильности выполнения всех заданий выполнялся за счёт поочерёдного приглашения каждого певца к включению микрофона и исполнению указанного музыкального отрывка. Сдача партий осуществлялась через аудио и видеосообщения в Telegram и Viber. Данный тип работы позволил певцам более кропотливо и серьёзно подготавливаться к вопросу исполнения музыкальных произведений. Во время онлайн-репетиций хора, у студентов появлялась возможность высказаться относительно технической и художественной сторон исполнения того или иного произведения, получить ценные советы и указания от руководителя коллектива индивидуально.

«VIRTUAL CHOIR / The Hymn of Acxiom by Vienna Teng» и «VIRTUAL CHOIR /"Катюша" 2020» - первые опыты в создании виртуального хора. В группу в Telegram руководителем хора было выслано сообщение, содержащее все основные правила работы и подготовки к записи хоровой партии. В процессе беседы с хором выяснялись вопросы, касающиеся качества и стилистического оформления видеозаписи, возможных проблем, с которыми студенты могли бы столкнуться в ходе самостоятельной работы. Также руководителем высылался пример исполнения музыкального произведения на фортепиано, аудиозаписью эталонного исполнения коллективом, либо отдельно каждой партии, который необходимо было прослушивать по средствам наушников при записи собственного видео. Далее студенты высылали видеозапись на электронную почту с пометкой в именовании файла фамилии и хоровой партии. Видео и аудио монтаж посредствам программ Adobe Preimier и Pro Tools осуществлялся Полиной Кругловой.

Опыт первых виртуальных хоров показал, что условия создания качественного продукта зависит не только от старания и уровня подготовки студентов, чёткого выполнения правил перед видеокамерой абсолютно

всеми, но и возможностей и профессиональной подготовки технической группы.

Запись белорусской народной песни в обработке А. Саврицкого «Цячэ вада ў ярок» для конкурса Interkultur video award 2020 стала следующей формой работы над вопросом создания виртуального хора.

В период 30 июня – 15 июля общественная организация хорового искусства Interkultur[9] провела свой первый онлайн-конкурс, получивший ошеломляющий успех, Interkultur video award 2020. Для участия в номинациях «Хоры A Cappella» и «Хоры с аккомпанементом» было подано 128 видео виртуальных хоров из 44 стран. До 30 июня 2020 года существующие любительские хоры имели возможность прислать еще не опубликованное виртуальное хоровое видео с музыкальным произведением по своему выбору, которое затем было представлено на новой платформе INTERKULTUR.TV.

Таким образом, была предоставлена возможность любительским и учебным хорам продемонстрировать свои навыки в таком новом и актуальном виде хорового исполнительства как виртуальный хор. В фестивальном мировом пространстве были созданы ряд конкурсов, специфика которых заключалась в исключительно заочной форме участия хоровых коллективов. Появился новый способ поддерживать коллективы в тонусе, ведь, в связи со сложной эпидемиологической ситуацией, практически на «нет» были сведены концертная, конкурсная и фестивальная деятельность.

Вопрос виртуального хора как современного вида концертной деятельности является не только актуальным, но и активно разрабатываемым и изучаемым в связи с постоянным развитием информационных технологий. В период дистанционного обучения у студентов многих музыкальных учебных заведений, появилась возможность проявить либо приобрести навыки работы с программами видео и аудио монтажа, освоить технику записи исполнения музыкального произведения с расчётом на дальнейшее сведение в виртуальный хор. Сложившаяся тяжёлая эпидемиологическая ситуации лишь подтолкнула музыкантов находить новые формы и способы музыкального исполнительства, что, безусловно, является ценным и очень важным опытом в XXI веке.

**Литература:**

1. J. Galvan, M. Clauhs «The Virtual Choir as Collaboration»

2. «Eric Whitacre – composer, conductor, speaker» [электронный ресурс] Режим доступа: https://ericwhitacre.com

3. «Кольер, Джейкоб»[электронный ресурс] Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Кольер,_Джейкоб

[9] INTERKULTUR - ведущий мировой организатор международных хоровых конкурсов и фестивалей с 1988 года.

4 European Choral Association - Europa Cantat « Covid-19 information for choral organisations, choirs and conductors» [электронный ресурс]. Режим доступа: https://docs.google.com/document/d/1QHhJbirrbPWQ6CFxbj-uy_3QwjNvXlPptchFvVoLlHg/edit

5. Choir of the BSAM «VIRTUAL CHOIR / The Hymn of Acxiom by Vienna Teng» [электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=eP3c28NxQTU&list=RDeP3c28NxQTU&start_radio=1

6. Choir of the BSAM «VIRTUAL CHOIR /"Катюша" 2020» [электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=lhu59OCl1mM

7. Choir of the BSAM «Виртуальный хор "Цячэ вада у ярок" arr.A.Savritski/А.Саврицкий» [электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=rCbKz6N9Hgw

**Печникова Анна Юрьевна**
студентка II курса кафедры академического хора СПбГИК
pechnikova654@gmail.com
Научный руководитель:
доцент Жукова Елена Юрьевна

# Инновационные процессы в организации деятельности хорового коллектива

1.Жизнь хорового искусства в современном мире.

На рубеже XX-XXI веков условия существования хорового исполнительства кардинально трансформировались, что связано с социальными, культурными, экономическими и научно-техническими переменами в обществе. Искусство - отражение общества, а потому стремительно меняющийся мир оказал и продолжает оказывать влияние и на хоровое исполнительство. Современная система профессионального хорового образования все еще следует традициям разностороннего воспитания и обучения, сложившимся в советское время.

Сегодня для успешной исполнительской деятельности хоровому коллективу мало иметь в руководителях высококвалифицированного дирижера и музыканта, не менее важно грамотное и активное позиционирование и продвижение деятельности коллектива. И руководителю, и артистам сегодня приходится учиться новому, а иногда и переучиваться.

В современном хоровом исполнительстве наблюдаются несколько общих тенденций:

1.Камерность. Обладающие мощью звучания и большими техническими возможностями большие составы сегодня не удобны для гастрольной деятельности и невыгодны в материальном содержании. Сегодня мы все чаще видим разного рода камерные коллективы: от академических камерных хоров из 30-40 человек до маленьких вокальных ансамблей, исполняющих самобытную музыку в самых разных жанрах или клиросных трио, квартетов или квинтетов (к счастью, духовная хоровая музыка сегодня вызывает большой интерес у публики).

2.Эклектичность.

Сегодня мы все чаще слышим все более и более смелые музыкальные эксперименты. Смешиваются жанры, вокальные манеры, стили — все, что угодно, на что способна творческая фантазия композиторов и исполнителей.

Отход от условностей, стирание границ между жанрами - сегодня в искусстве можно практически все.

3.Самобытность. Все больше коллективов делает выбор в пользу современной новаторской музыки вместо классического традиционно исполняемого коллективами репертуара.

Появляются новые, буквально «вчера» родившиеся жанры (инсталляции, хэппенинг, перформанс и др.) и новаторские приемы исполнительства — эксперименты с расстановкой хора, театрализация, смешение с другими жанрами — кино, театром и т.д.

4.SMM-продвижение с помощью средств мультимедиа и цифровизация искусства.

Продвижение коллектива или исполнителя в наше время просто невозможно без использования интернета, социальных сетей и средств мультимедиа. Все это дает возможность артистам для развития — запись альбомов, клипов, видеозаписи концертов, реклама в социальных сетях, на сайтах, на телевидении или радио. Сайт, социальные сети являются средством не только продвижения, но и привлечения в хор кадров и/или певцов-любителей.

Новые условия хоровой жизни связаны с развитием информационных технологий и сети интернет.

В такие условия хоровое исполнительство поставила внезапно обрушившаяся на весь мир пандемия короновируса. Но вынужденная практика виртуального музицирования показала, что на данный момент концертная и репетиционная деятельность онлайн хотя и возможна, но пока еще технически несовершенна

Сегодняшние реалии таковы, что для успеха одного таланта и профессионализма мало, необходимо идти в ногу со временем и использовать современные средства для продвижения. Все больше коллективов делает выбор в пользу коммерческой успешности исполняемого материала, то есть делает акцент на легкий развлекательный репертуар, востребованный у публики, использует при этом всевозможные средства мультимедиа, и в первую очередь это

конечно же интернет и социальные сети. Такие платформы как Инстаграм, Вконтакте, Фейсбук активно развиваются в последние годы уже не просто для неформального общения, как изначально они были задуманы, а все больше для бизнеса и продвижения товаров, услуг и личных брендов. Хоровой коллектив — не исключение.

Потому еще одна функция современного дирижера — не только быть непосредственно дирижером, но и маркетологом, организатором и управленцем коллектива по всем вопросам, либо доверить эту функцию профессионалу.

Тенденция к продвижению коллектива посредством новых технологий преобладает в крупных городах (Санкт-Петербург- Государственная академическая капелла под руководством В.Чернушенко; Концертный хор Санкт-Петербурга (бывшее название — камерный хор Смольного Собора) и Москва- Московский академический камерный хор под управлением В.Минина; Государственная академическая капелла им. А.А.Юрлова). В регионах же руководство придерживается более консервативной модели, а это значит, что для молодого поколения, живущего в интернете, хоровое искусство региона остается далеким, а основная публика на хоровых концертах - люди более старшего поколения.

**Список литературы:**

1. Тараканов Б., Федоров А. Хор вам в помощь, или занимательное хороведение. М: Российский государственный гуманитарный университет, 2019.

Электронные ресурсы:
Сайт https://muzlifemagazine.ru/khorovoe-penie-nepodvlastno-pandemii/
Сайт http://choir-capella.ru
Сайт http://choir.ru
Сайт https://capella-spb.ru

**Прокуева Александра Денисовна**
магистрант 2 курса кафедры академического хора СПбГИК,
alexandragnezdo@mail.ru
Научный руководитель:
кандидат искусствоведения, профессор
Чернышева Татьяна Алексеевна

# Психологические аспекты дирижерской деятельности

На своем творческом пути молодой дирижер преодолевает множество психологических барьеров.

Существуют первичные факторы, формирующие благоприятное психоэмоциональное состояние:

- наличие способностей -

музыкальные способности, которые подробно описывал Б.М. Теплов [11];

«немузыкальные способности», на которые обратила внимание в своей диссертации Сапожникова Л.Д. «Психологические закономерности организации профессиональной деятельности дирижера академического хора»: «помимо специальных качеств, роль в успешности профессиональной деятельности играют немузыкальные качества: психологические, педагогические, организаторские и т.д.»[10].

- окружение;
- психологическое состояние самого дирижера.

Немаловажным атрибутом психологического здоровья является самооценка - сложное личностное образование, относящееся к фундаментальным свойствам личности [12], подразделяющееся на несколько типов: повышенная самооценка, для которой характерна переоценка собственных возможностей, непринятие неудач и постановка невыполнимых задач; Заниженная самооценка характеризуется нерешительностью, потребностью в одобрении и осторожностью. Совокупностью двух первых типов является адекватная самооценка, для нее характерна реалистичная оценка результатов и возможностей человека [2].

Рассмотрим подробно психологические этапы становления в дирижерской профессии:

<u>Знакомство с профессиональной деятельностью. Обучение.</u>

Образование будущего дирижера проходит в индивидуальной форме и напрямую зависит от личности учащегося и его преподавателя. В начале творческого пути необходим наставник, способный помочь найти свою дорогу, с посильными испытаниями [6].

За всю историю хорового дирижирования, как самостоятельного искусства, мы знаем множество выдающихся музыкантов с необыкновенным даром преподавания, которые воспитали целую плеяду великих учеников. В качестве примера хотелось бы привести преподавательскую деятельность В.

П. Ильина. Известно, что помимо выдающихся достижений в творческой и научно исследовательской области, заслуженный деятель искусств России, кандидат искусствоведения В. П. Ильин был талантливым и мудрым наставником, педагогом [5]. Многие ученики говорили о нем, как о справедливом и чутком учителе, к которому обращались на протяжении всей жизни. Благодаря индивидуальному подходу, выпускники класса В. П. Ильина являются высококвалифицированными и уникальными хоровыми дирижерами.

В процессе обучения становится понятно, что профессия дирижера напрямую связана с неким психологическим воздействием – внушением в отношении коллектива, которым он управляет и в отношении самого себя. Об этом писал Ержемский Л. Г.: «Внушающие воздействия являются важнейшим конструктивным компонентом в структуре управляющей деятельности дирижера. Дирижер управляет не инструментами, а действиями играющих на них людей» [4-с.58].

С точки зрения социальной психологии, профессия дирижера имеет два прямо противоположных вектора развития: коммуникативный и индивидуальный. Первый вектор — коллективная работа в составе хорового коллектива. Второй вектор связан с индивидуальным развитием и совершенствованием уже имеющихся навыков, которое является основой профессионального роста. Это подтверждает современное понятие о дирижировании: «Дирижирование — это самостоятельный вид музыкально-исполнительской деятельности, которая подразумевает наличие ярко выраженных творческих способностей, требует личностной и психологической склонности к управлению коллективом и предполагает потенциальную возможность создания оригинальной трактовки музыкальных сочинений» [1].

Следующий этап становления дирижерской личности - <u>адаптация и выработка исполнительского стиля.</u>

По мере освоения профессии, дирижеру необходимо вырабатывать собственный стиль работы с коллективом, уровень требований и качество выполнения поставленных целей. В подтверждение этим словам, можно привести известное высказывание Г. Берлиоза: «Дирижер должен видеть и слышать, обладать быстрой реакцией и быть решительным <…> если же он лишен способности передавать свое чувство, то полностью лишается и всякого влияния, власти, руководящего воздействия. Тогда это уже не глава, не руководитель, а простой отбиватель такта» [1].

<u>Становление.</u>

Переходом к заключительному этапу психологического развития дирижера является индивидуальное формирование принципов и убеждений в профессиональной деятельности. Становление - основная цель вышеперечисленных этапов профессиональной деятельности.

Подводя итог, заметим, что дирижер на протяжении всей творческой деятельности может вновь и вновь возвращаться к первому этапу, но именно благодаря непрерывному совершенствованию личностных качеств и реализации индивидуально-личностной творческой харизмы, мы можем наблюдать новые формы дирижёрского исполнительского искусства.

Список использованной литературы:


1. Буянова Н. Б. Историко-теоретические аспекты дирижерского искусства // Культурная жизнь Юга России. 2010. №1. (дата обращения: 01.11.2020).
2. Виды самооценки // Вестник психологии URL: https://psychologyjournal.ru/stories/samootsenka/vidy-samootsenki/ (дата обращения: 31.10.2020).
3. Дегтярева Ю. М. Проблема музыкального мышления в контексте интегративного подхода к обучению музыке в школе // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Педагогика. 2016. № 1. С. 34–40.
4. Ержемский Г. Л. Некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом М.: Музыка, 1988
5. Жукова Е. Ю. Краткий биографический справочник о педагогах и концертмейстерах кафедры академического хора факультета искусств СПбГУКИ // ТРУДЫ СПБГИК. 2008. №. 179 , 9-31. (дата обращения: 01.11.2020).
6. Конкуренция // Психология человека URL: https://psichel.ru/konkurentsiya/ (дата обращения: 1.11.2020).
7. Конкуренция и сотрудничество // Психологос - энциклопедия практической психологии URL: https://www.psychologos.ru/articles/view/konkurenciya (дата обращения: 1.11.2020).
8. Немирович-Данченко В. И. Избранные письма: В 2 т. М.: Искусство, 1979. Т. 1: 1879 – 1909 / Сост., вст. ст. В. Я. Виленкин,комм. Н. Р. Балатовой, С. А. Васильевой, В. Я. Виленкина, И. Н. Соловьевой, Л. М. Фрейдкиной. 608 с.
9. Почебут Л. Г. Евгений Сергеевич Кузьмин - основоположник социальной психологи (к 90-летию со дня рождения) // Вестник СПбГУ. Серия 16: Психология. Педагогика. 2011. №4. (дата обращения: 01.11.2020).
10. Сапожникова Л. Д. Психологические закономерности организации профессиональной деятельности дирижера академического хора: диссертация ... кандидата психологических наук: 19.00.03 / Сапожникова Любовь Дмитриевна; [Место защиты: ГОУВПО "Ярославский государственный университет"].- Ярославль, 2008.- 154 с.
11. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей: [Электронный ресурс] / Теплов Б. М.; Академия педагогических наук

РСФСР; Институт психологии. - М.: Издательство академии педагогических наук РСФСР, 1947. - 336 с.
12. Хорни К. Самосознание [Текст] / К. Хорни. - М., 1996.

**Самсонова Дарья Александровна**
студентка IV курса ГПОУ РК «Колледж искусств Республики Коми»,
nmrkirk@mail.ru
Научный руководитель:
преподаватель Рочева Ольга Егоровна

# Формирование детского голоса

Пение - основной вид музыкальной деятельности ребенка. Песня позволяет человеку не только выразить свои чувства, передать свое внутреннее состояние, но и вызвать у других соответствующий эмоциональный отклик, который созвучен с передаваемым настроением исполнителя. Пение способствует нравственному развитию личности, его эмоциональности и интеллектуальности.

Актуальность проблемы развития детского голоса и работы с детским певческим голосом на уроках музыки обусловлена необходимостью бережного отношения к нему, формированием мотивации к правильному хоровому пению, эстетическому развитию.

Цель: исследование особенностей развития детского голоса с учётом индивидуальных и возрастных особенностей ребёнка. Развитие вокально - хоровых навыков.

***Этапы развития детского голоса.***

Детский голос – уникальный музыкальный инструмент, встроенный в человеческий организм, наделенный природным задатком – тембром. Остальные качества человеческого голоса, такие как сила, диапазон, навыки певческого дыхания, вибрато можно развивать, либо они появляются по мере взросления.

В хоровой практике существует три этапа развития детского голоса:

- младший домутационный (6-10 лет)
- старший домутационный (10-13 лет)
- мутация (13-16 лет)

Младший домутационный период 6-10 лет. Характерные черты: голос имеет чисто детское звучание, голос слабый, динамика в рамках p-mp, mf. Диапазон: до первой октавы – до второй октавы. Голоса мальчиков и девочек в певческом режиме не различны. Нет яркой тембральной окраски голоса. Небольшой объем легких, следовательно, непродолжительное певческое дыхание (вдох равен выдоху). Голосовые связки смыкаются лишь краями от этого звук мягкий и легкий. Гортань малоподвижна. Нервная система на стадии становления. Дети эмоционально отзывчивы. К 9-10 годам можно определить характерные признаки низких и высоких голосов. В репетиции нужно применять умеренную динамику, небольшой диапазон, преимущественно поступенное движение мелодии, непродолжительную фразировку (особенно на начальном этапе). Произведения должны быть

яркими по тематике и образам, например образы животных, природы и семьи приемлемы.

Младший домутационный период делится на три группы, отличающиеся техническими, вокальными возможностями, физиологическими особенностями голоса и учебно-воспитательными целями и задачами:

6-7 лет – хор дошкольного возраста.

7-8 лет. Хор 1 класса.

8-10 лет . Хор 2-3 класса.

1) Дошкольный возраст (6-7 лет)

-это подготовительная группа перед поступлением в музыкальную школу.

Цель - заинтересовать, увлечь детей для занятий музыкой. Дети могут заниматься совместно с родителями для адаптации в новую рабочую среду.

Задача - выработать начальные певческие навыки (певческую установку, певческое дыхание, правильное звукообразование и артикуляцию).

Особенность занятия с детьми дошкольного возраста – это комплекс учебных видов работы: пение, коллективное музицирование, слушание музыки и слуховой анализ, моторика (движения под музыку), игра на музыкальных инструментах (ложки, бубен, маракасы и других).

Репертуар: русские народные попевки и песни популярного детского жанра.

Хор первого класса (7-8 лет)

Учебная цель – выработка унисона. Унисон – это созвучие из двух или нескольких звуков, одинаковых по высоте, тембру, регистру и позиции. К концу первого класса при успешном вокально-слуховом развитии, можно начинать петь элементы двухголосия. Также необходимо развить навык цепного дыхания.

Репертуар аналогичный предыдущему периоду (дошкольный возраст).

Хор второго-третьего класса (8-10 лет)

Основная цель – пение двухголосия - слыша противоположный голос и чисто интонируя свой. При благоприятном прохождении двухголосия можно присоединять элементы трехголосия.

Диапазон: у Сопрано d первой октавы – e, f второй. У Альтов b, h малой октавы – d, e второй.

Репертуар: произведения с имитационной полифонией, каноны, произведения циклических форм, русские народные песни и популярные детские песни. К данному возрасту навык цепного внимания уже развит, из этого следует, что возможно исполнять произведения с продолжительной фразировкой.

Старший домутационный период. 10-13 лет. Период расцвета детского голоса, голоса детей более яркие насыщенные, сильные. У девочек появление элементов грудного звучания, ярко проявляется тембровая окраска голоса, у мальчиков в этот период голос особенно звонкий. В конце старшего

домутационного периода у некоторых мальчиков наблюдается понижение голоса в разговорной речи, в пении голос тот же.

Физиологические особенности: увеличился объем легких, из этого следует, что продолжительность выдоха больше. Артикуляционный аппарат развит, можно исполнять более техничные произведения. Голосовые связки упругие и эластичные, утолщаются и увеличиваются, от этого зависит сила звука. Вокально-хоровые навыки выработаны до автоматизма с помощью моторно-мышечной памяти.

Основная задача данного периода – это выработка пения трехголосной хоровой фактуры.

В репертуар входят произведения с крайней динамикой (pp, ff), но лишь фрагментами, более крупные по форме, развернутые по тематике и жанровости, не менее 30% репертуара произведения без аккомпанемента – a'cappella. Также включается духовная музыка и музыка духовного содержания.

Мутация. 13-16 лет. Мутация - (от лат. mutatio 'изменение', 'перемена') наступает в результате изменений в голосовом аппарате и во всем организме подростка под влиянием эндокринной перестройки в период полового созревания. Время, в течение которого происходит переход детского голосообразования во взрослое, называется мутационным периодом.

Существует три стадии мутации:

Потеря яркости голоса, сужение диапазона.

Перелом голоса (самая болезненная стадия).

Привыкание к новому взрослому звучанию – адаптация.

Характеристика голоса: элементы детского звучания смешиваются со взрослым, особенно ярко эта градация заметна у мальчиков. Еще ярче проявляется индивидуально-тембровая окраска голоса. Голоса детей старшего хора по возможностям равны женскому хору.

Физические особенности: смешанное резонирование, возможности дыхания безграничны, артикуляционный аппарат развит – технические возможности не ограничены.

Диапазоны четырехголосного женского хора:

СопраноI – e (первой октавы) –gis (второй)

Сопрано II – d (первой) – fis (второй)

АльтыI – as (малой октавы) – es (второй)

Альты II – a (малой) – d (второй)

Доступен любой репертуар. В том числе произведения крупной формы, полифония, произведения с оркестром, произведения с различной динамикой, темпом, штрихом.

***Вокально-технические возможности детского голоса***

Вопрос вокально-технических возможностей детского голоса до сих пор является дискуссионным. Можно составить ряд ограничений, которые следует учитывать в работе с детским голосом. Ребёнку нельзя разрешать петь речевым звуком без применения вокальной техники, защищающей голос

от излишнего напряжения, а также в высокой или низкой тесситуре и в форсированном режиме: пение должно быть активным, но свободным. В процессе формирования тембра не следует злоупотреблять грудным резонированием, так как это противоречит природе детского голоса, отличающегося светлым фальцетным характером звука. Для детского голоса естественным является краевое смыкание голосовых складок, что связано с процессом формирования голосовых мышц. Огромную роль в звукообразовании играет певческое дыхание. В зависимости от возраста дыхание видоизменяется.

Ребёнка можно научить распределять дыхание в развернутых мелодиях, исполнять мелодии со скачками (до октавы включительно), хроматизмами, сложными ритмическими комбинациями, форшлагами, группетто, петь музыкально. Всё, что касается выразительности исполнения и гибкости голоса, вполне доступно детям, в то время как сила голоса должна быть умеренной: она развивается постепенно с ростом организма и вокальной техники. Не следует преждевременно «растягивать» рабочий диапазон в произведениях: для юного певца в возрасте до 17 лет целесообразно ограничить его 1,5 октавами (в то же время для развития голоса в упражнениях при пении в фальцетном режиме можно расширять диапазон до 2 с лишним октав — по возможностям каждого, при условии спокойного голосообразования).

Вокальный слух – способен различать в голосах различные оттенки, нюансы, краски и возможность определять каким движением мышечных групп вызывается то или иное изменение в звуковой окраске. Вокальный слух имеет прямое отношение к восприятию певческого голоса и к воспроизведению.

Реализация правильного подхода к развитию детского голоса обеспечивается знаниями педагогом голосовых возможностей детей от рождения и до наступления мутационного возраста и пониманием задач вокальной работы для каждого этапа обучения.

***Профилактика и охрана детского голоса.***

Физиология голоса.

Голос - любая совокупность звуков, образуемая голосовым аппаратом человека (крик, плач, смех, речь, пение). Голосовой аппарат - комплекс органов и систем, принимающих участие в голосообразовании. Голосовой аппарат имеет три периферических отдела, взаимосвязанных между собой и регулируемых корой головного мозга: органы дыхания (легкие, бронхи, трахея), гортань с голосовыми складками (в гортани образуется слабый первичный тон голоса), надставная труба (полость рта, носа, глотки, придаточные пазухи носа). В надставной трубе голос усиливается и приобретает дополнительную окраску.

Для характеристики голоса крайне важны резонаторы. Резонатор - полое тело, заполненное воздухом, имеющее выходные отверстия. Стенки

резонатора колеблются, накладывая обертоны и усиливая звук. Чем больше резонатор, тем ниже тон голоса. Самый большой резонатор - грудная клетка.

Голос каждого человека индивидуален. Звуки голоса характеризуются по силе, тембру, высоте. Высота определяется частотой колебаний звучащего тела (голосовые складки) в секунду. Чем чаще колебания, тем выше звук. Тембр - сложное качество звука. Его составляют: основной тон (колебания поверхностей голосовых складок), который обуславливает высоту звучания и обертоны. Сила звука (субъективно воспринимается как громкость) зависит от амплитуды колебаний голосовых складок. Чем больше амплитуда, тем громче звук.

У детей характеристики голоса существенно отличаются от голоса взрослых. Их голос слабее по силе, так как голосовые складки детей колеблются не всей поверхностью, а краями, т. е. с меньшей амплитудой. Голосовые складки детей короче, чем у взрослых, следовательно, детский голос выше. Система резонаторов у детей не так развита, следовательно, тембральная окраска голоса слабая. Голосовая функция созревает в течение длительного периода и претерпевает изменения на протяжении всей жизни.

Возрастные изменения голоса: происходят, как правило, в 12-15 лет.

Гигиена и охрана голоса детей

Гигиена голоса неразрывно связана с режимом жизни и общегигиеническими правилами. Под гигиеной голоса понимают соблюдение человеком определенных правил поведения, обеспечивающих сохранение здоровья голосового аппарата. Правила и законы формулируются на основании наблюдений, сопоставлений, выявления ситуаций и их анализа.

Основные правила гигиены голоса:

нагрузка на голосовой аппарат должна соответствовать степени его тренированности;

недопустимо форсированное звучание голоса, злоупотребление высокими нотами, криком, неумеренной речевой нагрузкой и т.д.;

недопустимы большие речевые нагрузки, пение во время болезни;

необходимо избегать резкой смены температуры, а также жары, холода, духоты, пыли и т.п.;

с разогретым голосовым аппаратом нельзя выходить на улицу в холодное время года, необходимо несколько остыть;

рекомендуется избегать пищи и напитков, раздражающих слизистую оболочку горла, – острого, излишне соленого, чрезмерно горячего или холодного;

в случае болезни органов голосового аппарата необходимо своевременно обращаться к врачу фониатру.

Задатки к музыкальной деятельности имеются у каждого ребенка, они составляют основу музыкальных способностей. Их развитие зависит в основном от влияния социальных условий, окружающей среды, от содержания и формы музыкального воспитания. Только лишь в процессе музыкальной деятельности формируются и проявляются музыкальные

способности. Певческие навыки могут быть развиты во всех видах музыкальной деятельности: в восприятии музыки, исполнительстве, в музыкально-дидактической игре, самостоятельном творчестве детей. При обучении хоровому исполнению необходимо прочувствование, осмысление музыкального содержания, наглядно-действенное восприятие.

Таким образом, обучение детей пению, приобщение к прекрасному является мощным средством их воспитания и развития. Вокальное воспитание детей в настоящее время осуществляется главным образом через хоровое пение. В последние два десятилетия можно отметить значительный рост числа детских хоровых коллективов благодаря распространению такой формы массового музыкального воспитания, как детские хоровые студии. Всё активнее развиваются и детские хоровые коллективы в общеобразовательных школах. Теперь настало время обратить более серьезное внимание на качество звучания детских голосов с целью их развития.

## Список литературы:


1. Добровольская, Н. Что нужно знать учителю о детском голосе: Учебное пособие / Н. Добровольская, Н. Орлова – М.: Музыка, 1972.
2. Осеннева, М.С. Методика работы с детским вокально-хоровым коллективом:
3. Учебное пособие / М.С. Осеннева, В.А. Самарин, Л.И. Уколова – М.: Academa, 1999.
4. Саксина, Л.Б. Реферат «Гигиена и охрана голоса детей» [Электронный ресурс] : Учебно-методический материал / Саксина Л.Б. - Режим доступа: https://nsportal.ru/npo-spo/kultura-i-iskusstvo/library/2018/12/20/referat-ohrana-igigiena-golosa, свободный. (Дата обращения: 18.04.2020 г.).
5. Развитие детского голоса [Электронный ресурс] / Режим доступа: http://gelschool-10.ru/wp-content/uploads/2018/01/Kursovaya-Razvitie-detskogogolosa.docx, свободный. (Дата обращения: 16.04.2020 г.).

**Сикорская Анастасия Александровна**
ассистент-стажер I года обучения
Саратовской государственной
консерватории имени Л.В. Собинова
funybox@mail.ru
Научный руководитель:
заведующий кафедрой дирижирования, профессор,
заслуженный работник высшей школы РФ
Владимирцева Нелли Николаевна

# Хоровое самодеятельное творчество: некоторые вопросы деятельности руководителя

Хоровое творчество – одно из самых доступных видов музыкального искусства. С каждым годом появляются все больше хоровых коллективов, проводится большое количество хоровых фестивалей и конкурсов. Преимуществом хорового пения является, на ряду с профессиональным, развитость самодеятельного творчества, которое дает возможность человеку, не обученному музыке, но обладающему определенными музыкальными способностями, обогатить себя знаниями и вокально-хоровыми навыками.

Коснемся небольшой исторической справки становления и развития самодеятельного хорового творчества. Еще до революции в различных прогрессивных кругах России складывались демократические формы коллективного любительского творчества, своего рода, прообраз тех форм художественной самодеятельности, которые наблюдались в советский и постсоветский периоды.

Ощутимый вклад в народное музыкально-хоровое просвещение внесли многообразные бесплатные народно-певческие и музыкально-хоровые классы, курсы певческой грамоты, хоровые общества, народные консерватории. Особую роль в этом культурном движении второй половины XIX века сыграла Бесплатная музыкальная школа в Петербурге – первое общедоступное музыкальное учебное заведение, цель которого заключалась в приобщении к музыкальной культуре различных слоев населения.

Широкое распространение хоровое самодеятельное творчество получило в предреволюционные годы. Оно служило, своего рода, действенным средством политического воспитания трудящихся и их сознательного объединения и сплочения. Очень часто политические выступления рабочих, демонстрации сопровождались пением революционных песен и гимнов. Тогда впервые термин «самодеятельность» был употреблен как определение высшей формы развития самосознания масс. Массовый хор использовался как могучее средство влияния на слуховые и зрительные рецепторы человека. Именно в этих условиях закладывается фундамент художественной самодеятельности.

Хоровая самодеятельность становится богатейшим резервом для пополнения профессионального хорового искусства отдельными наиболее одаренными исполнителями, а иногда и целыми хоровыми коллективами. Многие профессиональные хоры выросли из самодеятельности. Так родился Краснознаменный ансамбль песни и пляски имени А. В. Александрова, большинство государственных русских народных хоров.

Самодеятельное хоровое творчество стало особенно активным в конце 1950-х годов, когда был принят ряд кардинальных мер, существенно укрепивших хоровую самодеятельность. Значительную роль при этом сыграли многочисленные регулярно проводимые смотры, фестивали художественной самодеятельности.

В 1958 году было принято решение об организации Всероссийского хорового общества с отделениями на местах.

В 1964 году было положено начало организации институтов культуры, осуществляющих систематическую планомерную подготовку кадров руководителей самодеятельных коллективов, в том числе хоровых.

В современной России в 2013 году было вновь возрождено Всероссийское хоровое общество с целью развития, популяризации и сохранения отечественной хоровой культуры.

Как мы видим, хоровое самодеятельное творчество имеет давние традиции. Важное развитие оно получило в советский период, тогда появилась обособленность понятия хорового самодеятельно творчества, закрепилась образовательная и материально-техническая оснащенность, которая послужила важным базисом в развитии хорового самодеятельного творчества в современной России.

Перейдем к некоторым аспектам организации и функционирования самодеятельного хорового коллектива. Художественно-исполнительский уровень самодеятельных хоров зависит от ряда объективных и субъективных причин: качественного состава хора, его стажа, материально-технической базы, заинтересованности руководства в развитии хоровой самодеятельности, квалификации руководителя.

Роль хормейстера в создании коллектива и обеспечении его творческого роста огромна. Большое значение имеет общая музыкальная культура руководителя хора, его способности к управлению коллективом и дирижированию, а также его педагогические возможности. Дирижер должен хорошо чувствовать и знать природу хорового пения, ясно представлять себе весь сложный и трудный процесс работы с хором, начиная от первых шагов и кончая концертной деятельностью. Быть эрудированной личностью, способной передавать свои знания другим. Обладать крепким здоровьем, уравновешенной нервной системой. Дирижеру непременно должны быть присущи такие черты характера как: воля, выносливость, оптимизм, чувство юмора.

Перед руководителем предстает ряд задач, разрешение которых необходимо для слаженного функционирования самодеятельного коллектива.

Одной из первоначальных задач руководителя представляется – сплочение хора, посредством доброжелательного и уважительного отношения между его членами, а также установления негласных правил поведения. Особенно важным является внимательное отношение руководителя хора к каждому из его участников.

Следующая задача – сохранение постоянного состава певцов хора. Реализуется она при помощи правильного подбора репертуара, в исполнении которого будет заинтересован каждый участник коллектива; в действенной организации и проведении репетиционной работы; регулярное проведение концертно-исполнительской деятельности.

Руководитель самодеятельного хора несет большую ответственность перед его участниками, ведь он не только обучает их правильным певческим и хоровым навыкам, развивает музыкальные способности, но и воспитывает у них художественный вкус, прививает любовь к хоровому искусству.

При работе с любительским хоровым коллективом у руководителя могут возникнуть ряд трудностей.

Работа с самодеятельным хоровым коллективом принципиально отличается от работы с профессиональным. На руководителя возлагается большая ответственность, ведь именно он закладывает фундамент в дальнейшем музыкальном развитии певца-любителя, развивая его творческое начало, воспитывая в нем вокально-хоровые навыки. Здесь особое внимание следует уделять правильной постановки певческого аппарата певцов. Начальный этап репетиционной работы самодеятельного хорового коллектива основывается на комплексе дыхательных упражнений, которые помогут начинающим певцам правильно овладеть навыками певческого дыхания, как основы процесса пения. Следующим этапом может послужить раскрепощение артикуляционного аппарата. Так как на практике часто встречаются певцы-любители с зажатой челюстно-лицевой мускулатурой. В данном случае необходимым является систематическая артикуляционная гимнастика.

В основе хорового пения лежит правильная вокально-техническая культура исполнения. Так как пришедшие в любительский хоровой коллектив люди не имеют развитых вокальных навыков, руководителю необходимо особую роль отводить распеванию и вокальным упражнениям. Именно они служат психологической и практической основой в воспитании вокально-хоровой культуры. Здесь руководителю следует обратить особое внимание на приобретение коллективом единой манеры пения, так как качество звука является показателем уровня любого коллектива, как профессионального, так и самодеятельного.

Важным представляется правильное выстраивание репетиционной работы самодеятельного хора в разучивании произведений. На начальных этапах, как правило, необходимо разучивать произведения посредством разделения репетиций по хоровым партиям, так как певцы самодеятельного хора в большинстве своем не владеют нотной грамотой и выучивают партии

с голоса. Если же нет возможности раздельных хоровых репетиций, то можно разучивать произведения небольшими фрагментами, сначала по партиям, затем всем хором. Такой метод обеспечит наиболее быстрое освоение нотного материала и не даст возможности хоровым партиям отвлекаться от работы. Желательно разучивать произведение в темпе и нюансе близком к настоящему, так как самодеятельный хоровой коллектив ярко запоминает первоначальное звучание.

В работе с самодеятельным хоровым коллективом руководителю придется на время отказаться от употребления сложных музыкальных понятий и иностранной терминологии. Новые знания необходимо прививать хору постепенно. Всякое профессиональное требование должно быть аргументировано, разъяснено хористам доступным для их понимания образом.

Особую трудность для руководителя представляет различный количественный состав партий и их нестабильность. Трудно в условиях самодеятельности найти необходимое для идеального баланса количество человек в каждой партии, так как участие в данном коллективе основывается на добровольных началах. И с какими вокальными данными придет будущий певец в данный коллектив, неизвестно. В этом случае ансамбль между партиями будет выстраиваться искусственно, учитывая количественный и качественный состав каждой партии. Для «отстающих» хористов необходимо проводить индивидуальные занятия.

Личный опыт работы с самодеятельным хоровым коллективом убеждает в важной роли направленности деятельности коллектива. Так, в проекте «Семейный кораблик», созданном для развития творческих навыков и способностей детей и их родителей, мною был создан хор из числа родителей, приводящих своих детей на занятия. Занятия с родителями преследовали определенную цель – благоприятно влиять на эмоциональный фон семьи, способствовать сближению родителей с детьми через творческое вдохновение. Для реализации данной задачи подбирался соответствующий репертуар, проводились совместные концерты как внутри данного объединения, так и на других площадках. Данный опыт оказался благотворным для всех участников самодеятельного коллектива.

Подводя итог, можно с уверенностью сказать, что хоровое самодеятельное творчество – это кладезь для развития музыкальных способностей человека любого возраста, профессии. Оно служит не только средством нравственно-эстетическим воспитанием человека, но и специфической сферой расслабления, восстановления его психико-эмоционального фона. Уровень и деятельность хорового самодеятельного коллектива целиком зависит от мастерства руководителя, его профессиональных и личных качеств.

## Список литературы:

1. Аксенова, Л.Я. Художественная самодеятельность: опыт воспитательной работы. – М.: Профиздат, 1970. – 48 с.
2. Ильин В.П. Очерки истории русской хоровой культуры. Вторая половина XV - начало XX века – СПб.: Композитор, 2007. – 376 с.
3. Шамина Л. Работа с самодеятельным хоровым коллективом. – М.: Музыка, 1985. – 171 с.
4. Чабанный В.Ф. Педагогическое руководство хоровой самодеятельностью: дис. доктора педагогических наук: 13.00.05 – Л., 1990. – 499 с.

**Стольникова Дарья Владимировна**
студентка IV курса кафедры академического хора СПбГИК
regentdaria@mail.ru
Научный руководитель:
доцент Жукова Елена Юрьевна

# Церковный хор: пение или служение?
# Основные задачи регента XXI века

Войдя в православный храм, человек всегда слышит пение церковного хора. И очень хорошо, если человеку захочется благоговейно внимать и совершать общую молитву.

Несмотря на возобновление Православной жизни страны, сейчас в 21 веке, многие люди находятся в «потерянном» состоянии, желая обрести Бога. Поэтому так важно привлечь людей, приходящих в храм.

Как здесь должен звучать церковный хор? Чем отличается исполнение духовной музыки в храме, непосредственно на Богослужениях, от выступления на концертном мероприятии? И в чем заключается главная работа современного регента?

Православное богослужение — это синтез различных искусств. Вся красота богослужения существует для совершения Таинств, в первую очередь – Евхаристии, через которую весь мир соединяется во Христе.

Пение хора должно гармонично вписываться в совершаемое богослужение и поддерживать его характер и ритм. Чтобы все присутствующие в храме действительно ощущали то единение, когда возглашается на Литургии: «Едиными усты, единым сердцем».

Прихожанам храма должно быть комфортно и спокойно молиться, чему хор может способствовать, создавая эту молитвенно-торжественную атмосферу. «Молитвенность и благоговейная радость, торжественность является важным и необходимым условием исполнения духовных песнопений» [3, с.384].

Мы имеем богатейшее певческое наследие, разнообразные песнопения по стилям, традициям, жанрам. И каждое поколение церковных композиторов своей эпохи приносило свои дары Христу: свой талант, свое живое религиозное переживание. Церковный хор должен донести до молящихся исполняемую молитву, ее смысл и значение, сподвигнуть людей к преображению духовных чувств и пробудить возвышенную радость пребывания со Христом.

В церковном пении слово главенствует над музыкой, и в то же время красота музыки окрыляет слово, и оно способно проникнуть в сердце человека. Поэтому, самое главное при исполнении духовных песнопений – это четкая дикция.

Замечательно, если певцы хора – глубоко верующие люди. Именно оттого, каким у певчих храма является духовный уровень подготовки, каково

внутреннее молитвенное состояние каждого хориста, и является степень молитвенности исполнения произведений.

Очень важно, чтобы и регент, и участники хора чувствовали благоговение и высокую ответственность на каждом богослужении. Во время Божественной Литургии, пение земных людей реально уподобляется ангельскому! Таким моментом является Херувимская песнь. В то время, когда готовится освящение Даров, певцы хора воспевают эту песнь вместе с невидимыми ангелами, соединяя небо и землю в единый величественный хор, прославляющий Творца!

Однозначно, как и любой дирижер хора, регент должен постоянно заботиться о профессиональном росте своих подопечных. Регулярно проводить репетиции, или по-церковному – спевки. Вырабатывать мягкое, ровное, певучее и теплое звучание хора, добиваться слаженности голосов, вырабатывая слитный ансамбль. Отрабатывать быстрый четкий текст, где используется декламационная манера – псалмодирование.

Следует отметить, что манера пения церковного хора не должна быть театральной и вычурной или какой-нибудь искусственно слащавой. Все штрихи и нюансы нужно исполнять деликатно и неназойливо, чтобы не было резких крайностей. В пении не допускать сильных эмоций и личных душевных переживаний.

На Приходе во имя Казанской иконы Божией Матери, я стараюсь постоянно обогащать репертуар, посвященный Божией Матери, в честь Которой освящен и назван храм.

На самих службах, я считаю, нужно как можно меньше делать замечаний своим певчим, чтобы не испортить молитвенного настроя.

В своем хоре, регент должен создавать теплую, искреннюю и по-настоящему дружескую атмосферу. Нужно подбадривать и вдохновлять певчих, говорить о достижениях коллектива. Особенно такая эмоциональная поддержка важна в любительских хорах.

В профессии регент соединяются мастерство хормейстера, знание церковного устава и истории русского церковного пения, самокритичность, человечность и вера в Бога.

Церковный хор поет на БОГОСЛУЖЕНИЯХ. А значит, он прежде всего, несет служение Богу и людям!

## **Список литературы**:

1. Ильин В.П. Очерки истории русской хоровой культуры. Вторая половина XVII – начало XX века/В.П. Ильин – СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2007. – 376 с.

2. Матвеев Н.В. Хоровое пение/ Н. В. Матвеев – Электросталь: Братство во имя св. блгв князя Александра Невского, 1998. – 287 с.

3. Сикур П.И. Воспою Тебе. Основы вокальной техники и исполнительства для вокалистов, руководителей хоров, профессионалов и любителей светского и церковного пения/ П.И. Сикур – М.: Русский Хронограф, 2006. – 408 с.

4. Хватова С.И. О церковной манере пения/ С.И. Хватова// Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова - № 3, -2010. - с. 112-115

Интернет-ресурсы:

5. Мы приближаемся к Богу через красоту музыки. URL:https://pravoslavie.ru/64538.html

6. Песнь людей и херувимов. Беседы о Литургии. Часть 4. (Туманов Силуан, игумен). URL: https://foma.ru/pesn-lyudey-i-heruvimov.html

**Сухоцкая Ольга Алексеевна**
студентка III курса кафедры хорового дирижирования
Белорусской государственной академии музыки
olgasuhotskaya1999@mail.ru
Научный руководитель:
кандидат искусствоведения, профессор
Герасимович Светлана Степановна

# Реализация принципов и методов Золтана Кодая в современной системе детского хорового образования

*«Музыка должна принадлежать всем, но для этого необходимо приложить много усилий и, прежде всего, помочь улучшению постановки школьного преподавания». (Золтан Кодай)*

Личность Золтана Кодая (1882-1967) - венгерского композитора, музыковеда-фольклориста и педагога, общественного деятеля и деятеля массового музыкального воспитания, интересна и в наше время. В лице Золтана Кодая ярко сочетаются вдохновенный художник и ученый-исследователь. Он - пламенный патриот, посвятивший всю жизнь служению венгерскому народу. Своими симфоническими, хоровыми и инструментальными произведениями, сборниками народных песен Кодай вносит крупнейший вклад в сокровищницу венгерской и мировой культуры.

Великое чувство ответственности по отношению к своему народу призвало З. Кодая заниматься и педагогической деятельностью.

Его главной целью было приобщение масс к большому искусству. Подчеркивая роль музыки в укреплении духовного здоровья и сплоченности нации, З. Кодай отмечал: «Образование неполноценно без музыки. Человек, не понимающий или не любящий музыку, слишком много в жизни теряет»[2, с.207]. Поэтому он неутомимо ратовал за улучшение школьного преподавания музыки, справедливо полагая, что «пение, музыка - все это должно преподаваться так, чтобы дети сохранили интерес к хорошей музыке»[2, с. 202].

Композитор подчеркивал, что его внимание в первую очередь направлено на общеобразовательные школы, т.к. …массовое музыкальное воспитание должно начинаться именно оттуда, рост музыкальной сознательности может быть достигнут «только благодаря активности и инициативности школ».

Из ведущих принципов Золтана Кодаи, озвученных в статье «Дать тон» (1937), следует выделить:

1. Только активная музыкальная деятельность, практика музицирования может явиться основой музыкального воспитания и способна

привести к подлинному переживанию-пониманию музыки.[1] Кодай считал, что при помощи того музыкального инструмента, который всего доступнее, - при помощи человеческого голоса, пения, следует, опираясь на народную музыку, постепенно осваивать великие музыкальные творения. По этому пути смогут пойти к музыке не только отдельные избранники, но и широкие народные массы. Нельзя обучать ребенка игре на инструменте, если его слух не развит в пении.

2. Преподавать музыку в школе так, чтобы это было не мучение, а наслаждение для ученика и на всю жизнь привило ему жажду высокой музыки. К ней нужно приблизиться не с понятийной, а рациональной стороны. Не надо в ней усматривать систему алгебраических знаков, секретные коды или язык, безразличный ребенку. Следует разравнивать путь непосредственного чувствования. Если в самом восприимчивом возрасте, между 6-ю и 16-ю годами, ребенок ни разу не почувствует живительный поток великой музыки, то в дальнейшем он уже вряд ли подействует на него.

3. Важно раннее начало музыкального образования. Причем, если в более ранних работах Кодай говорит о школьном возрасте, то, в дальнейшем он отодвигает возрастные рамки, говоря о дошкольном образовании (3–7 лет): «То, что пропущено либо плохо выучено в течении этих лет (с 3 до 7.-И.М.), не может быть возмещено позднее…» [2, с.203].

4. Обучение музыке должно основываться на родном языке – народной музыке страны, в которой живет ребенок, т.е на народной песне. «Народная песня является одним из фундаментальных камней, на которых вновь будет построено здание нашей нации…» [2, с.201]. Лишь тогда, когда ребёнок овладеет ею, можно обратиться к другому музыкальному материалу.

5. Только качественная музыка должна быть в основе обучения.

Стоит отметить, что современное детское хоровое воспитание в школах Республики Беларусь БАЗИРУЕТСЯ на принципах, близких принципам З.Кодаи. Это:

1) Всеобщность музыкального, певческого образования, что обеспечивается обязательным обучением музыке в Общеобразовательной школе с 1- по 4 класс.

2) Раннее музыкальное (певческое) обучение, которое организовано в системе - детский сад – начальная школа.

3) Опора на народную песню и на совершенный по форме и содержанию материал классического репертуара.

Программа и содержание обучения опирается как на материал собственно белорусских народных песен (бел.нар. песня «Іграу я на дудцы»,«Запражыце сівых каней», «Перапёлачка», «Саука ды Грышка», «Мікіта», «Кума, мая, кумачка», «Як пагнала бабуленька куранятак пасці», «Сеу жучок на сучок», «А мы грушу пасадзілі» и др.), так и близких по стилю к белорусским народным песням,(«Ягорачак» муз. Серых, слова

[1] «Нужна тренировка, многолетние упражнения в освоении элементарных явлений музыки начиная с детства», - отмечал Золтан Кодай.

народные; муз. Ю. Семеняко, сл.Я.Купалы «Явар і каліна»;). Из классического репертуара: («Цеплыя дзянечкі» муз. Н.Літвіна, «Доброта» муз И.Лученка, «Игра в слова» муз.Д.Кабалевского, «Веселый музыкант», «Здравствуй, зимушка-зима» Муз. А. Филиппенко, «Новогодняя песенка» муз. В. Ковалива и др.).

4) Направленность процесса певческого обучения как на освоение хоровых произведений, так и на их эмоциональное переживание.

Анализ содержания методических пособий по «Музыке», используемых в наших школах, позволяет говорить о том, что целый ряд методических приемов З.Кодая нашли отражение в образовательном процессе. Например, всякое занятия музыкой необходимо начинать и проводить в игровой форме. В методических пособиях для 1-3кл. встречаются: двигательная игра «Мишка» (по И.Сафаровой), «Пастух и овцы» на проявление активности детей, «Ритмическое эхо» на активизацию внимания и ритмического чувства, «Перестановка мотива» на активизацию памяти, внимания, наблюдательности; «Если бы мы были композиторами» на активизацию музыкальности и фантазии ребенка, «Зеркало» для развития эмоциональной отзывчивости на музыку и др.

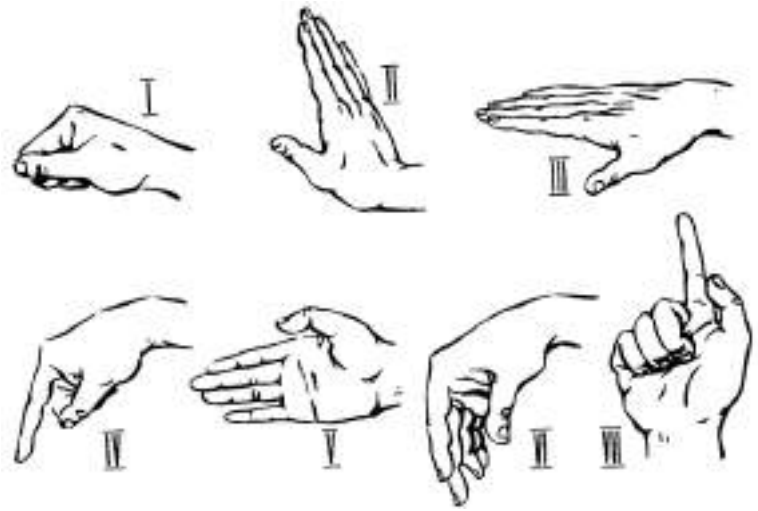
Развивать звуковысотный слух можно на основе сочинений произведения a cappella, и используя релятивную систему, - отмечал Кодай.[2] Он не признавал использование в работе фортепиано, считая, что оно не способно содействовать чистоте пения, а также не подходит для настройки хора.[3]

Отметим, что современный репертуар младших классов белорусских школ также частично опирается на произведения a cappella.

---

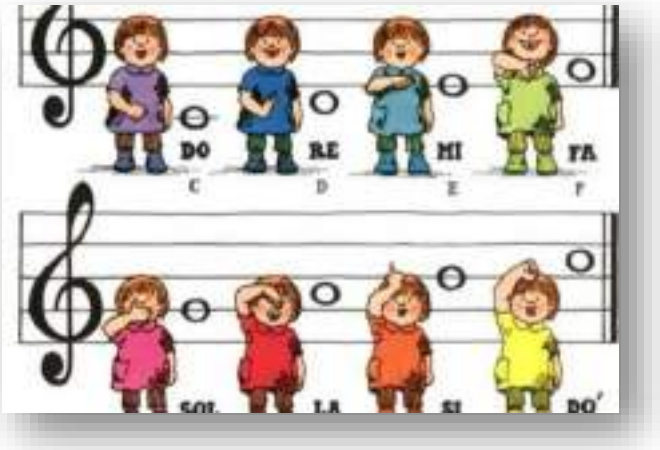
[2] Релятивная система была разработана английским педагогом Джоном Спенсером Кервеном, который отмечал что «сольмизация без труда прививает ребенку основы музыкального мышления». В сольмизации применяются буквенные обозначения звуков (ё, ле, ви, на, зо, ра, ти) и ручные знаки, наглядно изображающие звуковысотное движение мелодий.

[3] Его учебные пособия (сборник «Будем петь правильно!», 3 новых тетради «Bicinia Hungarica», 2 сборника «Песен для школы») содержат достаточно большое количество народных песен и попевок без сопровождения.




Достаточно востребованной осталась система ручных показов. Она выступает и как некий игровой элемент (в младших классах), и как прием усвоения ступеней. Ручные знаки в результате позволяют:

1. Дать ребенку наглядно-зрительные и двигательные представления о взаимоотношениях ступеней в ладу, помогает сосредоточиться на каждом звуке, и получить представление внутренним слухом функциональной высоты звука.
2. Укрепить представление о подвижности Тоники (пение мелодии от разных звуков).




Интересно отметить, что в процессе работы, учителя выявили такую закономерность; чем точнее ребенок показывает высоту звука рукой, тем чище он интонирует, и что ладовое чувство развивает ощущение пентатоники, после которой можно легко установить связь с западной мажоро-минорной системой. Важно и то, что ручные знаки усваиваются ребенком легко, так как работают сознание с моторикой. Они являются эффективным инструментом в обучении, потому что визуально и кинестетически усиливают ощущение высоких и низких звуков, а также интервальных соотношений.

Следуя одному из направления развития способностей детей, а именно чувству ритма современные учителя в своей практике активно используют

звучащие жесты (хлопки, притопы, шлепки, щелчки), моделируя элементы музыкального языка: звуковысотного движения и артикуляции, динамического развития и агогики, метра и ритма, гармонии, принципов развития и формы произведения. Весьма популярным является создание ритмических партитур для звучащих жестов. А для развития чувства метроритма – используют игры. Например, игра- «Вспомни елочный наряд», где сочиняются слова в заданном ритме; декламация стихотворения с оформлением ритмического рисунка, «Ритмическое эхо» и др..

Интересным для учителей являются и некоторые способы работы над произведением, которые мы можем встретить у Золтана Кодая. В частности:

1) Ритмическое освоение произведения. Учитель исполняет ритм, разучиваемого произведения при помощи звучащих жестов, а ученики повторяют за ним; а) точно также, б)сопровождая пением на слог (ля, ти, дю..).

2) Сольфеджирование произведения**.** Учитель пропевает усвоенную мелодию на слог, ученики повторяют за ним. Затем они проговаривают сольфеджио мелодии песни и далее пропевают его. Следует учесть, что первое чтение по нотам может быть медленным, но с сохранением ритма!

3) Использование пластического интонирования для воплощения элементов музыкального языка произведения.

Следуя рекомендациям Золтана Кодая, белорусские учителя стремятся объединить разные формы работы на уроке. Стараются делать так, что бы метод обучения не вступал в противоречие с учебным материалом, а, напротив, способствовал более глубокому пониманию. Как утверждал Кодай: «Каждый урок нужно выстраивать так, чтобы ученик чувствовал не усталость, а рост сил и с нетерпением ждал следующего занятия, потому что хорошего музыканта делают музыкальные впечатления и богатство их воспоминаний»[4, с.242].

Говоря в целом, система Кодая до сих пор является востребованной в современных белорусских школах.[4] Она способствуют всестороннему и гармоничному развитию личности, раскрытию индивидуальности, креативных навыков и способностей детей, формированию навыков музыкальной мыследеятельности, восприятия, внимания, памяти, воображения и творчества.

## Список литературы:

1. Попова, О.Е. Методика преподавания предмета «Музыка в общеобразовательном учреждении» / О.Е. Попова. 2017 г.

2. Мартынов, И. Золтан Кодай / И. Мартынов. – Москва, 1970 г.-253с.

[4] Система Золтана Кодая интересна как педагогам, так и студентам. Пишутся статьи и диссертации, проводятся открытые уроки и семинары, которые сейчас не составит трудности найти на просторах интернета.

3. Кодай, З. К 70-летию великого венгерского композитора / З. Кодай. – Будапешт, 1952 г.- 51 с.
4. Кодай, З. Избранные статьи / З. Кодай. – Москва, 1982 г. -288 с.
5. Kodály Z. A zene mindenkié. Budapest: Zeneműkiadó, 1975. – 288 p.

**Сычук Юлия Викторовна**
магистрант I курса кафедры академического хора СПбГИК
yulenka981@gmail.com
Научный руководитель:
кандидат искусствоведения,
профессор Чернышева Татьяна Алексеевна

# Использование японской методики детского музыкального развития Синъити Судзуки в работе с детским хоровым коллективом

Развитие музыкального восприятия это -
«путь, чтобы ребенок вырос достойным и благородным человеком:
ведь, слушая с самого рождения прекрасную музыку,
он в последствии будет стремиться к красоте и гармонии во всех
сферах своей жизни...»
(С. Судзуки).

В Японии раннему развитию детей гораздо раньше стали уделять особое внимание, чем в Европе. Именно благодаря этому японская методика воспитания становится крайне интересной и уникальной для изучения.

Первым в Японии о раннем развитии детей написал Масару Ибука, директор организации «Обучение талантов» и создатель фирмы «Sony». Он написал книгу «После трёх уже поздно», в которой говорится о том, что в первые три года жизни закладываются основы личности ребенка. В качестве наглядных пособий, предназначенных для развивающих занятий он предлагает использовать совсем не игрушки, а все возможные сокровища мировой цивилизации.

Глубокое влияние на музыкальное образование как в Японии, так и во всём мире оказал скрипач, педагог и философ - Синъити Судзуки. Именно он говорил о том, что музыкальный талант – это не врожденная способность, а фактор развиваемый большим количеством усилий, терпения и правильной «языковой средой».

Синъити Судзуки в своей книге «Взращенные с любовью» пишет о том, что развитие музыкального восприятия лучше всего происходит при погружении в «языковую среду», то есть в музыку.

Кроме того, автор предлагает учитывать тот факт, что для детского ума нет четких представлений, какие мыслительные процессы являются легкими, а какие — трудными. Особенно это касается игры на музыкальных инструментах и иностранных языков.

В чём же его метод?

1. **Раннее начало**. Возраст 2-3 лет является пиком усвоения родного языка и именно это самое главное время для развития умственных процессов и координации мышц.

2. **Вовлечение в процесс воспитания родителей**. Роль родителя заключается прежде всего в том, чтобы ходить с малышом на все уроки, делать заметки, заниматься с ребенком дома
3. **Активное прослушивание**. Именно по этому принципу ребенок усваивает речь. Синъити Судзуки сумел перенести эту идею на музыкальное образование: погрузить ребенка в «языковую среду».
4. **Донотное обучение**. В школах Судзуки нотной грамоте начинают обучать только после того, как дети научатся играть. Главным в начале обучения является поставить аппарат и добиться точной интонации, красивого звучания.
5. **Социальная среда**. Вокруг ребенка должна создаваться благоприятная атмосфера, вся семья должна радоваться успехам ребенка, а мотивацией малыша становится игра старших учеников.
6. **Единый репертуар**. Во всех школах Синъити Судзуки учатся по одному репертуару, который разработан для каждого инструмента. Благодаря этому дети всего мира легко играют на концертах друг с другом без репетиции.
7. **Пошаговый подход**. Сначала происходит изучение музыкального текста, после чего идет работа над звуком, фразировкой и музыкальной чувствительностью. Только после того как произведение выучено в совершенстве, ребенок берется за следующее.
8. **Словарь**. Ученики повторяют уже пройденные сочинения, постепенно используя все новые навыки и приемы. Музыкальные произведения, которые дети выучили на ранней стадии обучения, всегда используются как техническая основа для более сложных произведений.
9. **Повторение**. Если ребенок заучил неправильное воспроизведение фа, прослушав этот звук пять тысяч раз, то надо научить его правильному фа, дав ему прослушать этот звук шесть или семь тысяч раз. Для того, чтобы переучить, таким образом, шестилетнего ребенка, обычно требуется шесть-семь месяцев.
10. **Память**. Обучение нотной грамоте начинается после того, как ребенок хорошо научится играть на музыкальном инструменте. Малыши на уроках должны играть без нот. Это способствует развитию у ребенка памяти и ускоряет процесс обучения.

**Цель** его методики не воспитать музыканта, а через музыку воспитать хорошего, благородного человека.

Крайне важной частью методики является принцип воспитания, а не обучения: основной упор школа делает на информирование и инструктирование, а внутренняя жизнь и развитие ребенка при этом игнорируются.

Эта методика привлекла мое внимание именно тем, что она на мой взгляд наиболее правильно решает все задачи, которые ставит перед собой детская педагогика на протяжении многих десятков лет.

Именно в хоровом пении погружение в «языковую среду» и коллектив происходит наиболее естественным образом. Также именно в хоровом искусстве наиболее способно себя проявить донотное обучение детей, так как

помимо того, что голос является наиболее естественным и близким ребенку «музыкальным инструментом», восприятие мелодии на слух и воспроизведение ее голосом является неотъемлемой частью жизни с самых ранних лет.

Массовое распространение и использование данной методики в детских российских хоровых коллективах способно не только поднять интерес к хоровому искусству и уровень хорового мастерства, но и общий уровень общественного сознания. Общество, которое имеет в своей основе любовь и интерес к восприятию искусства в целом и музыке в частности, становится более развитым, сочувствующим и сопереживающим. И именно детские хоры являются наиболее благоприятной средой для развития и взращивания в детях вечных ценностей и, как следствие, развития общества в целом.

Детский хор – это организм, способный чутко реагировать, искренне воспринимать и быстро откликаться на поставленные перед ним задачи. Дирижер, работающий с таким коллективом должен ясно понимать ответственность, которая лежит на его плечах. Он не только обучает детей навыкам пения и музицирования – он воспитывает будущее нашего общества, от которого зависит то, в каком мире будет жить каждое следующее поколение.

Таким образом, методика Синъити Сузуки, не только может, но и должна быть применена в детских хоровых коллективах по всей России. Она уже успешно применяется во всем мире для обучении детей игре на различных инструментах, таких как скрипка, фортепиано, альт, виолончель, контрабас, арфа, флейта, классическая гитара и других. Наибольшее распространение имеет в Америке и Западной Европе. В России на данный момент по данной методике работает довольно ограниченное количество школ, такие как музыкальная школа «Судзуки» в Москве, а также Барнаульский лицей Судзуки, однако учат в них играть только на скрипке и фортепиано. Кроме того, в марте 2014 года была основана Российская Национальная Ассоциация Судзуки, которая проводит меморандумы и организует концерты.

Методика способна поднять качество хорового искусства на новый профессиональный уровень, так как многие ученики школ Судзуки при поступлении в профессиональные учебные заведения оказываются более музыкально развитыми, по сравнению с сверстниками, которые окончили классическую музыкальную школу.

**Список литературы:**

1. Биография доктора Шиничи Сузуки [Электронный ресурс].- Режим доступа: http://razdeti.ru/rane-razvitie-detei/rane-obuchenie-rebenka-muzyke-metodika-doktora-suzuki.html.- Дата обращения.- 25.10.2020.
2. Взращенные с любовью: классический подход к воспитанию талантов [Текст] / С. Судзуки / Пер. с англ. С. Э. Борич.- Минск: ООО «Попурри», 2005.- 192 с.

3. Воспитание талантов Шиничи Сузуки [Электронный ресурс].- Режим доступа: https://dubrovina.wordpress.com/2011/07/08/.- Дата обращения.- 25.10.2020.
4. Дмитриева, Л. Детское музыкальное творчество как метод музыкального воспитания [Текст] /Л. Дмитриева // Музыкальное воспитание в школе.- Вып. 2.- М.: Просвещение, 1976.- С. 56-71.
5. Ружникова, И. Г. Развитие детского творчества средствами музыкального воспитания [Текст] / И. Г. Ружникова // Психолог в детском саду.- 2008.- № 3.- С. 64-72.- Библиогр.: С. 72 (6 назв.).
6. Учебное заведение Лицей «Сузуки» [Электронный ресурс].- Режим доступа: http://lyceum.ru/dosie/uz.htm?rn=1151. Дата обращения.- 25.10.2020.

**Тарасенко Мария Наркулыевна**
преподаватель ГАПОУ НСО «Новосибирский областной
колледж культуры и искусств»,
преподаватель ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная
консерватория имени М. И. Глинки»
Yangibaeva.mariy@mail.ru

# Дирижерская деятельность Ю.А. Брагинского - художественного руководителя академического хора НЭТИ

Профессия дирижера как руководителя обязывает его обладать помимо качеств музыканта, интерпретатора, постановщика музыкального произведения, такими специфическими для дирижерской профессии качествами, как умение руководить коллективом, устанавливать творческий контакт с исполнителями, лаконично и ясно формулировать свои требования и пожелания, безупречно слышать хор и должным образом реагировать на неточности исполнения, планировать репетицию, экономно расходовать силы и время артистов, завоевывать доверие, симпатию и авторитет у участников коллектива и обязательно иметь педагогические способности. Известный русский дирижер и педагог Н.М. Данилин говорил: «Если дирижер способен, подобно полководцу, одним жестом увлечь коллектив по пути своих намерений, его место за дирижёрским пультом. Если же нет, надо менять профессию» [5, с. 222].

Таким человеком, обладающим всеми вышеперечисленными качествами, был Юрий Александрович Брагинский. Он вошел в историю музыкальной культуры Сибири как выдающийся дирижер, педагог, организатор Академического хора Новосибирского электротехнического института. Основные аспекты его деятельности получили освещение в ряде изданий [2; 3; 4]. Однако, мы считаем важным в настоящей статье еще раз обратиться к вехам его творческой жизни, уделив особое внимание главным принципам его работы как руководителя и дирижера с любительским хоровым коллективом.

Напомним некоторые факты его биографии. Ю.А. Брагинский родился 6 июля 1931 г. в городе Семипалатинске КазССР. Семья переехала в Новосибирск. Мать Брагинская Мария Зиновьевна работала в то время телеграфисткой на Новосибирском почтамте, отец Толмачёв Александр Васильевич – шофером. В 1949 году Юрий Александрович окончил среднюю школу №10 г. Новосибирска и Детскую музыкальную школу №1. В этом же году он поступил в музыкальное училище и начал свою трудовую деятельность – стал учителем пения в родной школе, где создал большой школьный хор [1].

С 1950 г. начинается ленинградский период в жизни Юрия Александровича, когда он перевелся на 2 курс Музыкального училища при

Ленинградской консерватории, которое через три года окончил с отличием. В 1951 г. в составе Советской делегации он принимал участие в III Всемирном фестивале молодёжи и студентов в г. Берлине – пел в Молодёжном хоре г. Ленинграда, за что был награжден Грамотой ЦК ВЛКСМ. Годы пребывания в Ленинграде стали этапом его активной работы в качестве хормейстера с разными хоровыми коллективами – женским хором Торгового порта (1950–1951), хором Военно-политического училища МВД СССР (1951–1953), хором Матросского Базового клуба в г. Ломоносове (1953–1956) [1].

По возвращении в Новосибирск, в 1960 году Ю.А. Брагинский был приглашен на работу в недавно открывшуюся консерваторию. В работе со студентами Юрий Александрович щедро делился своим опытом музыканта-исполнителя, дирижерскими секретами. По воспоминаниям студентов, его волевой показ был запоминающимся – корпус натянут как струна, руки прямые, голова достойно поднята. Он никогда не сутулился. Жест всегда имел конкретный, ярко выраженный характер. Эти черты перенимали его ученики, которых всегда отличали высокий профессионализм, глубокое и тонкое понимание музыки.

Через четыре года преподавателю консерватории поступило предложение ректора НЭТИ Георгия Павловича Лыщинского организовать в институте студенческий академический хор. Ю. А. Брагинскому тогда было 33 года. Он принял это предложение, понимая, как будет не просто работать с любителями. Его хористами стали студенты будущих технических профессий, что, несомненно, обусловливало определенные сложности. Здесь проявилась высокая профессиональная требовательность руководителя: хор занимался три раза в неделю по три часа. После получасовой распевки, которой Юрий Александрович придавал огромное значение, начались разводные репетиции каждой партии отдельно. Хормейстерами партий были студенты дирижерско-хорового факультета Новосибирской государственной консерватории, ученики Ю. А. Брагинского, которые отвечали за знание материала каждым певцом и звучание партии в целом.

Благодаря принципиально важному решению Ю.А. Брагинского хор стал базовой площадкой для воспитания и практического обучения хормейстеров-студентов консерватории. На концертном репертуаре они познавали профессию дирижера хора. Пройдя путь от разучивания произведения по партиям к сводным репетициям, к звучанию партитуры на сцене, студенты овладевали своей профессией не по книжкам и методической литературе, а познавали весь процесс изнутри – на действующем хоре.

Созданный хор института стал чрезвычайно востребованным: концерты шли один за другим. В1964 году коллектив гастролировал в Польше – в Варшаве, Кракове, Познани, Гданьске с успехом прошли выступления. Первое выступление академического хора НЭТИ перед музыкальной общественностью города состоялось в 1965 году, 7 марта, когда во время проходившего в Новосибирске пленума Союза композиторов

России была исполнена симфония «Памяти Сергея Лазо» хабаровского композитора Юрия Владимирова. Хор исполнял «Реквием» из этого произведения, композитор присутствовал на репетициях и на премьере, которая прошла успешно.19 апреля 1965 года совместно с хором студентов Новосибирской консерватории, которым руководил тогда заслуженный деятель Молдавской ССР Владимир Николаевич Минин, и симфоническим оркестром, под руководством заслуженного деятеля искусств России Натана Факторовича, была исполнена Месса c-moll В.А. Моцарта. В институте не было ни одного значимого события, в котором академический хор НЭТИ не принимал бы участия. Выступления хора всегда воспринимались как настоящий праздник для НЭТИ, поскольку весь институт – от ректора Г. П. Лыщинского до студента – ощущал этот коллектив как свой, родной, как музыкальную эмблему вуза.

Какие же главные принципы работы Ю.А. Брагинского со студенческим академическим хором НЭТИ? Одним из первых основных принципов работы Юрия Александровича с хором следует назвать требовательное профессиональное отношение к исполнению хоровой музыки. Дирижер прекрасно понимал, что без музыкальной грамотности у коллектива нет будущего, он часто занимался с хористами сольфеджио.

С первых репетиций хор пел по партитурам, что позволяло участникам ориентироваться не только в своей партии, но и в звучании всего хора.

Интересно, как Ю. А. Брагинский начинал работу с хором над новым произведением. Он выделял четыре слагаемых у дирижера — текст, музыкальный материал, исполнители и дирижер, призванный воссоединить все это в произведении, которое приворожит к себе, завладеет вниманием слушателей. Все начиналось с разучивание текста, Юрий Александрович хорошо разбирался в системе стихосложения, тонко ощущая ритмику, поэтический строй, где каждая буква, как и нота в музыке, несет определенную нагрузку, участвует в образовании мелодических поэтических нюансов. Он считал, что чисто прочесть так же важно, как и чисто пропеть, донести внутренние переживания через движения, жест, эмоции, создавая полноценный зримый образ. Исполнительский облик Ю.А. Брагинского как дирижера отмечается тонким художественным вкусом, отточенностью дирижерской техники, сильной волей, сочетающимися с подлинным творческим темпераментом и артистизмом.

Юрий Александрович придавал огромное значение коммуникабельности дирижера с хористами. Хор захватывал, увлекал, помогал лучше организовывать личное время, дисциплинировал студентов. К тому же Юрий Александрович знал, чем можно удерживать хористов-любителей: он передавал им все свои знания, обилие новых и необычайно интересных для студентов фактов, рассказывал истории из жизни его и хора, даже просто курьезные случаи.

Репетиции пролетали быстро, иногда весело, но почти всегда в непрерывном напряжении от обилия и сложности материала. Руководителю

удавалось вызывать как чувство ответственности перед ним и друг перед другом, так и здоровое честолюбие, которые держали на плаву в жизни и помогали справляться со многими трудностями. Хористы должны были работать с максимальной самоотдачей и с точки зрения вокала, и в смысле понимания произведения. Ю. А. Брагинский никогда не выбирал простые сочинения для исполнения, и никогда не говорил о сложных произведениях, как о трудновыполнимых. «Шеф» – так между собой называли его, свято верил в возможности своих хористов и говорил, что самое трудное в исполнении «наитруднейшего» произведения — это напечатать ноты» [3, с. 46].

Юрий Александрович заложил в хоре крепкие и важные для дальнейшего развития коллектива традиции. Во-первых, это традиционные отчетные концерты в конце декабря и апреле, которые позволяют отчитываться перед институтом, ректором, друзьями, родственниками о той работе, которая проделана хором и его руководителем за прошедшие полгода. Замечательным продолжением таких отчетных концертов являются традиционные капустники и банкеты, следующие сразу за выступлением. Во-вторых, начиная с 1965 года хор впервые познакомился с «Шарапом». Это был спортивно-оздоровительный лагерь НЭТИ, своего рода летняя Мекка для хористов. В «Шарапе» хористы постоянно выступали на эстраде с бесчисленными концертами, на открытиях или закрытиях сезонов, перед приехавшими преподавателями, сотрудниками и студентами. Репетиции, концерты на открытом воздухе – всё это как нельзя лучше способствовало сплочению, сближению, душевному родству. В-третьих, где бы ни пел хор, перед выходом происходило обязательное «чихание» на голоса: каждой партии назначалось определенное слово («ящики», «хрящики», «спички», «щи»), а человеку, играющему особую роль в концерте, например, новичку или солисту – слово «чайник». Наконец, в 1970 году была введена еще одна традиция проведения студенческих певческих праздников. Все годы хор планомерно осуществлял и продвигал идею студенческого хорового движения. Эти традиции до сих пор чтутся и соблюдаются в коллективе.

Для сотен людей, участников академического хора НЭТИ, имеющих инженерные дипломы, общение с хором и его руководителем стало школой, в которой они не просто приобщились к высокой культуре, а сами стали неотъемлемой частью хоровой культуры Новосибирска.

Деятельность Ю.А. Брагинского внесла огромный вклад в музыкальную культуру Сибири. Он оставил богатейшее педагогическое наследие – из его класса вышли около 50-ти специалистов, которые работают сейчас в городах Сибири, Москве, Санкт-Петербурге, Краснодаре и др. Некоторые из учеников являются руководителями крупных, известных хоровых коллективов, среди них лауреат Государственной премии, народный артист России Виктор Захарченко – художественный руководитель и дирижер Кубанского казачьего хора; Дмитрий Шабалин – заслуженный работник культуры России, кандидат искусствоведения, руководитель хора

Кемеровского политехнического; Вера Перелыгина – заслуженный работник культуры, руководитель студенческого хора Омского политехнического; Геннадий Гринчак – заслуженный работник культуры России, многолетний руководитель студенческого хора Прокопьевского музыкального колледжа; Ольга Захваткина – заведующая дирижерско-хоровым отделением Новосибирского музыкального колледжа, руководитель студенческого хора им. Ю.А. Брагинского НГТУ; Ольга Михайлова – заслуженный работник культуры России, руководитель камерного хора Краснодарской филармонии; Татьяна Мурова – заслуженный работник культуры России, руководитель крупнейшей в Ярославской области хоровой студии Угличского часового завода; Николай Качанов – руководитель православного русского хора в Нью-Йорке [4, с. 45].

Сегодня созданный Юрием Александровичем коллектив активно выступает, участвует в конкурсах, гастролирует, готовит новые программы, включая в них современную, классическую и популярную музыку. Любовь, энтузиазм и искренность, с которыми Ю.А. Брагинский относился ко всему, что касалось хоровой музыки, отражается сегодня в его учениках и уже учениках учеников. Академическим хором НЭТИ на протяжении 20 лет руководит воспитанник Юрия Александровича – заслуженный артист РФ, профессор Новосибирской консерватории Александр Александрович Париман. Сегодня хормейстерами коллектива так же являются студенты А.А. Паримана, музыкальные «внуки» Ю.А. Брагинского, тем самым обеспечивается преемственность высоких принципов, традиций и идей, заложенных Ю.А. Брагинским.

**Список литературы:**

1. Брагинский Ю.А. Автобиография. – Рукопись. – 1970. – 4 с.
2. Брагинский Юрий Александрович // Новосибирская консерватория – 50 лет: энциклопедический словарь. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. Глинки, 2006. – С. 25–26.
3. Николаева И.Н., Захваткина О.Е. Академический хор НГТУ–НЭТИ 1964–2004. – Новосибирск: Изд-во НГТУ. – 2004. – 248 с.
4. Понурова О.Н. Хоровое искусство Новосибирска. – Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки, 2003 – 84 с.
5. Птица К.Б. О хоровом дирижировании // Работа в хоре. – М.: Профиздат, 1960. – 286с.

**Тинибекова Анна Николаевна**
преподаватель ННГК им. М.И.Глинки,
главный хормейстер камерного хора «Нижний Новгород»
funybox@mail.ru

# Основные проблемы подбора современного репертуара в Камерном хоре

Проблема подбора репертуара всегда очень остро стояла перед руководителями и хормейстерами коллективов. Известный хормейстер, педагог В.С. Попов отмечает: «Главной, стержневой проблемой в хоровой работе, без сомнения, является репертуар. Репертуар - истинная школа, в которой главным является сама музыка»[1]. А современный хоровой репертуар в настоящее время является одной из главных проблем коллективов как профессиональных, так и любительских. «Начинающие, не имеющие опыта хормейстеры, сталкиваются с проблемой выбора репертуара, от успешного решения которой во многом зависит и развитие интереса участников коллектива к хоровому пению, и успех исполнительской деятельности»[2]. Есть ряд причин, по которым хормейстеры не включают в репертуар сочинения современных авторов:

1. Сложность музыкального язык и современных техник письма.
2. Непонимание публикой произведений современных композиторов.
3. Ответственность перед композитором за исполненное сочинение.
4. Труднодоступность партитур современных произведений.
5. Авторские права на музыку современных композиторов и многие другие. Тема авторских прав при исполнении современной музыки- очень трудный, сложный, многоуровневый вопрос, на котором я не буду останавливаться в данный момент.

Камерный хор «Нижний Новгород» - коллектив с 47-летней творческой историей. Он был создан в 1973 году по инициативе народного артиста России, дирижера, композитора, Почетного Гражданина города Нижнего Новгорода Льва Константиновича Сивухина, руководившего коллективом вплоть до 2001 года. Вслед за Сивухиным руководство хором взял на себя его ученик, ныне Заслуженный Артист России Борис Мокееев. С 2012 года Художественный руководитель и Главный дирижёр хора - лауреат Всероссийских и международных конкурсов Иван Стольников, хормейстер – Анна Тинибекова [3]. На примере работы данного коллектива мне бы хотелось рассмотреть проблематику вопроса подбора современного репертуара в Камерном хоре: какие трудности возникают в процессе работы

---

[1] Попов В., Халабузарь П. «Хоровой класс». М.: Совет. Композитор, 1988
[2] Заринская М.Ф. «От детского хора до народного коллектива» // Хоровое искусство. Л.: Музыка, 1967. Вып. 1.
[3] http://chorus-nn.narod.ru

профессионального коллектива и каким образом руководитель преодолевает их.

Репертуар Камерного хора «Нижний Новгород» многогранен и включает в себя произведения русской и зарубежной классики, антологию духовной музыки, современные сочинения, народную песню, популярные жанры[4]. Под руководством Ивана Стольникова Камерный хор «Нижний Новгород» участвует в масштабных творческих проектах – исполнение «Чернобыльской литургии» в Филармонии, концерт с солисткой Мариинского театра Олесей Петровой, исполнение Реквиема С. Слонимского, исполнение Мировой премьеры- Г. Свиридов «Отчалившая Русь» под редакцией Д. Батина, исполнение «Всенощного бдения» Рахманинова за богослужением, Концерт –перформанс в рамках Фестиваля «Другая музыка. Пярт», исполняя «Канон Покаянен» А. Пярта режиссёр Ольга Шайдуллина и многих других.

Большой пласт в репертуаре хора занимают произведения современных композиторов. Несколько раз в год коллектив готовит музыкальную программу для популяризации и пропаганды творчества современных хоровых композиторов, в том числе Нижегородских композиторов, таких как – Б. Гецелев, С. Стразов, С. Смирнов, Э. Фертельмейстер и др.

В октябре 2019 г. коллектив участвовал в концерте «Премьера Новой музыки» кафедры композиции Нижегородской государственной консерватории им М. И. Глинки, где исполнил целое отделение произведений современных нижегородских авторов, как уже «именитых» – Б. Гецелев, О. Шайдуллина, А. Бараев, так и «начинающих» авторов- К. Барас, М. Булошников, Е. Лежнина. Все произведения оказались не просты для исполнения, какие-то с глубоким внутренним содержанием, другие - с шуточным игривым смысловым акцентом, но технически трудные, порою даже коварные. Исполнять премьеры всегда довольно волнительно и трепетно, но от этого появляется дополнительный азарт как у артистов хора, так и у дирижера. В этот вечер все авторы высоко оценили исполнение премьер Камерным хором «Нижний Новгород».

На протяжении последних нескольких лет художественный руководитель коллектива Иван Стольников проводит творческие встречи с современными композиторами. В Нижнем Новгороде уже побывали – С. Екимов, Я. Дубравин, С. Плешак, В. Плешак. Каждая творческая встреча привносит в репертуар коллектива новые сочинения, а в результате зарождается крепкая дружба композитора и коллектива.

Так, авторы современности нередко пишут произведения, посвящая их Камерному хору «Нижний Новгород» (С. Екимов «Триптих на стихи В. Набокова», С. Екимов «Три сонета», С. Екимов «Господь Воцарися», С. Екимов «О, Пасха Велия», В. Ходош «Я о тебе пишу.» Четыре сонета У. Шекспира в переводе С. Маршака, С. Терханов Кантата «Минин», С. Терханов «Семь хоров на стихи Б. Окуджавы», Я. Дубравин Три романса для

---

[4] http://chorus-nn.narod.ru

смешанного хора, С. Плешак «Ангелы опальные» цикл для смешанного хора a`capella на стихи поэтов Серебряного века).

Многолетняя творческая дружба с петербургским композитором С. Екимовым вылилась в запись диска «Господь назад не отпусти», презентация которого прошла весной 2019 г. в Доме Композиторов Санкт-Петербурга. В настоящее время ведется работа над созданием второго диска музыки композитора.

Концерт «Музыка тишины», прошедший в декабре 2019 г., полностью состоял из произведений современных композиторов, как русских, так и зарубежных. Большинство сочинений этого концерта для коллектива были новыми, таким образов репертуар хора вновь обогатился. Тематика концерта объединила в единую программу следующих авторов: Арво Пярт, Александр Кнайфель, Джон Тавенер, Кнут Нюстедт, Эрик Эшенвальдс, Витаутас Мишкинис, Эрик Уитакер, Екабс Янчевскис, Джэйк Рунестад, Игорь Стравинский, Сергей Екимов, Кузьма Бодров. Необычное название концерта очень привлекло публику, на концерте мы увидели как постоянных слушателей Камерного хора, так и новых людей, впервые попавших на хоровой концерт.

Наверное, самым ярким произведением этого концерта был «Atsalums» Екабса Янчевскиса. Эта яркость заключалась в простоте созвучий, интонаций, набора ритмических фигур, повторяющихся ритмизаций ударных. Принцип контраста и импровизационность- главные «изюминки» этого произведения. Хотя в начале знакомства с этим произведением, как только ноты попали в руки хормейстера, было опасение, что это сочинение слишком сложное, написанное в современной технике, а в результате «Atsalums» вызвал огромный восторг как у слушателей, так и у артистов хора, которые исполняли произведение на одном дыхании, в едином порыве.

Неотъемлимой частью жизни камерного хора является участие в различных фестивалях.

Камерный хор «Нижний Новгород» является участником многих всероссийских и международных фестивалей- Молодые голоса, Осенний Хоровой Фестиваль им. профессора Б. Г. Тевлина, Опус 52, Фестиваль им. Л. К. Сивухина, Петербургская музыкальная весна, Московский Пасхальный фестиваль, Фестиваль искусств Юрия Башмета и др. В программу выступления на каждом фестивале мы стараемся включать произведения современных авторов, тем самым представляя новые сочинения своим коллегам, очень часто обмениваясь опытом в этом проблемном вопросе. Отдельно хотелось бы остановиться на современной духовной музыке для хора.

Ежегодно несколько раз в год Нижегородская епархия совместно с министерством культуры города Нижнего Новгорода под руководством Ивана Стольникова проводят Нижегородские Рождественские и Пасхальные хоровые Соборы. Это концерты духовной музыки, которые проходят в Кафедральном соборе Александра Невского и собирают большое количество хоровых коллективов, как взрослых любительских и профессиональных, так

и детских. В хоровом Соборе участвуют коллективы города и области, а также приглашенные коллективы из разных городов России. Каждый исполняет несколько сольных произведений, но обязательным является исполнение сводных сочинений всеми участниками Хорового Собора, нередко число исполнителей достигает 300 человек. Стало своеобразной традицией исполнение премьерного сводного сочинения на Нижегородском хоровом соборе: «Ликуют Англелы» Льва Панкратова, «Боголепное Твое снисхождение» Сергея Плешака, «Хорал» Кузьмы Бодрова, «О, Пасха Велия» Сергея Екимова. Мы с удовольствием приглашаем к сотрудничеству композиторов, сочиняющих духовную музыку и хоровые коллективы для участия в Нижегородских Хоровых Соборах.

2020 год внес коррективы в творческие планы многих хоровых коллективов как в России, так и в мире. Вся творческая жизнь перешла в формат «онлайн». Камерный хор «Нижний Новгород» так же ищет новые пути творческого развития через социальные сети, прямые трансляции и записи концертов. За время дистанционной работы в условиях домашнего творчества коллектив записал ряд видеоклипов различной тематики, опять же современных композиторов – С. Екимов «Кенгуру», С. Стразов «Родина», Л. Сивухин «Дети войны», А. Пахмутова «Храм на крови». Выбор этих произведений был приурочен к определенным датам и событиям, что позволило артистам хора вновь обогатить репертуар произведениями современных авторов. В сентябре 2020 г. Камерный хор «Нижний Новгород» представил премьеру Петербургского композитора Анатолия Рыбалко «Строфы Шествия» на стихи И. Бродского в формате онлайн.[5] Произведение технически трудное, объемное, с глубоким внутренним содержанием. Композитор подготовил специальное видеообращение, предваряющее исполнение произведения, в котором рассказал историю создания сочинения и свои личные впечатления. Условия дистанционной работы и свободы выбора репертуарного плана позволили коллективу выделить время, познакомиться с творчеством современного автора и представить новое сочинение слушателям ,а так же сохранить в видеозаписи память об этом исполнении.

Таким образом, современный хоровой репертуар дает многое для становления творческого коллектива, как единого целого. Само формирование репертуара не может быть спонтанным. Все должно быть рассчитано заранее, каким должен быть репертуар, концертные программы и, следовательно, каким должен быть сам творческий коллектив. Репертуар должен подчеркивать оригинальность творческого коллектива. «Тезис «Мы это не поём!» не украсил еще ни один хоровой коллектив, поэтому не стоит уходить в крайности при выборе репертуара, следует пробовать и экспериментировать, искать свой индивидуальный творческий путь развития

---

[5] https://vk.com/chamberchoirnn

и всегда помнить, что Репертуар – это лицо коллектива, его визитная карточка»[6]

## Список литературы:


1. Заринская М.Ф. «От детского хора до народного коллектива» // Хоровое искусство. Л.: Музыка, 1967. Вып. 1
2. Попов В., Халабузарь П. «Хоровой класс». М.: Совет. Композитор, 1988
3. Самарин В. «Хороведение», М., Музыка-Москва, 2012
4. http://chorus-nn.narod.ru
5. https://vk.com/chamberchoirnn


[6] Самарин В. «Хороведение», М., Музыка-Москва, 2012

**Тихонович Полина Николаевна**
студентка V курса кафедры хорового дирижирования
Белорусской государственной академии музыки
polly.love.muse@gmail.com
Научный руководитель:
старший преподаватель
Ижик Ольга Владимировна

# Гендерные различия в обучении и методах работы с хорами мальчиков и хорами девочек в дошкольный и домутационный периоды

Гендерные исследования играют важную роль в различных областях науки. В педагогическом процессе эти знания находят особое применение. Раздельное обучение реализуется во многих странах мира: в США, Японии, Великобритании, Франции, Германии, Нидерландах, и др. Причиной для разделения по гендерному признаку являются психологические и физиологические особенности. Девочки созревают на два-три года раньше, чем мальчики, в психологическом и физиологическом планах. Мальчики и девочки совершенно по-разному усваивают любой материал.

*Психологические особенности работы с мальчиками.*

От природы мальчикам свойственна большая двигательная и познавательная активность, большая познавательность. При получении информации мальчики мало реагируют на окраску голоса, зато быстрее воспринимают любую информацию о действиях, поэтому работать и разговаривать с мальчиками нужно кратко и конкретно. Мальчики адекватно реагируют на положительную и отрицательную оценку их деятельности и поведения, готовы перестроиться, когда взрослые доброжелательны и спокойны. Если взрослые подавляют, пытаются подчинить мальчиков, то реакция на замечания всегда отрицательная. Когда мальчикам становится скучно, учителю нужно иметь в запасе некоторые способы повышения интереса, вовлекать в разные виды активности. Мальчики любят состязаться и выигрывать, они требуют образной формы изложения, наглядности, им нужно прожить материал в действии, а не умозрительно.

Для наибольшей активности на уроке, в помещении нужно обеспечить более прохладную температуру воздуха, иначе они засыпают и отключаются. Мальчикам необходим высокий темп работы. Как только начинается повторение, закрепление - они выпадают из процесса, внимание ослабевает. Поэтому не следует уделять много времени повторению одного и того же мотива, куплета, лучше вернитесь к нему через некоторое время.

*Некоторые приемы психологического воздействия, которые можно и нужно использовать в работе с мальчиками:*

- творческие задания и вопросы, стимулирующие мыслительную деятельность учащихся и создающие для них поисковые ситуации;

- запись основных правил пения на плакатах;

- постоянное побуждение детей к самоконтролю и самооценке в процессе пения;

- организация соревнований на уроке между отдельными детьми, группами или классами как игровой момент, повышающий интерес к занятиям;

- юмор, как способ вызвать положительные эмоции, повышающий работоспособность учащихся на занятиях;

- различные индивидуальные задания и рисунки на тему исполняемых песен для усиления эмоциональной отзывчивости детей на музыку;

- одобрение, поощрение учителем успехов учеников с целью стимуляции их интереса к занятиям;

- использование дыхательной гимнастики и легких физических упражнений в процессе репетиции, что снимает статические мышечные напряжения, улучшает кровообращение, восстанавливает работоспособность;

- формирование личностного и социального смысла певческой деятельности.

*Психологические особенности работы с девочками.*

Девочкам нравится работать в группах, они любят помогать учителю. Информацию, поданную девочкам, необходимо окрашивать эмоционально, так у них усиливается внимание и осмысление. Девочками свойственна усидчивость, они более эмоционально ранимы, чем мальчики. Уроки для девочек должны проходить в более медленном темпе. Для девочек важно, кто и как их оценивает, а не сама оценка по существу. Девочка не обидится, если ей ласково укажут на недоработку и может огорчиться, если сухо назовут оценку. В раздельном обучении может наблюдаться такое явление, как соперничество среди девочек в борьбе за любовь учителя и лидерское положение в классе. К особенностям, важнейшим для эффективного обучения девочек, относятся: чувство взаимосвязанности, общности.

*Возрастные особенности развития детского голоса*

Каждый возрастной период имеет свои характерные особенности, связанные с формированием пола, физическим и нервно-психическим ростом ребенка. Для правильного обучения детей пению, для последовательного воспитания их голоса в процессе роста организма нужно знать специфику развития их певческого аппарата, которое происходит по определенным законам.

Педагогу необходимо иметь в виду, что голосообразующие органы детей не одинаковы в различные периоды их роста. Например, уровень расположения гортани при пении у каждого певца свой и определяется типом голоса, а ее размер зависит от пола, возраста и индивидуальных особенностей человека.

*Особенности голосов мальчиков и вокальной работы с ними.*

Голосам мальчиков свойственна «серебристость» тембра, высокое головное звучание. Связки у мальчиков тонкие и короткие, объем легких

небольшой. Высокие голоса мальчиков – дисканты. Диапазон – до$^1$ – ля$^2$. Низкие голоса – альты, диапазон – соль-ля малой октавы – ре-ми бемоль$^2$. Переходные ноты дискантов – ми$^1$-фа$^1$, редко ля$^1$, с микста в головной ми$^2$-фа$^2$. У мальчиков-альтов грудной регистр нередко доходит до до$^2$ и выше, у низких альтов переход бывает на фа$^1$-ля$^1$. Альт отличается металлическим, густым звуком, бывает то чрезвычайно нежным, то сильным.

Возможности голосов мальчиков в *дошкольный* период несколько ограничены, т.к. голоса в это время очень хрупкие. Главная их прелесть – в полетности, нежности, в эмоциональной окрашенности. Добиться этого можно, используя головной регистр. В этом возрасте нет существенных различий с голосами девочек, закладываются необходимые профессиональные навыки пения - точное интонирование, элементы вокальной техники, ансамблирование и т. д. В репертуаре главным образом одно-, двухголосные произведения.

В *домутационном* периоде тип регистра – смешанный, голос мальчика уже можно отличить от голоса девочки. Голос начинает звучать более полно и насыщенно, появляются индивидуальные тембры, которые обогащаются обертонами. В домутационном периоде голоса звучат с большей силой, особенно в средней тесситуре.У мальчиков происходит расцвет голоса, что означает близкое наступление мутации. Необходимо постоянно петь, упражняться, что сделает голос более гибким и приспособленным к новым условиям. Тем самым, подготовив его к периоду мутации.

По утверждению доктора Е. С. Алмазовой, рост голосового аппарата в домутационный период у учащихся от 7 до 13 лет идет медленно, но к 10 годам уже частично оформляются вокальные мышцы. Мальчики-альты при голосообразовании пользуются не только краевыми колебаниями связок, а и всей их толщиной, к их фальцетному регистру присоединяется микстовый. Вследствие увеличения амплитуды колебаний связок, увеличивается сила голоса. Также было выявлено, что если у 7-летнего ребенка певческое дыхание не отличается от жизненного, то к 10 годам оно значительно углубляется, приобретается навык. Интересен и тот факт, что жизненная емкость дыхания у мальчиков и девочек одинаковая.

*Особенности голосов девочек и вокальной работы с ними.*

В *дошкольном* периоде голоса девочек схожи с голосами мальчиков, они хрупкие, нежные и полетные. Высокие голоса девочек – сопрано, низкие – альты. Верхние ноты имеют фальцетный характер, который с возрастом укрепляется, и в домутационном периоде переходит в высокое микстовое (смешанное) звучание. Переходные ноты девочек-сопрано – ми$^1$-фа$^1$, с микста в головной ми$^2$-фа$^2$. У альтов переходные ноты си$^1$-до$^2$.

В *домутационном* периоде задача учителя состоит в том, чтобы осторожно, но настойчиво добиваться формирования микста поступенными упражнениями. Упражнения сверху имеют целью распространение головного звучания вниз и сглаживание перехода с головного регистра на смешанный. Ограниченность диапазона детского голоса находится в зависимости от

возраста и вокального материала, но все же диапазон девочек сопрано 10-12 лет, достигающий соль второй октавы, надо первое время ограничивать переходными нотами ми бемоль$^2$, ми$^2$, фа$^2$, чтобы установить прочно переход к верхним нотам. Внизу в рабочий диапазон ребенка непременно должны входить переходные ноты к грудному регистру, чтобы с первых же уроков начать работу по сглаживанию регистров.

*Система методов вокальной работы с детьми, общая для хоров мальчиков и хоров девочек.*

Методы вокального воспитания детей сложны и многообразны. Как и в других предметах, они объединяют познавательные процессы с практическими умениями. Известные на сегодня методы и приемы вокального воспитания являются итогом многолетнего теоретического и практического опыта педагогов и отличаются своей многочисленностью. Педагог должен в совершенстве владеть различными методами и приемами обучения и уметь применять их в соответствующих ситуациях.

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

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

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

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

*Метод мысленного пения* (на основе внутрислухового представления) – один из самых эффективных в работе с детьми. Использование метода связано с такими видами психической деятельности, как музыкально-слуховые представления, которые касаются не только высоты тона, а охватывают все вокально-исполнительские компоненты.

Мысленное пение учит внутренней сосредоточенности, предохраняет голос от переутомления, развивает творческое воображение, которое необходимо для большей выразительности исполнения. Таким образом слуховое внимание делается направленным. Именно на развитие вокально-слуховых представлений направлен этот метод.

В практике вокальной работы с детьми широкое применение нашел *метод сравнительного анализа*. Этот метод следует вводить с первых уроков. Даже необученные дети способны дать эстетическую оценку любому вокальному исполнению: красиво или некрасиво звучит голос. Дети учатся дифференцированно воспринимать отдельные компоненты вокальной техники, отличать правильное звукообразование от неправильного. Метод сравнительного анализа можно использовать также при оценке и анализе пения других учеников или обсуждения различных записей. Музыкальное восприятие детей постепенно становится более осознанным, углубляются вокально-слуховые представления о качествах певческого звука и способах его образования, значительно быстрее улучшается их собственное воспроизведение. При помощи этого метода дети учатся не только слушать разных певцов, но и оценивать собственное исполнение, что формирует навык самоконтроля, столь необходимый для успешного обучения.

Перечисленные методы, используемые в вокальной практике, не исключают, а дополняют друг друга. Все методы одинаково применимы и в работе с хорами мальчиков, и в работе с хорами девочек. Однако, выбирая методы для хора мальчиков, необходимо учитывать их психологические и физические особенности, большую подвижность. Наиболее подходящими для мальчиков будут: исследовательский метод, метод практических ситуаций на занятии, сюжетные игры, метод моделирования. Главный акцент на уроках хора необходимо делать на активном включении в деятельность самих детей. Игровая форма занятий выступает, как активное средство побуждения, стимулирующее к творческой деятельности. Повышается активность, что помогает формированию навыков.

*Особенности репертуара для хора мальчиков.*

Пение мальчиков в хоре – традиция, насчитывающая несколько веков, в связи с участием их в церковных богослужениях. Работа дирижера в хоре мальчиков значительно отличается от работы в хоре девочек, т.к. в силу повышенной активности им значительно сложнее сконцентрировать внимание во время статичных занятий. Для этого в младшем возрасте целесообразно использовать подвижные музыкальные игры, маршировку, танцы, хлопки под музыку, игру на различных ударных инструментах, развивающее чувство ритма и любовь к музыке.

Репертуарный список для хора мальчиков и юношей достаточно широк и включает все основные его разделы. Необходимым условием является поддержание основной линии такого хора – мужественности, героизма. Раскрывается она в темах любви к Родине, патриотизма (песни, оперные хоры), героического прошлого народа (песни, кантатно-ораториальный

жанр), защиты мира (песни о войне), любви к матери, женщине (песни, аранжировки романсов), обработки народных песен (включая канты, солдатские).

*Выводы.* Раздельное обучение помогает более отчетливо выявить психологические и физиологические особенности мальчиков и девочек, подчеркнуть их различия. Это является большим плюсом для хоровых занятий, помогая в большей степени раскрыть творческий потенциал.

*Плюсы раздельного обучения.* Раздельное обучение помогает получить более качественное образование, отталкиваясь от различий работы головного мозга. У мальчиков более развито левое полушарие, в связи с этим им подходит более быстрый темп работы и самостоятельный поиск решений. У девочек более развито правое полушарие. На занятиях предпочтителен плавный темп работы, требуется больше объяснений. В период полового созревания при совместном обучении дети часто стесняются противоположного пола, возникает много неловких моментов. Тревога об оценке другим полом мешает учебе. При раздельном обучении этого не происходит, дети обоих полов чувствуют себя более комфортно.

*Минусы раздельного обучения.* При совместном обучении дети заимствуют друг у друга наилучшие качества. Например, мальчики учатся у девочек аккуратности, прилежанию, сдержанности и деликатности. Девочки, общаясь с мальчиками, становятся более решительными, смелыми, целеустремленными, самостоятельными. При раздельном обучении возможности заимствования наилучших качеств у противоположного пола нет. К минусам раздельного обучения относится недостаток общения с противоположным полом, что может привести к неумения строить отношения во взрослой жизни.

**Фадеева Екатерина Николаевна**
студентка IV курса кафедры академического хора СПбГИК,
хормейстер хора СПбГУ
katarinavid@gmail.com
Научный руководитель:
доцент Жукова Елена Юрьевна

# Применение элементов "Body Percussion" в работе с детским хоровым коллективом

Body Percussion современное направление в музыке, которое имеет фольклорные корни. Уже в методиках К. Орфа, З. Кодай присутствуют элементы воспроизведения ритма при помощи тела. Одним из родоначальников Body Music является музыкант из Бразилии — Fernando Barba, он создал свою звуковую систему. Его метод используется во многих странах мира. Локализацию звуков тела Barba обозначил слогами, которые проговариваются и легко запоминаются. Так же среди родоначальников направления Body Music стоит упомянуть американца Keith Terry и испанца Santy Serratosa.

Для того чтобы понять систему Body Percusdion можно пройти обучение на on-line курсах или съездить на фестиваль, где собираются музыканты со всего мира для обмена опытом. Из большого многообразия мероприятий я бы выделила ежегодный фестиваль International Body Music Festival и Body Rhythm Festival, который проходит в Гамбурге. В России с системой Barba можно познакомиться в «Студия Ритма», а в Санкт-Петербурге побывать на фестивале «Ритм без границ». В рамках последнего фестиваля А. В. Ниціевская провела исследование о положительном влияниина здоровье практикующих Body Percussion людей. Было установлено, что у Body-музыкантов улучшается память, координация, возрастают коммуникативные навыки, улучшается эмоциональный фон, появляется свобода в движениях, раскрепощенность. Все эти данные указывают о пользе применения Body Percussion в работе с детским хоровым коллективом. В своей практике с детьми, я использую метод Fernando Barba. Первое-это освоение правильной техники хлопков и топота. Колени всегда полусогнутые и пружинят, движения руками должны быть амплитудными.

В BodyPercussion выделяют четыре звука: щелчки пальцами, хлопки ладонями, хлопки по телу, топот.

Виды ударов ладонями (обозначает слогом «PA»)

Самый низкий звук – топот (говорим «DUM»).

Отработайте эти удары и попробуйте соединить их в ритмические связки:

1. DUM DUM PA–
2. PA PA DUM–

Прочерк в ритме означает паузу. Прохлопайте разные варианты четвертями, затем в два раза быстрее восьмыми и в четыре раза быстрее — шестнадцатыми.

Хлопки ладонями по груди мы обозначаем слогами «TO-RO».

Удары по боковой области живота: «TE-RE»;

Удары по верхней области бедра: «TA-RA».

Щелчки пальцами обозначаем слогом «CHI» .

Примеры ритмов для детского хорового коллектива из базовых звуков «Body Percussion»:

-TO RO TA RA

- CHI CHI TO RO CHI CHI TA RA

- TE RE TO RO TE RE TA RA

- CHICHIPA

-TARATOTARATO (чередование рук)

- TA TO RO TE TO RO

- DUM DUM TO RO

- DUM DUM PA PA DUM DUM PA –

На месте любого слога попробуйте сделать паузу, экспериментируйте со длительностями: четверти восьмыми, шестнадцатыми. Обязательно начинайте хлопать ритмы с разных рук, это разовьет у детей координацию. Можно подписывать слоги под различными ритмами, чтобы дети читали с листа. В форме игры ученики ощущают на себе понятие метра, пульса, ритма. Очень хорошо включать элементы Body Percussion в детские распевки. Конечной целью для детского коллектива в работе с Body Percussion является исполнение песни хорошим слаженным ансамблем. От педагога на этом этапе требуется придумать и разучить с коллективом ритмические связки. Необходимо решить на сколько партий будет разбит ритм. Начинать стоит с унисона, постепенно добавляя элементы полиритмии.

Следует признать, что направление BodyMusic новое, современное, стремительно развивается во всем мире. Ученики легко осваивают при помощи метода Barba сложные ритмы, "принимают их на тело". Хоровые выступления с элементами Body Percussion всегда запоминаются публике и юным артистам.

## **Список литературы**:


1. Dietrich Woehrlin. *"Rhythmic & Body Percussion"*. Book/CD, CodaVerlag, 2008
2. http://www.percusion-corporal.com/en/
3. https://crosspulse.com/
4. https://vk.com/doc-178351600_567374716
5. https://www.ritmpeterburga.com/

**Шилец Анастасия Андреевна**
студентка V курса кафедры хорового дирижирования
Белорусской государственной Академии музыки
anastasiashylez@mail.ru

# Роль женщин-дирижеров в деятельности хоровых коллективов высших учебных заведений Беларуси

На протяжении долгих лет образ учителя музыки в общеобразовательных средних школах, руководителя детского хора музыкальной школы, дирижера хорового коллектива учреждения среднего специального образования олицетворяла собой женщина. В руководстве же взрослыми, профессиональными и любительскими коллективами предпочтение отдавалось мужчинам. Но в нашем стремительно развивающемся мире формированием интереса к хоровому исполнительству в высших учебных заведениях Беларуси все больше стали заниматься женщины.

Цель данной статьи – изучить эффективность женщин-дирижеров в организации деятельности студенческих хоровых коллективов столичных высших учебных заведений Беларуси в период с начала 2000-х и по сегодняшний день.

Анализируя влияние женщин на развитие вокально-хорового жанра важно отметить, что за последнее время осуществляются серьезные попытки возродить любительское хоровое движение студентов на хоровых фестивалях и конкурсах. Ярким примером тому служит Международный форум молодежных и студенческих хоров «Папараць-кветка БГУ», который проводится ежегодно с 2006 года. За четырнадцать лет существования участниками форума стали более 80 хоровых коллективов из Беларуси, России, Грузии, Литвы, Латвии, Польши, Сербии, которые демонстрируют лучшие художественные достижения университетских и молодежных хоров.

Участие студентов в исполнительской деятельности хорового коллектива вуза – хорошая предпосылка к активному приобщению молодежи к искусству и культуре.

Представленные ниже руководители студенческих хоров дифференцированы по двум направлениям: руководители коллективов профессионально ориентированных творческих вузов страны и любительских студенческих хоров на базе технического, лингвистического, медицинского и других университетов и академий.

Деятельность женщин-дирижеров в студенческих хоровых коллективах профильного музыкального образования.

Старейшей мастерской хорового искусства уже много лет является Белорусская государственная академия музыки, вырастившая не одно поколение специалистов в сфере культуры. Одним из самых влиятельных в истории Беларуси хоровых дирижеров Академии музыки являлся профессор Виктор Владимирович Ровдо, руководивший хором академии с 1956 года более 45 лет. За все время его работы им было подготовлено около 800 хормейстеров, более сотни его последователей сегодня руководят церковными и профессиональными хоровыми коллективами, преподают вокально-хоровые дисциплины и работают в качестве артистов хора.

Новую страницу в истории *Студенческого хора Белорусской государственной академии музыки* открыла Инесса Михайловна Бодяко, выпускница класса профессора Виктора Ровдо.

Свой дирижерский путь Инесса Бодяко начала в 1997 году хормейстером хора Национальной государственной телерадиокомпании Республики Беларусь, одновременно являясь преподавателем кафедры хорового дирижирования Белорусской государственной академии музыки и регентом в православном храме в честь Рождества Христова (д. Большое Стиклево).

В 2000 году И. Бодяко организовала камерный хор «Cantemus», а с 2008 года стала художественным руководителем и дирижером Студенческого хора Белорусской государственной академии музыки. На двух международных конкурсах Инесса Бодяко была признана «лучшим дирижером», в пяти – коллективы под ее руководством завоевывали высшую награду «Гран-при».

С самого начала своей дирижерской деятельности И. Бодяко пропагандирует, наряду с традиционными формами, хоровой театр как новую синтетическую форму хорового исполнительства.

С 2011 года – заведующий кафедрой хорового дирижирования Белорусской государственной академии музыки. Студенты класса Инессы Бодяко – лауреаты международных дирижерских конкурсов, успешные руководители и хормейстеры, педагоги и артисты хора. Круг ее научных интересов лежит в сфере духовной хоровой музыки [1, с. 56].

Тесное сотрудничество Инессы Бодяко с зарубежными коллегами, активная организационная деятельность в Белорусской Ассоциации хоровых дирижеров способствуют осуществлению ряда хоровых проектов, мастер-

классов и семинаров для студентов отделения хорового дирижирования академии музыки.

Инесса Бодяко – автор успешных проектов, таких как: хоровой фестиваль «Viva хор», «Хоровые страницы XX века», Открытый конкурс хоровых дирижеров имени народного артиста СССР, профессора В. В. Ровдо, «Хоровые легенды», «Летняя хоровая академия».

Нельзя не отметить большой вклад Инессы Бодяко в пропаганду хорового искусства в композиторской среде. Высокий уровень профессионализма Студенческого хора все чаще вызывает интерес у молодых белорусских композиторов.

В настоящее время Инессу Бодяко приглашают для работы в жюри республиканских и международных хоровых конкурсов, она проводит мастер-классы в Германии, Франции, Румынии, Польше, Литве, России, Украине, Китае, Беларуси.

Благодаря многогранной деятельности руководителя, сегодня Студенческий хор академии музыки – выдающийся творческий коллектив, признанный на сценических площадках не только Беларуси, но и за ее пределами (Германия, Швейцария, Китай, Россия, Латвия, Польша).

С 1990 –2019 гг. художественным руководителем и дирижером *хора студентов Могилевского филиала Белорусской государственной академии музыки,* являлась выпускница Белорусской государственной консерватории имени А. В. Луначарского, магистр искусств Ирина Владимировна Пекарская. Хор состоял в основном из студентов разных специальностей: дирижирования, фортепиано, струнных, духовых, ударных и народных инструментов.

Помимо дирижерской деятельности Ирина Пекарская участвует в городских, областных и международных конкурсах и фестивалях хорового искусства в качестве председателя и члена жюри, а также является главным хормейстером городских и областных концертных мероприятий.

И. Пекарская – автор ряда научных статей, участница Республиканских и Международных научно-практических конференций. Ее плодотворная деятельность в качестве преподавателя, дирижера, общественного деятеля позволяла поддерживать статус высокопрофессионального студенческого хорового коллектива, деятельность которого известна за пределами Республики Беларусь.

Успешной подготовке кадров в сфере культуры содействует Белорусский государственный университет культуры и искусств. Достояние университета – три хоровых коллектива, двумя из них (*Камерным хором*

*«Благовест»* и *мужским ансамблем «Виват»*) до января 2020 года руководила Альбина Васильевна Пекутько, педагог-хормейстер, кандидат педагогических наук, профессор, высокопрофессиональный музыкант, талантливый дирижер и активный общественный деятель[1].

Под ее руководством оба коллектива достойно представляли и пропагандировали белорусскую музыкальную культуру в странах ближнего и дальнего зарубежья для самой широкой аудитории слушателей.

Неоценим ее личный вклад в воспитание творческой молодёжи, сохранение и развитие традиций белорусской школы академического пения. Более чем за 35 лет своей деятельности подготовила целую плеяду выдающихся музыкантов, регентов и композиторов.

На базе университета культуры и искусств с 2015 года также действует *китайский хор «Содружество»*, художественным руководителем которого является **Анна Александровна Нечай**, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой хорового и вокального искусства Белорусского государственного университета культуры и искусств с января 2020 года.

Анна занимается научно-исследовательской деятельностью, публикует статьи в научных сборниках и журналах. Автор учебных программ и учебно-методических комплексов по преподаваемым дисциплинам, участвует в разработке образовательных стандартов высшего образования по специальности «Народное творчество» [2].

Основные направления ее работы с китайским хором – учебная и концертная деятельность республиканского и международного уровня, знакомство студентов с образцами белорусской хоровой культуры.

За свою профессиональную деятельность Анна Нечай отмечена наградами и благодарностями университета и Министерства образования Республики Беларусь.

Будущие учителя ритмики и хореографии, музыки и мировой художественной культуры, изобразительного искусства и компьютерной графики, логопеды и психологи поют в составе *хора «Gaudeamus» Белорусского государственного педагогического университета имени Максима Танка*. Художественный руководитель коллектива – старший преподаватель кафедры музыкально-педагогического образования, заместитель декана по воспитательной работе факультета эстетического образования, руководитель женского камерного хора «Вдохновение» Лариса Николаевна Ядловская.

---

[1] С января 2020 года Камерным хором «Благовест» руководит Павел Шепелев.

Как член правления Белорусской ассоциации хоровых дирижеров участвовала в организации республиканских и международных хоровых проектов: «Летняя хоровая академия», «Хоровые легенды».

Главная задача коллектива «Gaudeamus» – активная просветительская деятельность по формированию музыкальной культуры и развитию национальных традиций Беларуси и, как художественный руководитель Республиканского вокально-хорового фестиваля-конкурса «Песни, опаленные войной» (г. Минск) и Международного хорового фестиваля «Великое искусство вдохновлять» (г. Минск), Л. Ядловская вносит большой вклад в развитие студенческого хорового движения. Хор неоднократно принимал участие в городских, республиканских и международных конкурсах.

В качестве приглашенного дирижера Лариса Ядловская принимала участие в международных проектах в Германии, Сербии, Японии.

Деятельность женщин-дирижеров в любительских студенческих коллективах на базе высших учебных заведений.

Хоровое исполнительство в высших учебных заведениях изначально создавалось с целью проведения коллективного досуга и формирования культурных ценностей у студентов. Во-первых, любительские хоры стали стартовой площадкой для получения опыта будущих ценителей музыки, а во-вторых, хоры при высших учебных заведениях позволили сформировать феномен «хорового движения».

Велика и социальна значима роль *Народной хоровой капеллы Белорусского государственного университета* основанной в 1946 году. В состав капеллы входят студенты факультетов, выпускники, аспиранты БГУ и других вузов. В разное время коллективом руководили такие известные дирижеры, как И. Г. Матюхов – выпускник Санкт-Петербургской консерватории, Заслуженный деятель культуры Республики Беларусь; М. Г. Лапковская, К. А. Михальский. С 2001 года художественные руководители и дирижеры – Ольга Юрьевна и Александр Валерьевич Миненковы, выпускники вокально-хорового факультета Белорусской государственной академии музыки. Помимо дирижерской практики, Ольга занимается также композиторской деятельностью.

В 2006 году Ольга и Александр Миненковы были в числе организаторов Международного форума студенческих хоров «Папараць-кветка» в городе Минске, одного из самых значительных проектов Народной хоровой капеллы.

В своей работе Ольга Миненкова уделяет особое внимание в работе над культурой звука, музыкальностью хористов и развитием их художественного вкуса. Коллектив гастролирует как по Беларуси, так и за рубежом.

Среди студенческих коллективов, придерживающихся профессиональной ориентации, выделяется студенческий *хор Минского государственного лингвистического университета «Cantus Juventae»*. Коллектив был организован в 1986 году из числа студентов различных факультетов вуза. Сегодня концертный состав хора насчитывает 50 человек. С 1997 по 2003 гг. хором руководила Галина Павловна Цмыг.[2] Окончила Белорусскую государственную консерваторию им. А. Луначарского по специальности «хоровое дирижирование» (класс Романовской Л.А.), в 2000 г. – аспирантуру ИИЭФ им. К. Крапивы Национальной академии наук Беларуси.

Надо сказать, что бóльшую часть своей работы как руководителя научно-творческого объединения «Facultatis» Белорусского союза музыкальных деятелей посвятила организации и проведению хоровых варштатов для дирижеров хора, вокалистов, преподавателей хоровых дисциплин и студентов [3].

В настоящее время, Галина Цмыг руководит хором солистов Музыкальной капеллой Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук «Cantus Alba Rutheniae». Периодически выступает в качестве приглашенного дирижера и руководителя авторских мастер-курсов в Беларуси и за рубежом. Активно занимается популяризацией академической музыки.

Возможность раскрыть свой творческий потенциал в стенах вуза имеют артисты хора *Народной хоровой капеллы Белорусского национального технического университета*. История хора началась в 1980 году по инициативе доцента Белорусской государственной консерватории Ларисы Александровны Романовской. Уже в 1986 году коллективу было присвоено почётное звание «Народный». Это был второй студенческий хор в Беларуси с таким почетным статусом после хора Белорусского государственного университета, завоевавшего подобное звание ещё 30 лет назад [4]. С 2015 года капеллой технического университета руководит выпускница класса доцента Инессы Бодяко, магистр искусствоведения Елена Вячеславовна Климова. За последние годы творческой деятельности коллектив принимал

[2] С 2003 года художественный руководитель и дирижер хора «Cantus Juventae» Минского государственного лингвистического университета – Алексей Климович.

участие во многих международных и республиканских мероприятиях, был отмечен призами и грамотами.

*Интернациональный студенческий хор «Доминанта» Белорусского государственного медицинского университета* –коллектив, созданный в марте 2007 года на базе университета. Первым руководителем хора была Фатьянова Ирина Анатольевна. С 2013 года она передала руководство хором выпускнице класса доцента Тамары Гавриловны Слабодчиковой, магистру искусств Белорусской государственной академии музыки Акулич Екатерине Анатольевне.

С приходом Екатерины в практику хора стали внедряться новые формы, методы и приемы работы, которые были перенесены из исполнительской практики студенческого хора Белорусской академии музыки под управлением Инессы Михайловны Бодяко.

Коллектив ведет активную творческую жизнь. Главное, что сегодня отличает этот хор – это большая интернациональная команда, где каждый представляет культуру и традиции своей страны, своего народа, его менталитет. За последние тринадцать лет в хоре пели студенты более чем из 20 стран мира.

Роль женщин-дирижеров, побуждающих студентов к участию в музыкальных коллективах при учреждениях образования трудно переоценить. Сегодня студенческие коллективы участвуют в социальной и культурной жизни страны, их концертные выступления вносят значительный вклад в повышение престижа своих вузов и сохранение певческих вокально-хоровых традиций среди молодёжи. Безусловно, каждого из перечисленных руководителей и коллективов можно было бы изучить гораздо подробнее, но задача статьи обозначить направление будущего исследования влияния женщин-дирижеров на хоровое движение в Беларуси.

## **Список литературы**:


1. Белорусская государственная консерватория – Академия музыки: история в лицах (1932 – 2017): Справочное издание / сост: Е.Н. Дулова, Н.В. Мацаберидзе, Н.Г. Ганул, С.Н. Немцова-Амбарян, С.С. Герасимович, Т.П. Боднева, И.Ю. Оношко, Л.В. Скачко, Л.Г. Запевалова, О.Г. Шевченко. – Минск: Мастацкая літаратура, 2017. – 455 с.
2. Белорусский государственный университет культуры и искусств //Нечай Анна Александровна [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.buk.by/process/fakultet%203/Department%20of%20Choral%20and%20Vocal%20Arts/Personal/index.php – Дата доступа: 05.11.2020.

3. Ассоциация белорусских исследователей музыки //Персоналии //Цмыг Галина Павловна [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.abim.by/personalii/tsmyg-galina-pavlovna.html – Дата доступа: 29.10.2020.
4. Белорусский национальный технический университет //Отдел художественного творчества [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.bntu.by/folk-choir/item/folk-choir.html – Дата доступа: 03.11.2020.