

Учреждение образования
«Белорусский государственный педагогический университет
имени Максима Танка»

Факультет эстетического образования
Кафедра хорового и вокального искусства
(рег. № У.л.л - 32 - 04 - 11 - 2014

26.06.2014г.)

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой
А.Б. Нижникова
15 мая 2014 г.



УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ
ХОР И ПРАКТИКУМ РАБОТЫ С ХОРОМ

для специальностей:

- 1-03 01 02 Музыкальное искусство
- 1-03 01 04-04 Музыкальное искусство. Социальная педагогика
- 1-03 01 07 Музыкальное искусство, ритмика и хореография

Составители: Т.В. Сернова, доцент кафедры хорового и вокального искусства, кандидат искусствоведения, доцент; В.А. Черняк, доцент кафедры хорового и вокального искусства, кандидат искусствоведения, доцент

Рассмотрено и утверждено
на заседании Совета БГПУ 26 июня 2014 г.
протокол № 9

2014 г.

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Данный учебно-методический комплекс (УМК) разработан для студентов 1 – 4 курсов дневной формы получения образования по специальности 1-03 01 02 Музыкальное искусство, 1-03 01 04-04 Музыкальное искусство. Социальная педагогика, 1-03 01 07 Музыкальное искусство, ритмика и хореография.

Целями УМК являются:

- обеспечить последовательное и всестороннее освоение содержания дисциплины;

- в условиях групповых занятий сформировать у студентов основные знания, умения и навыки управления хоровым пением детей и взрослых, подготовить к практической работе с хоровым коллективом и научить трансформировать знания, умения и навыки, полученные на всех учебных музыкальных дисциплинах факультета эстетического образования в области дирижирования;

- способствовать всестороннему развитию и духовному росту будущего специалиста в области хоровой культуры, в частности, и музыкально-педагогической практики в целом.

Основными **задачами** учебно-методического комплекса являются:

- *обучающие:*

- а) формирование и совершенствование специальных навыков (слуховых, вокальных, ансамблевых, исполнительских и др.) в процессе освоения вокально-хоровых произведений;

- б) накопление репертуара для будущей вокально-хоровой практики;

- в) приобретение умения анализа хорового произведения;

- г) овладение навыком индивидуально-творческой интерпретации произведений, анализа собственной дирижерской деятельности;

- д) развитие умения разрабатывать планы репетиционной работы с хором и анализировать её результаты;

- е) обучение методам освоения вокально-хоровых произведений, интерпретации образного содержания, практическому моделированию хорового звучания и поиску дирижерского жеста, адекватно отражающего созданный «звучащий результат»;

- ж) формирование у обучающихся умения видеть, слышать, понимать певцов хора и внушать им эмоциональное состояние, адекватное художественному образу произведения и исполнительской концепции дирижера;

- *воспитательные:*

- а) художественное и эстетическое воспитание обучающихся путем практического знакомства и творческого освоения лучших образцов вокально-хоровой музыки различных стилей, жанров;

б) воспитание студента как педагога, организатора и руководителя хорового коллектива;

в) воспитание личностных качеств, необходимых в данной профессиональной деятельности – ответственности, коллективизма, патриотизма;

• *развивающие:*

а) расширение общего и музыкального кругозора;

б) развитие профессиональных музыкальных способностей (остроты вокального слуха, музыкальной памяти, чувства ритма, исполнительских навыков в ансамбле);

в) применение знания хорового репертуара в условиях реальной хормейстерской деятельности.

По окончании курса «Хор и практикум работы с хором» в соответствии со стандартом выпускник должен

знать:

– методику формирования вокально-хоровых навыков: дыхания, звукообразования, артикуляции и дикции;

– приемы работы над чистотой интонирования при исполнении одноголосных и многоголосных произведений;

– технологию разучивания и исполнения произведений разных жанров, форм и историко-стилистических направлений;

уметь:

– использовать правильную певческую установку в репетиционной и концертной деятельности;

– самостоятельно разучивать мелодию хоровой партии репертуарных произведений хорового коллектива;

– осознанно и выразительно интонировать хоровые партии;

владеть:

– приемами эмоционально-художественного исполнения поэтического текста;

– методами работы с хоровым коллективом.

Составными компонентами учебно-методического комплекса являются: пояснительная записка, теоретический раздел, практический раздел, раздел контроля знаний, вспомогательный раздел.

Структура УМК позволяет обучающимся:

- в теоретическом разделе ознакомиться с учебно-программной документацией, определяющей учебный процесс по данной дисциплине;

- в практическом разделе изучить материалы, позволяющие в соответствии с современными требованиями проводить практические занятия, организованные в соответствии с учебным планом;

- в разделе контроля знаний ознакомиться с материалами текущей и итоговой аттестации, дающие возможность определить соответствие результатов учебной деятельности обучающихся требованиям образовательных стандартов высшего образования;

- во вспомогательном разделе воспользоваться учебными, учебно-методическими, информационно-аналитическими материалами, рекомендованными для изучения учебной дисциплины.

Вместе с тем, необходимо понимать, что предлагаемые в УМК материалы (практический и вспомогательный разделы) могут варьироваться, изменяться и дополняться в зависимости от возможностей обучающихся, уровня их подготовки, а также художественных и эстетических взглядов и предпочтений педагога.

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ

I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

1.1 Требования к уровню освоения содержания дисциплины

Работа проводится в виде практических и самостоятельных занятий.

В ходе **практических** репетиций студент овладевает структурой проведения хоровых занятий, планированием работы хорового коллектива, особенностями различных методик распевания, степенью их комплексного использования. Работой над ансамблем хора в процессе распевания и в процессе изучения хорового произведения. Работой над мелодическим и гармоническим строем в процессе изучения хорового произведения. Принципами формирования репертуара. Основными методами работы над репертуаром. Планированием работы над каждым произведением. Познакомиться с требованиями к руководителю хора как к умелому педагогу и организатору творческого и педагогического процессов. Задачами руководителя хорового коллектива. Способами их реализации. Формами концертной деятельности. Культурой сценического поведения участников и дирижера хора.

Таким образом, по окончании изучения курса студент должен: овладеть основными практическими умениями и навыками репетиционной работы с хоровым коллективом; уметь работать с партитурой для разных типов и видов хоров; приобрести навыки пения в хоровом коллективе, подчиняя свою индивидуальность интересам коллективного исполнения; уметь читать, анализировать и исполнять хоровые партитуры различных типов и видов.

1.2 Темы для самостоятельного изучения

Самостоятельная работа студента связана с подготовкой к репетиционной работе с хоровым коллективом. С этой целью он должен изучить ряд вопросов, необходимых для его дальнейшей практической деятельности:

1. Основные принципы и методы вокально-хорового воспитания.
2. Возрастные особенности детского, подросткового, юношеского хорового коллектива.
3. Развитие вокально-хоровых навыков. Основные части в психологическом механизме формирования навыка: ориентировочная и исполнительская.
4. Приемы и методы освоения правильной певческой установки.
5. Методические приемы развития всех типов регистрового звучания.
6. Приемы овладения основными видами атаки звука и звуковедения.
7. Упражнения для выработки «высокой позиции звука» и «высокой певческой форманты».
8. Типы и виды вокально-хоровых упражнений.
9. Методика работы над унисоном, двух- и многоголосием.
10. Приемы работы над певческой дикцией.

11. Вокальные методики М. Глинки, Д. Огородного, В. Емельянова, Л. Венгрус и др.
12. Репертуар как основополагающий фактор музыкально-эстетического воспитания.
13. Организация репетиционного процесса.
14. План репетиционной работы.
15. Исполнительская интерпретация хоровой партитуры как процесс художественно-образного осмысления хорового сочинения.
16. Формы и принципы организации концертно-исполнительской деятельности.
17. Сценическая роль дирижера-хормейстера.

Рекомендуемая литература:

1. Анисимов А. И. Дирижер хормейстер: творческо-методические записки. - Л.: «Музыка», 1976.
2. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. – М., 2000.
3. Живов В. Л. Хоровое исполнительство: теория, методика, практика. – Москва.: Владос, 2003.
4. Казачков С. А. От урока к концерту. – Казань : Изд-во Казан. ун-та, 1990.
5. Огороднов Д. Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе. – Л., 1972.
6. Осенева М.А., Самарин В.А., Уколова Л.И. Методика работы с детскими вокально-хоровыми коллективами. – М., 1999.
7. Самарин В.А., Осенева М.С. Хоровой класс и практическая работа с хором. – М., 2003.
8. Чабанный В. Стили управления любительским хоровым коллективом. – СПб., 1992.

II. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1 Примерный учебно-педагогический репертуар для изучения на хоровых занятиях

Двухголосные произведения для женского состава

Русская народная песня «Шел Ванюша». Обр. А. Абрамского
Александров А. «Все так спокойно»
Аренский А. «Ноктюрн»
Афанасьев Н. «На Волге»
Бетховен Л. «Взгляни, как зелен наш лесок»
Брамс И. «На берегу»
Варламов А. Баркарола «Выйдем на берег»
 «Испанская песня»
Вильбоа К. «В реке бежит гремучий вал»
Гайдн И. «Колыбельная песня»
Гречанинов А. «Вокализ»
Дворжак А. «Вейся, птичка»
 «Перстень»
Закарян К. «Подснежник»
Мендельсон Ф. «Воскресное утро»
 «Осенняя песня»
 «Поля»
Монтеверди К. «О, вечный пламень»
Оффенбах Ж. «Баркарола» из оперы «Сказки Гофмана»
Синдинг К. «Грезы»
Соловьев - Седой В. «Дождичек»
 «Грустная песенка»
Тиличеева Е. «Весна»
Феркельман Ф. «Заветная песенка»
Эшпай Э. «Песня об иве»

Двухголосные произведения для смешанного состава

Глинка М. «Дубрава шумит»
 «Если вдруг среди радостей»
 «Колыбельная песня»
 «Жаворонок»
 «Не искушай меня без нужды»
Гречанинов А. «Грезы»
 «Дубравушка»
 «После грозы»
Гурилев А. «Вьется ласточка»
Донауров С. «Венецианская серенада»
Доницетти Г. Ноктюрн «Взгляни один, одно лишь слово»
 «Пасторальный дуэт»

Масснэ Ж. «Цветы»
Моцарт В. «Милая крошка, погоди!»
Раков Н. «Веселая свадьба»
 «Тихая песня»
Слонов Ю. «Серебристая даль»
Танеев С. «Как нежишь ты, серебряная ночь»
Шуман Р. «Вальс»
 «Колыбельная»
 «Сад любви»
Яковлев М. «Элегия»

Трехголосные произведения для однородного состава

Албанская народная песня «Цветок». Обр. Л. Шварца
Бах И. «Душа моя поет»
Бах И. – Гуно Ш. «Ave Maria»
«Беларускія вяснянкі». Обр. Н. Сироты
Белорусская народная песня «Колыбельная». Обр. Я.Медыня
Бок Дж. «Утро, вечер» из мюзикла «Скрипач на крыше»
Венгерская народная песня «Летний вечер». Обр. А. Шмидта
Верменич В. «Снова розы цветут»
Гайдн И. «Как мощь гранитных скал»
Григ Э. «Сон»
Гуно Ш. «Весной»
Доморацкий В. «Ночь и день»
Зильхер Ф. «Лорелея»
Кант «Нова радость стала»
Колкер А. «Песня»
Корзин В. «Шмель»
Кузнецов В. «Шалтай-Болтай»
Кузнецов Е. «В чистом небе»
Кузнецов И. «Беларусь – родимая сторонка»
Куршман К. «Дифирамб»
Носко М. «Улетают гуси белые»
Попатенко Т. «Осень» из хорового цикла «Акварели»
Озеров И. «От юности моя»
Омарчик Э. «Крестьянская колыбельная»
Сен-Санс К. «Лебедь»
Ступел П. «Вода и звезды»
Солтан В. «Листопад»
 «Первый снег»
Сурус Г. Концерт «Весенний» ч. 3
Танеев С. «О чем в тиши ночей»
 «Тихой ночью» из цикла «Ночи»
 «Я в городе ждал тебя»
Форе Г. «Мотылек и фиалка»

Феркельман М. «О том, как сватался Джон»
Хертель П. «Зонтики, зонтики!»

Трехголосные произведения для смешанного состава

Бетховен Л. «О, мой любимый Чарли»
Глинка М. «Трио»
Даргомыжский А. «Ночевала тучка золотая»
Дмитриев Н. «На севере диком»
Кант XVIII века «Сидит сова на печке»
Калинников В. «Приди ко мне»
Лоу Ф. Хоровая сюита из песен мюзикла «Моя прекрасная леди»
Маренцио Л. «Мой ангел»
Моцарт В.А. «Бантик»
 Ноктюрн «О, страшный час разлуки»
 «Песня дружбы»
Шереметьев Б. «Я вас любил»

Четырехголосные произведения для женского состава

Архангельский А. «К Богородице прилежно»
Белорусская народная песня «Черна галка». Обр. С. Грибкова
Безансон А. «Жаураначки»
 «Богородице, дево, радуйся» киевский распев. Гарм. А. Кастальского
Дубравин Я. «Песня о моем городе»
 «Люблю»
Иванов О. «Беда – не беда»
Калядка «Добры вечар вам, вам». Обр. А. Кашпура
Колмановский Э. «Бежит река»
Левашов В. «За околицей»
Лученок И. «Пробуждение весны»
Лядова Л. «Старый марш»
Мусоргский М. «По грибы»
Носко И. «Девичья лирическая»
Русская народная песня «Черемуха». Обр. Ю. Врагина
Русская народная песня «У зари-то, у зореньки». Обр. С. Грибкова
Русская народная песня «Что ты, пташка, приуныла». Обр. С. Грибкова
Рушанский Е. «Здравствуй, радостный день»
Семячко Ю. «Желтый листочек»
Тормис В. «Ночь» из хорового цикла «Осенние пейзажи»
Турчанинов П. «Многая лета»
Уэббер Э. «Память» из мюзикла «Кошки»
Фельцман О. «Старые слова»
Хаслер Л. «Танец»

Четырехголосные произведения для смешанного состава

Анерио Д. «Мотет»

Аренский А. «Темная ночка»
Аренский А. «Они любили друг друга»
Белорусская народная песня «Ой, на дворе день беленький». Обр.
Н. Соколовского
Бетховен Л. «Песня рыбаков»
Брамс И. «Переменный напев к танцу»
 «Ночь»
 «Вечер»
 «Пререканье»
 «Звезды ярко в небе горят»
 «Месяц скрыл свой бледный рог»
Геваксман Б. «Березовые сны»
Гладков Г. «Колыбельная»
Евсеев С. «Подуй, подуй, непогодушка»
Керн Дж. «Дым» из мюзикла «Роберт»
Каризна В. «Вечер»
Лядов К. «Рано цветик»
Ревуцкий Л. «В вишневом садочке»
Русская народная песня «Рано цветик...». Обр. К. Лядова
Танеев С. «Монастырь на Казбеке»
 «Адели»
Фостер С. «О, Сюзанна!»
Цфасман А. «Неудачное свидание»
Чайковский П. «Ночь»
Шуман Р. «Пусть болтают злые люди»
Шуман Р. Болеро

2.2 Вокально-хоровые упражнения

№1

Ми - и

№ 2

Ми - - - и

№ 3

Ми - - - я - и

№4

Ми - - - я - - - и

№ 5

Ми - я - и - я - и

№ 6

Ми - - я - - ми - я - и

№ 7

Ми - - - я - - - и

№ 8



Musical notation for exercise № 8. It features a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a common time signature (C). The melody consists of four groups of eighth notes, each marked with a '3' above it, indicating a triplet. The notes are G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. A slur covers the entire sequence. The lyrics 'Ми - - - - - и' are positioned below the notes.

Ми - - - - - и

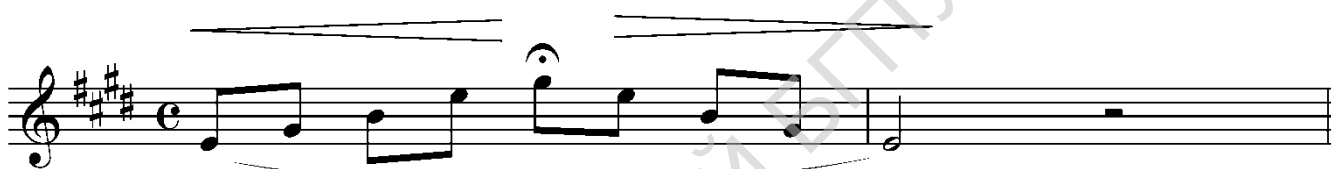
№ 9



Musical notation for exercise № 9. It features a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. A slur covers these four notes. The lyrics 'Ми - я - и - - - и' are positioned below the notes.

Ми - я - и - - - и

№ 10



Musical notation for exercise № 10. It features a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a common time signature (C). The melody consists of quarter notes G4, A4, B4, and C5, followed by a half note D5. A slur covers the first four notes. The lyrics 'ил - ми - о фио - - - ге' are positioned below the notes.

ил - ми - о фио - - - ге


№ 11



Musical notation for exercise № 11. It features a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, followed by a quarter note G4. A slur covers the first seven notes. The lyrics 'Ми - я - - - - - и' are positioned below the notes.

Ми - я - - - - - и

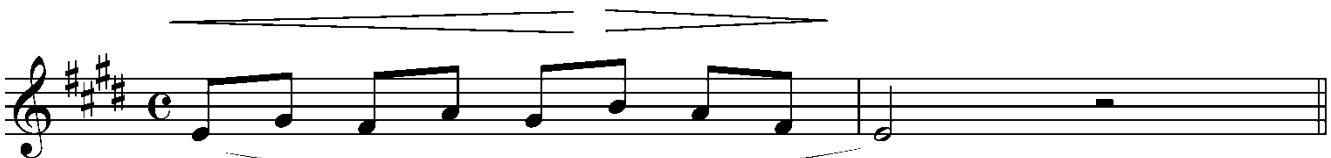
№ 11а



Musical notation for exercise № 11а. It features a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a common time signature (C). The melody consists of eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, followed by a quarter note G4. A slur covers the first seven notes. The lyrics 'Ми - я - - - - - и' are positioned below the notes.

Ми - я - - - - - и

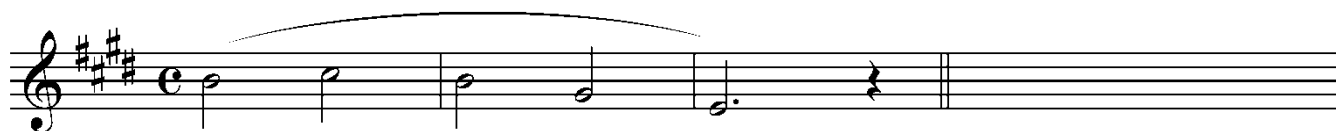
№12



Musical notation for exercise №12. It features a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a common time signature (C). The melody consists of quarter notes G4, A4, B4, and C5, followed by a half note D5. A slur covers the first four notes. The lyrics 'Ми - - - - - я - - - - - и' are positioned below the notes.

Ми - - - - - я - - - - - и

№ 18



Ми - и - я - а - и

№19



Ми - - - я - а - - - а

№ 20



Ми - я - а - - - а - - - - - и

№21



Ля - а - - - а

№ 22



Ми - я - - - - ля - - - - - а

№ 23



Ми - - - я - - - а

№ 24



Я - - - - а - - - - и

№ 25



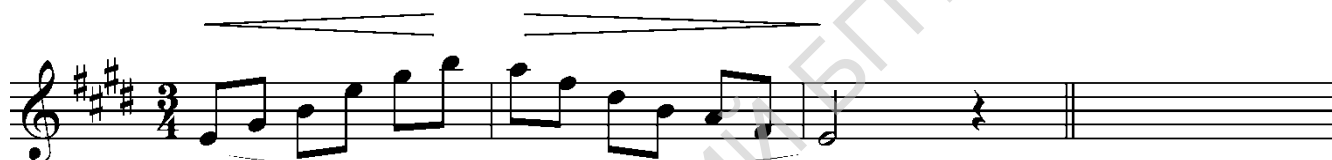
Ля - а - - - - а ля - а - - - - а

№ 26



Ми - я - - - - ля - - - - а

№ 27



Ми - я - - - - и

№ 28



Ми - я - - - - и

№ 29

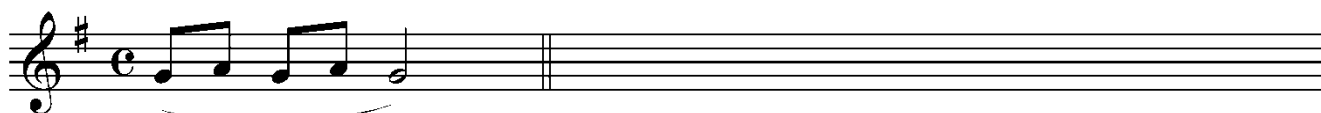


Ля - а - - - - ля - а - - - -



ля - а - - - - ля - а - - - - и

№ 30



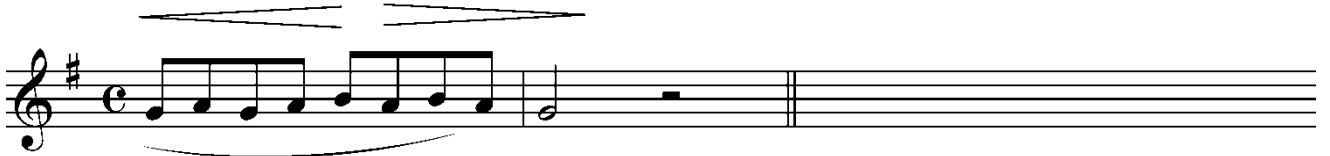
Ми - - - - и

№ 30а



Ми - - - и

№ 31



Ми - я - и

№ 32



Ми - я ми - я ми - я



ми - я - и

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ

2.3 Задания для самостоятельной работы¹

1. Выучить наизусть собственную хоровую партию всех репертуарных произведений хора.
2. Пение наизусть хоровых партий репертуарных произведений в различных вариантах: соло, квартетами, отдельными хоровыми партиями.
3. Составление плана репетиционной работы по разучиванию хорового произведения.
4. Подобрать вокально-хоровые упражнения для распевания учебного хора.
5. *Самостоятельно распеть хоровой коллектив и подготовить его к вокальной работе.
6. Подготовить текст изучаемой хоровой партитуры к дальнейшей репетиционной работе.
7. * ** Проанализировать вокально-исполнительские трудности в разучиваемом с хором произведении и отобрать методы работы над ними.
8. ** Отобрать и отработать комплекс вспомогательных (рабочих) жестов, управляющих хоровым звучанием.
9. * ** Моделирование вариантов концертного исполнения хорового произведения и подготовка к прослушиванию Госэкзаменационной программы.
10. Анализ и обобщение результатов проведения репетиционной работы.
11. Участие хора в организации концертных выступлений хора.
12. Прослушивание и анализ вариантов звукозаписи разучиваемого произведения в исполнении различных хоровых коллективов.
13. Изучение и конспектирование научной, методической и справочной литературы по изучаемым хоровым произведениям.
14. * Уточнение и корректировка в процессе репетиционной работы вокально-хорового и исполнительского разделов письменного анализа Госэкзаменационного произведения.
15. Проведение самостоятельного разучивания с хором партитуры хорового произведения.

* - Задания для студентов с довузовской подготовкой в объеме педколледжей и педучилищ по специальности "Музыкальное воспитание"

** - Задания для студентов с довузовской подготовкой в объеме муз. училища по специальности "Хоровое дирижирование"

¹ Использован материал из рабочей учебной программы «Хор и практикум работы с хором» (№ УД 32-04/35 от 25.06.2010 г., сост. Т.С. Богданова, Т.В. Прошак)

III. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

3.1 Критерии оценивания студентов по дисциплине (текущий контроль)

Уровень усвоения	Характеристика уровня усвоения (критерии)	Балльное выражение уровня усвоения
Неудовлетворительный	<ul style="list-style-type: none">- Пение мелодии собственной хоровой партии с многочисленными интонационными ошибками.- Тональная неустойчивость, детонация при пении произведений без сопровождения.- Исполнение звуков мелодии при активной поддержке звучания мелодии на инструменте или совместного исполнения с другими певцами.- Исполнение невыразительное с плохим знанием текста.- Неумение правильно распределить дыхание.	1-3
Удовлетворительный	<ul style="list-style-type: none">- Исполнение хоровых произведений соответствует в основном программным требованиям, однако пение собственной хоровой партии достаточно схематично.- Отсутствует цельность, динамика исполнения мелодической линии хорового произведения.- Отсутствие навыка ансамблевого пения, неумение соотносить собственное исполнение со звучанием хоровой партии и хора в целом.- Отдельные интонационные погрешности при исполнении звуков мелодии, которые исправляются при помощи педагога (активной поддержке игрой мелодии на инструменте, пения голосом) или при коллективном исполнении совместно с певцами хоровой партии, участниками хорового коллектива.- Средний уровень владения вокальными данными (дыханием, звукообразованием, дикцией).	4
Средний	<ul style="list-style-type: none">- Исполнение мелодии хоровой партии интонационно верное, в соответствии с основными программными требованиями, однако не хватает яркости, выразительности воплощения художественных образов при сольном и ансамблевом пении.- Отсутствует вокальная гибкость исполнения и умение следовать за рукой дирижера-хормейстера.- При пении мелодии хоровой партии, звуков хоровых аккордов допускаются отдельные интонационные ошибки, которые исправляются самостоятельно при указании на них педагогом.- Хорошее знание текста произведения, однако, исполнение слов недостаточно выразительное.- Тональная устойчивость при сольфеджировании мелодии хорового произведения без	5-6

	<p>сопровождения, однако, встречаются отдельные затруднения при интонировании широких интервалов при движении мелодии вверх и вниз.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Отдельные интонационные неточности при ансамблевом исполнении произведений. - Погрешности при пении (гласных звуков, пёстрые гласные, неумение использовать единую манеру звукообразования, приёмы сглаживания регистров). 	
Достаточный	<ul style="list-style-type: none"> - Полное владение программным материалом. - Исполнение мелодии всех хоровых произведений отличается интонационной уверенностью, выразительностью, эмоциональной, вокальной и технической грамотностью. - Исполнение мелодии репертуарных произведений в различных вариантах (соло, квартетами, отдельными хоровыми партиями). - Достаточно прочное усвоение вокально-хоровых навыков (дыхания, звукообразования, дикции). - Уверенное знание текста произведения с правильным интонированием и произношением всех гласных и согласных звуков по ходу мелодической линии. - Верное ощущение ладотональности по ходу исполнения всего произведения при хорошем развитии музыкального слуха, памяти, эмоциональности, вокальности исполнения. - Уверенное использование навыков пения на едином опёртом дыхании, ровное и единообразное по тембру вокальное исполнение звуков мелодии на протяжении звучания всего произведения. - Умение озвучить мелодию хоровой партии с любого фрагмента звучания произведения. 	7-8
Высокий	<ul style="list-style-type: none"> - Технически совершенное, эмоционально-яркое образное и стилистически верное исполнение всех репертуарных произведений хора. - Свободное исполнение мелодии хоровой партии в различных вариантах с любого фрагмента звучания произведения. - Тональная устойчивость при пении произведений без сопровождения при умении транспонировать звуки мелодии в близлежащие тональности. - Уверенное владение навыками опёртого дыхания, ровного звучания голоса на всех участках диапазона, прикрытого и округленного исполнения гласных, четкости и упругости произношения согласных звуков. - Безупречное знание текста произведения. - Полное понимание дирижерского жеста, безупречное выполнение всех указаний хормейстера. - Однородность тембра. 	9-10

	<ul style="list-style-type: none"> - Активное участие в репетиционной и концертной деятельности хорового коллектива. - Помощь в работе хормейстера. 	
--	---	--

К зачету или экзамену студенты предоставляют хоровые партитуры изучаемых в учебном процессе произведений, в которых должны быть расставлены уточненные (выбранные) вокально-исполнительской средства в соответствии с разработанной интерпретацией сочинения.

3.2 Критерии оценивания студента по дисциплине (итоговый контроль)

Уровень усвоения	Характеристика уровня усвоения (критерии)	Балльное выражение уровня усвоения
Неудовлетворительный	<ul style="list-style-type: none"> - Проявление ситуативного интереса к предмету. - Характер исполнения не соответствует образному содержанию изучаемых произведений. - Низкий уровень работоспособности. - Отсутствие художественности, осмысленности исполнения. - Отсутствие навыка самоконтроля, неумение проанализировать собственное исполнение и исполнение хора в целом. 	1-3
Удовлетворительный	<ul style="list-style-type: none"> - При общем понимании содержания и характера произведения отмечаются недостаточная выразительность и вялость исполнения. - Уровень работоспособности средний. - Проявляет умение самостоятельно определить недостатки собственного исполнения и активного стремления их устранить. 	4
Средний	<ul style="list-style-type: none"> - Знание всех репертуарных произведений хора. - При уверенном знании музыкального текста произведения передача образного содержания произведения недостаточно выразительно. - Наблюдается некоторая динамическая статичность исполнения, не хватает эмоциональной гибкости в дирижировании. - Уровень работоспособности выше среднего, однако, не хватает выдержки при исполнении произведений в концертном варианте. 	5-6
Достаточный	<ul style="list-style-type: none"> - Полное владение программным материалом. - Исполнение всех хоровых произведений отличается интонационной уверенностью, выразительностью, эмоциональной, вокальной и технической грамотностью. - При исполнении произведений в концертном варианте отмечаются недостаточная эмоциональность при передаче образного содержания произведения, не хватает гибкости, выразительности исполнения. - Уровень работоспособности достаточно высокий с 	7-8

	<p>проявлением сформированных навыков слухового самоконтроля и умения корректировать свое исполнение по ходу звучания произведения.</p> <ul style="list-style-type: none"> - При исполнении репертуарных произведений допускается наличие единичных несущественных ошибок, которые исправляются самим учащимся при повторном выполнении задания. - Уровень работоспособности высокий, развитые навыки самоконтроля и самооценки качества собственного исполнения. 	
Высокий	<ul style="list-style-type: none"> - Развитые навыки самоконтроля, самооценки, умения корректировать собственное исполнение по ходу звучания произведения. - Артистичность и гибкость при передаче динамических оттенков. - Полное понимание дирижерского жеста, безупречное выполнение всех указаний хормейстера. - Высокий уровень работоспособности и проявление творческого отношения к учебной деятельности. - Умение грамотно проанализировать собственное исполнение и исполнение коллектива в целом. - Активное участие в репетиционной и концертной деятельности хорового коллектива. 	9-10

РЕПОЗИТОРИЙ

IV. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

4.1 Учебно-программная документация

Министерство образования Республики Беларусь
Учебно-методическое объединение высших учебных заведений Республики
Беларусь по педагогическому образованию

УТВЕРЖДАЮ

Первый заместитель Министра
образования Республики Беларусь

_____ А.И. Жук

Регистрационный № ТД – А. 157/тип.

ХОР И ПРАКТИКУМ РАБОТЫ С ХОРОМ

**Типовая учебная программа
для высших учебных заведений по специальностям**

- 1-03 01 02 Музыкальное искусство
- 1-03 01 04 Музыкальное искусство. Дополнительная специальность
- 1-03 01 07 Музыкальное искусство. Ритмика. Хореография
- 1-03 01 08 Музыкальное искусство. Специальные музыкальные дисциплины

СОГЛАСОВАНО

Председатель учебно-методического
объединения высших учебных
заведений Республики Беларусь по
педагогическому образованию

_____ П.Д. Кухарчик

Начальник Управления высшего и
среднего специального образования

_____ Ю.И. Миксюк

СОГЛАСОВАНО

Первый проректор Государственного
учреждения образования
«Республиканский институт высшей
школы»

_____ И.В. Казакова

Эксперт-нормоконтролер

Минск 2008

СОСТАВИТЕЛИ:

Т.С. Богданова, доцент кафедры хорового дирижирования музыкально-педагогического факультета учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», кандидат педагогических наук;

Т.В. Прошак, старший преподаватель кафедры хорового дирижирования музыкально-педагогического факультета учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка»

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

Кафедра хорового и вокального искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 8 от 25.04.2008 г.);

А.И. Смагин, профессор Института современных знаний им. А.М. Широкова, доктор искусствоведения

РЕКОМЕНДОВАНА К УТВЕРЖДЕНИЮ В КАЧЕСТВЕ ТИПОВОЙ:

Кафедрой хорового дирижирования музыкально-педагогического факультета учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка» (протокол № 12 от 17.04.2008 г.);

Научно-методическим советом учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка» (протокол № 9 от 12.05.2008 г.);

Научно-методическим советом по эстетическому образованию учебно-методического объединения высших учебных заведений Республики Беларусь по педагогическому образованию (протокол № 3 от 16.05.2008 г.)

Ответственный за выпуск: *Т.В. Прошак*

Учреждение образования
«Белорусский государственный педагогический университет
имени Максима Танка»

УТВЕРЖДАЮ

Проректор по учебной работе БГПУ

_____ В.В. Шлыков

«28» марта 2014 г.

Регистрационный № УД 32-04-48-2014/баз.

ХОР И ПРАКТИКУМ РАБОТЫ С ХОРОМ

**Учебная программа учреждения высшего образования
по учебной дисциплине для специальности:**

1-03 01 07 Музыкальное искусство, ритмика и хореография

Минск 2014 г.

СОСТАВИТЕЛИ:

Т.С. Богданова, доцент кафедры хорового и вокального искусства учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», кандидат педагогических наук;

В.А. Винярская, старший преподаватель кафедры хорового и вокального искусства учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка»

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

С.С. Герасимович, доцент кафедры хорового дирижирования учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки», кандидат искусствоведения, доцент;

И.Э. Тишкевич, заведующий кафедрой музыкально-инструментальных дисциплин учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», кандидат педагогических наук

РЕКОМЕНДОВАНА К УТВЕРЖДЕНИЮ:

Кафедрой хорового и вокального искусства учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка»

(протокол от 20.02.2014 г. № 7)

Заведующий кафедрой

_____ А.Б. Нижникова

Советом факультета эстетического образования учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка»

(протокол от 26.02.2014 г. № 7)

Председатель

_____ Т.С. Богданова

Научно-методическим советом учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка» (протокол от 06.03.2014 г. №3);

Оформление учебной программы и сопровождающих ее материалов действующим требованиям Министерства образования Республики Беларусь соответствует.

Методист учебно-методического
управления БГПУ

_____ Г.И. Шкнай

Ответственный за редакцию: Т.С. Богданова

Ответственный за выпуск: В.А. Винярская

Учреждение образования
«Белорусский государственный педагогический университет
имени Максима Танка»

УТВЕРЖДАЮ

Проректор по учебной работе БГПУ

_____ В.В. Шлыков

«18» июня 2013

Регистрационный № УД 32-04-32-2013/р.

ХОР И ПРАКТИКУМ РАБОТЫ С ХОРОМ

Учебная программа учреждения высшего образования по учебной
дисциплине для специальности:

1-03 01 07 Музыкальное искусство, ритмика и хореография

Факультет эстетического образования
Кафедра хорового и вокального искусства

Курс I–V
Семестр 1–8

Лекции –

Экзамен 1, 4

Практические (семинарские)
занятия 64

Зачет 2, 3

Лабораторные занятия –

Курсовая работа –

Аудиторных часов по
учебной дисциплине 64

Всего часов по
учебной дисциплине 332

Форма получения
высшего образования заочная

Составила Т.С. Богданова, кандидат педагогических наук, доцент
В.А. Винярская, старший преподаватель

Минск 2013 г.

Учреждение образования
«Белорусский государственный педагогический университет
имени Максима Танка»

УТВЕРЖДАЮ

Проректор по учебной работе БГПУ

_____ В.В. Шлыков

«18» июня 2013

Регистрационный № УД 32-04-42-2013/р.

ХОР И ПРАКТИКУМ РАБОТЫ С ХОРОМ

Учебная программа учреждения высшего образования по учебной
дисциплине для специальности:

1-03 01 04-04 Музыкальное искусство. Социальная педагогика

Факультет эстетического образования
Кафедра хорового и вокального искусства

Курс I–V
Семестр 1–10

Лекции –

Экзамен 5, 9

Практические (семинарские)
занятия 536 часов+20 часов УСР

Зачет 2, 4, 7

Лабораторные занятия –

Курсовая работа –

Аудиторных часов по
учебной дисциплине 556

Всего часов по
учебной дисциплине 332

Форма получения
высшего образования дневная

Составила Т.С. Богданова, кандидат педагогических наук, доцент
В.А. Винярская, старший преподаватель

Минск 2013 г.

№ п/п	Название цикла и дисциплины	Распределение по семестрам			Количество часов							Распределение по курсам и семестрам							
		Экзменов	Зачетов	Курсовых работ	Всего	Аудиторных	Из них				I курс		II курс		III курс		IV курс		
							Лекции	Лабораторные занятия	Практические занятия	Семинары	1 семестр 19 недель	2 семестр 16 недель	3 семестр 16 недель	4 семестр 14 недель	5 семестр 15 недель	6 семестр 18 недель	7 семестр 13 недель	8 семестр 14 недель	
3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19			
3.	Цикл общепрофессиональных и специальных дисциплин				5808	2550	654	470	1062	364									
	Обязательный компонент																		
3.1	Общепрофессиональные дисциплины				924	454	240	38		176									
3.1.1	Педагогика	2, 4	3	3 ¹	482	216	108	24		84		6	4	4					
3.1.2	Психология	3	1, 2	3 ¹	296	144	72	6		66	2	3	4						
3.1.3	Культура речи		5		52	36	18			18				2					
3.1.4	Основы управления интеллектуальной собственностью		3		50	34	26			8		2							
3.1.5	Охрана труда		8		44	24	16	8									2		
3.2	Специальные дисциплины				4884	2096	414	432	1062	188									
3.2.1	История музыки	2, 4, 6, 8	1, 3, 5		733	310	214			96	4	2	2	4	2	2	2		
3.2.2	Теоретические основы музыки	1, 3, 5, 7	6		627	254		254			2	4	2	2	2	2	2		
3.2.3	Музыкальный инструмент (основной, дополнительный, концертмейстерский класс)	1, 4, 6, 8	3		733	310			310		3	3	2	2	2	2	3		
3.2.4	Вокал	3, 5, 7	2, 4		317	110		110			1	1	1	1	1	1	1		
3.2.5	Дирижирование	3, 5, 8	1		378	142		142			2	1	1	1	1	1	1		
3.2.6	Хор и практикум работы с хором	1, 5, 8			1058	500		500			4	4	4	4	4	4	4		
3.2.7	Основы хороведения и методика работы с детским хором	2			177	74	48			26	2	2							
3.2.8	Методика музыкального воспитания	4, 6	5	7	173	158	88	40		30			2	1	4				
3.2.9	Музыкальная информатика		4, 5		129	68	8	60					3	2					
3.2.10	Музыкально-педагогическое проектирование	8	7		184	78		78									3		
	Вузовский компонент		6, 7		114	60	36			24					2	2			
	Дисциплины по выбору студента		6		61	32	20			12					2				

ПРИМЕЧАНИЯ:

- 1 Включая курс "Белая Отечественная война советского народа (в контексте Второй мировой войны)".
- 2 Включая курс по теоретико-методическим основам физкультурно-спортивной деятельности, здорового образа жизни, профилактике СНИ/а и наркомании.
- 3 Выполняется одна курсовая работа (по выбору студента).
- 4 Отдельным студентам, проявившим способности к научно-исследовательской работе, разрешается защищать в ГЭК дипломную работу вместо одного государственного экзамена по специальности.

СОГЛАСОВАНО

Председатель Комитета по образованию Республики Беларусь по педагогическому образованию



28 февраля 2008 г.

Н.Д. Кухарчик

Начальник Управления высшего и среднего специального образования Министерства образования Республики Беларусь

(Signature)

Ю.Н. Минскюк

Председатель НМС по эстетическому образованию УМО вузов Республики Беларусь по педагогическому образованию

(Signature)
28 марта 2008 г.

Ю.А. Быкадоров

Первый проректор Государственного учреждения образования «Республиканский институт высшей школы»

(Signature)

В.И. Дынич

Рекомендован к утверждению Президиумом Совета УМО вузов Республики Беларусь по педагогическому образованию

Эксперт-нормоконтролер

(Signature)

8/04/2008

Протокол № 2 от 26 февраля 2008 г.

Векан Лазарикова М.А.

(Signature)

4.2 Учебно-методическая документация

Методические рекомендации по подготовке к практическим занятиям

- Повторить свою партию в изучаемых хоровых произведениях;
- Подобрать вокально-хоровые упражнения для распевания учебного хора;
- Составить план репетиционной работы по разучиванию хорового произведения;
- Подобрать методы работы над хоровым сочинением в соответствии с его вокально-исполнительскими сложностями;
- Заблаговременно прийти на занятия, иметь при себе партитуры изучаемых хоровых произведений.

Работа студента над хоровым произведением носит многоаспектный характер и поэтому необходимо ее правильно и творчески организовать.

В практике изучения хоровой партитуры установилась определенная периодичность, включающая четыре взаимосвязанных этапа.

– Общий обзор произведения.

– Углубленное изучение содержания литературного текста, музыкально-выразительных средств.

– Анализ произведения.

– Дирижерское освоение.

Первый этап – ознакомление с произведением в целом. Еще до проигрывания на инструменте студент внимательно просматривает хоровую партитуру, ее объем, знакомится с литературным текстом, авторскими ремарками, пробует хотя бы частично внутренним слухом проинтонировать мелодию, прочувствовать характер музыки, таким образом представить звучание в общих чертах. Чем полнее и ярче начальное представление о произведении, тем плодотворнее будет протекать последующая работа.

Второй этап – углубленное изучение эмоционально-образного содержания литературного текста, а также выразительных особенностей музыкального языка.

Процесс изучения произведения осуществляется различными методами:

– Игра хоровой партитуры на фортепиано.

Прежде, чем приступить к изучению партитуры на инструменте, необходимо внимательно прочитать литературный текст и обдумать его содержание (определить основную идею, характеристику образов), затем ознакомиться с темповыми и другими авторскими указаниями. И только после этого приступить к изучению партитуры на инструменте. Рекомендуется сначала проиграть партитуру целиком, чтобы составить о ней полное впечатление, а затем учить по частям.

Исполнять партитуру следует без педали, глубоко, компактно, предельно возможно связывая звуки, приближая игру на инструменте к хоровому звучанию. Исполнять партитуру таким образом помогает правильно подобранная аппликатура.

Особое внимание при игре следует обратить на исполнение цезур, дыхания. Очень важно научиться показывать линию движения каждого голоса, нюансировку, фразировку, динамику.

- Пение хоровых голосов, аккордов.

Важнейшим моментом в освоении партитуры является пение голосов. Это помогает обнаружить трудности, с которыми столкнутся певцы в хоре во время изучения хорового произведения и дает возможность дирижеру продумать работу над ним. Исполнение хоровых партий должно быть уверенным, интонационно точным и выразительным.

Хоровые партии следует петь сольфеджио и со словами, что способствует лучшей интонационной ориентации. Рекомендуется учить хоровые партии следующим образом:

- играть на фортепиано всю партитуру с одновременным вокальным исполнением любой хоровой партии;

- петь один голос, исполняя остальные на фортепиано, при этом как бы пристраивая свой голос к звучащим на инструменте;

- чередовать пение хоровых партий вслух и «про себя», что развивает внутренний слух;

- научиться переходить с одного голоса на другой.

Важным моментом освоения партитуры следует назвать пение аккордов. Они исполняются снизу вверх. Петь аккорды рекомендуется после неоднократного прослушивания их в созвучиях, которые исполняются на фортепиано в медленном темпе с остановками.

- чтение специальной литературы об авторах музыки, литературного текста, конкретно о данном произведении.

- изучение исполнительской практики произведения.

Третий этап – анализ хорового произведения начинается уже с первого знакомства с ним и сопутствует всему процессу изучения. Работа над анализом хорового произведения требует внимания и творческого подхода. Осознанное, на основе всестороннего анализа, изучение партитуры способствует лучшему усвоению литературного и нотного текста произведения.

Предлагаемый в специальной литературе план анализа хоровой партитуры включает четыре раздела.

1. Биографические данные о жизни и деятельности композитора и поэта, характеристика эпохи, в которую они жили, а также типичные черты их творчества. Анализ идейно-образного содержания литературного текста.

2. Музыкально-теоретический анализ раскрывает средства музыкальной выразительности, с помощью которых воплощается данное

содержание (форма, мелодия, ладотональный план и гармония, метроритм, темп, фактура изложения).

3. Вокально-хоровой анализ включает характеристику темпа, вида и способа хора, выяснение диапазона и тесситуры хоровых партий, распределение дыхания и цезур. При анализе вокально-хоровых трудностей (горизонтальный и вертикальный строй, ансамбль, дикция), студент должен исходить не только из рекомендаций методической литературы, но и с точки зрения опыта его как певца и хормейстера.

4. Исполнительский анализ. На этом разделе остановимся более подробно, так как в письменных работах студентов он зачастую выполняется поверхностно, формально. Основной задачей исполнительского анализа является создание своей индивидуальной трактовки на основании авторского замысла. анализ исполнительских средств выразительности включает характеристику качества звука, тембра, темповых и динамических соотношений, особенностей звуковедения и штрихов, фразировку и определение частных и общей кульминаций. Выполняя исполнительский анализ, студент должен ставить себе вопросы: «Почему композитор использовал данный динамический и темповой планы, применил фермату, акцент?» Кроме того, в этом разделе студент раскрывает дирижерские приемы, при помощи которых возможно наиболее убедительно передать хоровому коллективу художественный образ музыкального сочинения. Дирижерская техника должна рассматриваться с точки зрения ее целесообразности, логичности и в соответствии с выразительными особенностями хоровой партитуры. Студенту необходимо обосновать выбор той или иной дирижерской плоскости, амплитуды и насыщенности жеста, необходимость изменения темпа и, возможно, в связи с этим схемы тактирования (дробление основной доли при замедлении темпа, или укрупнение ее при ускорении), роль той или иной части руки, положение кисти, определить различные функции правой и левой рук. Особое внимание надо уделить технике выполнения ауфтактов как к началу каждой фразы, так и любому другому, предшествующему конкретному средству выразительности (смена штриха, темпа, динамики, показ ферматы и т.д.).

Осознанное теоретическое обоснование дирижерских средств и приемов (исполнительской стилистики) позволит студенту полнее и убедительнее проявить их в дирижировании хором.

Четвертый этап – дирижерское освоение произведения.

Многолетние наблюдения и опыт работы говорят о том, что этот этап в самостоятельном изучении хорового произведения вызывает наибольшие затруднения, особенно у студентов, ранее не занимавшихся дирижированием. Подчас они не умеют самостоятельно обосновывать и формулировать правила выполнения тех или иных технических приемов, устанавливать между ними связи и аналогии, переносить известные им способы дирижирования на новые произведения.

Дирижерское исполнение предполагает:

- отбор дирижерских жестов в соответствии с музыкально-выразительными особенностями хоровой партитуры (метроритмическими, темповыми, динамическими, фактурными);
- работу над выразительностью дирижерского жеста в соответствии с образно-эмоциональным характером музыки;
- отбор дирижерских жестов, корректирующих возможные неточности исполнения (интонация, ритм);
- дирижирование воображаемым хором на основе внутренних слуховых представлений звучания.

Приступать к дирижированию необходимо только после глубокого, всестороннего изучения произведения. С.А. Казачков в своей книге «Дирижерский аппарат и его постановка» пишет: «Не дирижируйте тем, что внутренне не слышите, что не можете сами убедительно спеть или сыграть на каком-либо инструменте. Простудите голосом все партии изучаемой партитуры и добейтесь их правильного музыкального и вокального исполнения. Для этого не обязательно обладать красивым и сильным голосом, достаточно владеть дыханием, атакой звука, звуковедением и певческой декламацией. Остальное зависит от музыкальности. Тщательно проработайте дыхание, точно найдите его меру и характер для каждой фразы»².

Процесс дирижирования всегда превосходит реальное звучание во времени благодаря *ауфтактам*. В ауфтактах заложены все основные моменты исполнения: вступление, прекращение звучания, характер звуковедения, динамика, темп, а также эмоциональная окраска музыки. Над техникой выполнения ауфтактов нужно тщательно работать, они должны быть ясными, чёткими и определёнными.

Очень ответственно обучающиеся дирижированию должны относиться к показу дыхания в начале исполнения произведения или его части. Если нужно дать вступление на целую долю такта, пользуются *приготовленным* ауфтактом. В данном случае дыхание берётся за счёт предыдущей доли. Для показа вступления с части доли такта пользуются *неприготовленным* ауфтактом, когда и «дыхание» и «вступление» выполняются при помощи только одного жеста. Разновидности неприготовленного ауфтакта – дроблёный и задержанный. *Дроблёный* ауфтакт используется при исполнении произведений в медленном темпе, *задержанный* – при показе вступления с шестнадцатой или тридцать второй длительностей, а также острых штрихов (>, *sf*). Задержанный ауфтакт подается несколько ускоренно, более резко, затем наступает короткая задержка его, после чего идет быстрый импульсивный показ вступления на мелкую длительность и следующую долю одновременно.

Для одновременного показа окончания одного музыкального построения и начала другого применяется *комбинированный* ауфтакт. В этом

² Казачков С.А. Дирижерский аппарат и его постановка. – М., 1967. – С. 106.

случае сначала дается ауфтакт к снятию, а само снятие является ауфтактом к новой фразе.

Важной задачей в самостоятельном освоении студентом хоровой партитуры является определение характера звуковедения и выбор соответствующего дирижёрского штриха.

Legato – требует плавных связных движений, показа точки мягким касанием или нажимом в зависимости от характера музыки.

Non legato – характеризуется ясной разграниченностью долей друг от друга.

Marcato – применяется для дирижирования маршеобразной музыки и предполагает подчеркнутость жеста. При исполнении этим штрихом нот значительной длительности после точки «удара» необходимо «протягивание» звука.

Staccato – исполняется коротко, легко, без акцента кистевыми движениями.

На характер звуковедения влияют штрихи, в которых основную роль играет использование динамики. Это – акценты (>, ^), *sforzando*: > – акцент умеренной силы, предполагает сравнительно небольшое ударение; ^ – требует большего ударения звука; *sf* – наиболее яркий и сильный акцент. Жест, выполняющий акцент, *sf*, должен быть четким, энергичным, более активным и ярким по отношению к жестам предшествующим и последующим. Сила и яркость его будут определяться общей динамикой: в звучании *forte* жест будет более энергичным и напряжённым, чем в *piano*.

Изучая хоровую партитуру, студент обязан внимательно отнестись к таким выразительным средствам как *темп*, *динамика*, которые во многом определяют амплитуду дирижёрского жеста. С первых занятий обучающийся дирижированию должен воспитывать в себе чувство верного темпа, развивать память на различные темпы.

Скорость исполнения произведения влияет на амплитуду дирижёрского жеста. В медленных произведениях в зависимости от динамики амплитуда может быть малой (*p*), средней (*mp*, *mf*), достаточно большой (*ff*). В быстрых темпах она может быть только малой, а степень громкости будет определяться большей или меньшей интенсивностью жеста. Например, чтобы выполнять ускорение темпа с одновременным усилением звучности, необходимо с уменьшением амплитуды увеличить активность дирижёрского жеста.

Определенную трудность у обучающихся дирижированию вызывает показ *фермат*³. При исполнении ферматы дирижер должен проявить максимальное чувство меры, учитывать стиль и драматургию произведения. Продолжительность фермат зависит от темпа, от длительности звука или паузы на которых она находится. В быстром темпе фермата относительно длиннее, чем в медленном; короткую длительность увеличивает относительно гораздо больше, чем значительную.

³ Фермата (итал. *fermata* - остановка).

Фермата, заканчивающая музыкальную мысль, требует снятия и называется *снимаемая*. *Неснимаемая* фермата встречается внутри музыкальной фразы и лишь на время приостанавливает движение музыки, не прекращая ее. Особенность дирижирования такой ферматы заключается в том, что после остановки рук на ноте нужно плавно, не снимая фермату, перевести жест на следующую долю без паузы.

Фермата, находящаяся на части доли такта, дирижируется путем дробления данной доли. Фермата, находящаяся на звуке, требует ведения его, в то время как выставленная на паузе, тактовой черте она требует полной остановки рук.

Одной из сложнейших задач в дирижировании является определение *функций рук*. Их движения могут быть одинаковыми, т.е. симметричными, и совершенно раздельными. Одновременные движения рук как правило применяются при мощном звучании хора, или хора и сопровождения в едином четком ритме, при дирижировании ярких кульминационных мест в произведении.

Учитывая многообразие технических задач, присутствующих в любом произведении, дирижер должен стремиться к распределению их между правой и левой руками. В дирижерской практике за правой рукой закрепилась, прежде всего, функция тактирования, поэтому она не выключается из движения на протяжении звучания всего произведения. Даже в моменты общих пауз она тактирует, чтобы хор не потерял ощущения основного темпа. В произведениях с аккомпанементом партия сопровождения поручается также правой руке.

Левая рука пользуется большей свободой и выполняет более разнообразные задачи: руководит динамикой, фразировкой, предупреждает хоровые голоса о вступлениях, смене темпа и т.д. Л.Н. Маталаев в книге «Основы дирижерской техники» пишет: «Владение левой рукой – это не только сумма навыков, но в гораздо большей степени творческий, художественный процесс, в котором раскрывается индивидуальность, своеобразие дирижера»⁴.

В некоторых случаях каждая рука ведет определенную хоровую партию, имеющую самостоятельную ритмическую организацию или самостоятельную тему в полифонических произведениях.

Чтобы яснее определить задачи каждой руки, рекомендуется раздельное освоение партитуры. Дирижируя разными голосами, фактурными слоями поочередно, студент более глубоко и основательно изучает их технические и выразительные свойства, определяет функцию каждого голоса в партитуре, устанавливает связь между голосами, находит возможности для применения обобщающих жестов для нескольких голосов.

Самостоятельность рук, их независимость является необходимым требованием дирижерской техники, обогащая выразительность исполнения.

⁴ Маталаев Л.Н. Основы дирижерской техники. – М., 1986. – С. 88.

В целях методической помощи студентам предлагаем примерный план самостоятельной работы над дирижерским освоением хоровой партитуры.

- Определение схемы тактирования в соответствии с темповыми и метрономическими указаниями композитора.

- Выявление характера звуковедения и основного дирижерского штриха.

- Определение дирижерской позиции для начала, окончания произведения, для отдельных построений.

- Расстановка дыхания, цезур. Определение характера ауфтактов и техники их выполнения.

- Определение основного темпа, а также агогических изменений.

- Определение амплитуды и насыщенности жеста в зависимости от динамики произведения.

- Определение насыщенности дирижерского жеста в зависимости от фактуры, тембральной окраски звука.

- Отражение в жесте музыкальной фразировки, смысловых вершин.

- Определение функций рук.

4.3 Перечень учебных изданий

4.3.1 Рекомендуемая хоровая литература

1. Анцев М. Избранные хоры / Сост. Н. Лебедева. – М., 1990.
2. Атрашкевич Е.В. Лодка детства: Сб. песен для детей. – Мн., 2001.
3. Вярба ж мая, кудравая. – М: «Беларусь», 1992.
4. Вясна-красна. Белорусские народные песни в аранжировке для детского хора В. Гуляева. – Мн.: Юнипол, 1997.
5. Данилович А. Хоровые произведения белорусских композиторов: учеб.-метод. учебник для учителей спец. учеб. предметов муз. направленности – Минск: Адукацыя і выхаванне, 2009. – 192 с.
6. Дубравин Я. От а зой: сюита-фантазия на темы еврейских песен для смешанного хора/Яков Дубравин. – СПб., 2003.
7. Жученко Д. Дождик и художник. Песни для детского хора с сопровождением. – СПб.: Композитор, 2003. – 32 с.
8. Залесский В. Песни для детей разного возраста. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 56 с.
9. Избранные духовные хоры. / Сост. Г. Стулова, Л. Шишкина. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2002.
10. Классическая и духовная музыка для детского (женского) хора. – СПб., 2006.
11. Корнаков Ю. Н. С добрым утром, Петербург!: песни для детского хора (старшие классы) или женского хора в сопровождении фортепиано и без сопровождения / Юрий Корнаков. – СПб., 1999.
12. Люблю наш край. Хоровые произведения белорусских композиторов. – Мн.: «Беларусь», 1998.
13. Малевич М. Свеча Рождества. Песнопения для детского хора. СПб.: 2000. – 23 с.
14. Малыши поют классику. В.1. Зарубежная музыка – СПб.: Композитор, 1999. – 40 с.
15. Малыши поют классику. В.2. Русская музыка – СПб.: Композитор, 2000. – 40 с.
16. Поет детский хор «Преображение»: репертуар для хорового коллектива старшего возраста: учеб.-метод. пособие – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2000. – 120 с.
17. Пьянков В. Песни и хоры для детей. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003.
18. Русская духовная музыка в репертуаре детского хора: учеб.-метод. пособие / Сост. Н.В. Аверина. - М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001.
19. Тугаринов Ю. Детская хоровая музыка. – М., 2002.
20. Флярковский А. Настроения. Пять хоров на слова Ф.И. Тютчева для женского или детского хора без сопровождения. – М., 2005.

21. Хоровой концерт: Как прекрасен этот мир!: Музыка зарубежных композиторов XX века. – Мн.: Беларусь, 2002.
22. Хоры из американских мюзиклов. / Сост. С. Калинин. – М., 1989.
23. Хоры на бис. Европейская тетрадь № 1 / Сост. А. Алексеева. – Спб., 2003.

4.3.2 Учебники, учебные пособия

1. Батюк И. В. Современная хоровая музыка: теория и исполнение. - М., 1999.
2. Борисов Ю. П. Техника дирижирования. Свердловск : Свердловский государственный педагогический институт, 1987.
3. Вахрушев А. В. Основы хоровой педагогики: учебное пособие для студентов-заочников дирижерско-хорового отделения. М. : МГУК, 1997.
4. Виноградова К. Работа над дикцией в хоре. – М., 1967.
5. Вспомогательные упражнения на начальном этапе обучения хоровому дирижированию будущих учителей музыки. — Уфа : РИО БашГУ, 2004.
6. Дехант Г. Дирижирование. Теория и практика музыкальной интерпретации. — Н. Новгород : «Деком», 2000.
7. Диев Б. А. Дирижерская ритмика. — М. : Московская государственная консерватория, 1968.
8. Дмитриевский Г. Хороведение и управление хором. – М.: Музгиз, 1957.
9. Евграфов Ю. А. Элементарная теория мануального управления хором. — М.: Музыка, 1995.
10. Ержемский Г. Л. Дирижеру XXI века. Психолингвистика профессии. - СПб. : «Деан», 2007.
11. Ержемский Г. Л. Психология дирижирования: Некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с коллективом.- М. : Музыка, 1988.
12. Живов В.Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика. – М.: ВЛАДОС, 2003.
13. Казачков С. А. Дирижер хора артист и педагог. - Казань : Каз. гос. консерватория, 1998.
14. Корыхалова Н.П. Интерпретация музыки. – Л.: Музыка, 1979.
15. Лагутин Ю. А. Техника дирижирования и дирижерская практика. М.: Московский государственный институт культуры, 1990.
16. Магницкая Т. Музыкальная фактура: теория, история, практика. М., 1993.
17. Модернизация дирижерско-хоровой подготовки учителя музыки в системе профессионального образования: Материалы 1 международной научно-практической конференции (под ред. М. В. Кровсун). Таганрог : ТППИ, 2003.

18. Модернизация дирижерско-хоровой подготовки учителя музыки в системе профессионального образования: Материалы III международной научно-практической конференции (под ред. М. В. Кровсун). Часть I. - Таганрог : Изд-во Ступина А.Н., 2007.
19. Модернизация дирижерско-хоровой подготовки учителя музыки в системе профессионального образования: Материалы III международной научно-практической конференции (под ред. М. В. Кровсун). Часть II. - Таганрог: Изд-во Ступина А.Н., 2007.
20. Предрепетиционная работа дирижера-хормейстера: метод. рекоменд. – М., 1986 г.
21. Пигров К. Руководство хором. – М., 1964.
22. Профессиональная подготовка руководителя самодеятельного хорового коллектива // Сб. научн. тр. ЛГИК им. Крупской. – Л., 1988. – Т. 124.
23. Самарин В. А. Хороведение и хоровая аранжировка. М., 2002.
24. Самарин В.А., Осеннева М.С. Хоровой класс и практическая работа с хором. – М., 2003.
25. Сивизьянов А. С. Дирижерское выражение музыкальных элементов и стилей. Шадринск : Издательство ПО «Исеть», 1997.
26. Сивизьянов А. Проблема мышечной свободы дирижера хора. – М., 1983.
27. Соколова В. Работа с хором. – М., 1964.
28. Уколова Л.И. Дирижирование. – М., 2003.
29. Хошабова Н.А., Рогачев, В.Н. Вопросы комплексного подхода к работе над хоровым произведением: учеб пособие. – Новосибирск, 1984.
30. Чесноков П.Г. Хор и управление им. – М., 1962.
31. Чистяков В. В. Психология дирижерского образования и исполнительства. М. : МПА, 2002.
32. Эстетика: словарь. – М.: Политиздат, 1989.
33. Анализ вокальных произведений: учебн. пособие / Ред. О. Коловского. Л., 1988.
34. Андреева А. Методика преподавания хорового дирижирования. – М.:Музгиз, 1969.
35. Анисимов А. И. Дирижер хормейстер: творческо-методические записки. - Л.: «Музыка», 1976.
36. Арановская И. В. Теория и методика эстетического развития будущего педагога-музыканта в современной системе высшего образования. — Волгоград : «Перемена», 2002.
37. Баранов Б. В. Курс хороведения. М., 1991.
38. Безбородова Л. А. Дирижирование. Учебное пособие для студентов педагогических учебных заведений и музыкальных колледжей. М., 2000.
39. Березина Н. Е. О взаимосвязи поэтического текста и музыки в хоровых миниатюрах // История хоровой музыки и вопросы хороведения.

Вып.5. -Петрозаводск : Петрозаводская государственная консерватория, 2002.

40. Васильев В. А. Очерки о дирижерско-хоровом образовании: Преемственность традиций и тенденции развития. Л. : Музыка, 1991.

41. Вейнгартер Ф. О дирижировании / Дирижерское исполнительство. — М. : Музыка, 1975.

42. Грум-Гржимайло Т.Н. Об искусстве дирижера. М., 1984.

43. Донских Л. М. Проблемы дирижерской техники: учебно-методическое пособие по курсу «Дирижирование». — Тамбов : Изд-во Тамб. гос. ун-та, 2000.

44. Ержемский Г. Л. Закономерности и парадоксы дирижирования. — СПб. : «Деан», 1993.-258 с.61 .Жак-Далькроз Э. Ритм. М. : Классика XXI, 2002.

45. Краснощеков В. Вопросы хороведения. – М., 1969.

46. Коловский О. П. Анализ вокальных произведений. Л., 1988.

47. Мильштейн Я.И. Вопросы теории и истории исполнительства. – М.: Сов. композитор, 1983.

48. Михайлов М. О понятии стиля в музыке // Вопросы теории и эстетики музыки: сб. ст. – Л.: Музыка, 1965. – Вып. 4.

49. Михайлов М. Стиль в музыке. – Л.: Музыка, 1981.

50. Мусин И.А. О воспитании дирижера. – Л.: Музыка, 1987.

51. Мусин И.А. Техника дирижирования. – Л., 1967.

52. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. – М.: ВЛАДОС, 2003.

53. Назаров И. Основы музыкально-исполнительской техники и метод ее совершенствования. – Л., 1969.

54. Птица К.Б. Очерки по технике дирижирования. – М., 1948.

55. Раабен Л. Об объективном и субъективном в исполнительском искусстве // Вопросы теории и эстетики музыки: сб. ст. – Л., 1962. – Вып. 1.

56. Раабен Л. Эстетические и стилевые тенденции в музыкальном исполнительстве наших дней // Вопросы теории и эстетики музыки: сб. ст. – Л.: Музыка, 1965. – Вып. 4.

57. Романовский Н. В. Хоровой словарь. М. : Музыка, 2000.

58. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М.: Музыка, 1973.

4.4 Информационно-аналитические материалы

4.4.1 Терминологический словарь

АГОГИКА (от греч. *agoge* — увод, унесение) — в музыкальном исполнительстве одно из средств художественной выразительности, заключающееся в небольших отклонениях от основного темпа произведения (замедление, ускорение), не фиксируемых в нотах. Агогические обозначения связаны с фразировкой и артикуляцией, а также с музыкальной динамикой. Такие агогические обозначения, как *ad libitum* (по желанию), *ad piacere* (свободно), *capriccioso* (капризно, причудливо) и др., помогают полнее и ярче раскрыть характер и содержание музыкального произведения. Эти темповые отклонения обычно применяются в небольших музыкальных построениях. Особенно часто агогические отклонения встречаются в произведениях композиторов-романтиков. Термин «агогика» введен в музыковедение Х. Риманом в 1884 г.

АКАДЕМИЧЕСКИЙ ХОР

- 1) Название профессионального или самодеятельного хорового коллектива, исполняющего классическую музыку, произведения современных композиторов оперным, прикрытым и ровным на всем диапазоне звуком.
- 2) Почетное звание, присваиваемое ведущим хоровым коллективам.

А КАПЕЛЛА (итал. *a capella*) — хоровое и ансамблевое пение без инструментального сопровождения. Пение а капелла широко распространено в народном песенном творчестве (русском, грузинском, болгарском и др.). Как профессиональный певческий стиль пение а капелла сформировалось в культовой музыке средних веков. В эпоху Возрождения этот стиль достигает своего расцвета в творчестве нидерландских композиторов-полифонистов Г. Дюфаи, Ж. Беншуа, Я. Окегема, Я. Обрехта, Жоскена Дебре, О. Лассо, а также композитора римской школы Палестрины. В России пение а капелла вначале широко используется в культовой музыке (произведения Д. С. Бортнянского, М. С. Березовского, А. Л. Веделя); с конца XIX в. стиль пения а капелла достигает больших высот в творчестве русских композиторов (хоры С. И. Танеева, С. В. Рахманинова, А. Д. Кастальского, П. Г. Чайковского и др.). Значительное число хоровых произведений а капелла создали советские композиторы А. А. Давиденко, М. В. Коваль, В. Я. Шебалин, Д. Д. Шостакович, Г. В. Свиридов, В. Н. Салманов и др.

АККОМПАНЕМЕНТ — музыкальное сопровождение (по-французски *accompagner* — сопровождать). Термин «аккомпанемент» обычно понимается двояко: 1) как сопровождение солиста; в этом случае аккомпанирующий «фон» поручается одному инструменту (роялю, гитаре).

АККО́РД — одновременное сочетание нескольких (не менее 3-х) звуков различной высоты. В музыкальной практике чаще всего употребляются аккорды, звуки которых располагаются (или могут быть расположены) по терциям.

АККОРДОВЫЙ ЗВУК — звук какого-либо голоса (в музыке многоголосного склада), составляющий вместе с другими голосами определенный аккорд: трезвучие, септаккорд, нонаккорд или их обращения.

АККО́РДОВЫЙ СКЛАД — способ изложения музыкального “текста”, основанный на последовании ряда аккордов. Часто такой склад музыкальной речи называют аккордово-гармоническим. См. Фактура.

АКУ́СТИКА — раздел физики, изучающий звуковые явления (греческое *acusticos* — относящийся к слушанию). Музыкальная акустика изучает природу музыкального звучания, а также музыкальные системы и строи.

АКЦЕНТ (от лат. *accentus* — ударение) — выделение, подчеркивание звука или аккорда за счет усиления звучания. Обозначается следующими знаками: >, V, sf. Акцент может достигаться и за счет ритмического (синкопа), агогического, тембрового выделения звука. В вокально-хоровой музыке акцентом также называют подчеркивание наиболее важных по смыслу слов и слогов при пропевании текста.

АЛТЬ (от лат. *altus* — высокий).

- 1) Низкий детский голос с диапазоном ля (соль) малой октавы — ми-бемоль (ми) 2-й октавы. Звучание этого голоса грудное с металлическим оттенком.
- 2) Название партии в хоре или вокальном ансамбле, исполняемой низкими детскими и низкими женскими голосами.
- 3) Смычковый инструмент скрипичного семейства.

АНА́ЛИЗ МУЗЫКА́ЛЬНЫЙ — исследование (от греческого *analysis* — разложение на части) музыкальных произведений, как образно-эстетическое, так и музыкально-теоретическое (форма, стиль, музыкальный язык и его элементы).

АНАЛИЗ ХОРОВОЙ ПАРТИТУРЫ — исследование вокально-хоровой партитуры, состоящее из ее устного или письменного (аннотация) разбора. В анализ входят: общие сведения об авторах музыки и текста, анализ литературного текста, характеристика хоровых партий (диапазоны, tessitura), анализ музыкально-выразительных средств (фактура, форма, тематизм, мелодика, гармония, ритм, агогика и т. д.), а также намечается исполнительский план.

АНСАМБЛЬ (фр. ensemble — вместе). 1) Согласованность, стройность исполнения при коллективном пении и игре на музыкальных инструментах. Искусство ансамбля основывается на постоянной координации творческих усилий исполнителей, требует умения слышать общее звучание и сочетать свою исполнительскую манеру с манерой партнеров.

2) Группа музыкантов, выступающих совместно. Ансамбль, в котором каждую партию исполняет один музыкант, называется камерным. В зависимости от количества исполнителей различают дуэт, трио (терцет), квартет и др. По своему составу ансамбли бывают смешанные (напр., голос и фортепиано, квинтет для струнного квартета и фортепиано) и однородные (дуэт для двух скрипок, вокальный квартет а капелла). Иногда ансамблем называют хоровой или оркестровый коллектив.

3) Музыкальное произведение для ансамбля исполнителей. Название таких произведений зависит от количества музыкантов (дуэт, трио, квартет и др.). Ансамблем также называют законченный номер в опере, оратории, кантате, исполняемый группой певцов в сопровождении оркестра.

АРАНЖИРОВКА (от фр. arranger — приводить в порядок). 1) Переложение (приспособление) музыкального произведения для другого состава исполнителей, например переложение оперной партитуры для фортепиано и т. п. В вокально-хоровой практике аранжируют, т. е. переключивают, какое-нибудь сольное произведение для хорового исполнения (напр., «Весенние воды» С. В. Рахманинова, «Венецианская ночь» М. И. Глинки). Нередко произведение, написанное для однородного хора, аранжируют для смешанного. Иногда аранжировка сопровождается транспонированием (переводом в другую тональность).

2) Облегченное переложение произведения для того же состава исполнителей.

АРТИКУЛЯЦИОННЫЙ АППАРАТ — система органов, благодаря работе которых формируются звуки речи. К ним относятся: голосовые складки, язык, губы, мягкое нёбо, глотка, нижняя челюсть (активные органы); зубы, твердое нёбо, верхняя челюсть (пассивные органы).

АРТИКУЛЯЦИЯ (от лат. articulo — расчленяю).

1) Работа органов речи, необходимая для образования звуков (см. Артикуляционный аппарат).

2) В музыкальном исполнительстве — способ исполнения звуковой последовательности с той или иной степенью слитности или расчлененности звуков. В нотной, записи артикуляция обозначается словами (legato, tenuto, non legato, marcato, staccato и т. д.) или графическими знаками — лигами, точками и т. д.

АТАКА (фр. *attaque* — нападение) — в вокальной методике означает начало звука. Термин применяется к фонации чистых гласных. Различают три вида атаки. **Твердая атака** характеризуется плотным смыканием голосовых складок до начала звука и их быстрым размыканием под влиянием поднятого подскладочного давления. Звук при этом обычно бывает точным по высоте, ярким, энергичным, при утрировке — жестким. При **придыхательной атаке** голосовые складки смыкаются на уже вытекающей струе воздуха, что и создает своеобразное придыхание. Звук не сразу достигает полноты звучания и точной высоты (образуются так наз. «подъезды к ноте»). При придыхательной атаке может появиться «утечка» воздуха, его повышенный расход сквозь неплотно сомкнутую голосовую щель, голос может потерять необходимую чистоту тембра, яркость, энергию, опору. **Мягкая атака**, которой стремятся пользоваться певцы, характеризуется одновременностью смыкания голосовых складок и посылы дыхания. Она обеспечивает чистоту интонации и наилучшие звуковые возможности работающим голосовым складкам. Певец должен владеть всеми тремя видами атаки, употребляя их в зависимости от выразительных задач. Разные виды атаки используются в педагогической практике для организации певческого голосообразования, для борьбы с дефектами певческого звука.

АУФТАКТ (нем. *Auftakt* — затакт) — специфический дирижерский жест, взмах дирижерской палочки или руки, указывающий начало исполнения. Его функции — определение темпа, динамики, характера атаки звука, показ взятия певцами дыхания и т. п.

БАРИТОН (от греч. *baritonos* — низкочувачий) — мужской певческий голос, занимает промежуточное положение между тенором и басом. Диапазон баритона — ля большой октавы — ля-бемоль 1-й октавы. По характеру голоса различают баритон лирический, лирико-драматический, драматический.

БАС (от итал. *basso* — низкий).

1) Самый низкий мужской певческий голос с диапазоном фа большой октавы — фа 1-й октавы. По tessiture басы разделяются на высокие и низкие. **Высокий**, или певучий, бас (*basso cantante*) иногда называют баритональным за его светлое звучание. У него звучные верхние ноты и яркий центральный участок диапазона.

2) Самая низкая партия в хоре или ансамбле. Рабочий диапазон хоровой басовой партии обычно колеблется в пределах соль большой октавы — ре (ми-бемоль) 1-й октавы.

БЕГЛОСТЬ — техника пения в быстром движении. Чаще всего используется в колоратурных украшениях и пассажах. Техникoй беглости должны владеть все певцы, независимо от типа голоса. Беглость может быть

природным качеством, но у большинства певцов она — результат систематических специальных занятий. В упражнениях для выработки техники беглости следует вначале держаться умеренных темпов, постепенно убыстряя движение. Упражнения в быстром движении — один из лучших методов борьбы с форсированием. Быстрое движение не дает голосу перегрузиться дыханием, «затяжелиться». В результате освоения техники беглости гортань делается более гибкой, эластичной, улучшается интонация, голос звучит более ярко.

«БЕЛЫЙ» ЗВУК — термин, распространенный в вокальной практике для обозначения так наз. открытого звучания голоса. Это «плоское», напряженное звучание обусловлено отсутствием элементов прикрытия, что заставляет голосовые складки работать с «пересмыканием», зажатостью. В академической манере пения такое звучание не допускается. К исправлению данного дефекта ведут приемы, повышающие импеданс: более округленное, полное произнесение гласных, округлый рот, опущенная гортань.

БОЛЕЗНИ ГОЛОСА — нарушение голосовой функции вследствие различных причин. Голосовой аппарат чутко реагирует на изменения общего состояния организма при любых заболеваниях. Наиболее часто причиной нарушения вокальной функции являются острые воспалительные заболевания верхних дыхательных путей, ангины (тонзиллит), острый насморк (ринит), воспаление глотки (фарингит), гортани (ларингит), трахеи (трахеит) и бронхов (бронхит). Пение следует прекратить до выздоровления. К заболеваниям, связанным с повышенной профессиональной нагрузкой на голос, относятся певческие узелки, кровоизлияние в голосовую складку, различного вида дисфонии и фонастения. Певческие узелки бывают острыми и хроническими, застарелыми. Причина их появления — неправильное пение или чрезмерная нагрузка на голосовой аппарат. Острые узелки при обеспечении голосового покоя и вследствие изменения манеры голосообразования обычно самопроизвольно рассасываются. Застарелые узелки, как правило, удаляются оперативным путем. Во избежание повторного их возникновения целесообразно найти наиболее щадящую манеру голосообразования и не допускать вокальных перегрузок. Кровоизлияние в голосовую складку наступает при резком напряжении (крик, форсирование). Голос сразу «садится», и фонация становится невозможной. При абсолютном вокальном покое кровоизлияние постепенно рассасывается и может пройти бесследно. Дисфония — расстройство фонации, протекающее либо в форме ослабления деятельности голосовых складок (несмыкание, парез и пр.), либо в спастической форме (пересмыкание, спазмы и т. п.). Как правило, это результат перенапряжения нервной системы, усиленной голосовой деятельности, часто протекающей на фоне какой-нибудь инфекции.

Особой формой нарушения голоса является фонастения, когда петь становится тяжело, быстро наступает усталость, изменяется тембр, появляется неустойчивость интонации. Певец чувствует неприятные ощущения в горле (боли, покалывание, тяжесть), а осмотр у фониатра не показывает видимых изменений в деятельности голосового аппарата. Причиной фонастении могут явиться психическая перегрузка, вокальное переутомление, злоупотребление крайними верхними звуками диапазона, пение в неудобной тесситуре и в нездоровом состоянии и т. п. Фонастения требует полного голосового покоя, общего отдыха и изменения окружающей обстановки. Для предотвращения всех видов заболеваний голоса певец должен постоянно находиться под наблюдением фониатра, знающего особенности его голосового аппарата.

ВИБРАТО (итал. *vibrato*, лат. *vibratio* — колебание) — периодическое изменение звука по высоте, силе и тембру. Вибрато существует в правильно поставленном певческом голосе и придает ему теплоту, льющийся характер, участвует в создании индивидуального тембра певца. Отсутствие вибрато обедняет голос, делает его гудкообразным, невыразительным. Различают скорость (частоту) вибрато и его размах (амплитуду). Вибрато с частотой 6—7 колебаний в секунду делает звук живым, выразительным, певучим. Более частая вибрация воспринимается как бляение («барашек» в голосе), тремоляция, а более редкая — как его качание. Вибрато отсутствует в речевом голосе и плохо выражено в детском певческом. Певческое вибрато — в основном природное качество голосового аппарата, но может быть выработано искусственно при его отсутствии и поддается усовершенствованию. Вибрато образуется в гортани в результате ее свободного колебания в мышцах шеи, что хорошо ощущается при пальцевом контроле. Вибрато может быть произвольно остановлено, а также усилено по амплитуде и высоте (при переходе в трель). Спокойное устойчивое вибрато — показатель свободы и правильности работы гортани. При отсутствии вибрато («прямой» голос) его можно выработать, применяя упражнения, снимающие излишнее напряжение с гортани и развивающие его гибкость. Учащенная пульсация («барашек») в основном природное качество и трудно поддается исправлению. Качание голоса — результат ослабления мышц, удерживающих гортань (наблюдается чаще у форсированных голосов и у певцов на склоне лет); рекомендуется снятие излишнего напора дыхания. В разных жанрах вокального искусства вибрато используется по-разному. В народном пении оно выражено меньше, чем в академическом.

ВОКАЛИЗ (лат. *vocalis* — гласный) — музыкальное произведение для голоса без текста, написанное с целью выработки определенных вокально-технических навыков (аналогично этюдам у инструменталистов) или для концертного исполнения. Учебные вокализы — важнейший переходный материал от упражнений к произведениям с текстом. Отсутствие слова даст

возможность сосредоточить внимание на музыкальной выразительности. Наличие тех или иных вокально-технических элементов позволяет выбирать вокализы соответственно стоящим перед учеником задачам. Вокализы исполняются на отдельный гласный звук, чаще всего на округленный а. Учебные вокализы издаются в виде сборников для голоса разной степени подготовки.

ВОКАЛИЗАЦИЯ (от итал. *vocalizzazione*) — исполнение мелодии на гласных звуках или распевание отдельных слогов какого-либо слова. В вокальной педагогике используется для наилучшего выявления вокальных качеств голоса. На вокализации в упражнениях и вокализах отрабатываются все основные элементы вокальной техники, она позволяет сосредоточить внимание на задачах голосообразования, звуковедения и музыкальной выразительности. Вокализация широко представлена в вокальных и хоровых произведениях. Простейшим ее видом является распевание какого-либо слога на нескольких нотах. Распространены также более развернутые мелодические ходы, пассажи, колоратурные украшения и т. п., исполняющиеся на отдельные гласные и слоги. Встречаются целые произведения, где распеваются один из гласных. Вокализация употребляется в хоровой практике при распевании, настройке хора, как прием в разучивании произведений. Часто встречается в хоровых произведениях в виде подголосков, фона, украшений и т. п.

ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА — музыка, предназначенная для пения. В это понятие входят любые музыкальные сочинения для пения а капелла или с музыкальным сопровождением: различные жанры камерной вокальной музыки (песня, романс, вокальный ансамбль), хоровая музыка, опера.

ВОКАЛЬНАЯ РАБОТА в хоре включает в себя работу над дыханием, звуком, чистотой интонации, ансамблем, строем хора, дикцией, нюансировкой, устранением певческих дефектов у певцов хора и привитием навыков правильного голосообразования и звуковедения.

ВОКАЛЬНАЯ ШКОЛА.

1) Система вокально-исполнительских принципов и педагогических методов, формирующаяся в музыкальной культуре народов различных стран. В национальной школе пения отражаются особенности психологического склада данного народа, его музыки, поэзии, языка, исполнительских традиций. Национальные вокальные школы в странах Западной Европы начали формироваться одновременно с возникновением национальных композиторских школ, выдвигавших перед певцами свои художественно-исполнительские требования. Важную роль в формировании вокальных школ сыграло появление оперы. Основные европейские вокальные школы — итальянская, французская, немецкая, русская. Русская вокальная школа складывалась на национальной основе, овладевая опытом вокальных школ

других народов. Развиваясь в течение XVIII— XX вв., европейские вокальные школы не были изолированы друг от друга, что привело к их взаимообогащению. В настоящее время национальное своеобразие исполнительских манер различных школ значительно сгладилось, хотя особенности характера звучания голоса, связанные с фонетикой языка, и различие в эстетических требованиях к вокальному исполнению еще ощущаются. Современная музыка, написанная новым музыкальным языком, ломающим привычные представления о вокальном исполнении, вообще стирает само понятие о национальных школах пения.

2) Совершенство владения техническими возможностями голоса (певец с хорошей или плохой вокальной школой).

ПЕНИЕ, вокальное искусство — эмоционально-образное раскрытие содержания музыки средствами певческого голоса. Пение бывает сольное (одноголосное), ансамблевое (дуэт, трио и т. д.), хоровое; с инструментальным сопровождением и без него — а капелла; со словами и без слов (вокализация). Пение различается по жанрам: оперное, камерно-концертное, народное, эстрадное (включающее ряд разнообразных манер исполнения и голосообразования), церковное. Различаются три основных стиля пения: кантиленный (певучий), колоратурный (умение петь в быстром темпе и выполнять украшения) и декламационный (приближающийся к интонациям речи). Профессиональный певческий голос — результат специальной тренировки голосового аппарата. Поставленный в академической манере певческий голос отличается красотой тембра, звонкостью и округлостью гласных, ровностью двухоктавного диапазона, широкими динамическими возможностями, льющимся характером. Эталонное звучание певческих голосов позволяет им хорошо сливаться в ансамблях. Певец должен также обладать четкой дикцией, ясно и выразительно произносить при пении поэтический текст.

ВОКАЛЬНОСТЬ — удобство для пения. Термин применяется для характеристики произведения или языка. Произведение, написанное вокально, хорошо ложится на голос. Народные песни всегда вокальны, так как, передаваясь в устной традиции, они прошли через голосовой аппарат многих поколений певцов. Признаками вокальности произведения являются: отсутствие широких скачков в мелодии, преимущественное использование поступенных ходов, ограниченность диапазона, логичность построения, легко усваиваемая певцом. Вокальными языками считаются те, которые по фонетическому звучанию близки к академической манере пения. Признаки вокальности языка — обилие гласных, их чистое и полное произнесение без редуции (ослабления артикуляции), отсутствие носовых, горловых звуков.

ВЫСОТА ЗВУКА — качество музыкального звука, зависящее от частоты колебаний звучащего тела (струны, столба воздуха, голосовых складок). В

акустике измеряется в герцах (число колебаний в секунду). В музыкальной практике принято различать абсолютную высоту звуков, соответствующую определенным установленным частотам (напр., ля 1-й октавы — 440 герц), и относительную, определяемую интервальным соотношением звуков. Восприятие высоты звука имеет зонную природу, т. е. каждый звук воспринимается как неизменный в определенной зоне частот, при небольших (до 1/8 тона) отклонениях от установленной частоты колебаний.

ГИГИЕНА ГОЛОСА — соблюдение певцом определенных правил поведения, обеспечивающих сохранение здоровья голосового аппарата. Нагрузка на голосовой аппарат должна соответствовать степени его тренированности. Недопустимо длительное пение без перерывов, в несвойственной данному голосу tessiture, злоупотребление высокими нотами, форсированное звучание. Следует избегать неумеренной речевой нагрузки, сильно утомляющей голос. Недопустимо пение в больном состоянии, а для женщин также во время менструаций. Для голосового аппарата вредны резкие смены температуры, жара, холод, пыль, духота. В холодное время года с разгоряченным после пения голосовым аппаратом нельзя тотчас выходить на улицу, необходимо несколько остыть. Рекомендуется избегать пищи и напитков, раздражающих слизистую оболочку горла: острого, излишне соленого, чрезмерно горячего или холодного. Не следует петь сразу после принятия пищи, так как это мешает естественному дыханию. Необходимо исключить курение и употребление алкогольных напитков. Гигиена голоса неразрывно связана с жизненным режимом и общегигиеническими правилами. Важны периодические наблюдения за здоровьем голосового аппарата со стороны фониатра, знающего его особенности у данного певца.

ГЛАСНЫЕ в пении — звуки, на которых осуществляется пение и раскрываются все певческие возможности голоса: красота тембра, длительность звучания, силовые ресурсы, диапазон. Пение возможно и на некоторых звучных (сонорных) согласных (к примеру, м, н). В русском языке шесть чистых гласных: а, о, у, э, и, ы. При добавлении звука и формируется ряд йотированных звуков: я, е, ё, ю, йи. Гласные в академической манере пения звучат более округло по сравнению с речью, обладая при этом необходимой звонкостью, металличностью и придавая пению льющийся характер. Эти качества связаны с постоянным наличием в тембре хорошо поставленного певческого голоса высокой и низкой певческих формант, а также устойчивого вибрато. Ровное в тембральном отношении звучание гласных в пении зависит от умения сохранять эти качества при переходе от одного гласного к другому, что практически достигается при сохранении единого «места звучания» голоса (единых резонаторных ощущений). Отсутствие такового делает голос пестрым. Если в гласном не хватает высокой певческой форманты, он звучит глухо, «заваленно», по-старчески,

если нет низкой — звук становится открытым, «белым». У начинающих певцов, как правило, гласные звучат неровно — одни лучше, другие хуже. Для развития голоса отбираются наиболее вокально устроенные гласные звуки и к ним постепенно подстраиваются менее удачные. Выявляя наилучшие тембровые качества голоса на гласных, певец должен следить, чтобы они звучали полноценно, не нарушая естественности слова в соответствии с нормами языка.

ГЛИССАНДО (итал. *glissando*, от фр. *glisser* — скользить) — исполнительский прием, заключающийся в переходе с одного звука на другой посредством плавного скольжения, без выделения отдельных промежуточных ступеней. В нотной записи обозначается чертой или волнистой линией между начальным и конечным звуками.

ГЛОТКА — полость, располагающаяся за зевом, сообщающаяся при дыхании с носовой полостью и гортанью. В речи и пении отделяется от носовой полости поднятым мягким нёбом и входит в состав ротоглоточного канала. Глотка является подвижным резонатором, участвующим в образовании одной из двух формант. Ее объем может сильно меняться благодаря перемещению языка и опусканию или поднятию гортани. В пении глотка должна быть свободно и широко открыта. Глотка участвует в создании импеданса и осуществлении прикрытия звука.

ГОЛОС

1) Звуки, производимые голосовым аппаратом и служащие для общения между людьми. Голос может быть речевым, певческим, шепотным. Певческий голос характеризуется высотой, диапазоном, силой, тембром. Высота служит основой классификации певческих голосов. Различают певческие голоса поставленные (профессиональное пение) и непоставленные, бытовые. На протяжении жизни голос человека претерпевает значительные изменения. Время полного расцвета вокальных возможностей совпадает с обретением полного физического развития и продолжается до 50—60 лет, когда голос начинает постепенно терять прежние качества.

2) Отдельная партия в хоре, ансамбле, оркестре.

ГОЛОСОВЕДЕНИЕ — движение каждого отдельного голоса и всех голосов вместе в многоголосном произведении.

ГОЛОСОВОЙ АППАРАТ — система органов, служащая для образования звуков голоса и речи. В нее входят:

1) органы дыхания, создающие воздушное давление под голосовыми складками, — источник звуковой энергии;

- 2) гортань с заключенными в ней голосовыми складками — источником возникновения звуковых колебаний;
- 3) артикуляционный аппарат, служащий для образования звуков членораздельной речи;
- 4) носовая и придаточные полости, принимающие участие в образовании некоторых звуков.

Система полостей глотки, рта и носа в вокальной методике часто называется надставной трубкой. Голосовой аппарат всегда работает в единстве и взаимосвязи всех своих частей, отвечая звуковым представлениям, возникающим в соответствующих отделах коры головного мозга.

ГОЛОСОВЫЕ СКЛАДКИ (связки) — две парные мышцы, расположенные в гортани, покрыты эластичной соединительной тканью и слизистой оболочкой. Они могут смыкаться и размыкаться, натягиваться. Звучание происходит при сомкнутых голосовых складках. Строение голосовых складок дает им возможность колебаться как целиком, так и отдельными участками, от чего зависит характер звучания голоса. Так, например, в фальцетном регистре голосовые складки вибрируют только краями, в грудном — колеблются всей массой. Просвет между голосовыми складками называется голосовой щелью. При вдохе голосовая щель широко раскрыта, при выдохе — сужается. Размеры голосовых складок определяют тип голоса. Самые длинные и толстые — у басов (длина до 25 мм, толщина 5 мм), самые короткие и тонкие — у колоратурного сопрано (длина 14 мм, толщина 2 мм).

ГОЛОСООБРАЗОВАНИЕ, звукообразование, фонация — процесс образования звука голоса. Согласно общепризнанной миоэластической теории, звуковые волны возникают в голосовой щели в результате сопротивления сомкнутых голосовых складок давлению выдыхаемого воздуха. Пропустив порцию воздуха, складки снова смыкаются в силу эластичности, затем цикл повторяется. В результате возникают периодические прорывы (толчки) воздуха, т. е. звуковые колебания определенной частоты. Частота колебаний воспринимается как высота звука, а энергия прорывающихся порций воздуха (сила толчков) — как сила звука. Благодаря резонаторным явлениям в полостях, лежащих выше и ниже голосовой щели, происходит усиление определенных групп обертонов звука (образование формант), влияющих на формирование тембра и позволяющих отличать один гласный звук от другого. Голосообразование осуществляется в результате желания сформировать возникший в представлении звук, что на основе предыдущего опыта ведет к соответствующему действию мышц дыхания, гортани, артикуляционного аппарата. Таким образом, в голосообразовании принимают участие все компоненты голосового аппарата. Характер голосо-образования может быть изменен в результате постановки голоса.

ГОМОФОНИЯ (греч. homophonia — однозвучие, унисон, от homos — один и phone — звук, голос) — вид многоголосия, при котором голоса разделяются на главный (мелодия) и сопровождающие (гармоническое сопровождение, аккомпанемент).

ГОРЛОВОЙ ЗВУК — специфическое звучание голоса, образующееся в результате того, что голосовые складки работают в режиме «пересмыкания», т. е. в процессе колебания фаза их сомкнутого состояния превалирует над разомкнутой, а сама гортань напряжена. Горловой звук содержит много высоких обертонов и потому резок. Он не имеет естественного свободного вибрато, в нем отсутствует полнота произношения гласных, поэтому он звучит «плоско». Горловой звук естествен для народностей, говорящих на тюркских наречиях (татары, башкиры и др.), в силу особенностей произносительных норм и звукового состава этих языков. Для этих народностей переход к свободному полному академическому звучанию особенно труден и связан с так наз. снятием звука с горла. Для исправления горлового звука применяются приемы, направленные на изменение работы гортани в сторону ее освобождения от напряжения и пересмыкания: умеренная динамика, придыхательная или мягкая атака, использование гласных большего импеданса — у и о, употребление мышечного приема зевка и т. п. Горловой оттенок звучания — не всегда недостаток, и история знает профессиональных певцов высокого класса, обладавших красивыми голосами «с горлинкой». Самими поющими «горление» обычно не воспринимается как дефект.

ГРИГОРИАНСКИЙ ХОРАЛ, григорианское пение — название одноголосных церковных песнопений, введенных в католическое богослужение в VII в. папой Григорием I Великим. Григорианские хоралы сложились в результате отбора и переработки различных богослужебных напевов. Тексты, заимствованные из Библии, были написаны на латинском языке. Мелодия строилась в средневековых ладах, была строго диатонична. К. XII—XIII вв. в хоралах преобладали звуки равной длительности, поэтому григорианское пение стали называть «кантус планус» (плавным пением). Песнопения исполнялись мужским хором в унисон.

ГРОМКОСТЬ — одно из основных свойств звука; величина слуховых ощущений, возникающее у человека при восприятии звуковых колебаний представление о силе звука. Громкость зависит от размаха колебательных движений (амплитуды), от частоты звука (при одной и той же силе звуки различной частоты воспринимаются как неодинаковые по громкости, причем наиболее громкими кажутся звуки среднего регистра), от расстояния до источника звука. В музыкальной практике соотношения уровней громкости обозначаются при помощи динамических оттенков.

ДЕТОНИРОВАНИЕ (от фр. *detonner* — петь фальшиво) — пение с пониженной, реже — с повышенной интонацией. Звук слышится пониженным или повышенным, когда он выходит из зоны частот, определяющих высоту данного тона. Однако на ощущение высоты звука влияют и другие факторы — тембр, вибрато. Детонация может появляться на отдельных, технически более трудных звуках (обычно высоких или переходных), а может определять пение данного певца в целом. В последнем случае говорят о позиционной нечистоте пения. Причины детонации различны: недостаточно развитый музыкальный слух, в частности плохое ощущение ладовых тяготений; пение во время мутации, дефекты техники голосообразования или ее нарушение вследствие болезни, переутомления, невнимательности, изменения акустических условий самоконтроля и т. п.

ДЕТСКИЙ ГОЛОС — вследствие малых размеров голосового аппарата сильно отличается от голоса взрослых. Общий характер детских певческих голосов (независимо от возраста детей) — мягкость, «серебристое» головное звучание, фальцетное (головное) звукообразование и ограниченность силы звука. Способность петь проявляется у детей с 2 лет, и до 7 лет пение сохраняет чисто фальцетный характер. Диапазон голоса к этому времени достигает септимы (ре 1-й октавы — до 2-й октавы). С 7 лет в голосовых складках начинается формирование специальных вокальных мышц, которое полностью заканчивается к 12 годам. У ребенка появляется возможность пользоваться не только фальцетным, но и грудным типом формирования звука. Использование грудных вибраций в период закладки и обособления вокальных мышц может способствовать как возникновению более удачных анатомических соотношений в гортани, так и лучшей управляемости микстовой работой голосовых складок. К 13 годам в голосе, даже при пользовании чистым фальцетом, начинают проявляться элементы грудного звучания, и диапазон расширяется до октавы или децимы (до 1-й октавы — ми-фа 2-й октавы). Голоса девочек и мальчиков, не различаясь существенно по звучанию, делятся лишь по диапазону: высокие, дисканты (сопрано), чаще всего имеют диапазон до 1-й октавы — фа (соль) 2-й октавы, низкие, альты — ля (соль) малой октавы — ре (ми) 2-й октавы. В связи с половым созреванием (обычно в период от 12 до 15 лет) детские голоса претерпевают мутацию. Голоса девочек обретают полноценное звучание женского голоса. Он становится более сильным, с большими возможностями диапазона и тембра за счет укрепления медиума, имеющего микстовый характер. Голоса мальчиков, понижаясь во время мутации примерно на октаву, приобретают полутораоктавный диапазон натурального грудного звучания и сохраняют фальцетные возможности для верхнего участка диапазона выше переходных нот. Основными правилами работы с детскими голосами являются: строгое выдерживание естественного для данного возраста диапазона, мягкое, свободное от зажимов и форсировки пение, ограниченная динамика, подбор репертуара, доступного по образному содержанию и эмоциям,

непродолжительность и систематичность занятий.

ДЕТСКИЙ ХОР. Детские хоры разделяются по возрастным признакам. Хор младших школьников состоит из детей до 10—11 лет. Звучание хора исключительно фальцетное, диапазон небольшой. Репертуар состоит из одно- и двухголосных произведений, причем вторые голоса по тембровой окраске мало отличаются от первых. В хор среднего школьного возраста входят дети от 11 до 14 лет. В этом возрасте увеличивается диапазон и намечается тембровая окраска. Репертуар уже может быть двух- и трехголосным. В хоре старшего школьного возраста поют дети от 14 до 16 лет. Репертуар хора состоит из произведений, предназначенных для женского хора, но доступных детям по тесситуре. Хор мальчиков состоит из детей от 7—8 до 14—15 лет. Звучание хора мальчиков очень яркое, легкое, с характерной тембровой окраской.

ДЕФЕКТЫ ПЕВЧЕСКОГО ЗВУКА — горловой голос, открытый, «белый» звук, форсирование звука, бетонирование, гнусавость, носовой призыв, качание, или тремоляция, голоса, несобранный, неопертый звук. Все эти дефекты, как правило, носят приобретенный характер. Основной причиной их возникновения являются неверные навыки пения, полученные в результате самостоятельных занятий или плохого обучения.

ДИАПАЗОН [от греч. dia pason (chordon) — через все (струны)] — звуковой объем голоса или инструмента от самого нижнего до самого верхнего звука. Диапазон голоса профессионального певца — солиста или хориста — должен быть не менее двух октав. В самодеятельных хорах диапазоны не превышают полутора октав. Диапазон — в значительной мере природное качество, однако при правильной методике развития голоса естественный диапазон может быть увеличен как вверх, так и вниз. Для мужских голосов расширение диапазона вверх связано с овладением приемом прикрытия звука. Развитие верхнего участка требует постепенности, так как высокие звуки формируются с использованием предельных возможностей голосового аппарата. Рекомендуется сначала исполнять их в преходящем движении, учитывая действие механизма инерции. Выдерживание их и филировка осваиваются позднее, когда голосовой аппарат привыкнет к необходимым усилиям.

ДИВИЗИ (итал. divisi) — разделенные) — временное разделение какой-либо хоровой или оркестровой партии на 2, 3 и более голосов.

ДИКЦИЯ (от лат. dictio — произнесение) — ясность, разборчивость произнесения текста. Хорошая дикция у певца позволяет без напряжения понимать смысл произносимых слов и тем самым облегчает восприятие музыки. Разборчивость слов в пении определяется четкостью произнесения

согласных звуков. Они должны произноситься активно и быстро, чтобы не прерывать связного звучания. Певец лишен возможности протянуть согласные во времени, так как это разрушает кантилену и ведет к скандированию отдельных слогов. Гласные должны произноситься, сразу обретая свою полноту; нельзя долго входить в гласный звук. Вялые губы и язык в пении недопустимы. Необходимо строго следить за осмысленным и эмоционально насыщенным произнесением слов, что также ведет к повышению разборчивости текста. В хоре кроме четкости произношения согласных каждым певцом требуется синхронность артикуляции всех поющих, достигаемая благодаря следованию за дирижерским жестом.

ДИНАМИКА — совокупность явлений, связанных с громкостью звучания. Динамика является одним из важнейших выразительных средств музыки. Применение динамических оттенков (*forte*, *piano*, *crescendo*, *diminuendo* и др.) определяется содержанием и характером музыки.

ДИСКАНТ (от лат. *discantus*).

- 1) Высокий детский певческий голос с диапазоном до 1-й октавы — соль 2-й октавы. Звучание дисканта отличается чистотой, звонкостью и серебристостью.
- 2) Партия в хоре или вокальном ансамбле, исполняемая высокими детскими или высокими женскими голосами.
- 3) Форма многоголосия в средневековой музыке. Возникла во Франции в XII в. Получила название по верхнему голосу (дисканту), сопровождавшему основную мелодию в противоположном движении.
- 4) Дышкант — верхний солирующий голос (подголосок в народных песнях украинцев, белорусов и донских казаков).

ДИССОНАНС — сочетание двух (и более) звуков, не сливающихся друг с другом в восприятии слушателя. По сравнению с консонансом диссонанс звучит более напряженно и вызывает ожидание разрешения, перехода в консонанс. К диссонансам относятся большие и малые секунды и септимы, тритон и другие увеличенные и уменьшенные интервалы, а также аккорды, включающие в себя эти интервалы.

ДЛИТЕЛЬНОСТЬ — свойство звука, зависящее от продолжительности колебания источника звука. Соотношение различных длительностей, выражающееся в метре и ритме, является основой музыкальной выразительности.

ДЫХАНИЕ — один из основных факторов голосообразования, энергетический источник голоса. В повседневной жизни дыхание осуществляется произвольно, в пении оно подвластно волевому управлению. Вдох всегда требует активной работы мышц-вдыхателей,

поднимающих ребра и расширяющих грудную клетку, а также диафрагмы, которая, сокращаясь и опускаясь, растягивает легкие вниз. По типу вдоха в практике различают верхнереберное (ключичное), нижнереберно-диафрагмальное (косто-абдоминальное) и диафрагмальное (абдоминальное, брюшное) дыхание. Верхнереберное дыхание в пении не применяется, так как ведет к напряжению мышц шеи. Наилучшим для пения является дыхание нижнереберно-диафрагмальное, когда при вдохе верхний отдел грудной клетки остается спокойным, нижние ребра хорошо раздвигаются, диафрагма опускается и живот немного выдается вперед. Для пения принципиальное значение имеет не столько тип вдоха, сколько характер выдоха. Выдох в пении осуществляется при действии мышц брюшного пресса и мышц, опускающих ребра. Выдох должен быть плавным, без толчков, лишнего напряжения, но достаточно активным для создания чувства опоры. Длительность и сила дыхания развиваются в процессе пения и зависят от координации с работой голосовых складок. Упражнения в дыхании без звука помогают дыхательным мышцам осуществлять свою работу более точно, т. е. развивают управление этой мускулатурой. Певческое же дыхание осваивается только на звуковых упражнениях, когда в работе участвуют гортань и другие отделы голосового аппарата. Основным критерием правильности дыхания является качество звучания голоса. Характер вдоха, его длительность и объем диктуются музыкальной фразой и выразительными задачами. Обычно вдох производится быстро, бесшумно, через нос или через нос и рот одновременно. Если позволяет музыка, то желательно вдох производить через нос. Возможности и характер дыхания у певцов хора показывает жест дирижера. В хоровом пении применяется как одновременное, так и цепное дыхание.

ЖЕНСКИЙ ХОР — хор, состоящий из женских голосов. Обычно состоит из первых и вторых сопрано и альтов, партия которых разделяется редко. К группе альтов относятся низкие женские голоса: меццо-сопрано и контральто. Общий диапазон женского хора составляет две с половиной октавы (фа малой октавы — до 3-й октавы).

ЗАКРЫТЫЙ ЗВУК — образуется при пении с закрытым ртом. Этот вид пения широко применяется в процессе постановки голоса, способствуя возникновению ярких резонаторных ощущений в области головного резонатора. При пении с закрытым ртом образуется очень сильный импеданс, что помогает голосовым складкам в их сопротивлении подскладочному давлению. Исключение привычных артикуляционных движений позволяет сосредоточиться на оценке работы гортани и дыхания. Пение закрытым звуком можно осуществлять по-разному, меняя его тембр. В процессе пения необходимо контролировать, чтобы голос не зажимался и гортань не сковывалась. С этой целью часто употребляют пение на согласный *н* с приоткрытым ртом, когда челюсть и дно рта свободны. Закрытый звук при

этом получается вследствие опускания нёбной занавески, перекрывающей ход в ротовую полость. Пение закрытым звуком на согласный *м* — распространённый колористический прием в хоровом исполнении, создающий специфическое приглушённое звучание хора; часто применяется в качестве аккомпанемента солисту. В хоровой практике пение с закрытым ртом используется в работе над дыханием, выравниванием строя. В нотах пение с закрытым ртом имеет следующие обозначения: *a bocca chiusa* (итал.), *bouche fermee* (фр.), «закр. ртом», крестиком над нотой, буквами (*м, мм...*).

ЗАПЕВ — начало хоровой песни, исполняемое одним или несколькими солистами, после чего вступает весь хор.

ЗВУКОВЕДЕНИЕ — в вокальном искусстве термин применяется для обозначения различных видов ведения голоса по звукам мелодии (напр., кантилена, портаменто, маркато и т. п.). Кантилена — основной вид звуковедения в пении. Вместе с голосообразованием звуковедение входит в понятие вокальной техники.

ЗЕВОК В ПЕНИИ — один из распространённых мышечных приемов, способствующий нахождению правильного положения гортани во время пения. Благодаря ощущению зевка мягкое нёбо активизируется и поднимается вверх, гортань опускается, задний отдел рта освобождается от скованности, излишнего напряжения. Высокие голоса, особенно женские (колоратурные и лирико-колоратурные сопрано), чаще употребляют «полузевок».

ЗНАМЕННЫЙ РАСПЕВ — основной вид пения в православной древнерусской церкви. Знаменами или крюками назывались певческие знаки, которыми записывались напевы.

ИМИТАЦИЯ (от лат. *imitatio* — подражание) — вид изложения в многоголосной музыке, при котором мелодия, прозвучавшая в одном голосе, тут же повторяется в другом с той или иной степенью точности.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ (от лат. *interpretatio* — разъяснение) — художественное истолкование музыкального произведения исполнителем. Задача интерпретации — наиболее полно и убедительно раскрыть замысел композитора. Интерпретация зависит от эстетических воззрений, индивидуальных особенностей исполнителя, его идейно-художественных убеждений.

ИНТОНАЦИЯ (от лат. *intono* — громко произношу).

- 1) Воплощение художественного образа в музыкальных звуках.
- 2) Небольшой, относительно самостоятельный мелодический оборот.
- 3) Точное воспроизведение высоты звука при музыкальном исполнении.

- 4) Выравнивание звучания тонов звукоряда музыкальных инструментов по тембру и громкости.
- 5) В григорианском пении — краткое вокальное вступление к напеву, определяющее его тональность.

КАМЕРНОЕ ПЕНИЕ (от лат. camera — комната) — исполнение камерной вокальной музыки. Вокальная камерная музыка (в жанрах песни, романса, ансамбля) с конца XVIII в. и особенно в XIX в. заняла видное место в музыкальном искусстве. Постепенно сложился соответствующий жанру камерный исполнительский стиль, основывающийся на максимальном выявлении интонационно-смысловых деталей музыки. Камерное пение обладает большими возможностями в передаче тончайших лирических эмоций. Оно требует от исполнителя высокой музыкальной и общей культуры, гибкого, способного к тончайшей нюансировке голоса, который не обязательно должен быть мощным.

КАМЕРНЫЙ ХОР — хор небольшого состава (до 40 человек).

КАНОН (греч. κανон — правило) — форма полифонической музыки, основанная на строгой имитации — точном повторении мелодии во всех голосах. Каждый голос вступает раньше, чем мелодия закончится у предыдущего голоса. Первый, ведущий голос в каноне называется пропостой (итал. proposta — предложение), имитирующие голоса — респостой (итал. risposta — ответ). Каноны различаются по количеству голосов, интервалу между их вступлениями (каноны в приму, октаву, кварту, квинту и пр.), числу тем, имитируемых одновременно (канон двойной, тройной и т. д.), разным соотношениям пропосты и респосты (канон в увеличении, уменьшении, обращении). В бесконечном каноне конец мелодии переходит в ее начало, поэтому голоса могут вступать любое количество раз.

КАНТ (от лат. cantus — пение) — бытовая многоголосная песня, распространенная в России, на Украине и в Белоруссии в XVII—XVIII вв. Для музыки кантов были характерны трехголосное изложение с параллельным движением двух верхних голосов и противостоящим им басом, создающим гармоническую опору, куплетная форма, ритмическая часть мелодии. Первоначально канты создавались на тексты религиозного содержания и были популярны в среде духовенства. В XVIII в. тематика кантов обогащается, появляются шуточные, пасторальные, застольные, любовно-лирические, поздравительные и так наз. виватные, или панегирические, канты, характерные для Петровской эпохи. В виватных кантах, в частности, воспевались различные торжественные события из жизни государства. Для них характерны мелодия, напоминающая фанфарные сигналы, имитационные переключки, рулады на слове «виват». Кант становится любимым жанром домашнего музицирования. Во 2-й пол. XVIII в. кант постепенно вытесняется жанром сольной «русской песни».

КАНТИЛЕНА (лат. *cantilena* — пение).

1) Певучее, связное исполнение мелодии, основной вид звуковедения, построенный на технике *legato*. Певучесть, кантиленность вокального исполнения — результат правильной техники голосообразования и звуковедения, когда при переходе от звука к звуку характер вибрато не нарушается. Достигается выравниванием гласных и умением быстро и четко произносить согласные.

2) Напевная мелодия, вокальная или инструментальная. Кантиленные вокальные мелодии композиторов разных времен и народов несут в себе как элементы национальной специфики, так и бытующие интонации эпохи. Русская кантилена, ведущая свое начало от распевных, широких русских народных песен, достигла глубокой психологической выразительности в произведениях композиторов-классиков. Вокальный стиль русских певцов формировался под влиянием классической русской кантилены. Кантилена позволяет певцу наиболее полно раскрыть выразительные возможности своего голоса, мастерство владения им.

КАПЕЛЛА (итал. *capella*) — хоровой коллектив. В средние века капеллой называлась часовня или придел в церкви, где размещался хор. Средневековые церковные капеллы были только вокальными, отсюда произошел термин «а капелла». В дальнейшем капеллы превратились в смешанные ансамбли, состоящие из певцов и инструменталистов; появились светские капеллы.

КОНСОНАНС (от лат. *consonantia* — согласное звучание) — благозвучное сочетание тонов в их одновременном звучании (в противоположность диссонансу). К консонансам относят интервалы (чистые прима, октава, квинта, кварта, большие и малые терции и сексты) и трезвучия, составленные из этих интервалов. В хоровом исполнительстве правильное интонирование консонирующих интервалов, аккордов имеет большое значение для строя хора.

КОНЦЕРТМЕЙСТЕР (нем. *Konzertmeister*).

1) Пианист, помогающий исполнителям — певцам и инструменталистам — разучивать партии и аккомпанирующий им на концерте.

2) Первый скрипач оркестра.

3) Ведущий музыкант в каждой из струнных групп оркестра.

КУЛЬМИНАЦИЯ (от лат. *culmen* — вершина) — наиболее напряженный момент в музыкальном произведении или какой-либо его части. Как правило, кульминационный звук или оборот образуется в мелодии, чаще всего на сильной доле, и выделяется своей высотой и продолжительностью. Задачей исполнителя является выявить и раскрыть выразительный смысл кульминации.

КУПЛЕТ (фр. couplet) — раздел песни, состоящий из одного проведения всей мелодии и одной строфы поэтического текста. При исполнении следующих стрóf мелодия обычно повторяется в точности или с незначительными вариациями. В результате образуется куплетная форма, характерная для большинства песен разных народов, а также многих профессиональных сочинений песенного жанра. Нередко куплет начинается запевом и заканчивается припевом.

ЛЮФТПАУЗА (нем. воздушная пауза) — небольшой, едва заметный перерыв в звучании при исполнении музыкального произведения. Применяется для выделения начала новой фразы, раздела. Иногда отмечается в нотах запятой, но в основном делается исполнителем по собственному усмотрению.

МЕДИУМ (от лат. medius — средний) — термин, применяемый в вокальной педагогике для обозначения средней части диапазона женского голоса. Медиум женских голосов имеет микстовую природу. У сопрано медиум занимает обычно от фа 1-й октавы до фа 2-й октавы, у меццо-сопрано — от ре 1-й октавы до ре 2-й октавы.

МЕЛИЗМЫ (от греч. melisma — песнь, мелодия).

1) Мелодические отрывки (колоратуры, рулады, пассажи и другие вокальные украшения) и целые мелодии, исполняемые на один слог текста (отсюда выражение «мелизматическое пение»).

2) Мелодические украшения в вокальной и инструментальной музыке. К мелизмам относятся форшлаг, мордент, группетто, трель. В нотном письме мелизмы обозначаются при помощи специальных знаков или выписываются мелкими нотами.

МЕЛОДИЯ (греч. melodia — песня) — осмысленное одноголосное последование звуков, основное выразительное средство музыки. В мелодии важное значение имеют звуковысотная линия, лад, ритм, музыкальная структура. Мелодия может оказывать художественное воздействие как сама по себе (в одноголосии), так и в сочетании с мелодиями в других голосах (полифония) или с гармоническим сопровождением (гомофония). В вокальной музыке при исполнении мелодии необходимо раскрыть интонационную выразительность, подчеркнуть кульминацию при помощи умело распределенных динамических и агогических оттенков, выявить соотношение музыки и текста.

МЕТРОНОМ (греч. metron — мера, nomos — закон) — прибор для определения темпа; усовершенствован И. Н. Мельцелем (1816; отсюда иногда обозначение М. М. — метроном Мель-целя). Отсчет тактовых долей

производится при помощи маятника с передвижным грузиком и шкалы с делениями и числами, указывающими колич. ударов маятника в мин. Числовое обозначение М. ставится в нотах рядом с обознач. темпа и длительности счетной доли. М. дает возможность исполнителю узнать (в известной степени) авторские требования темпа, определить — в целях самоконтроля — его устойчивость, наличие отклонений (ускорений, замедлений). При отсутствии М. можно пользоваться вспомогат. средствами: зрительно — движением секундной стрелки (имеющейся в некотор. системах наручн. часов), указывающей М., равной 60; на слух — «тиканьем» наручных, карманных часов, обычно составляющим 300 ударов в мин.; разделив 300 на числовое показание М., можно (приблизительно) найти требуемый темп. Известно также, что темп быстрого, стремительного марша (120 шагов в мин.) равен 120.

МЕЦЦА ВОЧЕ (итал. *mezza voce* — вполголоса) — пение в динамике *mezza piano* с сохранением всех качеств оперного смешанного звукообразования, но с превалированием фальцетной работы голосовых складок. Использование такого рода микста позволяет певцу быть хорошо слышимым в зале при затрате весьма малых усилий. Владение *mezza voce* — показатель технического мастерства вокалиста.

МЕЦЦО-СОПРАНО (итал. *mezzo-soprano*, от *mezzo* — средний) — женский голос, занимающий промежуточное положение между сопрано и контральто. Диапазон меццо-сопрано — ля малой октавы — ля (си) 2-й октавы. Характерными признаками этого типа голоса являются полнота звучания в среднем регистре и мягкие, глубокие низкие ноты. Меццо-сопрано бывают двух видов: высокое (лирическое) меццо-сопрано, обладающее более легким и высоким звуком, и низкое, приближающееся к контральто.

МИКСТ (от лат. *mixtus* — смешанный) — регистр певческого голоса, в котором смешиваются грудное и головное резонирование. Благодаря верному нахождению меры включения в фонацию грудного и фальцетного механизмов работы голосовых складок развивается полноценное звучание голоса, позволяющее на протяжении двухоктавного диапазона петь без регистровых переходов. В основе развития микста у мужчин лежит умение прикрывать голос, плавно изменяя работу голосовых складок, у женщин — умение переносить звучание медиума на звуки грудного регистра. У хорошо обученных певцов голос на всем диапазоне звучит одинаково по тембру. В зависимости от индивидуальности некоторые певцы в нижнем отрезке диапазона оставляют грудное звучание, плавно переходя на микстовое начиная с середины или области переходных нот. В этом случае звучание верхнего прикрытого отрезка диапазона несколько отличается от нижнего — грудного. Микстовое звучание может быть легким, близким к фальцету, а

может быть таким же звучным и мощным, как и грудное. Выбор характера микста (степени прикрытия) диктуется индивидуальностью голоса певца.

МИМИКА — выразительные движения мышц лица, отражающие чувства человека. В вокальном искусстве служит зрительным дополнением к слуховым впечатлениям от исполнения. Мимика певца должна органично вытекать из его исполнительских задач. Частыми дефектами мимики являются гримасы: искривление рта, его стандартное искусственное положение (в форме улыбки или с губами, вытянутыми вперед), морщенье лба и т. п. Данные недостатки трудно поддаются исправлению, поэтому в процессе воспитания голоса следует обращать постоянное внимание на естественность мимики и отсутствие каких-либо мышечных напряжений, сопутствующих пению.

МНОГОГОЛОСИЕ — музыкальное изложение, основанное на одновременном сочетании нескольких голосов. Основные типы многоголосия — гетерофония, гомофония, полифония.

МОНОДИЯ (греч. monodia — песня одного певца).

1) Одноголосная мелодия, исполняемая одним или несколькими (в унисон) певцами. Примерами одноголосной (монодической) музыки являются григорианское пение, знаменный распев.

2) В Древней Греции — пение одного певца, сольное или с аккомпанементом. В монодии с аккомпанементом инструмент дублировал вокальную партию. Пение под аккомпанемент авлоса называлось авлодией, с сопровождением кифары — кифародией.

3) Вид сольного пения, возникший в Италии XVI в. как подражание древнегреческому искусству. Этот стиль, названный речитативным, получил свое выражение в операх и сольных мадригалах Я. Пери, Дж. Каччини, К. Монтеверди.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЛУХ — способность человека воспринимать музыку. Музыкальный слух характеризуется широким диапазоном восприятия высоты звуков — от 16 герц (до субконтроктавы) до 20000 герц (приблизительно *ми-бемоль* 7-й октавы). Отчетливее всего воспринимается высота звуков в зоне от 500 до 3000—4000 герц, где находятся все форманты гласных речи и певческие форманты. Различают **абсолютный слух** (способность узнавать и определять высоту отдельных звуков без предварительной настройки) и **относительный** (способность определять звуковысотные интервальные отношения между звуками). Для музыканта важно развивать **внутренний слух** — способность представлять мелодическую последовательность без реального звучания, мысленно. Музыкальный слух развивается в тесной взаимосвязи с голосом как естественным инструментом выражения музыкальных впечатлений. У

большинства людей мелодия, представленная внутренним слухом, находит выражение в пении; в этом случае говорят об **активном** слухе. Однако встречаются лица, которые обладают развитым музыкальным слухом, но не научились управлять своим голосовым аппаратом и не могут точно воспроизвести услышанную мелодию; такое явление называется **пассивным** слухом. У музыкально одаренных людей связи между слухом и голосовым аппаратом обычно настолько прочны, что внутреннее слышание мелодии обязательно вызывает двигательную реакцию голосового аппарата.

Вокалисты воспринимают музыку не только слухом, но и мышцами голосового аппарата. Для оценки высоты звука певец (если он не обладает абсолютным слухом), как правило, обязательно воспроизведет его голосом, т. е. введет в работу голосовые складки, «пощупает» звук мышцами. Мышечное чувство звука вместе с другими ощущениями, сопровождающими пение (вибрационными, ощущениями подскладочного давления, «столба» воздуха), образуют специфическое сложное восприятие звука, называемое **вокальным слухом**. Вокальный слух необходим педагогу-вокалисту для того, чтобы оценить правильность работы голосового аппарата ученика не только по слуху, но и по своим мышечным и дыхательным ощущениям. Вокальный слух нужен певцу для контроля за голосообразованием.

МУТАЦИЯ (от лат. mutatio — изменение, перемена) — переход детского голоса в голос взрослого. Возрастные границы мутации, связанные с национальной принадлежностью и климатом, — от 10 до 17 лет (для народов Средней Европы она чаще всего наступает в 14—16 лет). У девочек эта перемена совершается плавно и порой проходит вовсе незаметно, что связано с постепенным и равномерным ростом гортани, не меняющей своей естественной конфигурации. У мальчиков в результате значительного изменения конфигурации гортани голосовые складки удлиняются до 2—2,5 см против 1,5 см (в среднем) у женщин. Длительность процесса перестройки гортани у мальчиков занимает, как и у девочек, 1,5—2 года, распространяясь на весь возраст полового созревания. Однако «ломка» голоса мальчиков, его охриплость, неустойчивость фонации могут проявиться резко в течение нескольких недель. Это объясняется тем, что привычная старая фальцетно-микстовая функция гортани приходит в противоречие с новой структурой, для которой естествен грудной тип вибраций. В этот период установления новых «взаимоотношений» между гортанью, полостями надставной трубки и дыханием голосовые складки бывают покрасневшими, отмечается обилие слизи, быстрая утомляемость. Новая гортань и иные анатомические и физиологические особенности взрослого мужского организма могут оказаться менее благоприятными для образования красивого певческого звука. Для сохранения удачной для пения конструкции гортани мальчика в XVII—XVIII вв. была широко распространена кастрация. До недавнего времени бытовало мнение, что во время мутации мальчики не должны петь. Однако практика многих хормейстеров показывает, что занятия пением в

этот период с использованием ограниченного диапазона и умеренной динамики благоприятны для развития голоса.

МЫШЕЧНЫЕ ПРИЁМЫ — способ прямого сознательного воздействия на работу отдельных частей голосового аппарата. В вокальной педагогике широко распространены приемы, связанные с воздействием на дыхание (напр., требование сделать вдох того или иного типа), гортань (напр., пение на пониженной гортани), артикуляционный аппарат (пение на зевке, на улыбке, с уложенным языком и др.). Мышечными приемами следует пользоваться с большой осторожностью, т. к. они нарушают целостную координацию мышц, характерную для голосообразования. Единых, подходящих для всех певцов приемов не установлено. Применение их требует ясного понимания физиологии голосообразования при неотступном контроле за качеством звучания голоса.

НАПЕВ — мелодия, предназначенная для вокального (реже инструментального) исполнения; обычно этот термин применяют к мелодиям народных песен.

НАРОДНАЯ МАНЕРА ПЕНИЯ — характеризуется резким разделением регистров, большей открытостью звука. В нашей стране существует большое число хоровых коллективов (Русский народный хор им. М. Е. Пятницкого, Северный русский народный хор, Воронежский русский народный хор, Уральский русский народный хор и др.), а также певцов-солистов (среди которых И. Яунзем, Л. Русланова, М. Мордасова, Л. Зыкина и др.), поющих в народной манере.

НОСОВОЙ ПРИЗВУК — возникает в тембре голоса при опускании мягкого нёба, когда часть звуковых волн непосредственно попадает в носовую полость. Часто наблюдается у теноров при пении верхних ног. Носовой призывок (гнузавость) является дефектом и исправляется упражнениями, связанными с поднятием мягкого нёба приемом зевка, освобождением от излишних напряжений заднего отдела рта и глотки.

ОБЕРТОНЫ (нем. Obertone, от ober — высокий и tone — звуки) — призвуки; расположенные выше основного тона, по которому определяется высота звука. Источник звука (струна, столб воздуха, голосовые складки) колеблется не только всей своей длиной и массой, но и отдельными частями. Колебание источника звука в целом рождает частоту, определяющую высоту звука, — основной тон. В результате частичных колебаний возникают обертоны, влияющие на окраску звучания. В голосовом аппарате, как и в духовых инструментах, образование окончательного тембра зависит от резонаторов. Свойство обертонов образовывать тембр звука широко используется в музыкально-исполнительской практике. У певцов тот или

иной набор обертонов, возникающих в голосовой щели, зависит от плотности смыкания голосовых складок, степени их натяжения, включения в вибрацию той или иной части мышечной массы. При плотном смыкании голосовых складок, характерном для звучания в грудном регистре, возникает богатый набор обертонов (до 30-ти), создающий условия возникновения резонанса в головном и грудном резонаторах. При неплотном смыкании в грудном регистре (недосмыкание; придыхание) уменьшается число высокочастотных обертонов, звук теряет яркость, звонкость. При фальцете, когда колеблются лишь края складок и между ними остается щель, набор обертонов исходного звука крайне ограничен (2—3 обертона).

ОДНОГОЛОСИЕ — музыкальное изложение, которое ограничено одной мелодической линией. Одноголосие является исторически наиболее ранней формой музыкального искусства.

ОДНОРОДНЫЙ ХОР — хор, состоящий из голосов одного типа — детских, женских, мужских, в отличие от смешанного хора.

ОКРУГЛЕНИЕ ГЛАСНЫХ — более округлое, «затемненное» звучание гласных при академической манере пения. Гласный *a* звучит с элементом *o*, *e* — с элементом *э*, *и* — с элементом *ы*.

ОПОРА — термин, употребляемый в вокальном искусстве для характеристики устойчивого, правильно оформленного певческого звука («опертое звучание») и манеры голосообразования («пение на опоре»). При опертом звучании голос обладает всеми необходимыми вокальными качествами: звонкостью, округлостью, устойчивым вибрато и свободой выполнения различных видов вокальной техники. Субъективное ощущение опоры у разных певцов может быть различно. Одни чувствуют ее как определенную степень напряжения дыхательных мышц; другие — как столб воздуха, упирающийся в нёбо или зубы; третьи — как ощущение торможения воздуха на уровне гортани (отсюда выражения «опора дыхания», «опора звука», «упор звука», «опора звука на дыхание» и т. п.). Чувство опоры не является прирожденным, оно развивается в процессе освоения вокальной техники. Ведущие, наиболее яркие ощущения при пении определяют для каждого певца его интерпретацию опоры. Выработка «пения на опоре» — необходимый элемент воспитания хора, способствующий слитности звучания и чистоте интонирования.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ТИПА ГОЛОСА — одна из важнейших задач вокальной педагогики. Приспособительные возможности голосового аппарата весьма велики, и потому истинная природа голоса часто бывает скрыта (например, вследствие подражания любимому певцу). Определение типа голоса производится по комплексу признаков, т. к. ни один из них в отдельности не дает однозначного ответа. К ним относятся: тембр, диапазон, способность

выдерживать tessитуру, место расположения переходных нот, строение гортани и размеры голосовых складок, телосложение певца. При исследовании голосовых складок надо учитывать не только их длину, но и толщину, массивность. Например, встречаются басы, имеющие сравнительно короткие, но массивные голосовые складки. Когда голос сразу не поддается ясному определению, носит промежуточный характер, целесообразно временно воздержаться от категоричного причисления его к какому-либо типу, выдержать определенный период занятий на наиболее удобном участке диапазона. Для певца крайне важно исполнять репертуар, свойственный его типу голоса. Пение партий, написанных применительно к другому характеру голоса, ведет к деградации вокальных данных и сокращает певческое долголетие.

ОРФОЭПИЯ (от греч. orthos — правильный, epos — речь) — правильное литературное произношение текста. В русском языке (как и в ряде других) произношение слов отличается от их начертания. Гласные чисто произносятся, главным образом, в ударном положении, а остальные звучат не в полной форме (ослабленно, укороченно). Такая редукция гласных звуков является нормой русского языка. В пении, где каждый гласный звук должен быть протянут и иметь кроме необходимой окраски гласного специфически певческий тембр, речевая орфоэпия не может быть полностью соблюдена. Вокальная практика выработала свои певческие орфоэпические нормы произношения. Стремление к естественному сочетанию в пении речевого и вокального начал является для певца задачей первостепенной важности.

ОТКРЫТЫЙ ЗВУК — перенесение речевого звучания гласных в пение. Открытым звуком пользуются при исполнении народных песен. Профессиональные народные хоры и некоторые певицы, поющие в народной манере, используют не совсем открытый звук, несколько округляя его.

ПАРТИТУРА (итал. partitura, от лат. partio — делю, распределяю) — нотная запись произведения хоровой, ансамблевой или оркестровой музыки, в которой сведены воедино все партии отдельных инструментов или голосов. Партии в определенном порядке располагаются одна под другой, каждая на своем нотоносце. В хоровой партитуре голоса размещены сверху вниз от высоких к низким. В оркестровой партитуре партии расположены по группам; если в произведении участвуют солист или хор, то их партии располагаются над партией струнных инструментов.

ПАРТИЯ — (от лат. pars — часть, partio — делю).

1) В многоголосном произведении вокальной, вокально-инструментальной, инструментальной музыки одна из его составных частей, предназначенная для исполнения отдельным голосом (группой однородных голосов) или на отдельном инструменте (группой инструментов), например партия сопрано в

хоровом произведении, партия 1-й скрипки в струнном квартете и т. д. В оперной музыке партии солистов называются не только по типу голоса, но и по имени героя оперы.

2) Группа однородных голосов в хоре, исполняющая в унисон свою мелодию.

3) Ноты отдельной партии многоголосного произведения.

ПЕВЧЕСКАЯ УСТАНОВКА — термин, обозначающий положение, которое должен принять певец перед началом пения: непринужденное, но подтянутое положение корпуса с расправленными спиной и плечами, прямое свободное положение головы, устойчивая опора на обе ноги, свободные руки. Соблюдение этих требований создает приятное эстетическое впечатление и дает свободу мимике и жесту. Правильная певческая установка активизирует дыхательную мускулатуру, снимает напряжение, зажатость звука и тем самым облегчает певческий процесс.

ПЕВЧЕСКИЕ ОЩУЩЕНИЯ — ощущения, которые помогают певцу в контроле за голосообразованием. Во время пения, кроме контроля через слух, певец осуществляет контроль при помощи резонаторных (вибрационных), проприоцептивных (идущих от суставов, связок и мышц) ощущений, а также от ощущений подскладочного давления и струи вытекающего воздуха. Все эти ощущения способны развиваться и достигать большого совершенства, если на них постоянно обращать внимание в процессе воспитания голоса. На основе простых ощущений у певцов возникают сложные — чувство «места» звука, опоры.

ПЕНИЕ, вокальное искусство — эмоционально-образное раскрытие содержания музыки средствами певческого голоса. Пение бывает сольное (одноголосное), ансамблевое (дуэт, трио и т. д.), хоровое; с инструментальным сопровождением и без него — а капелла; со словами и без слов (вокализация). Пение различается по жанрам: оперное, камерно-концертное, народное, эстрадное (включающее ряд разнообразных манер исполнения и голосообразования), церковное. Различаются три основных стиля пения: кантиленный (певучий), колоратурный (умение петь в быстром темпе и выполнять украшения) и декламационный (приближающийся к интонациям речи). Профессиональный певческий голос — результат специальной тренировки голосового аппарата. Поставленный в академической манере певческий голос отличается красотой тембра, звонкостью и округлостью гласных, ровностью двухоктавного диапазона, широкими динамическими возможностями, льющимся характером. Эталонное звучание певческих голосов позволяет им хорошо сливаться в ансамблях. Певец должен также обладать четкой дикцией, ясно и выразительно произносить при пении поэтический текст.

ПЕРЕХОДНЫЕ ЗВУКИ — звуки, лежащие на границе натуральных регистров голоса. Они могут быть исполнены как одним, так и другим регистровым механизмом голосовых складок. Каждый тип голоса обладает своими характерными, более или менее постоянными, переходными звуками. В мужском голосе, имеющем два натуральных регистра, различают следующие переходные звуки: у теноров ми — фа — фа-диез, редко соль 1-й октавы; у баритонов — ре — ми-бемоль, иногда ми 1-й октавы; у басов они варьируются от ля — си-бемоль малой октавы до до — до-диез 1-й октавы. В женском голосе с его трехрегистровым строением имеются два перехода — из грудного регистра в центр (медиум) и из центрального в головной. У сопрано это соответственно ми — фа — фа-диез 1-й октавы и ми - фа — фа-диез 2-й; у меццо-сопрано и контральто до — до-диез — ре 1-й октавы и до — до-диез — ре 2-й. В академическом пении развитие смешанного регистра дает возможность сделать переходные звуки незаметными. Наличие в профессиональном голосе ощутимого перехода — показатель его несовершенства.

ПЕСНЯ — наиболее распространенный жанр вокальной музыки, соединяющий музыкальный образ с поэтическим. Различают песню народную и профессиональную, сочиненную композитором совместно с поэтом. Песни принято классифицировать по жанрам (обрядовые, бытовые, лирические, революционные), по сфере бытования (городские, крестьянские, солдатские, детские), по складу (одноголосные и многоголосные), по форме исполнения (сольные, хоровые, ансамблевые, с сопровождением, а капелла) и т. д.

ПОДГОЛОСОК — мелодический вариант основного напева в русском песенном многоголосии. От этого термина произошло название «подголосочная полифония». Подголосок поддерживает основную мелодию, часто сливаясь с нею в унисон, либо украшает ее, орнаментирует, иногда образует самостоятельные попевки. Обязательным является унисонное заключение напева. Подголосочность встречается также в украинских и белорусских песнях.

ПОЗИЦИЯ ЗВУКА — термин, употребляемый в вокальной педагогике для выражения влияния тембра на восприятие высоты звука. Различают высокую и низкую позиции. Наличие в тембре достаточного количества высокочастотных обертонов делает звук более ярким, звонким, светлым, полетным, то есть высоким по позиции. При недостатке высокочастотных обертонов он при той же абсолютной высоте воспринимается как более глухой, низкий. Обычно певец не слышит этих отклонений, а скорее ощущает их по неточности работы голосового аппарата. Позиционную нечистоту можно исправить, обратив внимание на точность и правильность техники голосообразования.

ПОЛЁТНОСТЬ — свойство правильно поставленного певческого голоса быть хорошо слышимым в зале. Полетность зависит от наличия в тембре голоса высокой певческой форманты, особенно хорошо воспринимаемой слухом. Полетный голос даже на *pianissimo* всегда достаточно звучен, неполетный голос, несмотря на видимые усилия певца, в зале слышен плохо. Поэтому в вокальной педагогике особое внимание уделяется верному тембровому оформлению звука, а не только развитию его силы.

ПОПЕВКА — мелодический оборот, интонация. Термин применяется главным образом по отношению к народным песням.

ПОРТАМЕНТО (от итал. *portare la voce* — переносить голос) — в сольном пении и игре на смычковых инструментах скользящий переход от одного звука мелодии к другому. Является одним из средств выразительности. В отличие от глissандо, которое указывается композитором в нотном тексте, исполнение портаменто предоставляется на усмотрение исполнителя. Злоупотребление этим приемом, ведущее к манерности исполнения, так же как и произвольное портаменто (так наз. «подъезды» к звуку), недопустимы.

ПОСТАНОВКА ГОЛОСА — процесс развития в голосе качеств, необходимых для его профессионального использования. Голос может быть поставлен для сценической работы, ораторской речи, для пения в том или ином жанре вокального искусства. Поставленный голос обладает повышенной выносливостью, красивым тембром, устойчивостью, большой силой и диапазоном. Методика постановки голоса опирается на общие принципы использования дыхания, артикуляционного аппарата, резонаторов.

ПРИПЕВ — вторая часть куплетной песни. В отличие от запева, текст которого в каждом куплете обновляется, припев исполняется на неизменный текст.

ПРЯМОЙ ГОЛОС — голос, лишенный вибрато.

РАСПЕВАНИЕ ХОРА — вокально-слуховая настройка хора, своеобразная вокальная гимнастика, разогревающая и настраивающая голосовой аппарат певцов хора на определенных упражнениях. Задача хормейстера при распевании хора состоит в том, чтобы выработать единую вокальную линию, ансамбль, строй, чистоту интонации, дыхание, высокую позицию звука.

РЕЗОНАНС (фр. *resonance*, от лат. *resono* — звучу в ответ, откликаюсь) — явление, при котором в теле, называемом резонатором, под воздействием внешних колебаний возникают колебания той же частоты.

РЕЗОНАТОРЫ (фр. resonance, от лат. resono — звучу в ответ, откликаюсь) — в голосовом аппарате — полости, резонирующие на возникающий в голосовой щели звук и придающие ему силу и тембр. Они обладают собственным тоном, высота которого зависит от размеров резонатора. Резонанс возникает при совпадении частоты собственного тона с частотой звука. У певцов различают верхний (головной) и нижний (грудной) резонаторы. Головное резонирование ощущается как вибрация в голове (область маски, зубов, темени), возникающая вследствие присутствия в голосе высокочастотных обертонов. Грудное резонирование ощущается как вибрация в груди (трахея, бронхи) в ответ на низкие обертоны голоса. Правильное звукообразование характеризуется ощущением одновременных вибраций головном и грудном резонаторах. Среди полостей, входящих в состав носового аппарата, есть такие, которые меняют свой размер, и следовательно, резонанс (полость гортани, глотка, ротовая полость), и неизменные (носовая и придаточные полости, трахея и бронхи), имеющие постоянные резонаторные свойства. Изменяемые резонаторы (рот и глотка) — место образования формант гласных.

РЕПЕТИЦИЯ (лат. repetitio — повторение) — занятие, проводимое дирижером с исполнителями по подготовке программы концерта, спектакля (Р. с участием певцов или хора наз. также спевка). Р.— общепринятая форма постепенного воплощения исполни-тельск. замысла, определяемого содержанием произв. С этим неразрывно связано идейно-худож. воспитание коллектива. Хоровые Р., проводимые систематически, включают вок. упражнения— предварит, распевку, иногда (в самодеят. хоре) и учебные занятия по муз. грамоте, сольфеджио. Продолжительность занятий в профес. коллективе, при отсутствии в этот день концерта, обычно составляет 4 часа (с перерывами до 20 мин.), в любительск. хорах — не более 3-х часов. Репетиц. процесс можно подразделить на периоды: а) начальный (ознакомление с произв., усвоение муз. и литер, текста — чаще всего разучивание по партиям); б) средний (переход к общехоровому ансамблю, детальное изучение); в) заключительный (прогонная Р., нацеленная на однократное исполнение; доделочная и генеральная). Могут быть также Р. реконструктивного типа (поправочная, восстановительная). Принципы сов. педагогики явл. руководящими и в репетиц. работе, а именно: а) наглядность (образцовый показ); б) сознательность и активность (понимание и прочувствование певцами содержания произв.); в) прочность (достигаемая разумным повторением, с обязательной постановкой исполнит. задачи); г) систематичность и последовательность (обеспеченные планированием); д) доступность (учет муз.-вок. возможностей хора). При проведении Р. сл^ует соблюдать единство формы и содержания (связь технич. и худож.), пользоваться дедуктивным и индуктивным методами (от общего к частному и обратно). Дирижер должен представлять себе перспективу изучения произв., правильно распределять задания на каждое занятие, чтобы довести произв. до концерта в наилучшем (в данных условиях) состоянии. Чтобы избежать

притупления внимания и усталости голоса, полезно чередовать как произв., так и методы их изучения. Чрезвычайно важно поддерживать у певцов интерес к изучаемому.

РЕФРЕН — (фр. refrain — припев).

- 1) Повторение окончания строфы в песенных формах XII—XVI вв. (балладе, рондо, вилланелле, фроттоле и др.).
- 2) Неизменная тема инструментального или вокального произведения, написанного в форме рондо.

РИТМ (от греч. *rhythmos* — соразмерность) — организованность музыкальных звуков в их временной последовательности. Наряду с мелодией ритм является одним из основных выразительных элементов музыки. Понятие ритма включает в себя организацию длительностей, акцентов (метр), соотношение частей формы. Выразительное значение ритма тесно связано с темпом.

РОВНОСТЬ ГОЛОСА — качество хорошо поставленного певческого голоса, заключающееся в едином тембровом звучании голоса по всему диапазону и на всех гласных. Ровный в тембровом отношении голос обладает звонкостью, полетностью, округлостью, объемным звучанием. Акустически ровность голоса объясняется умением сохранять хорошо выраженные высокую и низкую певческие форманты на всех гласных и по всему диапазону. Для достижения этого качества необходимо пользоваться смешанным голосооб-разованием, позволяющим сделать незаметными регистровые переходы. Регистровая ломка, т. е. неровность, разница в звучании различных отрезков диапазона — признак несовершенства вокальной техники.

РОТОГЛОТОЧНЫЙ КАНАЛ — система полостей, по которым звук, рожденный в голосовой щели, проходит к ротовому отверстию (глоточная и ротовая полости). Глотка представляет собой мышечный канал, состоящий из мышц-сжимателей, которые во время пения должны быть расслаблены. Мягкое нёбо с маленьким язычком — подвижное мышечное образование, расслабленное при дыхании, благодаря чему имеется свободный проход из глотки в носоглотку и далее — в нос. В пении мягкое нёбо поднимается и перекрывает ход в носоглотку. Если перекрытие неполное, голос принимает гнусавый оттенок. Движения мягкого нёба подчинены воле, и его активное поднятие в вокальной педагогике подвергается специальной тренировке. Пространство между мягким нёбом и языком называется зевом.

СИЛА ЗВУКА — величина звуковой энергии. Является одной из характеристик певческого голоса. Сила звука у певцов зависит от величины подскладочного воздушного давления, тонуса смыкания голосовых складок, от размеров ротового отверстия и от степени поглощения звуковой энергии

тканями и полостями ротоглоточного канала. Не следует отождествлять понятия силы звука и его громкости.

СМЕШАННЫЙ ХОР — певческий коллектив, состоящий из разнородных голосов, т. е. сопрано, альтов, теноров и басов. В неполном смешанном хоре отсутствует одна какая-либо партия.

СОГЛАСНЫЕ в пении — звуки, которые играют решающую роль в восприятии текста. Разборчивость слова в пении связана с их четким и быстрым произношением. Действие согласных на голосообразование широко используется в вокальной педагогике.

СОЛИСТ — исполнитель музыкального произведения для одного голоса или инструмента (с сопровождением или без него), а также исполнитель самостоятельной партии в оперном, хоровом, симфоническом произведении.

СОЛЬФЕДЖИРОВАНИЕ (от итал. solfeggio, от названий звуков соль и фа) — пение вокальных упражнений с произношением названий звуков. Используется в вокальной педагогике для развития точности интонации, навыков чтения с листа.

СОПРАНО (от итал. sopra — над, выше).

1) Самый высокий женский голос с диапазоном до 1-й октавы — до 3-й октавы. Различают несколько разновидностей сопрано. **Колоратурное сопрано** — голос очень подвижный, легкий, полетный при сравнительно небольшой силе звука. Диапазон доходит до соль 3-й октавы. **Лирико-колоратурное сопрано** — голос более плотного звучания, но также обладающий большой подвижностью. Этому голосу доступны как колоратурные, так и лирические партии. **Лирическое сопрано** — голос менее подвижный, но сильный и теплый по тембру. **Лирико-драматическое сопрано** — широкий лирический голос, насыщенный грудным тембром. Может петь как лирические, так и драматические партии. **Драматическое сопрано** — голос очень мощный, на низких нотах напоминает звучание меццо-сопрано.

2) Высокий детский голос (дискант).

3) Самая высокая партия в хоре.

СТРОЙ ХОРА — согласованность между певцами хора в отношении чистоты звуковысотного интонирования. Качество хорового строя зависит от музыкальной и вокальной подготовки певцов, состояния голосового аппарата, ансамбля, акустики помещения, а также от слуховых качеств руководителя хора. Существуют понятия мелодического и гармонического хорового строя. **Мелодический** (горизонтальный) строй — это чистое интонирование мелодии вокальным унисоном (хоровой партией, всем хором,

поющим в унисон). **Гармонический** (вертикальный) строй — правильное интонирование интервалов, аккордов.

ТЕМБР (фр. timbre) — окраска звука, качество, позволяющее различать звуки одной высоты, исполненные на различных музыкальных инструментах или разными голосами. Тембр зависит от количества обертонов, входящих в состав звука. Исходный тембр звука, рожденного в голосовой щели, отличается от конечного тембра певческого звука. Это происходит потому, что при прохождении звука по звуконосным путям часть обертонов входит в резонанс с резонаторами голосового аппарата и усиливается, а остальные обертоны не резонируют и гасятся. Тембр — в значительной мере природное качество, однако он может быть улучшен в результате обучения. Тембр певческого звука в разных жанрах вокального искусства различен. При академической манере пения звук обладает звонкостью (металлом) и одновременно округлостью, мягкостью (что зависит от присутствия в нем высокой и низкой певческих формант), характеризуется определенной частотой вибрато. В певческом голосе ценятся красота тембра, его ровность на всех гласных и всем диапазоне. Тембр — важнейшее выразительное средство голоса. В нем прежде всего отражается эмоциональное состояние исполнителя, богатство музыкальных переживаний.

ТЕМП (от лат. tempus — время) — скорость исполнения музыкального произведения. Определяется частотой чередования метрических долей в единицу времени. Точное указание темпа производится с помощью метронома. Словесные темповые обозначения носят условный, приблизительный характер. Темп обозначается чаще всего при помощи итальянских слов (Largo, Allegro, Moderato), иногда — с указанием на характер движения (в темпе вальса, марша и т. д.). Темп — важное выразительное средство; отклонения от верного темпа ведут к искажению музыкального образа.

ТЕНОР (от лат. tenor — непрерывный ход).

1) Высокий мужской голос с диапазоном *до* малой октавы — *до* 2-й октавы. Основные разновидности тенора различаются по характеру голоса. **Тенор-альтино** с диапазоном *до ми* 2-й октавы обладает светлым тембром, звонкими верхними нотами. **Лирический тенор** — голос мягкого, серебристого тембра, обладающий подвижностью, а также большой певучестью звука. **Лирико-драматический** тенор исполняет партии лирического и драматического репертуара. По силе звука, по драматизму выражения лирико-драматический тенор уступает драматическому. **Драматический тенор** — голос большой силы с ярким тембром. Иногда по густоте и насыщенности звучания драматический тенор можно принять за лирический баритон. Различают также **характерный тенор**, предназначенный для исполнения партий бытового, комедийного плана, с

ярко выраженным характерным тембром. По силе звучания равен лирическому тенору.

2) Название партии в хоре.

3) В средневековой многоголосной музыке название партии, которой поручено изложение ведущей мелодии.

ТЕССИТУРА (итал. *tessitura* — ткань) — звуковысотное расположение мелодии по отношению к диапазону конкретного голоса, без учета предельно низких и высоких звуков голоса. Различают тесситуру высокую, среднюю и низкую. Тесситура может быть низкой, хотя в произведении содержится ряд предельно высоких нот, и, наоборот, высокой, несмотря на отсутствие таковых. Наиболее удобна для пения средняя тесситура. Выдерживание тесситуры — показатель выносливости голоса к звуко-высотной нагрузке, одно из важных качеств при определении типа голоса. Тесситура исполняемого репертуара должна соответствовать возможностям певца. В романсах и песнях тесситура может быть изменена путем смены тональности в сторону понижения или повышения.

ТРАНСПОЗИЦИЯ (от лат. *transpositio* — перестановка) — перенос (транспонирование) музыкального произведения на любой интервал (кроме октавы) вверх или вниз, при этом изменяется тональность произведения. Транспонированием пользуются в тех случаях, когда нужно приспособить какое-либо произведение для исполнения его более высоким или низким голосом или облегчить работу голосового аппарата при разучивании трудного произведения.

УНИСОН (итал. *unisono*, от лат. *unus* — один, *sonus* — звук).

1) Одновременное звучание двух или нескольких звуков одной и той же высоты.

2) Исполнение мелодии на инструментах или голосами в приму или октаву, часто встречающееся в произведениях различных жанров.

ФАКТУРА (лат. *factura* — обработка, от *facio* — делаю) — комплекс средств музыкального изложения, музыкальная ткань произведения (мелодия, аккорды, фигурации, отдельные голоса и т. д.). Основные типы фактуры (так наз. музыкальные склады) — монодический, полифонический и гомофонно-гармонический. Фактура произведения обуславливается его содержанием, жанром, стилем.

ФИЛИРОВКА, филирование (от фр. *filer un son* — тянуть звук) — умение плавно изменять динамику тянувшегося звука от *forte* к *piano* и наоборот; эффектный прием, который широко применяется в вокальной литературе, чаще в оперных партиях старинных и классических опер. Хорошо выполненная филировка предполагает владение процессом певческого

выдоха, позволяющее плавно усиливать (или ослаблять) посыл дыхания так, чтобы качество звука и его высота оставались неизменными. Наличие навыка филировки — показатель правильности и естественности звукообразования. Изучение данного элемента техники ведется, как правило, от *forte* к *piano*.

ФОНАЦИЯ — см. Голосообразование.

ФОНЕТИЧЕСКИЙ МЕТОД — в вокальной педагогике метод воздействия на голосообразование посредством использования отдельных звуков речи и слогов. Широко практикуется для улучшения звучания голоса. Определив у певца наиболее естественно звучащие гласные, распространяют найденное звучание на остальные гласные, добиваясь выравнивания вокальной линии и единства тембра. Взрывные согласные (т, п, д), присутствующие в слогах, оказывают на звукообразование воздействие, подобное твердой атаке. Щелевые (с, ш, х, ф) действуют подобно мягкой или придыхательной атаке. Подбор гласных и слогов для вокальных занятий должен осуществляться с ясным пониманием характера их влияния на работу голосового аппарата.

ФОРМАНТА (от лат. *formans* — образующий) — группа усиленных обертонов, формирующих специфический тембр голоса или музыкального инструмента. Форманты возникают в основном под влиянием резонаторов, на их высотное положение мало влияет высота основного тона звука. В хорошо поставленном певческом голосе имеются две характерные форманты. Высокая певческая форманта, от 2400 до 3200 герц, является результатом резонанса надскладочной полости гортани — пространства между голосовыми складками и надгортанником. Низкая певческая форманта с усиленными обертонами в области около 500 герц образуется предположительно в результате резонанса трахеи. Постоянное присутствие высокой и низкой певческих формант на всех певческих гласных и на протяжении всего диапазона делает голос ровным по тембру. Полетность голоса зависит от наличия в нем хорошо выраженной высокой певческой форманты, придающей звуку яркость, блеск, звонкость. Округлость, полнота, глубина и мягкость тембра связаны с наличием низкой певческой форманты. Певец определяет наличие в его голосе формант главным образом по резонаторным (вибрационным) ощущениям.

ФОРСИРОВАНИЕ (от фр. *force* — сила) — пение с чрезмерным напряжением голосового аппарата, нарушающее тембровые качества голоса, естественность звучания. Форсирование звука — частая ошибка начинающих певцов. Такое пение мешает образованию высокой певческой форманты, поэтому форсированные голоса обладают плохой полетностью. У певцов с данным дефектом голосообразования наблюдается качание голоса, явно выражены регистровые переходы, затруднено звучание верхнего участка

диапазона. Форсированные голоса быстро деградируют, становятся непрофессиональными.

ФРАЗИРОВКА (от нем. Phrasierung) — смысловое выделение музыкальных фраз при исполнении музыкального произведения. В нотной записи фразировка обозначается с помощью фразировочных лиг; граница между фразами называется цезурой. Важнейшие средства фразировки — артикуляция, динамика.

ХОР (от греч. *choros* — хороводная пляска с пением).

1) В античном театре — коллективный участник спектакля, самостоятельное действующее лицо, олицетворявшее народ.

2) Певческий коллектив, исполняющий вокальное произведение с инструментальным сопровождением или а капелла. По тембровой однородности звучание хора аналогично звучанию группы однородных инструментов оркестра (струнных, духовых). По составу голосов хоры бывают однородными и смешанными. Минимальное число участников хора — 12 человек (по 3 человека в хоровой партии), что обусловлено возможностью пользоваться цепным дыханием. По манере голосообразования различают хоры академические и народные. Особую специфику имеет хор в опере и оперетте, где хоровое пение сочетается с драматической игрой актеров-хористов.

3) Музыкальное произведение для коллектива певцов.

ХОРАЛ (нем. Choral, от лат. *cantus choralis* — хоровое песнопение) — религиозные песнопения западно-христианской церкви. Хорал имел два основных типа — григорианский, оформившийся в VII в. в католической церкви, и протестантский, возникший в XVI в. в эпоху Реформации.

ХОРМЕЙСТЕР (от слова «хор» и нем. *Meister* — мастер) — хоровой дирижер, руководитель хора.

ХОРОВАЯ ПАРТИЯ

1) Группа однородных голосов в хоре, исполняющая в унисон свою мелодию — часть хор. соч. Правильное формирование каждой Х. п. — необходимое условие создания хора. Требования к Х. п.: а) владение полным диапазоном данного голоса, б) владение хоровыми красками, наличие мягких (лирич.) и звучных (драматич.) голосов. Работая с Х. п., дирижер должен добиться единства и красоты ее звучания, умело использовать достоинства и маскировать недостатки отд. певцов, выработать интонац. устойчивость и динамич. подвижность. Решающее условие успеха — применение единых вок. принципов в сочетании с индивид. подходом. Для создания общехорового строя и анс. важно правильное соотношение партий, равное по звучанию или с небольш. перевесом в крайних голосах. Обычно Х. п. делится

на 1-е (более высокие, лирич.) и 2-е (более низкие, драматич.) голоса; существует и большая тембровая дифференциация. См. Тембризация хора.

2) Каждый голос хор. партитуры.

3) Ноты голосов хор. партитуры.

ХОРОВОЕ ПЕНИЕ (хоровое искусство) — коллективное исполнение вок. музыки; относится к древнейшим проявлениям муз. культуры, нар. творчества. Сочетанию голосов и манере нар. Х. п. присущи нац. особенности. Издавна Х. п. являлось неотъемлемой принадлежностью религиозных культов и мн. столетия церк. пение было основным видом профес. хор. искусства. Древнейшее культовое пение, подобно др.-греч., было в унисон или октаву. В 10—12 вв., в связи с появлением 2-голосия (органума, дисканта), возникло разделение голосов на высокие и низкие. Х. п. в эпоху Возрождения широко развивалось на основе многоголосия и усиления в музыке светского начала. Расцвет Х. п. а кап. связан с творчеством полифонистов 15—16 вв. (Палестрина, Лассо, Жанекен и др.). В дальнейшем хор (преимущ. с сопр.) явл. компонентом ораторий, кантат (у Баха, Генделя и др., где изложение нередко носит инструм. характер), опер (Глюк, Моцарт, позднее Мейербер, Верди, Бизе и др.). У композиторов-романтиков (Шуберт, Мендельсон, Шуман и др.) возник жанр камерной хор. Развитию светской хор. культуры содействовало возникновение в 19 в. нац. композиторских школ, связанных с отечественной нар. музыкой (Россия, Прибалтика, Чехия, Болгария, Венгрия и др.).

ЦЕЗУРА (лат. caesura — рубка, рассечение) — граница между фразами в музыкальном произведении. При исполнении выявляется в остановке, смене дыхания и т. д. По своему значению цезура близка к знакам препинания в словесной речи и является главным средством фразировки. Цезура иногда указывается композитором с помощью специальных знаков (запятая над нотным станом, фермата между тактами и др.), но чаще фразировка предоставляется на усмотрение исполнителей.

ЦЕПНОЕ ДЫХАНИЕ — вид хорового дыхания, при котором певцы сменяют дыхание не одновременно, а «по цепочке», поддерживая непрерывность звучания.

ЭМИССИЯ ЗВУКА (от фр. emission — подача, испускание) — посыл звука во внешнее пространство.

ЮБИЛЯЦИЯ (от лат. jubilatio — ликование) — в католическом пении красочная вокализация мелизматического характера на последнем гласном в словах alleluia, amen и др. С IX в. особенно развитые юбилации стали подтекстовываться, что привело к возникновению секвенций.

ЯЗЫК — мышечный орган, выполняющий при речи и пении артикуляторную функцию. Состоит из мышечных волокон, имеющих различное направление, и потому способен к самым разнообразным изменениям своей формы и положения. Язык прикрепляется своим корнем к подъязычной кости, непосредственно связанной с гортанью. Таким образом, его перемещения механически передаются гортани и нижней челюсти, что надо учитывать при занятиях вокалом. В пении, в связи с более округлым произношением гласных, изменением положения гортани и нахождением наилучших условий для работы голосовых складок, язык находит новые, удобные положения. Вопрос рационального положения языка в пении решается индивидуально, исходя из наибольшего для певца удобства, наилучшего качества звука голоса и чистоты произношения гласных.

4.4.2 Учебные презентации, аудио/видео материалы

Банк данных материалов по дисциплине «Хор и практикум работы с хором» в оцифрованном виде находятся в 401а ауд. на факультете эстетического образования.

4.4.3 Законодательные и нормативные акты

1. Декрет Президента Республики Беларусь от 17 июля 2008 г. № 15 «Об отдельных вопросах общего среднего образования».
2. Кодекс Республики Беларусь об образовании от 13 января 2011 г. № 243-3.
3. Образовательный стандарт Республики Беларусь ОСРБ 1-03 01 02-2008. Высшее образование. Первая ступень. Специальность 1-03 01 02 «Музыкальное искусство». Квалификация «Преподаватель».
4. Образовательный стандарт Республики Беларусь ОСРБ 1-03 01 02-2008. Высшее образование. Первая ступень. Специальность 1-03 01 04 «Музыкальное искусство. Дополнительная специальность». Квалификация «Преподаватель».
5. Образовательный стандарт Республики Беларусь ОСРБ 1-03 01 02-2008. Высшее образование. Первая ступень. Специальность 1-03 01 08 «Музыкальное искусство. Специальные музыкальные дисциплины». Квалификация «Преподаватель».
6. Образовательный стандарт Республики Беларусь ОКРБ 011-2009 1-03 01 07-2013. Высшее образование. Первая ступень. Специальность 1-03 01 07 «Музыкальное искусство, ритмика и хореография». Квалификация «Педагог-музыкант. Преподаватель».

СОДЕРЖАНИЕ

Пояснительная записка	2
1. Теоретический раздел	5
1.1 Требования к уровню освоения содержания дисциплины.....	5
1.2 Темы для самостоятельного изучения.....	5
2. Практический раздел	7
2.1 Примерный учебно-педагогический репертуар для изучения на хоровых занятиях.....	7
2.2 Вокально-хоровые упражнения.....	11
2.3 Задания для самостоятельной работы.....	17
3. Раздел контроля знаний	18
3.1 Критерии оценивания студентов по дисциплине (текущий контроль).....	18
3.2 Критерии оценивания студента по дисциплине (итоговый контроль).....	20
4. Вспомогательный раздел	22
4.1 Учебно-программная документация.....	22
4.2 Учебно-методическая документация.....	30
4.3 Перечень учебных изданий.....	37
4.4 Информационно-аналитические материалы.....	41

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ