

Лекции по предмету «Методика преподавания специальных дисциплин»

План:

1. История развития народного исполнительства в России.
2. Стилиевые особенности народного хорового исполнительства.
3. Певческий голос.
4. Организация народно-певческого коллектива.
5. Методы разучивания песни. Работа над песнями с элементами народной хореографии.
6. Нравственно-эстетическое воспитание детей средствами традиционной народной культуры.
7. Развитие навыков интонирования и творческих способностей в певческом коллективе.
8. Методы редактирования народных песен в процессе подготовки к работе.

1. История развития народного исполнительства в России.

Обращение к своим историческим корням и культурному наследию является одним из приоритетных направлений формирования духовно-нравственных ценностей и национального самосознания населения. Важная роль при этом отводится работе самодеятельных народно-певческих коллективов, призванных стать трансляторами национальной музыкальной культуры. Сохранение и возрождение народной традиции и культуры - одна из важнейших задач сегодняшнего дня, т.к. любовь к родной земле берёт своё начало из детства и сохраняется в душе человека надолго, при условии правильного воспитания. Основы этого воспитания могут закладываться в культурной среде, а также в творческих коллективах народного творчества.

Обратимся к истории. Ещё в дореволюционной России любители искусства, наряду с рабочими кружками, народными театрами объединялись в кружки и общества при клубах и собраниях. Все они находились под строгим контролем властей, с подозрением относившихся ко всякой народной инициативе.

Более широкие массы стали увлекаться в художественную самодеятельность После Октябрьской революции 1917г.. В это время репертуар таких самодеятельных кружков носил преимущественно агитационный характер, а самодеятельные коллективы стали возникать не только при клубах, домах (дворцах) культуры, но также и при фабриках, заводах, учебных заведениях, воинских частях, колхозах, совхозах и др.

Уже к середине 30-х гг. XX века художественная самодеятельность достигла достаточно высокого художественного уровня. Появилось множество творческих коллективов большого масштаба как на уровне отдельных поселений, так и на уровне республик, куда вошли самодеятельные национальные хоры, ансамбли песни и пляски и др.

Во время Великой Отечественной войны 1941-1945 гг. главное место в репертуаре художественной самодеятельности заняла военно-патриотическая тема, силами народной самодеятельности велась большая работа на фронтах, в госпиталях, на предприятиях оборонной промышленности.

После войны обогащение уровня художественной самодеятельности достигается путём сочетания массовой художественной самодеятельности с профессиональным искусством. Уже к 70-80-х годам в стране стали проводить ежегодные смотры художественной самодеятельности, на которых каждая школа, дом культуры, или предприятие выступало со своей программой на заданную тему, связанную,

преимущественно, с общественно-политическими событиями. Существовали коллективы художественной самодеятельности (хоры, вокальные ансамбли, оркестры и др.) на средства отдельных частных лиц и общественных организаций.

Со второй половины XX века большое внимание исследователей было обращено к коллективам аутентичным, существующим в сёлах на правах самодеятельности. Именно они стали для многих эталоном певческого и хореографического профессионализма, а также источником для изучения национальной культуры во всех её проявлениях. Постепенно, с возникновением фольклорного движения в России, самодеятельные народно-певческие коллективы стали расширять свой репертуар с помощью фольклора, начали стихийно возникать новые ансамбли, специализирующиеся на искусстве народного ансамблевого пения.

60-е годы были отмечены рождением яркого явления, которое при всей его новизне было, тем не менее, подготовлено самим ходом развития отечественной культуры. Но хуже всего то, что крестьянское искусство, не дождавшись его «естественного» отмирания попытались «улучшить» и «осовременить» и в таком виде приспособить, приручить, поставить на службу государственной культурной политике. Так появился сконструированный под давлением тоталитарного государства официальный образ народного искусства - который, кажется, впервые материализовался в позднем творчестве хора им. Пятницкого, начиная с 30-х годов (уже после смерти Митрофана Ефимовича) постепенно переродившегося, приспособившегося к новым идеологическим условиям и вовсе забывшего о своем славном этнографическом прошлом.

Новый образ, устраивавший официальную идеологию в качестве «эталона» народного искусства, успешно несли и другие, созданные по тому же образцу «государственные» или самодеятельные, но всегда похожие друг на друга «народные хоры» и «ансамбли песни и танца» - и не только русские, но и разнонациональные.

Конечно, сами по себе народные хоры и ансамбли песни и танца, как вообще любые формы творчества, имеют безусловное право на существование. Беда состояла в том, что они были, пожалуй, единственными, кто долгое время (30-е - 50-е годы) претендовал на роль современных наследников фольклора, а искусственно созданная монополия вела к угнетению ростков других форм фольклоризма. На самом деле старательно закреплявшийся, упорно тиражировавшийся ими тип стилизации народного пения никак не мог заменить собой другие формы фольклорного творчества, поскольку был весьма далеким от подлинности и совершенно неадекватным реальным ценностям традиционной культуры.

В результате не только для городских жителей, но и для самих селян народное искусство перестало быть ценностью высокого порядка. Свое становилось ненужным, чужим. Культура отчуждалась от своих носителей, от своих собственных корней...

Новое открытие фольклора началось с подъема фольклористики, хотя рельефнее всего отразилось в развернувшемся вслед за тем движении фольклорных ансамблей (так стали себя называть творческие коллективы, занятые поисками принципиально новых форм практического освоения народного искусства).

Участниками первых ансамблей стали представители городской молодежи, поэтому течение получило название «молодежное фольклорное движение»...

Одной из самых ярких фигур этого течения, одним из его символов стал Дмитрий Покровский. Сегодня ему нередко приписывают и роль родоначальника фольклорного движения, но на самом деле у Покровского были предшественники, хотя и получившие меньшую известность. Еще в 1963-1965 годах в Москве трое молодых музыкантов, студентов Московской консерватории - фольклорист Вячеслав Щуров, дирижеры-хоровики Юрий Паисов и Владимир Дунаев - начали исполнять подлинные старинные южнорусские песни на основе нотаций новых, малоизвестных экспедиционных материалов. И хотя манера пения почти не выходила за рамки академического вокала (использовались лишь некоторые, отдельные приемы народного голосоведения), тем не

менее в те годы появление трио было “новым словом” и вызвало немалый интерес в среде столичной интеллигенции.

В 70-х годах сформировалось перспективное научное направление, которое впоследствии было названо «практической» или «экспериментальной» фольклористикой. Одним из самых ярких ее представителей был Андрей Кабанов. Экспериментально-исследовательский компонент оказался существенным и в работе Дмитрия Покровского. Многие фольклористы этого и более молодого поколения создавали фольклорные группы, вели практические поиски в области освоения фольклора. Считается, что именно тогда появилась новая категория исследователей народной музыки - так называемые «поющие музыковеды».

3. Певческий голос.

Манера исполнения народной песни логически вытекает из своеобразия ее музыкального языка, имеет генетические связи с природой народного искусства. Народное пение имеет много общего с разговорной речью. Пение так же, как и слово, требует ясного выразительного произнесения слова. Как в разговорной речи, так и в пении проявляются тембр, повышение и понижение тонов. Тем самым можно выделить высоту, регистры и диапазоны. Речь, как и пение, осуществляется только на основе дыхания. Хорошо звучащая речь всегда певучая, звучная, мягкая, в ней присутствует тот элемент распевности, который при упражнении и развитии может вплотную сопоставляться с пением.

Интонационная выразительность – основа искусства народного пения. Пение как распеваемая музыкальная речь обладает особыми вокальными свойствами. Во время пения певец должен поддерживать непрерывность, полноценность и ровность звучания голоса. Особое значение в овладении техникой пения имеет выработка высокой позиции звука. Высокая позиция – это наилучшая пропорция звучания в голосе высоких, головных обертонов. Ясно слышимые при высокой позиции верхние призвуки придают голосу особую заостренность и точность звучания, полетность.

В народном пении высокая позиция сочетается с близким посылом звука, при котором он вместе со словом как бы слетает с кончика языка.

У народных певцов связки смыкаются более плотно, чем у академических и в значительно большей степени используется грудной резонатор, так как народное пение преимущественно грудное. Обычно народные певцы поют в удобном для них регистре, примерно в пределах октавы, хотя встречаются народные голоса, диапазон которых превышает полторы октавы.

Специфические особенности в народном пении имеют певческое дыхание и атака звука. Грудная клетка человека, как меха баяна, постоянно и ритмично сжимается и расширяется в силу необходимости жизненного дыхания. Этот процесс ритмичен и автоматичен. Но певческое дыхание требует короткого вдоха и возможно долгого выдоха. В результате этого постепенного выдоха грудной воздух снизу равномерно давит на сомкнутые в гортани связки и, прорываясь короткими толчками, заставляет их вибрировать и звучать. Если во время пения выдох произвести быстро и резко – получится резкий выкрик, после чего звучание иссякнет до следующего вдоха. Для поддержания ровного, плавного звучания голоса необходимо сознательное регулирование вдоха и выдоха.

Свободное резонирование голоса – залог хорошего пения. Качество звучания музыкального инструмента зависит от устройства корпуса, который является резонатором звука. В человеческом голосе роль резонатора выполняет грудь, диафрагма, гортань, так называемые нижние грудные резонаторы (расположенные ниже голосовых связок), а также верхние головные резонаторы: глотка, полость рта, носоглотка и ее придаточные полости. Для того чтобы хорошо звучал голос, необходимо его направить в естественные резонаторы. Достаточно проговорить какую-то фразу на высоких и низких звуках, как вы почувствуете резонирование голоса в головном и грудном регистре.

Непрерывность и ровность звучания голоса – неперемное условие народного пения. У хороших певиц голоса звучат всегда ровно и непрерывно. Произношение слов и непрерывность звучания голоса органично слиты и составляют единое целое. При мягкой атаке в народном пении связки смыкаются плотно, но мягко. Мягкая атака щадящая – она не травмирует и не утомляет связки, поэтому она и может быть рекомендована как основной способ звукообразования в народном пении.

Наиболее часто встречающимися недостатками звучания голоса певцов являются следующие:

1.«Белый звук» – это бестембровый, плоский, невыразительный звук. Он возникает, когда певец не умеет пользоваться естественными резонаторами. Небная занавеска в таком случае неподвижна, маленький язычок низко нависает над корнем языка. Путь к исправлению – развитие певческой инициативы, нахождение опоры естественного резонирования и высокой позиции.

2.Глоточный звук – тяжелый, глухой, как бы выдавленный снизу из груди, крайне неприятный по тембру и совершенно бесперспективный с точки зрения развития голоса. Это грудной, открытый звук, направляемый певцом в глубину расширенной глотки и совершенно лишенный головных обертонов, так как при таком способе звукообразования голос не может найти к ним пути. На глоточный звук чаще всего сбиваются певцы, которые не владели до этого манерой и при поисках грудного открытого звука "нашли" звучание, которое им кажется очень ярким и сильным. Петь при таком звуке нетрудно, потому что они пользуются исключительно только грудным регистром. Звучание им нравится своей силой и кажущейся яркостью (ведь они слушают себя изнутри, а не снаружи). Этот звук очень навязчив и заразителен. Если хоть один певец в хоре поет таким звуком, все другие также переходят на него, потому что петь рядом с ним легким и правильным звуком невозможно. **Исправлять его очень трудно, но допускать продолжения пения таким звуком нельзя.**

3.Сиплое, слабое звучание голоса зависит, чаще всего, от отсутствия певческих навыков, вялости певческого аппарата. Этот недостаток можно исправить, развивая певческие навыки, преимущественно "опору", активизируя певческий тонус. Полезно в качестве упражнения многократно проговаривать распевной скороговоркой фразу плясового или шуточного характера, например: "подвернулся, подломился каблучок, да пала девушка на правый на бочок" и др. Сиплое и слабое звучание голоса на низких и средних звуках диапазона, более звучное и яркое на высоких зависит от неумения пользоваться грудным резонатором, неразвитой "опорой" на диафрагму. Для исправления нужно "искать" грудной тембр в голосе, сначала в разговоре, потом в пении. Иногда при поисках грудного звучания теряется высокая позиция и "пропадает" верхний регистр, чего допускать нельзя.

4.Крикливое звучание голоса на верхних звуках при звучном и сочном на нижних зависит от неумения сглаживать регистровые переходы. Главную помощь при исправлении недостатка окажет нахождение высокой позиции. Она должна присутствовать на всем протяжении диапазона. По мере движения вверх должно усиливаться звучание головных обертонов. Необходимо подчеркнуть, что весь процесс вокальных занятий должен быть живым, увлекательным и разнообразным. А руководитель должен своим "вокальным ухом" контролировать звучание голоса певца, замечать малейшие изменения в нем и правильно определить их характер. Развитие вокального слуха – одно из главных условий повышения квалификации руководителя

4. Организация народно-певческого коллектива.

Выбор художественно-творческого направления и определение задач работы ансамбля. Выбор направления работы ансамбля - исключительно ответственный момент. От того, насколько точно оно будет определено, зависит перспектива всей последующей работы.

Выбор направления обусловлен рядом объективных причин, среди которых главными являются местные условия, реальные возможности для организации коллектива. Приступая к созданию хора, мы соотнесли свои творческие планы и расчеты с нашими местными условиями и возможностями.

Можно заранее планировать конкретный состав хора. Однако не надо расстраиваться, если на занятия придет немного желающих. Следует начать работу с небольшим вокальным ансамблем. В случае успешной работы ансамбль пополнится и вырастет в хоровой коллектив.

Организация занятий. Для полноценной работы, мы составили расписание занятий, которое стало бы удобным для детей. Чтобы их ничего не отвлекало, они никуда не спешили, чтобы не посещали занятия на голодный желудок. Со временем дни и часы занятий были закреплены и не менялись в течение года. Строгий порядок помог организовать четкую ритмичную работу, дисциплину участников и настроил их на серьезный лад.

Как правило, участники заняты два-три раза в неделю, по два-три часа в одну репетицию с десяти - пятнадцатиминутным перерывом. Наиболее активный сезон - с сентября до июня. Некоторые коллективы не прерывают занятия и летом. В этот период у руководителя имеется больше возможностей усилить индивидуальные занятия, уроки с небольшими группами, ансамблями. В это же время хорошо закреплять теоретические познания. Наиболее развитые коллективы в летнее время организуют гастрольные поездки.

В вопросах организации и руководства хормейстеру следует избегать менторского тона. Жесткий стиль так же плох, как и либеральный, чрезмерно мягкий. Лучше всего стремиться к демократическому стилю руководства, в котором сочетаются строгость и доброжелательность по отношению к участникам.

Обо всём позаботиться заранее и всё продумать: от плана проведения репетиции до подготовки помещения к занятиям. На занятиях, построенных на игровой основе, все дети принимали активное участие, а использование различных фольклорных форм позволило привлечь к участию и самых пассивных. На основе таких занятий дети получают познавательное, речевое, художественно-эстетическое, нравственное и эмоциональное развитие. У детей появляется устойчивый интерес к народному искусству, понимание его ценности. Создание условий для певческой работы. Руководителю необходимо следить за санитарными правилами работы хора. Дети должны знать, что нельзя петь в хоре во время и в ближайшие дни после инфекционного заболевания, в состоянии сильного переутомления, натошак.

Время непрерывного пения (работы голосовых связок) не должно превышать 20 минут. Лучше всего пение чередовать с другими формами музыкальных занятий - игрой, музыкальной грамотой, слушанием музыки.

Организация учебно-воспитательной работы. Учебно-воспитательная работа - это составная часть и неперемное условие творческой деятельности непрофессионального коллектива.

Само понятие учебно-воспитательной работы раскрывает две стороны ее - учебную и воспитательную, которые находятся в неразрывной взаимосвязи, представляют собой единый педагогический процесс. Можно лишь условно разграничить это понятие, чтобы лучше представить структуру двух взаимодополняющих сторон. Первая из них выполняет функцию обучения, а вторая - воспитательную функцию. Воспитание осуществляется в процессе обучения участников профессиональным навыкам и усвоения ими специальных знаний, необходимых для хоровой исполнительской деятельности.

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

Другая задача руководителя связана с общеэстетическим развитием участников хора, с расширением их знаний в области музыки, народного музыкального и композиторского творчества. Здесь требуется эрудиция руководителя, владение им методами пропагандистской и культурно-просветительской работы. Правильное сочетание учебных и воспитательных задач, единство учебно-воспитательного и творческого процессов в самодеятельном хоре обеспечит интересную, серьезную работу в нем.

Планомерная и систематическая работа хоровых коллективов - это цельный педагогический процесс, построенный по определенной программе, рассчитанной на последовательное и регулярное воспитание и обучение участников коллектива. Так, программа для начинающего хора предусматривает развитие начальных навыков пения, слушания музыки, усвоение музыкально-теоретических понятий. По мере творческого роста хора требования к различным разделам занятий возрастают.

Успех и эффективность учебно-воспитательной работы в самодеятельном хоре в большей мере зависит от владения руководителем методикой вокально-хорового и музыкально-образовательного обучения.

5. Методы разучивания песни. Работа над песнями с элементами народной хореографии.

Разучивание произведений, многоголосных песен различных жанров – основная работа хормейстера и его коллектива. Приступая к разучиванию новой песни, нужно помнить, что ее исполнение имеет свои особенности, которые связаны с жанром, певческой традицией, средствами художественной выразительности. Исходя из этих особенностей и строится процесс работы над партитурой в народно-певческом коллективе.

В аутентичном (бытовом) ансамбле никто специально не занимается подготовкой к разучиванию и исполнению песен. В таком ансамбле всегда известно, кто запекает, кто ведет основной голос, а кто подголоски.

В хорах народной песни, репродуцирующих фольклорных ансамблях, где есть профессионально подготовленный хормейстер, процесс разучивания должен быть продуманным и методически выстроенным. От умения правильно выстроить эту работу зависит конечный результат труда хормейстера и всего певческого коллектива. Работу над партитурой в народно-певческом коллективе условно можно поделить на три этапа:

1-й этап – работа хормейстера над партитурой. Этот этап является подготовительным и очень важным.

Это необходимая часть работы хормейстера с партитурой, когда определяются: главная идея песни, ее настроение, особенности развития художественного образа, средства художественной выразительности, смысл, который будет выражен в песне. Хормейстер подвергает партитуру всестороннему анализу:

а) определяет принадлежность к традиции, жанр; если песня взята из какого-то обряда, то ее место, роль в этом обряде. В песне, принадлежащей к какой-либо областной традиции, должны быть выявлены все характерные признаки этой традиции: особенности многоголосия и звуковедения, характерные подголоски, ладовое наклонение, основной и побочный устои, диалектные и исполнительские особенности. Если для разучивания выбрана авторская песня, обработка народной песни, то определяется ее место в творчестве композитора;

б) анализирует поэтический текст с точки зрения его смысла, структуры, современности. Если в русской народной песни большое количество куплетов, руководитель ищет наиболее оптимальный вариант ее сокращения, сохраняя общий смысл, сюжет, основные художественные образы;

в) проводит музыкально-теоретический анализ, определяет форму, тональность, отклонения от нее, музыкальный склад песни, основную тему и функции остальных голосов по отношению к ней;

г) определяет состав исполнителей: это может быть весь хор, неполный состав хора, мужской или женский ансамбль. Это может определяться и характером самой песни, и замыслом хормейстера;

д) определяет трудности, которые могут встретиться при разучивании и исполнении песни. Трудности могут быть интонационные, ладовые и гармонические, мелодические, ритмические, дикционные и другие. Хормейстер намечает пути их преодоления, исходя из профессионального уровня своего коллектива, уровня освоения новых знаний и того, насколько быстро коллектив способен усвоить новый материал;

е) составляет план разучивания песни с коллективом;

ж) определяют пути сценического воплощения песни, ее место и роль в концертной программе.

Целесообразно проанализировать партитуру русской народной песни, выбранной для разучивания, по следующему плану:

1. Жанр песни, характеристика основных жанровых черт.
2. Певческая традиция, к которой принадлежит песня.
3. Музыкальная форма, особенности строения частей формы.
4. Ладовые и интонационные особенности партитуры.
5. Основная мелодия, ее характеристика, интонационные особенности, функции остальных голосов по отношению к ней.
6. Вид полифонии (простейшая, простая, сложная).
7. Тип многоголосия (южнорусский, северный, западнорусский).
8. Исполнительский состав (полный состав хора, неполный состав, женская или мужская группа хора, ансамбль);
9. Тип и вид хора.
10. Вид запева, его особенности.
11. Особенности хорового подхвата, с чем они связаны.
12. Особенности темпа и ритма в соответствии с жанром и стилем.
13. Соответствие музыкальных и смысловых акцентов.
14. Особенности хорового ансамбля и строя.
15. Исполнительские приемы, характерные для данного жанра и стиля (словообрывы, вставные междометия, внутрислоговые распевы, огласовки, сбросы и т. д.).
16. Трудности, возникающие при разучивании партитуры (интонационные, гармонические, мелодические, вокальные, дикционные, ритмические и др.), способы их преодоления.

На этом же этапе хормейстер решает, нужна ли аранжировка, редакция музыкального или поэтического текста. Песня может быть очень сложной для конкретного коллектива, например по составу голосов, тогда хормейстеру нужно сделать аранжировку по уменьшению количества хоровых партий. Или наоборот, песня простая, тогда хормейстеру нужно сделать аранжировку по увеличению состава голосов, добавив верхние или нижние подголоски. При аранжировке важно сохранить музыкальный язык, структуру, которая создает самобытность ее исполнения. Очень важно сохранение традиционных черт песни, для того чтобы она была узнаваемой, а редактирование текста не должно исказить его смысл и сюжетную линию. Необходимость, роль и характер инструментального сопровождения, хореографии, роль песни в концертной программе, пути возможного сценического воплощения тоже нужно определить в начальный период работы над партитурой. После детального разбора многоголосной партитуры можно приступить к ее разучиванию с хором или ансамблем.

2-й этап – *разучивание песни с хором или ансамблем.* План работы и методика разучивания определяются следующими условиями:

- степень трудности произведения;
- вокально-технический уровень народно-певческого коллектива;
- особенности сценического воплощения песни;
- количество времени, отведенного на разучивание песни;
- степень готовности руководителя к работе.

Составляя план разучивания и исполнения песни, хормейстер основывается не только на своей трактовке художественных образов и своих желаниях. Он обязательно должен учитывать вокально-хоровые возможности певцов своего коллектива, их работоспособность и способность к творчеству. С самого начала хормейстеру нужно добиваться эмоциональной активности певцов и понимания смысла песни. Заинтересованность в работе и готовность к ней имеют очень большое значение для достижения хорошего результата.

Разучивание песни начинается с ее показа. Этот показ должен быть иллюстративным, поэтому лучший вариант показа – аудио- или видеозапись. В этом случае участники певческого коллектива смогут воспринять песню со всеми особенностями ее исполнения, оценить ее со всех точек зрения: характер звука, основная мелодия, характерные подголоски, ее темп и ритм, настроение и смысл, образный состав, средства художественной выразительности, наличие аккомпанемента и хореографии. При прослушивании нужно обратить внимание на вокальные и исполнительские особенности, традиционные приемы выразительности, если они есть. Если нет аудио или видеозаписи, то показать песню может хормейстер при участии концертмейстера или участника хора, который может быстро выучить песню или спеть по нотам. В любом случае показ песни в коллективе должен быть продуманным и подготовленным.

После показа начинается разбор и разучивание музыкального и поэтического текстов песни с хором. Песня разучивается по нотам в тех коллективах, где певцы знают нотную грамоту, и с голоса руководителя там, где нот не знают.

Разбор партитуры начинается с ладо-тональной настройки, после которой следует работа по партиям или с несколькими партиями в зависимости от степени сложности разучиваемого произведения. Важно учитывать следующее:

- разучивание песни должно происходить по фразам;
- разучивание должно начаться с основной мелодии, так как – это основа партитуры, а она чаще всего находится в средних голосах (Т, А1, С11);
- голоса добавляются постепенно, начиная с ближайшего к основному голосу подголоска;
- во время разучивания важно сохранять ритм и темп работы, чтобы не рассеивалось внимание хора;
- важна эмоциональность и интенсивность работы, ясное понимание участниками коллектива смысла разучиваемого произведения;
- разучивая песню, нужно сразу следить за правильным формированием гласных, чистотой интонирования и не допускать неверно заученных интонаций;
- наиболее трудные в интонационном или ритмическом отношении фразы выучиваются многократным повторением;
- одновременно с разучиванием идет работа над дыханием, строем, хоровым ансамблем, высокой певческой позицией, фразировкой;
- работа с запевалами, музыкальным сопровождением должна проходить отдельно от разучивания партитуры, вместе сводится уже выученный материал. В момент разбора и разучивания партий хормейстеру нужно следить за правильным дыханием, звукообразованием, произношением текста, особенно если используются элементы диалекта, сложно произносимые слова и выражения. Особое внимание нужно уделить исполнительским трудностям, связанным с ладовыми особенностями, интонированием интервалов и аккордов, ритмом, динамикой, тесситурой в отдельных партиях.

Имеет определенную сложность разучивание песен с движением, в которых слово и ритм преобладают над мелодией. Причем ритм должен быть упругим, темп легким, не

мешающим проговариванию текста и плясовым движениям. Особенности исполнения и хореографии всегда связаны с региональной принадлежностью песни. Хоровые партии, чаще всего, представляют собой мелодию небольшого диапазона, не выходящую за пределы разговорного регистра, с минимальными внутрислоговыми распевами. Поэтому разучивание плясовых и хороводных песен целесообразно начать не с мелодии, а с проговаривания текста на одной высоте сначала в свободном ритме, а затем в ритме песни. Вначале текст может проговариваться монотонно, потом добавляются смысловые акценты, интонация. Затем к акцентам можно добавить дробь, хлопки в ладоши.

Эти методы ускоряют усвоение ритма песни и поэтического текста, а когда они выучены, можно переходить к пению хоровых партий. Если возникают трудности с произношением текста у всего хора, следует вернуться к его проговариванию всем хором.

Исполнение песен с движением требует хорошего дикционного ансамбля, упругого ритма, темпа, соответствующего жанру и характеру песни, ощущения фразировки, пульсации. Дикция отрабатывается путем многократного повторения трудных для произношения слов, словосочетаний, фраз. Темп песни должен быть быстрым, но не загнанным и соответствовать традиционным особенностям ее исполнения, плясовым движениям. Ускорять темп ради самого темпа не имеет никакого смысла, это может отрицательно сказаться на других сторонах исполнения.

3-й этап – *постановочная работа*. Этот этап является заключительным в работе над хоровым произведением. Происходит «впевание» песни, отрабатываются все виды хорового ансамбля, идет работа над художественным образом и средствами выразительности, устанавливаются окончательный темп и тональность, соответствующие характеру песни и возможностям певцов. На этом этапе окончательно утверждаются запевалы, добавляется аккомпанемент, если он требуется песне. Каждое пропевание должно вносить элемент новизны в технические исполнительские приемы, в понимание смысла песни, ощущения и эмоциональное состояние певцов. К песням с движением – плясовым, хороводным, игровым, свадебным – добавляется хореография, соответствующая жанру и традиции. Песня не должна быть перегружена танцевальными движениями, они являются такими средствами выразительности, которые помогают раскрыть содержание и особенности жанра. Но хореография помогает точнее ощутить ритм и темп песни, ее характер. В хороводных песнях танцевальные движения украшают пение, подчеркивают их лирический характер, в игровых – иллюстрируют, обыгрывают текст, в плясовых песнях подчеркивают общий ритм, настроение. Работа над элементами хореографии возможна только тогда, когда в песне выучен текст, все партии звучат интонационно чисто.

6. Нравственно-эстетическое воспитание детей средствами традиционной народной культуры.

Народно-песенное творчество играет значительную роль в эстетическом воспитании и развитии детей. Выразительные музыкальные интонации, образный, яркий поэтический язык русских народных песен, сказок, игр помогают прививать любовь к своему Отечеству, с любовью относиться к культуре своего народа.

Детские фольклорные ансамбли, народные хоры помогают воспитывать у детей любовь и уважение к народному искусству не только своего народа, но и к культуре других народов.

К семи-восьми годам начинается формирование вокальных мышц. Проходит три периода развития голоса:

- димутационный,
- мутационный,
- послемутационный.

В возрасте семи-десяти лет голоса мальчиков и девочек в общем однородны и почти все дисканты. В этот период звучанию голоса свойственно головное резонирование, легкий фальцет при котором вибрируют только края голосовых связок (неполное смыкание голосовой щели). Диапазон ограничен звуками до первой октавы – до второй октавы. Тембр очень неровен, гласные звучат пестро.

Задачи на начальном этапе:

1. Добиваться возможно более ровного звучания гласных, выстраивать унисон с целью образования единой манеры пения, необходимой для хорового ансамбля.
2. Максимум выученных песен и попевок различных областей – детям это поможет почувствовать логику развития мелодической линии в народной песне.
3. Максимум движения самостоятельного в сочетании с пением; у маленького артиста должна вырабатываться координация двигательного и голосового аппарата.

11-13 лет – предмутационный период. К 11 годам в голосах детей, особенно у мальчиков, появляются оттенки грудного звучания. В связи с развитием грудной клетки, более углубленным дыханием, голос начинает звучать более полно и насыщенно. В этом возрасте в диапазоне детских голосов, как и у взрослых, различают три регистра: головной, смешанный(микстовый) и грудной. В предмутационный период голоса приобретают тембровую определенность и характерные индивидуальные черты, свойственные каждому голосу.

13-15 лет – мутационный(переходный) период. Мутация протекает у всех различно. У одних постепенно (наблюдается хрипота, повышенная утомляемость голоса), у других – более явно и ощутимо(голос срывается во время пения и речи). Продолжительность мутационного периода может быть различна – от нескольких месяцев до нескольких лет. Задача преподавателя своевременно услышать мутацию и при первых ее признаках принять щадящий певческо-речевой режим. Сначала пересадить ребенка в более низкую партию, а, возможно, и освободить временно от хоровых занятий.

Развитие правильного голоса детей может быть эффективным только на основе правильного пения, в процессе которого должны формироваться и правильные певческие навыки.

Народная песня и народная манера пения, наряду с языком – важнейшие составляющие русской этнической культуры. Они передают дух нации, чувства и переживания людей, в них отражаются обычаи и вера народа.

Народное пение – это вид музыкального искусства, в котором объединяется множество видов народного творчества: фольклористика, этнография, музыкально-поэтическое творчество, бытовая хореография, фольклорный театр, декоративно-прикладное творчество.

7. Развитие навыков интонирования и творческих способностей в певческом коллективе.

Руководитель хора, поставивший перед собой задачу научить любителей пения правильно петь, должен постоянно стремиться к совершенствованию всех необходимых для хора качеств. Навыки, обеспечивающие хору хороший ансамбль, строй, дикцию, нюансы, называются вокально-хоровой техникой.

Владение вокально-хоровой техникой помогает хору правильно передать идейно-художественное содержание исполняемого произведения. Очень часто можно наблюдать, как хор со слабо развитой вокально-хоровой техникой, берясь за исполнение трудного произведения, не справляется с этой задачей.

Даже в том случае, когда певцы хора очень хорошо поняли, прочувствовали и полюбили то или иное произведение, хор не сумеет выразительно его исполнить при отсутствии ансамбля, строя, дикции, нюансов, то есть если он не владеет вокально-хоровой техникой. Понимание произведения и большая любовь к нему являются, конечно, важным условием для хорошего исполнения, но они не заменят хору тех навыков, которые необходимы ему для выявления художественного замысла произведения. Поэтому хор должен регулярно работать над развитием и совершенствованием вокально-хоровых навыков. Прежде всего, каждому певцу необходимо постоянно заботиться о состоянии голосового аппарата, или, как принято говорить, об охране голоса. Небрежное отношение к своему голосовому аппарату – крик при пении, простуда, чрезмерное переутомление голосовых связок – нередко приводят к порче голоса и затрудняют вокальную работу в хоре.

Очень важно, чтобы певцы понимали разницу между громким пением и криком, между тихим пением и тусклым звучанием хора. Руководитель должен добиваться от хора красивого, выразительного звучания, или, иначе говоря, культуры звука. Необходимым условием формирования вокально-хоровых навыков является «певческая установка».

Певческая установка. Весьма существенным для правильной работы голосового аппарата является соблюдение правил *певческой установки*, главное из которых может быть сформулировано так: при пении нельзя ни сидеть, ни стоять расслабленно; необходимо сохранять ощущение постоянной внутренней и внешней подтянутости.

Для сохранения необходимых качеств певческого звука и выработки внешнего поведения певцов следует:

- голову держать прямо, свободно, не опуская вниз и не запрокидывая;
- стоять твердо на обеих ногах, равномерно распределив тяжесть тела;
- сидеть на краешке стула, также опираясь на ноги;
- руки (если не нужно держать ноты) свободно лежат на коленях.

Сидеть, положив ногу на ногу, совершенно недопустимо, ибо такое положение затрудняет работу мышц живота при пении и стесняет дыхание.

Если поющий откидывает голову или наклоняет ее, то гортань сразу же реагирует на это, перемещаясь по вертикали соответственно вверх или вниз, что отражается на качестве звучания голоса. Рот в пении служит «раструбом», посредством которого вокальный звук получает свое направление, поэтому основное положение рта должно быть широким, открытым. Небо является важным резонатором. Благодаря приподнятому мягкому небу происходит формирование округлого звука (небо – своего рода сферический «купол»).

Во время репетиционной работы учащиеся часто сидят, сгорбив спину. При таком положении корпуса диафрагма оказывается сдавленной, что препятствует ее свободным движениям при осуществлении тонких регулировок подсвязочного давления на различных гласных. От этого пропадает активность дыхания, звук снимается с опоры, теряется яркость тембра, интонация становится неустойчивой.

Неверная певческая установка влечет за собой вредные последствия, которые выражаются в быстрой утомляемости организма в целом и голосового аппарата в первую очередь, в отсутствии правильного певческого дыхания и в плохом качестве звука. Правильная певческая установка способствует выработке естественного певческого дыхания и правильной работе голосового аппарата.

Большинство начальных упражнений для развития певческой установки направлено на организацию правильного положения корпуса и вокального аппарата. Это имеет важное значение в репетиционной работе хора, так как настраивает певцов на трудовой лад и строгую дисциплину.

Певческое дыхание. Базой вокально-хоровой техники является навык правильного певческого дыхания косто-абдоминального. Косто-абдоминальное-нижнереберное диафрагматическое (смешанное) дыхание, при котором расширяется грудная клетка, а диафрагма опускается. От правильного дыхания зависит очень многое в звучании хора: и качества звука (его характер и окраска), и частота интонации, и произношение

литературного текста. Певческое дыхание во многом отличается от обычного, физиологического. Выдох, во время которого происходит фонация, значительно удлиняется, а вдох укорачивается. Дыхательный процесс из автоматического, не регулируемого сознанием, переходит в произвольно управляемый, волевой. Работа дыхательных мышц становится более интенсивной.

Основной задачей произвольного управления певческим дыханием является формирование навыка плавного и экономичного выдоха во время фонации.

Добиваясь активного, яркого звучания голоса, необходимо научить участников ансамбля «опирать звук на дыхание». Это значит сохранять вдыхательное положение грудной клетки при пении. Сознательное восприятие художественного образа песни и активное, эмоциональное его воспроизведение влияют на характер дыхания: дыхание становится опертым, что, в соединении с активной работой артикуляционного аппарата, вызывает звонкое, чистое звучание голоса.

Свободное владение певческим дыханием открывает пути к овладению естественным, красивым пением.

Для того чтобы научиться правильно дышать при пении, участникам ансамбля рекомендуется спокойно вдохнуть через рот и нос, «вдохнуть так, как будто вдыхаешь аромат душистого цветка». При этом необходимо каждому следить за тем, чтобы вдох не был чрезмерно глубоким и не вызывал желания поднять плечи.

Вдох должен быть активным и довольно быстрым, с небольшой задержкой перед пением. Активное дыхание влияет на исполнение произведения, обуславливает его темп и характер.

Одновременно с правилами вдоха, участникам ансамбля объясняется значение простейших жестов дирижерской руки (внимание и дыхание), которые непосредственно связаны с практической работой, тренирующей дыхание певцов. После небольших специальных упражнений – проб вдоха по руке дирижера – объясняются правила выдоха, который должен быть экономным, постепенным, при сохранении «вдыхательного» положения грудной клетки, не допускающим резкого, толчкообразного выдоха.

Обычный выдох совершается за счет расслабления вдыхательных мышц, при пении же выдох – процесс активный, соответственно организованный. Дыханием следует пользоваться осторожно и умело, так как чрезмерное большое дыхание вызывает форсированное звучание, повышение интонации и лишает звук ровности.

Слабое, пассивное, недостаточное глубокое певческое дыхание вызывает понижение интонации, лишает звук яркости, красочности и активности. Руководитель ансамбля, постоянно напоминая поющим о дыхании, контролирует его и указывает на то, что дыхание берется перед началом музыкальной фразы. Он говорит о том, что нельзя дышать в середине фразы, или в середине слова, подтверждая это примерами из разговорной речи. Неумелое певческое дыхание нарушает смысл музыкального произведения, мешает его художественному исполнению.

Прием вдоха (короткий, продолжительный, плавный, внезапный) зависит от темпа произведения и его характера.

Спокойный, медленный вдох устанавливает умеренный или медленный темп исполнения. Быстрый, короткий вдох подготавливает подвижный темп. Умение певцов ансамбля правильно дышать при пении дает возможность пользоваться так называемым «цепным дыханием».

Звукообразование. Певцы должны иметь представление о технических приемах, связанных с началом пения, то есть о моменте звукообразования. Момент звукообразования, или момент возникновения звука после взятия дыхания, называется атакой. Атака звука, то есть его начало, воздействует на характер смыкания связок, координацию работы связок и дыхания, на качество певческого дыхания, тембр звука, формирование гласных. Идеальный звук в его точной форме перед своим возникновением должен быть оформлен в мысленных слуховых представлениях певца. Поющий хорист,

представляя перед атакой звука его высоту, силу и характер, а также форму гласной, должен исполнить звучащую ноту легато, спокойно. Звук при атаке извлекается таким же способом, каким совершается переход от звука к звуку – точно, сразу, без «подъездов» к нему, то есть без *glissando*.

Атаку звука условно разделяют на три типа: мягкая, твердая и придыхательная. При мягкой же атаке наблюдается плотное смыкание связок в момент начала звука, но мягкое. Выдох плавный, постепенный. Такая атака позволяет контролировать звук, управлять мягкостью его посыла, силой ровности и протяженности. Мягкая атака не травмирует связки, не утомляет их, поэтому является основным способом звукообразования в народной манере пения.

При твердой атаке происходит плотное смыкание связок до начала звука, а потом уже появляется звук. Связки смыкаются резко и напряженно. Выход становится резким. Жесткая атака приводит к перенапряжению связок. А значит к износу голосовых связок. Или болезням (узлы, несмыкание).

Но она может быть применена:

1) как нюанс выразительности;

2) когда на средней тесситуре вялое звучание голоса (вялое смыкание связок).

Упражнения на снятие – покричать через речку, позвать кого-нибудь. Человек интуитивно сразу включает весь свой голосовой аппарат (все отделы включаются в работу).

При придыхательной атаке связки смыкаются неплотно, вследствие чего происходит большая утечка воздуха, и при пении слышится вместе с гласным звуком согласный звук «х». Звучание голоса при этом сиплое и вялое. Она не является основной или распространенной, используется крайне редко в иллюстративных целях – в причетах, плачах, где требуются вздохи, охи.

Певческая практика утвердила в качестве основной формы звукообразования мягкую атаку звука, сохраняющую чистоту тембра и создающую условия эластичной работы связок. Твердую атаку следует применять весьма осторожно, так как ее неумелое использование зачастую сопряжено с неточным интонированием. В хоровой практике твердая атака звука способствует раскрытию большей художественной образности произведения, твердую атаку применяют также для активизации репетиционного процесса. Придыхательная атака обычно используется в начале мелодических фраз с тихой звучностью, когда необходимо чуть заметное вступление голосов. Вокальные педагоги предостерегают от чрезмерного использования придыхательной атаки, поскольку ее неумелое применение может повлиять на процессы дыхания и опоры звука.

В практической работе с хором рекомендуется вырабатывать сознательное умение различать виды атаки звука и связывать их с различными образными намерениями.

Строй. К числу важнейших и наиболее трудных по усвоению элементов хорового пения относится строй. Хор, не владеющий строем, не может полноценно исполнить произведение, хотя бы налицо были все прочие качества пения: хорошие голоса, правильные ритм, темп, дикция и т.д.

Первое качество хорового исполнения, на которое слушатель, прежде всего, обращает внимание, – это стройность, чистота пения. Впрочем, исполнение будет неудовлетворительным и в том случае, если хор поет не в ритме, не в темпе, без соблюдения оттенков, с плохой дикцией. Полноценным исполнением является только тогда, когда все качества, все элементы хорового звучания доведены до возможного совершенства.

Прежде чем говорить о методах работы над строем, следует определить самое это понятие и выяснить условия, влияющие на него.

Строй хора состоит в правильном и осознанном интонировании лада и его ступеней. Чтобы достичь этого, от хора требуется постоянный, напряженный труд, упорная тренировка. Если пианист или баянист при исполнении произведения имеет в своем распоряжении точно настроенный инструмент, который сохраняет свой строй во все

время игры, то хор лишен этого преимущества. Руководителю приходится самостоятельно устанавливать в хоре точный строй и во время самого пения тщательно следить за правильным и точным интонированием. В этом одна из особенностей хорового пения.

Простейшей задачей по выстраиванию хора является точное и слитное пение одного звука (унисона). Хорошее выполнение этой задачи является основой для дальнейшей работы по строю.

При отработке точности интонирования дирижер должен также обращать внимание и на правильное звукообразование как на важное условие для установления строя. Самыми удобными для выстраивания и правильного звукообразования будут выдержанные звуки средней высоты (так называемые «примарные звуки»): для сопрано – *соль* первой октавы – *до* – второй; для альтов – *ре*¹ – *ля*¹; для теноров – *соль* малой октавы – *до*¹; для басов – *до* – *соль* малой октавы. Пение этих звуков при полном слиянии голосов должно быть негромким, чтобы не вызвать напряжения голосов.

Практика показывает, что при легком, свободном, в меру прикрытом звуке стройность и слитность значительно улучшаются. Не следует допускать пения вялого, безучастного; это отрицательно отражается на строе. Пение должно быть всегда собранным и активным. Вся работа в хоре, в том числе и по строю, должно проводиться внимательно, по определенному плану, без какой-либо поспешности.

8. Методы редактирования народных песен в процессе подготовки к работе.

Рассматривая процесс интеграции народного песенного искусства и форм массовой музыкальной культуры, очевидно, что одним из средств его адаптации является интерпретация. Проблема интерпретации фольклора на современной сцене с годами приобретает все более насыщенный характер: архаичные традиции (вместе с крестьянским бытом) постепенно утрачиваются, и современники пытаются их сохранить, «реанимировать», заставить звучать лучшие образцы песенной культуры прошлого в новых социокультурных условиях. Композиторские обработки народной музыки могут рассматриваться как вольный «пересказ» фольклорных произведений на языке академического, эстрадного, джазового и других видов современного музыкального искусства. Вот почему один и тот же напев композиторы разных поколений воспринимают и обрабатывают по-разному, извлекая из него, а точнее – вкладывая в него, иной раз, прямо противоположные образные смыслы. Сложность обращения и использования фольклора заключается главным образом в том, что он представляет собой чрезвычайно богатую, самостоятельную систему. В фольклоре всегда содержится больше значимости, на национальном уровне. Именно этим и обусловлено бессмертие фольклора, его образности, жизненного содержания. Но очевидно, что перенос всей фольклорной системы в каждое отдельное профессиональное произведение невозможно, ведь здесь действуют специфические закономерности. «Обработка» народной песни – это видоизменение нотного текста музыкального произведения, преследующее определенные цели, приспособление произведения для различного профессионального уровня исполнителей. Обработка осуществляется путем гармонизации, аранжировки, режиссуры, транскрипции или парафраза. Главной задачей хоровой аранжировки является приспособление фактуры оригинала к новым исполнительским и техническим условиям. Это может быть переложение с одного состава хора на другой, с многоголосной хоровой партитуры смешанного хора на смешанный хор меньшего состава или не полный смешанный хор, на однородный женский или мужской хор, сольных вокальных произведений для различных составов хоров а cappella и с сохранением сопровождения. Допускаются некоторые изменения голосоведения второстепенных голосов, без нарушения основной мелодической линии. Для произведений, написанных в низкой

тесситуре, допустимо транспонирование. Выполняя различные виды переложений, необходимо иметь четкое представление об общем и рабочем диапазоне голосов, их регистрах, естественном звучании. Отражение национального калорита, в хоровой фактуре, является одной из важнейших задач при создании многоголосной обработки а саpелла. Обязательное условие – это сохранение национального мелоса в неизменном виде, с присущими данной мелодии, характерными интонационно-мелодическими и ритмическими деталями.