

СЕВЕРО-КАВКАЗСКИЙ БИБЛЕЙСКИЙ ИНСТИТУТ

Методические рекомендации для мужских хоров.

Дипломная работа

Предоставлена педагогическому совету

Северо – Кавказского Библейского Института

Факультета музыкального служения

Колонтаевского Вячеслава Павловича

Студента ФМС-2011 года выпуска

Научный руководитель:

Михаил Михайлович Горбачев

Г. Прохладный 2011г.

Оглавление:

Введение.....	3
Глава 1. Понятие о хоровом пении.	
Исторические сведения (Библейские, современные исследования).....	6
1.1 Определение хора.....	21
Глава 2. Создание мужского хора	
2.1 Подбор голосов (Расстановка, по силе звука и окраске).....	26
2.2 . Некоторые особенности вокальной работы с мужскими голосами..	29
2.2 Взаимоотношения в хоровом коллективе.....	35
2.3 Особенности работы в не профессиональных хорах.....	41
2.4 Особенности аранжировки для мужского хора.....	56
Заключение.....	65
Рекомендуемый репертуар.	
Список литературы.	

Введение.

Хвалите Господа, ибо благо петь Богу нашему, ибо это сладостно, - хвала подобающая. (Пс.146:1) По истине, тот кто участвовал в прославлении нашего Господа пением, тот понимает слова Давида. Каждая спевка и участие в Богослужениях, это особый момент в котором по-особому чувствуется действие Духа Святого.

Огромная роль в исполнении духовной музыки в церковном служении принадлежит хору. Хор в церкви – это группа верующих, обладающих определенным музыкальным даром и в достаточной мере владеющая техническими и выразительными средствами церковно-хорового пения, чтобы при помощи музыки и слов прославить Бога, рассказать о силе Его любви к человеку, воспеть жизнь, страдания и смерть Господа Иисуса Христа, обратиться к Богу в молитве и выразить надежды и чаяния возрожденной души.

В наших современных церквях вопрос «о пении хором» стоит больной темой нашего братства, так как многие хоры прекращают свое существование по разным причинам, таким как: нехватка времени, не желание строить общение в большом коллективе (заменяя более простым вариантом как группа прославления), новые технические возможности (компьютерные фонограммы и т.д.), недостаточная подготовленность регентов и хористов. Лишь не многие из них в совершенстве владеют правильными вокально-хоровыми навыками пения. А ведь только музыкально грамотный хор имеет хорошие перспективы духовно-творческого роста. Любую трудность легче преодолеть, если она осознана. По этому, учитывая степень подготовки хора,

регент должен ставить перед ним и последовательно решать определенные задачи: развитию у хористов музыкального и ритмического слуха, обучение певцов пению по нотам, преодолению всех интонационных трудностей, достижение ритмической точности исполнения, ансамблевого звучания, развитие вокальных данных, и т.д.

В данной работе рассматривается очень интересная и нужная тема для наших церквей создание мужского хора! К большому сожалению многие христиане не понимают для чего нужен хор в наших церквях, а тем более мужской хор.

А ведь именно мужское пение имеет богатую историю, особое духовное воздействие на слушателей. Так как доказано что в низком голосе чувствуется интеллект, уверенность в себе, самодостаточность. Человека с низким голосом окружающие воспринимают как знающего, а, следовательно, более авторитетного. Ученые из университета Шеффилда провели ряд исследований, в ходе которых выяснили, что человеческий мозг гораздо лучше воспринимает мужскую речь, нежели женскую. Они сделали из этого исследования несколько важных выводов. Во-первых, они поняли, почему люди, у которых есть какие-либо психические расстройства, слышат именно мужские, а не женские голоса. Все дело в том, что для мозга, создать иллюзию мужского голоса намного проще, чем женского. Во-вторых, ученые поняли, что для рекламы лучше использовать мужской голос, так как сознание человека гораздо больше открыто для него. При этом речь идет не только о простой рекламе, но и презентации продукта даже в видеоформате (например, на интернет-сайте). Сразу хочется сказать что данная работа не рассматривает превосходство мужского голоса над женским и наоборот, мы лишь раскрываем некоторые особенности мужского голоса. Исходя из моей практике работы с мужскими хорами, а так же слыша пение других хоров, всегда чувствовалось особое влияние Духа Святого.

Как правило отзывы слушателей всегда были положительными.

Данная работа поможет регентам в создании мужского хора и решении определенных технических задач о которых говорилось выше, например первая глава рассматривает исторические сведения о коллективах в которых принимали участия мужчины. Именно история помогала решению современных проблемах связанных не только с музыкой, но и с политикой и искусством в целом. Поэтому нельзя строить дальнейшее развитие музыкальной культуры, забыв или выкинув основу! Мы должны четко знать и не только знать, но и сами прочувствовать тот исторический фундамент музыкально-храмовой культуры. В этой работе вы найдете очень подробные сведения о музыке времен: Давида (родоначальника храмовой музыки), музыке 3-10 века, Развитие Византийского (православного) пения, Григорианских хоралах и Хоровом пении во времена Бортнянского, Веделя, Чеснокова. Далее в данной работе мы поговорим о тех отличительных моментах, которые отличают хоровое пение от простого пения большого количества людей, что является хоровым пением а что нет. И наконец вторая, основная часть этой работы расскажет нам о непосредственно создании хорового коллектива, работы с ним как вокальной так и педагогической. Так же будут рассматриваться вопросы взаимоотношений внутри коллектива ведь известно что если в нутри каждой партии нет дружественных отношений, то не получится унисона. И наконец мы поговорим о некоторых особенностях аранжировки для мужских хоров,

Глава 1. Понятие о хоровом пении.

Мужское пение в истории

В истории древней музыки и пения особенно обращает внимание на себя "царь, сладкий певец" Давид - 2 Пар. 23 гл.

В юности Давид был пастухом, позже - придворным музыкантом, любимцем всего народа за единоборство с Голиафом. Впоследствии, как известно, Давид был помазан на царство пророком Самуилом. За сорок лет своего царствования Давид очень много сделал для развития храмовой музыки и пения. При перенесении ковчега "все сыны Израилевы играли пред Господом" - 2 Цар.гл.6. Но это не было беспорядочное веселие толпы; это была игра стройного оркестра; начинали музыку цитры, псалтыри вели мелодию, а ритм создавали громкие медные кимвалы - 1 Пар. 15,19-21. Заботы Давида о ковчеге закончились установлением его в специально построенной скинии в городе Давидовом - 2 Цар.6,17. Нужно отметить, что в древней скинии Моисея служение не сопровождалось пением. Левиты несли службу по охране, содержанию и перенесению скинии. Давид впервые установил "стройное с восклицанием" пение - Пс.32,3. Он назначил чреды служения певцов во главе с начальником пения - 1 Пар.6,31; 23,3-5; гл.25. Управляющий пением показывал поющим повышение и понижение голоса, переходы, задержки и т.д.

Говоря о развитии музыкального искусства, необходимо указать, что дирижирование хором в современном виде сложилось только около ста пятидесяти лет назад. Но управление хором существовало и в дни Давида. На ассирийских и египетских барельефах найдены изображения групп играющих на инструментах и перед ними - руководителя, человека с жезлом в руках. При Давиде существовал прием, называемый хейрономией (греч. "рука + правило"); условные движения руки пальцев дирижера дополнялись движением головы и корпуса, и указывали певцам темп, метр и направление движения голоса вверх-вниз. В средние века усложнение музыки привело к новому способу дирижирования с помощью специальной палки (батута); ею отбивали такт. В 17-18 веках дирижер играл на клавесине или органе и делал указания оркестру головой, пальцами, глазами (И.С.Бах), иногда отбивал такт ногой. Батута существовала даже в девятнадцатом веке. В возросшем

оркестре и хорах дирижеру помогал первый скрипач, играя и показывая смычком на паузы в своей партии. Получалось два дирижера. В восемнадцатом веке первый скрипач постепенно становился первым руководителем. Современный вид дирижирования утвердился великими композиторами: Берлиозом, Мендельсоном, Бетховеном, Вагнером и Листом.

Но возвратимся к рассмотрению развития пения во времена Давида. Из тридцати восьми тысяч левитов Давид выделил четыре тысячи для музыки и пения.

Певцы проходили подготовку под руководством искусных учителей пения, ведущим из которых был Хенания - 1 Пар. 15,22 и 9,33. Певцы же, главные в поколениях левитских, свободны были от занятий, потому что "день и ночь они обязаны были заниматься искусством своим". Это записано в Библии, как полезное напоминание многим братьям, полагающим, что в деле пения можно обойтись без подготовки и систематических занятий.

Школы времен Давида готовили певцов и способствовали развитию теории музыки.

Давид "давал псалмы", сочинял и текст, и музыку. В первый раз это отмечено в 1 Пар. 16,7.

Многие из ста пятидесяти библейских псалмов носят название псалмов Давида. Поэтическая красота их общеизвестна и всеми признана. Величественная простота, краткость, строгость стиля, богатство чувств: от глубоких переживаний, скорби и отчаяния до надежды, радости, полной уверенности в Боге. Эти псалмы вдохновляли и продолжают вдохновлять композиторов, поэтов и художников всех веков.

Книга Псалмов также имеет свою историю. Первоначально записанные псалмы были разрозненны и терялись. Иудеям пришлось позже собирать их. Левиты не раз обходили страну в поиске псалмов. При царе Соломоне было записано тридцать псалмов (от 41 до 71), левиты царя Иосафата записали 16 псалмов, столько же разыскали и левиты царя Езекии. В четвертом веке до Р.Х. специальная комиссия занималась сбором и пересмотром псалмов и распределением их в книге Псалмов.

Еврейское слово "лицмор" означает пение с бряцанием; ему соответствует греческое слово "псалмос", хотя словом "лицмор" были обозначены только 57 псалмов из 150, но оно вошло в наименование книги

по решению той же комиссии; по-гречески, а позднее и по-русски название звучит: "Книга Псалмов".

Встречаются и другие обозначения псалмов: псалом 144-й начинается словом "хвала"; словом "молитва" начинаются пять псалмов, словом "писание" - 6, "учение" - 13, "песнь восхождения" - 15 псалмов и т.д.

В пятом стихе шестой главы Второй книги Царств приведено перечисление различных музыкальных инструментов, бывших в употреблении у Давида. О том, как пользоваться ими, есть указания в псалмах. Например, в псалмах 8, 80, 83 имеются указания для аккомпанирующего инструмента: "На Гефском орудии", что указывает на происхождение этого инструмента. Геф - "точило" - древний филистимский город (И.Нав.13,3 и 1 Цар.6,17), туда был перенесен из Азота ковчег Завета, а оттуда - в Аккарон. В этом городе укрывался Давид от Саула - 1 Цар.21,10-15, притворившись безумным. Даже в такое трудное время любознательный умный Давид наблюдал жизнь, культуру и музыкальные инструменты соседнего народа.

Псалмы 38 и 61 адресованы Идифуму ("восхваляющему") левшу, назначенному вместе с Асафом и Еманом играть для сопровождения пения на цитрах и псалтирях. Все трое были первоначально как певцы и играющие на инструментах по случаю перенесения ковчега, и это назначение осталось за ними и их потомками и при Соломоне - 2 Цар.5,12; Езекии - 24,14; 35,15 и во дни Неемии - Неем.11,17.

Слово "шушаним", встречающееся в псалмах 44, 68, 79 до сих пор не объяснено; его считают или названием неизвестного инструмента, или указанием на один из 24 очередей певческих хоров.

Из 150 псалмов, помещенных в Псалтире, Давиду принадлежат только 73 псалма, 89-й - Моисею, 126-й - Соломону, 88-й - Езрахиту Ефаму; одиннадцать псалмов написали сыны Кореевы, двенадцать псалмов - Асаф, начальник пения у Давида, десять - Езекия. Авторы остальных псалмов неизвестны.

Величайшая ценность псалмов Давида в мировой культуре увеличивается еще и тем, что они содержат в себе бесценные пророчества о Христе, и тем, что Христос разъяснял смысл их Своим ученикам - Лк.24,44. На кресте Христос молился словами - Пс.21,4: "Боже Мой, Боже Мой! для

чего Ты Меня оставил?" - Мф.27,46; Мр.15,34. Последние слова Его были: "Отче, в руки Твои предаю дух Мой" - Лк.23,46; сравните с Пс.30,6.

О Христе Иисусе говорят многие псалмы, особенно 2, 8, 15, 21, 39, 44, 68, 71, 109 и др.

Верующие люди, дети Божии, проходят свое жизненное поприще с псалмами на устах. Святой Иероним пишет в письме к Марцелле: "Земледелец, идя за плугом, поет "аллилуйя"; покрытый потом жнец утешается псалмом, и виноградарь, срезая кривым ножом виноградные ветви, поет что-нибудь из Давида".

Василий Великий (четвертый век) учит детей Божиих: "Псалом есть врачество для ран человеческой души; он уцеломудривает человеческий помысл, он - тишина души... Он примиряет враждующих, он - украшение молодых и утешение старцев".

Апостол Павел рекомендует назидать себя псалмами и славословиями, и песнопениями духовными, "воспевая в сердцах... Господу" - Еф.5,19.

Сын Давида, царь Соломон расширил храмовое пение, объединив его с музыкой - 2 Пар.5,12. При освящении храма в 1004 г. до Рождества Христова сто двадцать труб вторили двумстам восьмидесяти восьми певцам.

Хор храма того времени разделялся на два полухора для попеременного пения, называемого антифонным. Кантор, или 1-й полухор, читал псалмы нараспев (псалмодическое пение); иногда чтение украшалось короткими попевками. Кантору отвечал 2-й полухор или весь народ. Эти напевы записывались простейшим способом: над текстом делались пометки о движении голоса, об остановках и об украшениях в виде попевок. Храмовое пение возвысилось и расцвело при царях Давиде и Соломоне и больше никогда не поднималось на такую высоту.

Древнехристианский период.

Зародившееся в 1 веке н.э. христианство очень быстро распространилось по Римской империи. Христиане объединялись в общины.

Во втором-третьем веках их преследовали владыки Рима, и они вынуждены были проводить богослужебные собрания в катакомбах - подземных галереях, вырытых в красной вулканической породе, которые тянулись на многие километры над Римом. Но и там богослужения сопровождались пением. На стенах галерей до настоящего времени сохранились изображения поющих, а также - тексты гимнов. Пение было особенно проникновенным и сердечным. Одноголосная музыка гимнов была красива в своей строгости и восторженности одновременно.

На Первом Вселенском соборе в 325 году, в Никее, был осуществлен союз императора с христианской церковью. Из гонимой церковь превратилась в государственную. Пение и все богослужение становилось все более пышными; оставаясь одноголосным, пение украшалось различными распевными вставками. Такое явление объясняется проникновением в церковную музыку народных интонаций, вносимых исполнителями.

Второй Вселенский собор в 381 году запретил небиблейское пение. Христианство, десятилетиями пользуясь благоденствиями, теряло в то же время жизненность и простоту. Вместе с тем приближался закат Римской империи. В 395 году огромная империя раскололась на две: Римскую - Западную и Византийскую - Восточную.

Во время разделения империи оставались действительными три церковных центра, три патриархата: Римский, Александрийский и Антиохийский.

Пение в церквях преобладало пышным и возвышенным стилем.

Вдохновитель церковного пения того времени блаженный Иероним учил, что гимн - это песнь о величии Божиим, псалом есть песнь моральная, а кантика - песнь о Божиим мироздании.

В наше время отдельные направления музыкального развития называют школами. Гимнотворец Ефрем Сирин, поэт, композитор и распевщик, живший в 306-373 годах, создал песенную школу, имевшую многих последователей. Псалмы Ефрема переводились с сирийского языка на латинский - для Запада и на греческий - для Востока. Они исполнялись во многих церквях и продолжают исполняться в богослужении православной церкви до наших дней. Пение при этом оставалось одноголосным и носило следы кантиляции, но у Сирина обогащалось напевностью сирийской мелодии. Очень одаренный, Ефрем Сирин был глубоко верующим человеком

и страдал от проникновения в церковное пение пышности и изысканности: "Еретики облачают чуму грехопадения в наряд музыкальной красоты", - говорил он. Несмотря на это, духовная музыка в своем развитии может и должна пополняться новыми звучаниями. Интонации, могущие передать чувство веры, упования, надежды, уверенности в спасении, могут прийти и из народной музыки и остаться в церковной музыке, обогащая ее.

К концу 4-го века многое изменилось в Церкви: появилось монашество, стали устраиваться праздники в честь святых. В псалмах начали появляться вставки с описанием праздников. Эти вставки назывались тропарями. Появились связки, называемые ирмосами.

Пение принимало такой вид: продавался древний псалом Давида, затем - ирмос, устанавливающий новую метрику, и, наконец, звучал тропарь праздника. Получалось сравнительно сложное одноголосное пение. Это пение исполнялось огромными хорами: в Византийском храме св.Софии при Юстиниане пел хор из 555, а при Ираклии - из 600 хористов.

Выдающийся поэт и певец того времени - гимнотворец, диакон, еврей по национальности Роман Сладкопевец из Эмесы в Сирии (5-6 век) создал свыше тысячи гимнов, лирически-философских поэм, имевших большое распространение в монастырях и церквях. Опираясь на библейские тексты, Роман передавал состояние души, верующей в Господа. Прекрасные мелодии отражали покой и радость и часто возносились яркими порывами славословий к Спасителю. В православии до наших дней сохранились около 80 гимнов Романа, полюбоившихся своей сменой направлений, спадов и богатством музыкального узора. Это кондаки, имевшие вступления, сольные строфы, припевы и подобие речитатива (кантиляции). Вступления выделялись особым ритмом, строфы декламировал солист, припев пел народ. Роман хорошо понимал состояние простых верующих. Чтобы облегчить душам понимание Священного Писания, в основу написанных им песнопений он брал библейские повествования.

Духовная музыка продолжала развиваться. Со времени 3-го Вселенского собора появились песнопения, посвященные Деве Марии. Акафист Марии, известный до наших дней, составил в 626 году константинопольски патриарх Сергей. Слово "акафист" означает "не сажусь". Это песнопение в православии исполняется обязательно стоя.

Восток и Запад.

Византия в 6-7 веках объединяла многие народы с различными песенными традициями. В отдельных монастырях зарождалась своя музыка, свой напев. Различали греческий, сирийский, армянский, понтийский, эфиопский, славянский напевы. От древности Византийская Церковь заимствовала молитвенное чтение нараспев и иудейское псалмодическое пение с расцвечиванием концовок. Монастырское чтение, медленное, спокойное, тягучее - вот простейший вид пения того времени.

В церквах 7-8 веков на греческом и сирийском языках распевались каноны (от греческого "мера"). Были в ходу малые, неполные каноны. Полный канон имел 9 песен. В каждой песне первую строфу составлял ирмос, остальные - тропари. Сохранилась запись восьмого века: "Если кто желает сочинить каноны, то он должен прежде озвучить ирмос, затем написать тропари с той же силабикой (имеется в виду то же количество слогов, и созвучных ирмосу, и сохраняющих замысел)". Как видим сочинение музыки подчинено своим законам.

В настоящее время словом "канон" обозначаются сочинения, состоящие из непрерывной имитации - повторения темы - мелодии в голосах.

Значительное развитие канон получил в творчестве Андрея Крестского (650-740 гг.) и Иоанна Дамаскина (700-754 гг.).

Иоанн Дамаскин богослов, философ, поэт и композитор монастыря св.Саввы близ Иерусалима, создал около тысячи церковных песнопений. Главный его труд состоял в упорядочении литургии (воскресного богослужения) и создания октоиха - сборника круга песнопений всего церковного года в соответствии с церковным календарем. Напевы строились на основе восьми гласов. Песнопения каждого гласа исполнялись в течение одной недели, а весь цикл охватывал восемь недель, начиная с воскресенья после Пасхи. По истечении этого периода цикл песнопений повторялся снова. Гласы византийского пения перешли и в русское православие, но были здесь постепенно изменены русской певческой традицией.

Иоанн Дамаскин делил философию на теоретическую и практическую. Богословие и математическая четверица составляли теоретическую философию. В четверицу входили: арифметика, геометрия, астрономия.

Практическая философия занималась этикой, политикой и экономикой. Следуя таким представлениям, Дамаскин уделял внимание музыке не менее,

чем богословию. Его работы в защиту символа веры так же, как и все труды, были известны всей Византии и Западу и значительно влияли на жизнь Церкви.

В 9-м веке Сиудитский монастырь в Константинополе становится песенно-гимнотворческим центром благодаря вдохновенному и искусному импровизатору мелоду Федору Студиту (ум.826 г.). Особенно известны его 72 напева Алиллуйя, по девять напевов на каждый глас.

Византийское пение этого времени имело влияние на пение Западной церкви, особенно через Базилианский монастырь, находящийся вблизи Рима.

Музыкальные деятели Афонского монастыря в 14-15 веках внесли в Византийское пение влияние славянской песенности, особенно через замечательного славянского певца и композитора Иоанна Кукузеля, составившего "Полиелеи Болкарки" - болгарские мелодии, обработанные приемами Романа Сладкопевца, прославившего византийское пение на весь мир.

Православные церкви различных стран способствовали возвышению византийского церковного пения, но и сами обязаны византийскому центру в развитии пения.

Римско-католическая церковь оказалась духовным центром западного мира, объединяющим раздробленную Западную Европу. Музыка Западной церкви складывалась в крупнейших городах - Риме, Милане, Пуатье, Париже, Руане, городах Испании.

В 4-м веке Западная и Восточная церкви пели псалмы Амвросия, епископа Миланского (ум.397 г.). Амвросий, человек высокой культуры, чувствовал необходимость улучшить однообразное речитативное исполнение псалмов. Он написал для Миланской церкви ряд гимнов, излагая псалмы Давида в стихах. Ему удалось создать яркие образы, используя красочный язык в приемах оратора Цицерона, подражая Горацию и Вергилию. Амвросий говорил о себе, что он "очаровал народ мелодической прелестью своих гимнов". Его музыка была очень проста и близка к народной. Амвросий ввел в западное церковное пение антифонный способ исполнения, известный в Иерусалимском храме и положил начало осмогласию на Западе (см. И.Дамаскин). В нашем сборнике "Гусли" имеется гимн № 165 "Боже, славим мы Тебя", принадлежащий Амвросию.

В это время напевы чаще всего передавались по слуху и сохранить их музыкальную чистоту никто не стремился; мелодии приобретали всевозможные наслоения в зависимости от традиций различных народов. Состав богослужений в церквях тоже оказывался различным. Постепенно сложились четыре литургии: римская, миланская, галиканская и испанская. Как уже говорилось, литургией называется воскресное богослужение. У православных это - Обедня, у католиков - Месса.

В православной церкви над составом литургии трудился Василий Великий. Несколько изменил ее Иоанн Златоуст, он построил литургию из трех частей:

- проскомидия - приготовление вина и хлеба для причастия.
- литургия оглашенных (готовящихся вступить в Церковь), состоящая из молитв, пения и поучения,
- литургия верных.

Развитие литургии занимает значительное место в истории духовной музыки. До конца 17-го века песнопения православной обедни исполнялись одnogолосно, знаменным распевом. В начале 18-го века песнопения литургии ("Херувимская", "Верую", "Милость мира", "Отче наш" и разделяющие их эктении - молитвы "Господи, помилуй") составляли С.Пекальский, Н.Дилецкий, В.Титов, А.Ведель, Д.Бортнянский. Позже полные литургии составили М. Глинка, П.И.Чайковский, А.Трещанинов, С.Рахманинов и др. Заупокойную литургию составил А.А.Архангельский.

Упорядочением пения в католической церкви занялся папа Григорий Первый (ум.604 г.) с помощью Римской певческой школы "Схола Канторум", бывшей тогда высшим академическим законодателем пения. Упорядочение состояло в отборе и переработке богослужебных напевов Рима и местных монастырей и церквей.

Григорианское пение началось в 4-м веке с пения "аллилуйя" - победного возгласа христиан после двух с половиной веков гонений. Его лучшие образцы сложились, по-видимому, в конце 5-го века (между 540 и 600 годом), т.е. между вторжением готтов и вторжением лангобардов, в эпоху, представляющуюся нашему воображению непрерывным рядом войн, разрушений, чумы, голода, катастроф, и притом столь ужасных, что Григорий усматривал в них знамение близящегося конца мира и предвестие

страшного суда. Тем не менее, все в этих напевах дышит миром и верой в будущее.

Григорий первый собрал песнопения в годичный круг ежедневного церковного пения на латинские библейские тексты для одноголосного мужского хора. Входили в него простейшие песнопения на одном звуке и мелодические гимны, узорчатые, глубоко проникновенные. Преобладали плавные, постепенные ходы голоса. Часто - "ввод" построен на постепенном подъеме, "труба" - центральная часть, на одной высоте, заключение - на спускающихся к первоначальной высоте звуках. Мелодии хора были записаны только в 9-ом веке невмами. Несовершенство этого письма лишило записывающих возможности передать точно характер хора.

Невмами назывался вид музыкального письма, выполненный черточками, запятыми, точками над текстом. Такая запись могла напомнить знающему напев исполняемого произведения все особенности относительно движения, как "крюки" православия. Незнакомый напев спеть по незнакомой записи было очень трудно, так как она не отражала интервалов и ритмики. В современной записи Григорианский хорал впервые был издан в 1644 году итальянцем Авватини в сборнике "Церковные гимны в Григорианском пении". В 10-13 веках невменная запись заменилась нотацией, близкой к нашей.

Напевы Григорианского хора составили католическую литургию, мессу. В нее входили пять постоянных песнопений-молитв: "Господи, помилуй", "Слава в вышних Богу", "Верую", "Свят Господь Бог Саваоф", "Благословен грядущий во имя Господне", "Агнец Божий, взявший на Себя грехи мира". Мессу пели и до появления Григорианского хора. Напевы мессы привлекают внимание композиторов всех веков и времен, создавших непревзойденные произведения, вершиной которых считается Торжественная месса си-минор И.С.Баха (1773 г.).

Григорианский хорал упорядочил пение. Литургия во всех церквах стала строиться одинаково. Хорал считался установившимся навеки. Но каждый талантливый исполнитель искал "украшения" постоянно исполняемых напевов. Последний слог слова Аллилуйя в конце псалмов начали распевать, все более украшая мелодию, изобретая различные "обороты". Это новое построение пели на звук "Аа" в слове Аллилуйя. Пение получило название юбилеи. Регент-монах Ноткер (ум.912 г.) для лучшего запоминания певцами вместо "Аа" подставлял текст, в котором каждому звуку

соответствовал один слог. Напев хорала получил добавление. Строгость Григорианского хорала сильно нарушилась.

Своеобразно развивалась английская церковная музыка.

Первые гимны назывались Кэроле, они пелись в церквях и в семейном кругу. Дома их пели свободно, при желании изменяя текст. Британия издавна очень музыкальна. Например, простая арфа была у каждого британца, на семейных праздниках ее передавали из рук в руки, чтобы каждый мог что-либо спеть. По закону страны кредитор, отнимая имущество бедняков за долг, не мог забрать из дома арфу. В Оксфордском университете музыка изучается с 886 года.

В 10-ом веке в строгий Григорианский напев англичане ввели второй голос, параллельный основному в терцию. Такое двухголосие было названо гимелем. В это время многоголосие появляется у многих народов: скандинавов, франков, славян. Англичане, возможно, опередили другие народы. Еще около 850 года появилось двухголосие, называемое "органным", а уже в следующем столетии пели многоголосно, в три и четыре голоса. Нужно добавить, что англичане впервые ввели в церковное пение орган. Крупный орган в 400 труб был установлен в Уинчестерском соборе.

Испанская церковная музыка претерпевала влияние многих завоевателей, но пение процветало, наполняясь интонациями своего очень музыкального народа. Сложилась Галликанская литургия, утвержденная собором в Толедо в 589 году. В 711 году Испанию наводнили завоеватели - арабы, но церковная музыка не умерла и при арабах. В 12-м веке был издан знаменитый сборник "Кантичи св. Марии", имевший 401 духовный напев, значительно превосходящих по мелодии и богатству стихов все известные напевы Европы. В том же двенадцатом веке появились церковные мистерии - музыкальные священные представления на библейские темы. Сохранился отрывок мистерии "Поклонение волхвов".

Позже знаменитый испанский композитор полифонист Кристоальди Моралес говорил: "Если музыка делает что-либо, кроме прославления Бога,... она совершенно уклоняется от своей цели".

Средневековье на Западе.

В средние века (12-13 вв.) Западная церковь безраздельно владела душами, а часто и имуществом граждан. Слабым, постоянно меняющимся светским властям раздробленной Европы противостояла Римская курия,

имевшая в подчинении церкви и монастыри по всей Европе. Музыкальная жизнь также была сосредоточена в церквях. Здесь трудились профессионалы - исполнители и теоретики. Народная музыка все же не была изолирована от церковной. Интонации различной музыки постоянно оказывали влияние друг на друга.

В средние века многим в музыке виделся символический смысл. Испанский композитор и философ Иоанн де Мурсиа считал музыку и церковь единым целым. В одних ладах он видел отражение любви к Богу, в других - любви к ближнему. Он также считал, что три октавы соответствуют трем ступеням очищения верою; четыре линии нотного стана до введения 5-линейного стана - четырем Евангелиям.

В 12-м веке развилось пение в виде мотета - самостоятельные голоса сложно переплетались вокруг тенора, которому поручался Григорианский напев. Эта своеобразная полифония была запрещена декретом папы Иоанна 22-го в 1322 г. Но мотеты привлекали композиторов: постепенно их строили из двух и трех разделов, поручая верхние голоса мальчикам. В 17-м веке мотеты сочинялись с инструментальным сопровождением.

В 16-м веке французский поэт и композитор, каноник собора в Реймсе Гильем Машо написал первую четырехголосную мессу. До Машо разделы мессы велись одnogолосно, напевами Григорианского хора. Композитор сочинил более развитые мелодии, сочетая григорианское пение с традициями странствующих народных певцов - труверов.

В это время церковная музыка развивалась главным образом композиторами так называемой нидерландской школы. Используя народное творчество, эта школа обобщила достижения хорового многоголосия и ознаменовала расцвет классической хоровой полифонии. Были созданы законы полифонии - месс и мотетов, и утверждено равноправие четырех голосов хора. Композиторы отличались искусной техникой контрапункта, достигая исключительной выразительности многоголосия (до 36 голосов). Эти хоры предназначались для исполнения акапелла, и философско-созерцательная музыка месс наполняла церкви красотой звуков, напоминающей гармонию мироздания; отражала внутренний мир венца творения - человека. Величие готических средневековых соборов дополнялось просветленной вдохновенностью хоров с преобладанием высоких регистров и чистых красок хоров мальчиков и мужских фальцетов.

Одним из участников этой школы был величайший французский композитор Жоскен Дебре (ум. 1521 г.). В его мессах слышится григорианский дух и красота глубоких духовных чувств. Самостоятельность мелодии у Дебре и других нидерландских композиторов привела к большому подчинению остальных голосов, так что в заключительных построениях возникла вертикаль - аккордовые созвучия. Вспомним, что до этого голоса не регулировались между собою. Высокое мастерство Жоскена Дебре ускорило возникновение гармонии.

Гармонией называется учение о закономерном объединении звуков в созвучия (аккорды) и связи созвучий в музыкальном движении. На каждом звуке звукоряда в многоголосии строится созвучие. Их связь и соотношения изучает гармония. Тональности также находятся во взаимосвязи между собою по законам гармонии.

Из произведений Жоскена Дебре непревзойденными и совершенными считаются мессы, кантаты: "Поведай, язык мой", "Плач Давида", "На кресте в венце терновом". Музыкальное наследие композитора составляет три сборника месс, около ста мотетов и другие. Знаменитый теоретик 16-го века Г.Гларсин так отзывался о Ж.Дебре: "Никто, кроме Жоскена, не выражал в мотетах с большой силой настроение верующей души". Это объясняет значительное влияние Ж.Дебре на музыку немецкой Реформации и огромную любовь Лютера к его музыке.

Нидерландцы оказали значительное влияние на развитие духовной музыки разных стран. В Италии нидерландец А.Вилларт был зачинателем венецианской школы. В дальнейшем из нее вышли Габриэль Андреа и Джовенни - значительные духовные композиторы, авторы партитур и многохоровых произведений.

Перед Реформацией.

В 15-16 веках церкви большинства стран Европы были охвачены движением освобождения от владычества "князей церкви" - римской курии. Время от времени появлялись братья, движимые Духом Святым, желавшие возвращения к Церкви апостольской, евангельской. В 14-15 веках последователями Христовых учеников стали английские крестьяне лолларды - критики католического духовенства, сотнями сжигаемые на кострах.

В Чехии появились гуситы; в германских и швейцарских землях - анабаптисты, проповедовавшие равенство людей перед Богом и

практиковавшие крещение взрослых по вере. Эти христиане объединились в общины. Их пение походило на раннехристианское, дух протеста проникал в их музыку. Простые, глубокие по содержанию тексты, излагавшие основы евангельского учения и хвалу Творцу и Спасителю, пелись на знакомые народные мотивы, напевы. Псалмы Давида исполнялись на родном языке. Господь благословил народы и даровал им Священное Писание на своем родном языке трудами незабываемых подвижников. Очевидно, первым был перевод Уильфила на готтский язык в 4-ом веке. Германские племена, говорившие по-готтски, приняли христианство в виде арианства, от простых священников, не вдававшихся в догматические споры и прошедших с проповедью Евангелия всю Европу.

В 9-ом веке просветители славянского мира Кирилл и Мефодий перевели часть Библии на славянский язык. Это способствовало развитию богословия в Болгарии; монастыри стали знаменитыми центрами песенности, нотного письма и музыкальной грамотности.

Распространение переводов Библии вынудило папу Григория Девятого издать декрет (1231 года), запрещающий чтение Библии лицам, не имевшим духовного сана.

На английский язык впервые Библия была переведена в 1382 году Джоржом Виклифом, доктором богословия Оксфордского университета. Его евангельская убежденность, труд во имя Господа, имели большое влияние на Яна Гуса, Мартина Лютера и других реформаторов.

Ян Гус (1371-1415 гг.) был великим чешским реформатором Церкви. Своей убежденностью в Божием спасении, даруемом всем людям, он поднял Чехию на борьбу за чистоту церкви. Кроме того, Ян Гус преподавал богословие и музыку в университете, который ранее и сам окончил, был ректором университета. Гус с великой любовью развивал христианское пение, записывал и обрабатывал древнейшие чешские напевы и сочинял духовные песни. Четыре из них были написаны в заключении. Гус считал духовное пение способным совершенствовать духовный мир человека. Как известно, за проповеди Евангелия католицизм осудил Яна Гуса, и он был сожжен на костре как еретик.

Подвиг Гуса поднял Чехию против господства немецкого католицизма. Под руководством Яна Жижки восставшие, названные таборитами, собирались и жили в военных лагерях - таборах (от названия горы Табор). Здесь создавались песни на чешском языке, мужественные и суровые, схожие

с народной музыкой. Каждому слогу соответствовал один звук, песни были одноголосными или имели простое двухголосие. Одна из песен называлась: "Кто же, вы воины Божии". Это были духовные гимны, по своему характеру евангельские, доступные народу простотой текста и небольшим диапазоном мелодии.

Движение гуситов было предвестником Реформации, вскоре начавшейся в Европе. Лютер называл себя продолжателем дела Д.Виклифа и Я.Гуса.

Хоровое пение в России.

В течение многих столетий хоровое пение являлось тем основным путем, по которому шло развитие музыкальной культуры нашего народа. Исключительная поэтико- музыкальная одаренность русского человека находила свое выражение в образах песенного творчества, а наиболее излюбленной, органически присущей народу формой музыкального исполнительства стало хоровое пение. Именно в этой области создавались в первую очередь те художественные ценности, которые принесли нашему народу всемирное признание в области музыкального искусства и утвердили за ним славу народа-песнетворца. На основе народнопесенной культуры возникло и поднялось могучее русское профессиональное музыкальное искусство. В процессе развития отечественной хоровой культуры создались хоровые коллективы, не знающие равных себе по исполнительскому мастерству. Художественное воспитание и последующее творчество наиболее одаренных русских музыкантов было неизменно связано, в большей или меньшей степени, с народной песней и хоровым пением.

Область народного певческого искусства влекла к себе всех тех музыкантов, в творчестве которых жили и утверждались лучшие традиции русской музыкальной культуры. В то же время, глубокое своеобразие русской хоровой музыки было всегда способно оказывать сильнейшее влияние как на формирующийся творческий облик музыканта, так и на самый характер его. В течение ряда поколений многие даровитые русские музыканты и исполнители всецело и убежденно посвятили себя хоровому делу. Среди них были выдающиеся музыкальные деятели, оставившие заметный след в истории русской музыки: Д. С. Бортнянский (1751—1825), М. С. Березовский (1745—1777), Г. Я. Ломакин (1812—1885), В. С. Орлов (1856—1907), А. Д. Кастальский (1856—1926) и многие другие.

Определение хора

Что такое хор, и что не является хором, а лишь собранием поющих; что является хоровой звучностью, а что только звучанием человеческих голосов; почему один хор поет хорошо, а другой хуже; что нездорово и требует лечения в хоре, поющем плохо? Без разрешения этих вопросов нельзя точно указать хоровому дирижеру практически путь его работы. Разрешение же их вводит нас в область хороведения. Хорошую, здоровую хоровую звучность создают три главнейших элемента. Установить, каковы эти элементы, можно путем всестороннего исследования хоровой звучности отлично поющего хора.

Попытаемся представить себе звучание такого хора: тихие, но широкие и полнозвучные аккорды, как волны, плавно катятся на нас; нас чарует ровная, полноценная звучность и удивительное слияние всех голосов в едином аккорде; мы не слышим в этой объединенной звучности не только отдельных певцов, но и отдельных партий хора, все слилось и уравнилось, чтобы образовать прекрасную звучность аккорда. Поражает цельность, монолитность этой звучности: хор с его многочисленными певцами представляется нам как бы единым живым организмом.

Аккорды-волны начинают расти, расширяться и, наконец, достигают огромной мощи. В этом труднейшем процессе расширения, нарастания звука, в этой мощи хорового *forte* сохраняется все та же слитность, цельность, и в то же время ощущается такая легкость, как будто хор вовсе не затрачивает сил на это расширение звука, на это звучное, мощное *forte*.

Уравновешенность в стиле и слитность в окраске и есть основа первого элемента хоровой звучности — частного ансамбля.

Ансамбль (*ensemble*) — французское слово. В переводе означает — сразу, вместе, слитно и, что главное, уравновешенно, — главное потому, что можно петь всем сразу, вместе и даже слитно, но если не будет уравновешенности в силе, то не получится и того, что следует называть частным ансамблем. («Частным» мы называем этот ансамбль потому, что он принадлежит отдельной хоровой партии — части хора.)

Основу первого элемента хоровой звучности — частный ансамбль — мы обнаружим в любой партии отлично поющего хора. Вот почему, воспринимая общую хоровую звучность, мы не слышали отдельных певцов.

Если мы выйдем из круга какой-либо одной партии и посмотрим со стороны на ее отношение к хору (как части к целому), то мы подметим стремление уже целой партии, объединенной частным ансамблем, уравниваться в силе звука с другими партиями хора. Это стремление создает равномерное, уравновешенное звучание всех хоровых партий.

В результате достигается общий ансамбль хора, что и составляет полный первый элемент хоровой звучности. Он и обуславливал ту цельность и слитность всех партий, которую мы наблюдали, слушая общую хоровую звучность.

Если мы поместимся в центре хора, то ощутим множество едва уловимых устремлений — нитей, крепко связывающих между собой все партии. Мы подметим, как по этим нитям бежит от певца к певцу и от партии к партии стремление выверить свой звук, поставить в общем аккорде свой звук и звук своей партии на совершенно точную высоту по отношению к звукам соседа и по партии и к звукам других партий. Наблюдая это, мы увидим, как отдельные певец и каждая партия стремятся, давая звук, опираться и на своего соседа, на свою партию, и на все остальные партии хора, чтобы выверять и с точностью ставить свой звук в аккорде и в смысле высоты. Каждый певец, каждая партия, чутко прислушиваясь к своим соседям и к другим партиям, строят свой звук по отношению к их звукам совершенно правильно и точно. Каждый певец и каждая партия стараются слышать весь хоровой аккорд, тогда ухо отдельного певца и, скажем, коллективное ухо каждой партии подсказывает им точное положение их звуков в аккорде. Это дает точно выверенный, стройный аккорд. В результате возникает хоровой строй, строи хора — второй элемент хоровой звучности. Этот второй элемент — строй — и был источником той гармоничности и красоты, которую мы наблюдали, когда слушали общую хоровую звучность. Легкость же в напряжении и звучность в мощном *forte* («как будто хор вовсе не затрачивает сил») обусловлены были соединением ансамбля со строем. Запомним поэтому, что только тот аккорд отлично звучит, который уравновешен и выстроен, и чем уравновешеннее и стройнее аккорд, тем больше в нем легкости и звучности. Поэтому, чем большей мощности и легкости надо достигнуть в звучности, тем строже надо уравновесить и точнее выстроить аккорд. Уравновешенный и выстроенный аккорд приобретает летучесть: далее на нежнейшем *pp* он полетит и будет звучать в самых отдаленных углах любого обширного помещения. Аккорд, лишенный ансамбля и строя, взлетит тут же в хоре и не звучит даже на громком *ff*.

Присмотримся к хору еще пристальнее, вслушаемся еще внимательнее и мы подметим еще целую сеть нитей - устремлений иного порядка, чем в ансамбле и строе. Мы увидим и почувствуем, что эти новые нити, исходя от каждого певца и как бы пучками от каждой партии, устремляются к одной точке. Этой центральной руководящей хором точкой является дирижер. Мы видим, как каждый певец и каждая партия, заботясь об ансамбле и строе, в то же время устремляют внимание на дирижера. Мы отчетливо ощущаем, что каждый певец крепко связан с дирижером; что воля дирижера — его воля; что певец не мыслит издать ни одного звука, не наблюдая дирижера и не находясь с ним в непрерывном общении; что он силен этим общением и этим руководством. Такое общение и слияние певцов с дирижером устанавливает необычайной чувствительности взаимное понимание: малейшее указание дирижера моментально воспринимается и исполняется всеми певцами, всеми партиями, все хором; взгляд, выражение лица, внутренние движения художественного чувства дирижера тотчас же находят отражение в сознании и чувствах певцов. Из этого тончайшего взаимного понимания рождается третий элемент хоровой звучности — нюансы, или оттенки. Итак, проанализировав звучание воображаемого образцового хора, мы установили три главных составных элемента хоровой звучности: ансамбль, строи, нюансы. Перечисленные основные элементы хоровой звучности являются неизменными. Представим себе, что в хоровой звучности отсутствует ансамбль. Это отсутствие уже само по себе испортит хоровую звучность, так как не будет уравновешенности звучания как в каждой партии между составляющими ее певцами, так и в хоре между отдельными партиями. Вместе с тем отсутствие ансамбля плохо отразится и на остальных элементах хоровой звучности — на строе и нюансах: на строе потому, что певцы и партии, не слыша всех товарищей по партии и всех партий хора, не в состоянии будут выстроить аккорд так, как это надо; нюансы же при отсутствии ансамбля не могут быть равномерными, дружными опять-таки потому, что певцы не в состоянии будут соразмерить их, не слыша ни своих соседей по партии, ни всех партий хора. Из этого ясно, что отсутствие ансамбля разрушает хоровую звучность. Об отсутствии строя говорить не приходится, так как легко себе представить, какой «красивой» будет звучность, если хор станет петь нестройно, фальшиво. Казалось бы, что если налицо ансамбль и строй, то хорошая хоровая звучность обеспечена и отсутствие нюансов ее не разрушит. На деле это не так. Нюансы придают хоровой звучности необходимую выразительность, отсутствие которой лишает ее жизненности: без нюансов хоровая звучность мертва.

Строй и ансамбль могут быть жизненны и живы только тогда, когда есть нюансы. Итак, отсутствие ансамбля или строя, или нюансов, или, тем более, всех их вместе разрушает хоровую звучность. Что касается дикции, темпа, ритма и пр., то эти требования относятся уже к исполнению, к передаче сочинения: без них, вернее, при плохой выработке их, хоровая звучность все же сохраняется. Исполнение, передачу сочинения не следует смешивать с хоровой звучностью как таковой: при хорошей хоровой звучности может быть антихудожественная, даже безграмотная передача сочинения. Если у хора с хорошей звучностью плохая дикция, т. е. хор плохо, неясно произносит слова, то несомненно пострадают яркость передачи сочинения, с одной стороны, и художественность впечатления — с другой.

Исполняемое сочинение звучит и цельно, и стройно, и даже выразительно, но в чем его смысл — понять трудно, так как нельзя разобрать слова, которые поет хор. Это, бесспорно, существенный недостаток в смысле художественного впечатления и яркости передачи. Но страдает ли от этого недостатка хоровая звучность? Нет. Нет потому, что исполняемое сочинение звучит и цельно, и красиво, и хотя не ярко, но все же выразительно. Итак, плохая дикция хора с хорошей звучностью портит яркость передачи и художественность впечатления, но не разрушает хоровой звучности как таковой.

Если хороший по звучности хор будет петь неритмично, то у слушателя может возникнуть неудовлетворенность, даже досада. Но хоровая звучность все же не утратится, потому что можно петь неритмично, но уравновешенно, стройно и до некоторой степени выразительно.

Если хороший хор исполняет сочинение в несоответствующем темпе, то можно пожалеть самое сочинение и его автора, но не пенять на хоровую звучность, ибо в неправильном темпе можно петь и при наличии ансамбля, строя и нюансов. Итак, отсутствие хорошей дикции, точной ритмики и правильного темпа, портя исполнение произведения, не разрушает хоровой звучности. Ансамбль же, строй и нюансы являются главнейшими и неизменными элементами хоровой звучности как таковой. Это положение должно быть первоосновой, краеугольным камнем в фундаменте хоровой науки — в хороведении. Исходя из этого основного положения, можно точно определить — что такое хор?

Хор — это такое собрание поющих, в звучности которого есть строгоуравновешенный ансамбль, точно выверенный строй и художественные, отчетливо выработанные нюансы.

Придавая большое значение главнейшим элементам, мы считаем необходимым до подробного их рассмотрения дать элементарные правила для их образования и совершенствования. Правила эти обязательны для каждого хорового певца, и только при соблюдении их он сумеет овладеть элементарной хоровой техникой.

Вот эти необходимые и доступные каждому хоровому певцу правила, за выполнением которых должен постоянно следить дирижер:

1. Всякий поющий в хоре должен чутко вслушиваться в свою партию, чтобы силой своего голоса уравниваться в ней и тембром своего звука сливаться с ней. Точное исполнение этого правила дает частный ансамбль.

2. Каждая партия, слившись и уравнившись в себе, должна чутко вслушиваться во все остальные партии хора, чтобы силой своего звука уравниваться в общей хоровой звучности.

Навык в исполнении этого правила даст общий ансамбль.

3. Каждый поющий в хоре, вырабатывая ансамбль партии, должен вслушиваться в нее, чтобы высотой своего звука сливаться с нею в точный унисон. Исполнение этого правила даст партии частный строй.

4. Каждая партия, объединившись в частном и общем ансамбле и усовершенствовав свой частный строй, должна чутко вслушиваться во все остальные партии и, воспринимая хоровой аккорд в его целом, строить высоту своего звука совершенно правильно и точно по отношению к высоте звука других партий хора. Точность в исполнении этого правила даст общехоровой строй.

5. Каждый поющий в хоре должен устанавливать непрерывное общение с дирижером, видеть и понимать его указания, точно исполнять их. Исполнение настоящего правила даст хоровые нюансы. Разумно внушая и постоянно напоминая эти элементарные правила, дирижер будет постепенно, но верно развивать в певцах и чувство ансамбля, и чувство строя, и чувство уравновешенных нюансов. Хор в целом будет, быть может, медленно, но прочно осваивать главнейшие элементы хоровой звучности. Только

приобретая их и усовершенствовавшись в них, коллектив поющих будет по справедливости называться хором.

Создание мужского хора

2.1 Подбор голосов

Создание мужского хора, также как и смешанного начинается с подбора голосов

Мужские голоса звучат на октаву ниже женских, в них различают только два регистра: грудной и головной, резко разграниченные, особенно у низких голосов. Переходные ноты между регистрами у высоких и низких голосов различны.

Тенор – высокий мужской голос. По характеру звучания тенора различаются на лирические и драматические. У лирического тенора наиболее полно звучит первая октава. Наверх этот голос идет легко. Нижняя половина малой октавы звучит слабо, неинтересно по тембру. Общий диапазон: до малой – до второй октавы; рабочий диапазон: соль малой – соль, ля первой октавы.

Переходные ноты: ми бемоль-фа# первой октавы.

Лирический тенор с широким диапазоном головного регистра, который формируется легко и свободно до нот ре, ми второй октавы, называется альтино. Этот очень редкий голос без затруднений преодолевает переходные ноты, а верхние ноты у него по звучанию близки к низким женским голосам. Альтино особой силой звука не отличаются, но полезны в хоре для расширения диапазона и обогащения красок звучания.

Драматический тенор отличается насыщенным звучанием соответствующего характера. Переходные ноты к головному регистру те же, но они осваиваются с трудом. Неудобство на этих нотах выражено больше, чем у лирических теноров. Головные ноты воспроизводятся напряженно и могут быть исполнены на *forte* или *mezzo forte*. Рабочий диапазон в области малой октавы и до переходных нот к головному регистру. На крайних нижних нотах сила звука обычно падает. Но бывают драматические тенора, у

которых нижние звуки мало отличаются от баритонального звучания.

Н.В.Матвеев в “книге Хоровое пение”^{*} рекомендует избегать участия в хоре драматических голосов, т.к. они по характеру своего тембра (наличие некоторой вибрации) разрушают ансамбль партии.

Низкие мужские голоса: баритоны и басы звучат в большой, малой и нижней половине первой октавы, иногда в контроктаве. Грудной регистр занимает приблизительно 2/3 диапазона.

Баритон – довольно подвижный голос, особенно лирический баритон.

Полный диапазон: ля большой – фа, соль первой октавы. Переходные ноты: до#-ми бемоль первой октавы. Наибольшая сила и яркость звучания появляется в верхней половине диапазона. Рабочий диапазон: до малой – ре первой октавы.

По характеру звучания различаются баритоны лирические и драматические. Драматические баритоны по густоте звучания приближаются к басам и иногда, при надобности, если обладают достаточной силой звука на нижних нотах, могут быть использованы в партии вторых басов.*

Бас имеет широкий диапазон нижних нот. Переходные ноты ниже, чем у баритона, на нотах си малой – до первой октавы. Наиболее полно звучит нижняя половина диапазона. Звуки в большой октаве отличаются низким звучанием достаточной силы. Общий диапазон: Ми большой – фа первой октавы. Рабочий диапазон: Фа, Соль большой октавы – ре, ми первой октавы.

Басы, имеющие в своем диапазоне ноты контроктавы. Называются басами профундо или октавистами. У этого голоса короткий диапазон верхних нот. Голос наверх идет с трудом, верхняя половина малой октавы звучит напряженно и некрасиво. Октависты – голоса специфически хоровые, звуки контроктавы обычно большой силой не отличаются, но и при звучании на рiано создают красивый органнй фон, очень ценный для хора.

Баритоны в хоре составляют партию первых басов, а остальные низкие голоса – партию вторых басов.

В хоровой практике при определении голоса в ту или иную партию основное значение имеет не столько характер голоса (лирический, драматический), сколько величина диапазона, звучание верхних или нижних нот, владение ими. Но во избежание пестроты звучания следует учитывать и характер голоса и по возможности стараться составлять каждую партию из одинаковых по характеру голосов. Простая форма вокальной организации имеет в виду четыре основные краски,

Четыре основных тембра (1-е тенора, 2-е тенора, баритона, басы). Сложная же форма позволяет рассматривать эти четыре основных тембра, как четыре палитры, и брать с них столько красок, сколько каждая может дать.

Изучение человеческого голосового материала, и извлечение из него наибольшего количества красок-тембров — это первая задача сложной формы вокальной организации хора.

Известно, что хорошо петь можно только то, что лежит в естественном регистре, и что нюансы только тогда бывают удачными, легкими и правильными, когда в них хорошо сочетаются динамика (сила), и агогика (скорость движения). Эти условия могут быть выполнены в совершенстве тогда, когда желаемый нюанс поручается хоровой группе, имеющей все необходимое для его выполнения данные. Всестороннее изучение регистров и основ динамики — вот вторая задача сложной формы, не менее обширная, чем первая. Итак, главный материал сложной формы вокальной организации хора составляют тембры, регистры и динамика. При сложной форме вокальной организации хор подразделяется:

1) на легкую и тяжелую хоровые группы и 2) на группы регистро-тембровой системы.

Некоторые особенности вокальной работы с мужскими голосами.2.2

Одной из важнейших вокально-технических трудностей в воспитании низких мужских голосов является формирование верхнего участка диапазона, связанное с проблемой прикрытия. У необученного певца, голос, как правило, имеет регистровое строение, то есть на разных участках диапазона звучит в различной тембровой окраске. Эта разность звучания зависит от неодинаковости характера работы голосовых складок. Считается, что в мужском голосе существуют два натуральных регистра - грудной, занимающий нижнюю и среднюю части диапазона, и фальцетный, появляющийся выше так называемых переходных звуков. К обязательным условиям, определяющим профессионализм современного певца, относится совершенное владение полным двухоктавным диапазоном голоса, выровненным на всем протяжении, включая и тот участок, который у необученного певца звучит фальцетом.

В грудном регистре голосовые складки смыкаются плотно и колеблются всей своей массой. В вибрацию включаются и черпаловидные хрящи. Эта плотность смыкания создает насыщенный, яркий, сильный и звонкий голос. При этом тратится относительно мало дыхания. В фальцетном же режиме колеблются только края складок и между ними остается веретенообразная щель, сквозь которую свободно вытекает воздух. Поэтому звуки натурального фальцета обладают продутым характером, бедны обертонами и не имеют большой силы. Достижение ровности на всем диапазоне связано с понятием прикрытия. Прикрытие включает в себя два момента: некоторое притемнение звука и микстование, то есть смешение головного и грудного регистров. Современное классическое звучание голоса требует так называемого «близкого прикрытия», при котором звуки верхнего регистра, приобретая большую объемность и округлость, не теряют своего

блеска и полетности. Правильно сформированное прикрытие голоса позволяет достичь ровного звучания на всем диапазоне голоса. Основой в достижении ровности голоса является такое звучание, когда на протяжении всего диапазона одновременно присутствует и головное и грудное резонирование.

Фонетический принцип воспитания голоса.

Пение – единственный вид музыкально-исполнительского искусства, где музыкальное воплощение сочетается с выразительным донесением речевого текста. Перед голосовым аппаратом ставится задача не только формирование красивого певческого тона на всем диапазоне, но и одновременно ясного и четкого произнесения поэтического текста.

Как известно звуки речи делятся на две основные группы – гласные и согласные, рознящиеся как по механизму своего образования, так и по акустическим характеристикам. Многие педагоги буквально понимают известный афоризм Ф. И. Шаляпина: «Петь нужно как говоришь». Они считают, что поскольку пение является растянутой речью с фиксированной высотой каждого слога, то петь надо не делая разницы между речевым и певческим словом. Между тем точно доказано, что артикуляционные уклады в речи и в пении не совпадают. Выражение «петь как говоришь» можно трактовать как естественность, непосредственность, ясность и чистоту вокальной речи, делающей ее похожей на обычную речь. Пение в академической манере, которая требуется для профессионального певца, нельзя рассматривать как растянутую на определенных звуках речь, поскольку голосовой оппарат певца решает другие задачи, чем в речи, и потому приспособления для певческой функции будут совершенно другими:

- 1) Верно выстроить свой тембр голоса
- 2) Гласные формируются так, чтобы не навредить правильному звукоизвлечению

3) Шире открывается рот в пении нежели во время речи

Это все вышеперечисленное относится к гласным звукам. Согласные звуки в пении не имеют большого различия в воспроизведении по сравнению с речью.

Пение происходит только на гласных звуках, а согласные лишь помогают формировать слово, чтобы певец мог донести до зрителя не только музыкальный, но и поэтический материал произведения. Рассмотрим влияние согласных звуков на формирование певческих навыков.

Согласные звуки делятся на две категории:

- звонкие – в,з,б,л,р,д....

- глухие – п, к,т,с,ф...

Звонкие согласные имеют высоту в пении, а глухие только шумовой эффект.

Чаще всего педагоги используют звонкие согласные в упражнениях:

- м, н – способствуют отзвучиванию головных резонаторов

- р – эту букву до сих пор используют в церковных хорах для настройки хора на высокую позицию. Так называемое рычание как со звуком так и без помогает хористу найти полости (пустоты) в голове, которые помогают ощутить головное резонирование звука. Но так же в педагогической практике используются и глухие согласные:

- т, п – позволяют исправить дефект предыхательной атаки звука.

- х – используется для исправления чрезмерно жесткой атаки звука.

Резонаторное воспитание голоса.

Артикуляционный аппарат включается в себе: ротовую полость с языком, мягким небом, нижней челюстью, губами, а также глотку и гортань. Певческое звукоизвлечение осуществляется при непосредственном участии

резонаторов, без которых невозможно полноценное звучание. Резонаторную роль в человеческом голосовом аппарате выполняют различные воздушные полости дыхательного тракта, окружающего голосовые складки сверху и снизу. Отсюда и название: верхние и нижние резонаторы.

К нижним резонаторам относится трахея и бронхи. Они придают голосу грудное резонирование, полноту и объемность. То, что находится над голосовыми складками до выхода рта, называется надставной трубой, или речевым трактом, и относится к верхним резонаторам. Глотка, ротовая полость, а также носовая полость усиливают голос, возникший в гортани, придают звуку головное резонирование, влияют на его тембр. Если глотка и ротовая полость в процессе пения видоизменяются в объеме и по форме, то носовая полость остается неизменной, хотя и влияет на тембр голоса. Существенное значение в процессе голосообразования принадлежит мягкому небу и, прежде всего, во взаимодействии носовой полости с ротоглоточным каналом. В спокойном состоянии мягкое небо свисает в полость глотки. Мягкое небо и маленький язычок в его середине обильно иннервированы и рефлекторно оказывают влияние на мышечный тонус всей гортани. Отсюда следует, что от степени активности мягкого неба зависит и качество голоса. Спереди мягкое небо переходит в твердое небо, а сзади продолжается в две, расходящиеся вниз под углом симметричные складки-дужки, в их толще находятся мышцы, поднимающие мягкое небо, а между дужками — небные миндалины. Твердое и мягкое небо с передними зубами-резцами образует небный свод, который влияет на тембровые качества голоса. Ротовая полость сзади широким отверстием-зевом открывается в средний отдел глотки. При пении зев расширяется. Глотка — это мышечная трубка, которая вверху оканчивается под сводом черепа, а внизу, суживаясь, переходит в гортань спереди, а сзади — в пищевод. Объем глотки может меняться благодаря сокращению ее мускульных стенок или движениям гортани в целом в вертикальном направлении. Надгортанник находится в нижнем отделе

глотки, и также может менять свое положение, что оказывает влияние как на условия резонирования, так и на иные аспекты резонирования. Таким образом, изменение объема и формы ротового и глоточного резонаторов ведет к изменению их акустической настройки и образований гласный и согласных звуков, а также формированию тембровых особенностей голоса.

Роль дыхания в резонаторном воспитании.

Дыхание в пении — это краеугольный камень всего. Дыхание — это та сила, которая приводит в движение весь механизм голосообразования, весь голосовой аппарат. Общеизвестно классическое изречение: «Искусство пения есть искусство дыхания». Мануэль-Гарсиа — сын в своем труде «Полный трактат об искусстве пения», пишет: «Нельзя сделаться искусным певцом, не овладев искусством управления дыханием. Без дыхания голосовой аппарат, при всем его совершенстве, будет мертв. Атака звука, его филировка, техника всех видов, — зависят, в основном, от степени владения техникой дыхания.

Различают следующие типы дыхания:

- 1) грудной — внешние дыхательные движения сводятся к активным движениям стенок грудной клетки, особенно ее верхнего и среднего разделов. Диафрагма малоподвижна. Этот тип дыхания был присущ староитальянской вокальной школе до начала XIX века. Разновидностью грудного дыхания является ключичное (клавикулярное), при котором очень энергично участвуют мышцы верхнего отдела грудной клетки и плечевого пояса. Данное дыхание малоприменимо для пения, так как в этом случае дыхание является поверхностным, мышцы или напряжены, ограничены движения гортани, и поэтому затруднено голосообразование.

- 2) смешанное или грудобрюшное дыхание. При нем активны мышцы грудной и брюшной полостей, а также диафрагма.
- 3) брюшное, или диафрагматическое — активно сокращаются диафрагма и мышцы брюшной полости.

Деление дыхания на отдельные типы является условным и в значительной степени теоретическим, на практике же чистых типов дыхания и резких границ между ними обнаружить невозможно. Общепринято различать типу дыхания, которыми пользуются мужчины и женщины. Если женщины дышат «более высоко», то мужчинам присуще «низкое» дыхание, близкое к брюшному.

В вокально-педагогической практике наиболее удобным считается нижнереберно-диафрагматическое дыхание, то есть смешанное дыхание, при котором высоко поднимаются и расширяются при вдохе нижние ребра, а остальная часть грудной клетки малоподвижна, активна же диафрагма и мышцы брюшной полости.

Организации певческого дыхания следует придавать решающее значение, ведь владение дыханием — это техническая основа профессионального искусства пения.

Взаимоотношения в хоре

Дружеские и доброжелательные отношения друг к другу членов музыкально-певческого служения обеспечивают и необходимые взаимоотношения. Они регулируются многими текстами Св.Писания, 'например: Иак.3,14; 1 Петр.2,1; Рим.12,10; 1 Кор.1,14; Кол.13,13; 1 Фес.5,11-15.

Но к сожалению, не всегда бывает так, как наставляет Слово Божие, и более подробно нужно остановиться на двух проявлениях недостаточно высокого духовного уровня хористов.

Одно из них - столкновения противоречивых мнений и интересов у певцов, что рождает споры и нарушает мир. Часто споры бывают следствием недоразумения, т.е. взаимного недопонимания друг друга, и стоит только

одной стороне яснее выразить свою мысль, а другой - приложить старание, чтобы понять ее, как "огонь" погаснет.

Так же возникают обиды по причине высказанных замечаний и условий их высказывания. Замечания должны быть обоснованными, но не представляющие из себя обвинений, осуждений и унижения того, кому они высказываются, и не должны выражать превосходства того лица, которое делает замечание. Замечания должны быть в виде предложений в деликатной форме. Тогда они будут восприняты не с чувством негодования и обиды, как часто, к сожалению, бывает, а по-христиански: кротко и даже с благодарностью. Причину справедливого замечания нужно немедленно удалить Кол.3,8 и извиниться. В случае необоснованности замечания следует спокойно разъяснить его суть и объяснить его, как возникшее недоразумение, и дальнейшим поведением нужно доказать, что замечание учтено и для повторения его оснований нет.

Хористам нужно прикладывать все усилия и молиться о том, чтобы было расположение друг ко другу и царила атмосфера мира и взаимной любви. Это будет благоприятным "микроклиматом" для дружной и плодоносной работы хора. В хоре должны быть благозвучными и не только аккорды, но и человеческие отношения. Совершенно недопустимы такие явления как зависть и вражда.

Отношение членов хора к регенту, его помощникам и пресвитеру основывается на правильном отношении к их труду, который они несут, в широком понимании слов Ап.Павла: "Духа не угашайте" - 1 Фес.5,19; нельзя угашать Духа Святого в себе, которым нужно пламенеть - Рим.12,11; и в работниках на ниве Божией, т.е. хористах. Ничто так не угашает дух и так отрицательно не влияет на трудоспособность и ревность труженика, как равнодушие окружающих к его работе или пренебрежение ею, а еще больше - не использование труда, так что он становится ненужным и напрасным.

Поэтому необходимо делать все, чтобы дух христианина не угасал, а горел: проявлять заинтересованность трудом, правильно оценивать его, дорожить им, с пользой применять его на деле, чтобы он приносил добрый плод, и осуществлять пожелания Ап.Павла - 1Кор. 15,58. Труд нетщетен перед Господом, достоин уважения, а уважение к труду вызывает уважение и к трудящимся. Фес.5,12-13.

Хористам следует охотно и с радостью выполнять поручения регента и нести какой-либо труд, предложенный им: переписывание нот, занятие

библиотекой и т.п. Это будет помощь делом, наглядное доказательство уважения регента, что будет воодушевлять его и на дальнейший труд.

И в заключение: самой важной, необходимой помощью друг другу будет являться постоянная молитва хористов друг о друге перед Господом.

Регент хора и его служение

Регент хора как руководитель музыкально-певческого служения в церкви несет ответственное служение перед Господом. К нему относятся требования: 1 Тим.3,1-12; Тит.1,6-9.

Не замыкаясь в узкие музыкально-певческие рамки, регент должен учитывать и важность духовной стороны своего служения, расширять это служение главным образом в сторону проповеднической деятельности и, пользуясь благоприятной возможностью, изучать богословские дисциплины.

Проповедническое служение и связанное с ним углубленное изучение Священного Писания будут способствовать духовному росту регента и создадут необходимый авторитет для успешной работы в хоре. Этот авторитет и свое христианское достоинство регент должен всемерно утверждать и тщательно беречь, не нарушая его неосмотрительными поступками и словами - Ек.10,1. Особенно осторожными должны быть братья-регенты в отношении с сестрами, не допуская близости, которая может послужить соблазном и нарушением целомудрия - 1 Тим.3,2; Тит. 1,8, что может привести к грехопадению.

Хорошим проповедником регент может и не стать, но молитвенное служение должно быть присуще ему в большей степени. Как можно чаще в усердной молитве регент возлагает на "золотой жертвенник, который перед престолом" - От.8,3, все нужды доверенного ему великого дела Божьего.

И когда в работе бывает успех, и хор приносит добрый плод, регенту нужно следовать примеру Ал.Павла - 2 Кор.4,7; сознавать и укреплять свою зависимость от благодати Господней и Духа Святого, чтобы избежать опасности возгордиться - Иак.4,6; 1 Пет.4,5. Эта опасность подстерегает регентов, и особенно молодых в большей степени, чем рядовых тружеников, в служении духовной музыкой и пением. Регенту необходимо возрастать в скромности и смирении, идя в этом впереди хористов.

"Да будет совершен Божий человек, ко всякому доброму делу приготовлен" - 2 Тим.3,17.

Регент - духовный попечитель хора (Устав ВСЕХБ § 286) и воспитатель, не может не заботиться о развитии у хористов добрых качеств, подавая им пример своим поведением - 1 Пет.5,3.

Личный пример - лучшее воспитательное средство, и хорошо, если воспитатель может сказать о себе так, как Ап. Павел - 1 Кор.4,16; Фил.3,17. Плох тот руководитель, к которому относится предостережение Иисуса Христа: "Все, что они (фарисеи) велят вам соблюдать, соблюдайте и делайте; по делам же их не поступайте, ибо они говорят, и не делают" - Мф.23,3. В таких случаях самые добрые и правильные слова наставника бессильны, бездейственны и бесполезны.

Если в хоре нет должного состояния, то регент должен задуматься - не в нем ли причина и принять соответствующие меры. О духовном состоянии регента должен заботиться и пресвитер, так как хор - часть церкви, и его состояние отражает состояние всех детей Божиих.

В отношении с хористами, регент является не столько начальником, сколько руководителем, другом, разумным и любящим старшим братом. Тактично, без навязчивости, он вникает в жизнь, состояние и нужды всех хористов, зная их и имея горячее желание вовремя оказать каждому необходимую помощь.

Находясь во главе коллектива, регент должен иметь дар управления - 1 Кор. 12,28, т.е. способности организатора:

- 1) уметь установить и поддерживать порядок в хоре и правильные взаимоотношения хористов;
- 2) быть требовательным, сохранять дисциплину;
- 3) проявлять настойчивость с одной стороны, и терпение с другой, при проведении необходимых, особенно новых мероприятий;
- 4) во всех действиях быть неторопливым, но и не медлительным, помнить, что "всему есть свое время" - Ек.3,1, "ценить время, дорожить им" - Еф.5,16;
- 5) проводить совещания и беседы с хористами, уметь выслушивать их мнения, если они не совпадают с его собственным, необходимо считаться с мнением хористов, принимать их во внимание в работе;
- 6) быть твердым и решительным;
- 7) проявлять беспристрастность и справедливость при разрешении спорных вопросов;

8) во всех обстоятельствах сохранять спокойствие духа и сдержанность в словах и поступках; ""Разумный воздержен в словах своих, и благоразумный хладнокровен" - Пр. 17,27. "Долготерпеливый лучше храброго и владеющий собою лучше завоевателя города" - Пр.16,32;

9) на случай своего временного отсутствия или ухода, чтобы не страдало дело Божие, заботиться о своей замене и о подготовке помощников из способных хористов:

10) тщательно следить за своей работоспособностью и полезностью для хора, готовить себе замену, чтобы передать хор в надлежащие, подготовленные руки.

Во взаимоотношениях с помощниками (см.п.9) регент является учителем, он молит Господа, чтобы Он "исполнил его Духом Божиим, мудростью, разумением, ведением... и способность учить других вложил в сердце его" - Исх.35,34.

Регент передает помощникам свои знания и опыт, отдавая как жертву Господу, свое время, труд и силы, показывая пример самоотвержения и трудолюбия; и ставит перед своими помощниками трудные, но посильные (лучше - посильные, но трудные) задачи.

В постоянных беседах с помощниками регент анализирует музыкально-певческое и духовное состояние хора, намечает пути к устранению недостатков и к достижению духовных целей.

Воодушевляет хористов и музыкантов для активного и плодотворного участия их в прекрасном и благословенном музыкально-певческом служении Господу Богу и Его церкви.

Особое внимание нужно уделить ближайшим помощникам регента: аккомпаниатору - постоянному участнику разучивания и исполнения песен, и заместителю - будущему регенту.

Взаимоотношения с другими регентами

Эта проблема возникает в церкви, когда в нее прибывает регент из другой церкви, имеющий некоторый опыт, или "подрастают" ученики основного регента и становятся равными ему (большей частью в воображении) и даже выше его, и в этом проявляется упущение регента, не воспитавшего ученика в скромности, вследствие чего они переоценили свои возможности и знания, возгордились и "заболели" пороком высокомерия, от которого "происходит

раздор" - Пс.13,10, соперничество и даже вражда. В выражении Ап.Павла "Почитайте один другого выше себя" - Фил.2,3 они как бы вычеркнули два слова - "один другого", но стоит только вернуть на место эти два драгоценных слова, проявить "мудрую кротость" - Иак.3,13, выдержку, терпение, взаимную уступчивость, вспомнить о необходимости быть христианином, применить к себе все требования, необходимые хористам, - и тогда после неурейства и всего худого воцарится благословенный мир, столь необходимый для плодотворного труда в хоре и Доме Божиим.

Велико в деле умиротворения доброе и твердое влияние пресвитера и мудрое применение им организационных мер.

Взаимоотношения регента с пресвитером

Регент, зная, что пресвитер несет самое ответственное, высокое и трудное служение, оказывает ему вместе со всеми членами церкви уважение и почитание - 1 Фес.5,12-13, повиновение - 1 Петр.5,5 и сугубую честь - 1 Тим.4,17.

Содержание раздела об отношении хористов к регенту является правилами отношения регента к пресвитеру.

Особое положение регента обязывает трудиться в полном контакте с пресвитером:

- 1) посвящать пресвитера в духовное состояние хора и отдельных хористов;
- 2) быть откровенным по отношению к пресвитеру, не скрывая от него затруднений и ошибок в своей работе;
- 3) во избежание ошибок делиться с пресвитером планами и намерениями в работе хора;
- 4) быть одним из ближайших помощников и друзей пресвитера.

Пресвитер изучает в ЗБИ "общий" курс пения и музыки в церквах ЕХБ, выполняя все практические работы по этой дисциплине; кроме того, он знакомится с курсом обучения для регентов, прочитывая его и, по возможности, (не обязательно, но весьма желательно) выполняет соответствующие задания и контрольные работы.

Таким образом, пресвитер ближе и глубже узнает важность музыкально-певческого служения в церкви, ответственность и тяжесть труда регента.

Кроме того, пресвитер этими занятиями повышает свой музыкальный уровень и становится более компетентным в вопросах певческого служения, и приобретает (или увеличивает) авторитет, благодаря чему его участие и помощь регенту становятся более квалифицированными и эффективными. Пресвитер же, являясь "духовным попечителем хора" (Устав ВСЕХБ § 286), не может оставить хористов и музыкантов на единоличное распоряжение регента, но вникает во все дела хора, не мешая однако регенту в его основной работе. Пресвитеру нужно чаще и ближе быть в общении с хористами: посещать спевки, вести личные беседы; не менее одного раза в месяц перед хлебопреломлением обращаться к хору со словом назидания; очень полезны практикующиеся в некоторых общинах молитвы пресвитера и проповедников вместе с хором перед богослужениями, чтобы хористы чувствовали в пресвитере не только "начальствующего", руководителя церкви, но и любящего друга, старшего брата во Христе Иисусе.

Особенно сильно и глубоко пусть это чувствует регент, для которого пресвитер должен стать самым близким и полезным другом, проявляющим в отношениях к регенту требовательность и доброжелательность, прямоту и тактичность и во всем разумную любовь.

Состояние регента и хористов, нужды их, скорби и радости, пусть будут очень близкими сердцу пресвитера, пусть они будут предметом его постоянных забот и непрестанных молитвенных ходатайств перед престолом Всевышнего!

2.3 Особенности работы в не профессиональных хорах.

"Идите в хоры и обретёте гармонию"

(Роберт Шоу)

В педагогической формуле доктора Б.В.Баранова представлено определение хоровой культуры нации как совокупности трёх взаимосвязанных составляющих:

хорового творчества (создание репертуара);

хорового исполнительство (реализация репертуара);

хоровой педагогики (как совокупности методологий обучения творчеству и исполнительству).

В работе самодеятельных (в современной терминологии "некоммерческих") хоровых коллективов как нельзя лучше подтверждается истинность этого определения: управление самодеятельным хором — сложная и ответственная работа, включающая в себя элементы всех трёх перечисленных составляющих. Репетиционная и концертно-исполнительская деятельность доставляет не лишь удовлетворенность творчества, но и является систематическим тяжелым трудом, отнимающим много сил и энергии у каждого участника хора. Без грамотного музыкально-педагогического подхода со стороны управляющего хоровой коллектив не добьется заметных художественных результатов, что обязательно приведёт к его распаду.

В последние несколько лет обосновано возрос энтузиазм к хоровой педагогике. На фоне пресыщенного хорового рынка происходит массовое образование хоровых коллективов и столь же массовый их распад. Комплексное исследование этого явления, проведённое в Академии хорового искусства п/у Г.А.Струве, выявило ряд "узеньких мест" в процессе функционирования типового самодеятельного хорового коллектива. В частности, стало естественным, что одной из главных обстоятельств самоликвидации самодеятельных хоровых коллективов является низкое качество музыкально-педагогической и психолого-педагогической работы. То есть факторов, имеющих не лишь обучающее, но и воспитательное значение. С одной стороны в ряде самодеятельных коллективов ярко выражено отсутствие либо недостаточно высокое качество учебной работы, призванной повышать вокально-исполнительский и профессиональный (как этот термин возможен в контексте художественной самодеятельности) уровень хорового коллектива. С другой стороны — недостаточное качество (либо вообще отсутствие) работы психологического характера, направленной на воспитание участников коллектива и формирование особой среды человеческих отношений.

Общеизвестно, что человеческие отношения внутри отдельно взятого творческого коллектива являются одной из определяющих начал его обычного функционирования и творческого развития. Узнаваемый американский педагог и хоровой дирижер Роберт Шоу произнёс на одной из педагогических конференций, что: "...если в хоре два певца, стоящих рядом, в одной партии, терпеть не могут друг друга, то унисон меж ними

однозначно неосуществим! Нет унисона в партии — звучание всего хора нереально считать полноценным...".

Это утверждение вызывает много споров посреди теоретиков хорового искусства, но хоровая и педагогическая практика автора работы не раз заставляла убедиться в истинности этого увлекательного высказывания.

Целью настоящей курсовой работы является обобщение ранее обрисованных и более близких автору способов "расшивки узеньких мест" в музыкально-педагогической и психолого-педагогической работе в самодеятельных хоровых коллективах. При этом представляется недальновидным принимать хоровую педагогику в отрыве от организационных особенностей функционирования хорового коллектива, т.к. Оба этих гибких явления неразрывно соединены меж собой и подвержены значительному взаимному влиянию.

Описываемые способы были исследованы и удачно опробованы в Академическом хоре русского химико-технологического института (РХТУ) им. Д.И. Менделеева, где автор с 1993 года работает в должности хормейстера-консультанта.

управляющий самодеятельного хора как педагог-организатор.

более сложной частью работы управляющего самодеятельного хора является создание творческого коллектива любителей хорового пения. В этом коллективе одна из основных задач — воспитание уважительных отношений меж его участниками, потребности к совместному общению, главной целью которого является хоровое пение.

Подлинная увлеченность хоровым пением возникает не сходу. Нужна система психологических контактов, способных сплотить людей в единый коллектив: совместное посещение художественно-творческих мероприятий, вечера отдыха, диспуты по разным проблемам жизни и т.д. Во всей данной работе значение управляющего хора тяжело переоценить.

Создание спаянного дружкой и любовью к хоровому пению коллектива нереально без глубочайшего уважения и даже расположения его участников к своему руководителю.

управляющий хора обязан пристально относиться к каждому участнику хора, знать его трудности и заботы, уметь хорошим советом и конкретным делом помочь членам хорового коллектива, быть им реальным товарищем.

Управляющий хора обязан беззаветно обожать не лишь хоровое искусство, но и многоплановую работу, связанную с организацией коллектива, посвящать данной работе всего себя.

В задачу управляющего хора входит:

подбор репертуара;

музыкально-педагогическая деятельность;

организация и проведение репетиционной работы

концертно-исполнительской деятельности,

организация творческих встреч с различными самодеятельными и профессиональными коллективами,

организация и воплощение гастрольных поездок хора,

деловые контакты.

В задачу управляющего хора входит не лишь обучение его участников правильным певческим и хоровым навыкам, развитие музыкальности, но и воспитание у них хорошего художественного вкуса, высокой духовности, любви к хоровому искусству. Задача эта усложняется тем, что руководителю приходится работать с людьми различного возраста, различного образовательного и культурного уровня.

таковой широкий и разнообразный диапазон деятельности управляющего самодеятельного хора просит от него не лишь знаний, умений и навыков в области хорового искусства, но и широкой общей эрудиции и педагогической образованности. Он обязан быть разносторонне подготовленным, творчески активным педагогом. Для этого необходимы огромные знания в области литературы, театра, изобразительного искусства, публичных наук, основ психологии. Управляющий хора обязан обладать развитым интеллектом и силой воли. Работа с самодеятельным хором просит от управляющего большой работоспособности, выносливости и крепкого здоровья, а также оптимизма и, естественно, чувства юмора.

Все эти знания, умения, навыки, способности и черты характера являются, по существу, профессиональными свойствами управляющего самодеятельного хорового коллектива.

Особенности организации самодеятельного хора

Для сотворения самодеятельного хора необходимы определенные условия: репетиционное помещение, музыкальные инструменты, нужная для работы хора мебель, приобретение концертных костюмов, нотной библиотеки, фонотеки и т.Д.

Принципиально, чтоб репетиционное помещение было пригодно для работы в нем хорового коллектива. Для репетиционных занятий хора лучше иметь несколько изолированных помещений, оснащённых музыкальными инструментами. Это позволит хору проводить репетиции по партиям (группам). Практика указывает, что такие условия для работы с хором появляются совсем редко. Для занятий хора обязано быть отведено как минимум два просторных помещения. Нужно, чтоб каждое помещение было с хорошей акустикой, вентиляцией и освещением. Акустические условия репетиционных помещений требуют особенного внимания. Комнаты с нехорошей акустикой (полное поглощение звука либо отражение его с эффектом "эхо") совсем непригодны для занятий. Традиционно в помещении для улучшения акустики задрапировываются углы. Для занятий хора обязаны быть отлично настроены музыкальные инструменты в согласовании с принятым эталоном (для первой октавы — 440 герц). лучше, чтоб стулья в репетиционном помещении были расположены с небольшим повышением каждого ряда (амфитеатром).

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ПЕВЧЕСКОГО СОСТАВА

Важнейшим этапом формирования состава хора является прослушивание его участников. Результаты прослушивания обязаны строго и систематически фиксироваться в специально заведенном журнальчике. В нем, кроме вокально-музыкальных данных прослушивающихся, следует фиксировать общее и особое образование, место работы либо учебы, домашний адрес (телефон, год рождения семейное положение).

При прослушивании следует найти качество голоса (тип, спектр), музыкального слуха, чувство ритма, музыкальной памяти, а также выяснить музыкальную подготовку: знание нотной грамоты, владение каким-либо музыкальным инвентарем, опыт пения в хоре. Есть разные способы прослушивания поступающих в хор. Как правило, поступающему предлагается исполнить какое-либо вокальное произведение; песню, романс, арию. После этого определяется спектр голоса, тип голоса (тенор, баритон,

бас и т.Д.). На несложных упражнениях определяется качество музыкального слуха. К примеру, предлагается повторить за инвентарем либо голосом разные по высоте звуки в пределах среднего отрезка спектра голоса поступающего, повторить голосом проигранное на инструменте несложное построение из трех-пяти звуков. Если поступающий имеет музыкальное образование либо опыт пения в хоре, упражнения могут быть несколько усложнены. К примеру, поступающему предлагается на слух найти несложные интервалы в мелодическом, а потом и в гармоническом виде, выстроить голосом от заданного звука различные интервалы. В прослушивание целесообразно включать хроматические построения.

Чувство ритма проверяется повторением несложного ритмического рисунка.

Если у пришедших прослушиваться в хор нет певческого опыта и отсутствует музыкальная подготовка, то прослушивание целесообразно проводить в несколько этапов» На первом этапе можно ограничиться лишь общим знакомством с поступающим, предложив ему начать посещать занятия хора, а через три-четыре недельки провести более тщательное знакомство с вокально-музыкальными данными и лишь после этого совсем высказать мировоззрение о его пригодности для роли в хоре. Часто застенчивость, робость пришедшего на прослушивание мешают выяснить его вокально-музыкальные данные. В этом случае, как исключение, можно попытаться провести эту работу в процессе репетиции хора.

сформировывать состав хора без всякой проверки вокально-музыкальных данных поступающих в хоровой коллектив нецелесообразно.

Следует заботиться о том, чтоб новейшие участники хорового коллектива не снижали уровень исполнительского мастерства хора. С данной целью лучше иметь подготовительную группу хора.

ОРГАНИЗАЦИЯ РЕПЕТИЦИОННОЙ И ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ РАБОТЫ

управляющий хора как генератор традиций

Важнейшим организационно-педагогическим вопросом в работе хорового коллектива является создание традиций. Без увлекательных, разнообразных, крепких традиций деятельность самодеятельного хорового коллектива недолговечна.

Главнейшей традицией хорового коллектива обязана быть дружба его участников, творческая атмосфера его деятельности. Традиции могут создаваться в разных нормах: организация совместных вечеров отдыха, поездки за город, поздравления с днем рождения участников хора, творческая дружба с самодеятельными и профессиональными хоровыми коллективами, а также с композиторами и известными артистами, поддержание контактов с бывшими участниками хора и т.Д.

Организация занятий и способы разучивания репертуара

Самодеятельный хор обязан заниматься регулярно в течение 10-11 месяцев в году. Основной вид занятий хора — репетиция. В неделю проводится не менее двух репетиций, любая по 2-3 часа с 10-15-минутным перерывом. Репетиции проводятся в точно намеченное время, традиционно после основной работы участников хора. Часто выбор времени для репетиций осложняется сменной работой артистов хора. В таком случае одна репетиция в недельку может проводиться одновременно, с учетом сменной работы участников хора, а вторая репетиция непременно обязана проводиться в выходной день, когда артисты хора могут собраться все совместно. Время от времени репетиции проводятся в обеденный перерыв либо меж сменами. Такие репетиции обязаны быть исключением, так как они вначале владеют низким педагогическим потенциалом и не могут обеспечить значимого роста исполнительского мастерства хора.

Каждое занятие хора следует верно организовывать и планировать с учетом длительных творческих задач хорового коллектива.

значение хорового распевания

Репетиция, как правило, начинается с распевания —обязательной формы работы самодеятельного хора. В профессиональных хорах распевание может не проводиться, так как хористы-мастера обязаны являться на работу уже в распетом (рабочем) состоянии. В самодеятельных хорах это исключено.

Распевание может проводиться сразу со всем хором, по группам (женская, мужская), по хоровым партиям. Распевание, проводимое со всем хором, способствует организации начала занятий. Но для заслуги прочных вокальных навыков целесообразно проводить распевание по партиям либо группам, в процессе распевания, которое традиционно продолжается 10-20 минут, артисты хора кроме разогревания голосового аппарата совершенствуют певческие навыки. Следовательно, распевание преследует

три главные задачки: разогревание голосового аппарата, психологический настрой для вокально-хоровой работы и улучшение певческих приемов и навыков.

Начинать распевание целесообразно в среднем отрезке спектра каждой хоровой партии. Важно учесть структуру упражнений, в особенности в начале распевания.

Нецелесообразно начинать распевание в совсем медленном либо стремительном темпе. Упражнения в стремительных и медленных темпах необходимы лишь после того, когда певцы уже приведут голоса в рабочее состояние и сумеют заниматься совершенствованием певческих навыков.

Вариантов упражнений может быть много. Управляющий хора обязан уметь подобрать для конкретного состава хора и решения конкретных педагогических задач те либо другие упражнения.

нужно, чтоб упражнения носили стабильный характер, так как положительный итог возникает лишь при многократном повторении одних и тех же попевок. Прочные навыки вырабатываются в итоге долгих и систематических занятий.

Упражнения для распевания обязаны быть несложными для восприятия, удобными для усвоения, лаконичными, максимально ясными и целенаправленными.

Подбор упражнений, интенсивность распевания определяются следующим: происходит ли распевание перед выступлением хора либо оно — часть еще один репетиции. Если распевание предшествует концертному выступлению хора, то имеет огромное значение размер выступления: несколько произведений, отделение либо целый концерт. Чем короче выступление, тем значительнее обязано быть распевание. Недостаточная распетость хора отрицательно сказывается на качестве выполнения. Не следует проводить долгое, напряженное распевание перед концертом хора в двух либо одном большом отделении, так как крупная певческая перегрузка артистов хора во время распевания может утомить их и привести к потере певческой формы в процессе концерта.

Освоение управляющим методики и практики распевания нужно для правильной организации певческого воспитания хорового коллектива.

Разучивание репертуара.

Основное репетиционное время отводится работе над репертуаром. Репетиции условно можно подразделить на две группы: рабочие репетиции и репетиции перед концертом. Две-три репетиции перед концертом хора обязаны включать, основным образом, репертуар, который будет исполнен в концерте. Если выступление хора состоит всего из двух-трех произведений, то непосредственная репетиционная подготовка к выступлению может быть сокращена. Следует выделить репетицию в день концерта. Кроме распевания в нее включается повторение более сложных фрагментов из исполняемого в концерте репертуара. Не следует стремиться пропевать все произведения полностью. По времени репетиция в день концерта не обязана превосходить один-полтора часа.

способы организации рабочей репетиции хора во многом определяются уровнем исполнительского мастерства и музыкальной грамотности участников хора. Чем выше этот уровень, тем меньше времени можно отводить на репетиции по хоровым партиям. Маленький уровень исполнительского мастерства хорового коллектива просит не лишь больше времени отводить занятиям по хоровым партиям, но и организовывать занятия с отдельными певцами хора.

Организация рабочей репетиции определяется степенью трудности репертуара, состоянием его освоения на данный момент.

Рабочую репетицию самодеятельного хора целесообразно проводить, используя разнообразные формы её организации (по партиям, группам, вместе). Разнообразные формы оживляют содержание работы, вызывая меньшую утомляемость участников хора. Более целесообразно первую половину репетиции (один-полтора часа) заниматься по партиям либо группам хора, а после перерыва предпочтительна общественная репетиция, когда произведения, включенные в репертуар хора, находятся на разной стадии освоения. На общей репетиции следует работать над произведениями, уже прошедшими стадию разучивания по партиям либо группам хора. Группы хора могут состоять из разных партий. Разделение хора на группы определяется спецификой фактуры изучаемых произведений.

кроме организации занятий качество репетиционной работы с хором зависит от правильного выбора способов разучивания произведения. Детальная их разработка определяется хормейстером в процессе подготовительного этапа работы над произведением и составления тщательного и отлично

обмысленного плана работы. "Дирижер обязан до этого всего усвоить простую истину, — пишет П.Г.Чесноков в своём бестселлере "Хор и управление им" —...Нельзя учить остальных тому, чего сам не знаешь. Самое подробное и глубочайшее предварительное исследование сочинения составляет долг дирижера".

Начинать работу над новым произведением целесообразно с общего знакомства с ним артистов хора. Формы знакомства с новым произведением могут, быть различными: можно сыграть произведение на фортепиано, прослушать его в записи. Следует поведать о его художественных достоинствах, коротко остановившись на тех либо других вокально-хоровых сложностях, которые придется преодолевать хору в процессе его разучивания. Основное — заинтриговать участников хора новой работой.

способы работы над репертуаром — повторение, вычленение, сопоставление отдельных частей и всего произведения.

План работы хормейстера над каждым произведением включает в себя наиболее важные задачки, касающиеся еще один репетиции, и отлично продуманную систему разных этапов работы над каждым произведением репертуара хора вплоть до полного его освоения. Художественному совершенствованию исполнительского процесса не бывает предела, но сроки разучивания каждого произведения обязаны иметь определенные границы. Для разучивания произведение следует поделить на несколько частей. Очередность их разучивания может быть различной. Не непременно начинать работать над произведением с его начала. Традиционно на репетиции разучиваются несколько произведений, каждое из которых находится, как правило, в разной стадии освоения, это разъясняется различной сложностью произведений, неодновременностью включения их в репетиционный процесс. Поэтому на каждой репетиции обязан решаться широкий круг учебно-методических задач. Не следует на одной репетиции заниматься лишь самыми сложными задачками в работе над репертуаром, а на другой более простыми. Любая рабочая репетиция обязана быть насыщена творческими задачками и носить разнообразный характер их решения.

Руководителю хора следует держать в голове, что педагогические аспекты в работе над репертуаром не следует отрывать от художественно-выразительного начала. На начальной стадии освоения произведения преобладают педагогический и технологический процессы, на заключительной — процесс художественно-выразительный. На любом этапе

работы над произведением хормейстер обязан ясно и верно формулировать задачи, стоящие перед хором. Нельзя повторять с хором отдельный эпизод либо произведение в целом, не объяснив коллективу, какие цели и задачи решаются в процессе этого повторения.

Каждое разученное произведение с хором обязано пройти стадию впеваания — процесс прочного закрепления вокально-хоровых навыков и приемов, обретенных за время разучивания этого произведения. Чувство хормейстером степени впеваания произведения достигается опытом работы с хором.

"Педагогика сотрудничества"

Репетировать с хоровым коллективом необходимо интенсивно, эмоционально, энергично, но не суетливо, чётко реагируя на реакцию хора. Хормейстер, работая с самодеятельным хором, должен постоянно держать в голове, что он занимается с людьми, добровольно и бескорыстно отдающими свое время любимому искусству.

В работе с хором недопустима грубость, раздражительность, невыдержанность. Наряду с требовательностью к коллективу хормейстеру необходимо уметь хорошей шуткой, мягким юмором смягчить порой напряженную репетиционную работу хорового коллектива. Один из фаворитных принципов декларации статуса управляющего самодеятельного хора — "Старший посреди равных". При этом в деятельности хора обязана доминировать аксиома — и дирижёр и артисты хора делают одно дело, все заинтересованы сделать его отлично.

Психолого-педагогические особенности расположения хора

удачная творческая деятельность хора во многом зависит от правильного расположения его участников на репетициях и концертной эстраде.

В самодеятельных хорах участвуют певцы, имеющие не лишь разные вокальные данные, но и неодинаковую музыкальную подготовку и опыт пения в хоре. Кроме этого они различаются по возрасту, образованию, роду основной трудовой деятельности, коммуникабельности, психологической адаптивности и культурному уровню. Фуррор репетиционной работы хорового коллектива определяется не лишь вокально-хоровым мастерством его участников, но и психологической атмосферой в хоровом коллективе. В особенности это относится к артистам хора, находящимся на репетиции и концертной эстраде рядом друг с другом. Они в первую очередь обязаны

чувствовать дружескую эманацию внутри хоровой партии. Это нужно учесть руководителю хора при расположении певцов внутри каждой хоровой партии. Непонимание управляющим исключительной значимости этого аспекта приносит коллективу множество проблем. При нахождении хотя бы пары певцов в отношении конфликта руководителю следует принять все меры для его погашения либо вынесения за пределы хорового коллектива. Если в данный момент времени это не представляется вероятным, то в процессе репетиции либо концерта конфликтующие певцы не обязаны размещаться в зоне "личного пространства" друг друга. "Собака не виновата, что она собака. Кошка не виновата, что она кошка. Просто не следует сажать их в один ящик", — пишет Роберт Шоу в своей педагогической монографии "Хор. Мелкие аннотации". непременно, маэстро утрирует, но в этом высказывании заложен один из принципов, которым обязан управляться управляющий самодеятельного хора в схожих ситуациях.

не считая психологического аспекта, при взаимном размещении артистов хора необходимо управляться их вокальными данными. Голоса рядом находящихся певцов обязаны быть максимально органичны меж собой по тембру и силе. При расположении певцов в хоровой партии следует учесть не лишь вокально-хоровые умения и навыки, но и музыкальную грамотность участников хора.

Хороший итог, выходит, когда совместно собрана группа певцов с хорошими певческими и хоровыми навыками, но при этом не обязаны быть изолированы и начинающие, малоопытные хористы.

С целью удачного и более скорого преодоления отставания одних певцов от остальных в самодеятельных хорах распространена система наставничества. К опытному, музыкально грамотному певцу прикрепляются один-два начинающих артистов хора. На репетиции они обязаны размещаться совместно. Такое размещение певцов в хоровой партии создает благоприятные условия для активного процесса самообучения участников хора, способствует не лишь ускоренному исследованию репертуара, но, что в особенности принципиально, росту вокально-хорового мастерства малоопытных участников хора.

В начинающих хорах случается так, что опытных певцов совсем не достаточно либо их нет совершенно. В этих вариантах следует более способных, голосистых певцов располагать совместно, беря во внимание и их

товарищеские интересы. Это будет способствовать быстрому созданию прочной базы хора.

часто новичков, пришедших в опытный хоровой коллектив, располагают с краю, с тем, чтоб в первое время они, находясь в хоре, больше вслушивались в пение собственных опытных товарищей и равномерно входили в исполнительский процесс.

нужно, чтоб участники хора размещались на репетициях и концертной эстраде в строго определенном управляющим хора порядке. Все перемещения певцов осуществляются лишь с разрешения и по указанию управляющего хора.

На концертной эстраде следует совместно располагать хористов, отлично спевшихся друге другом в процессе репетиций. Более квалифицированные певцы с хорошими вокальными данными располагаются в центре хорового коллектива.

ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ РАБОТЫ В САМОДЕЯТЕЛЬНОМ ХОРЕ

Под музыкально-педагогической работой в самодеятельном хоре предполагается:

занятия по постановке голоса (хоровой вокал)

обучение нотной грамоте;

обучение пению по нотам;

общественная музыкальная эрудиция.

Хористы большинства самодеятельных хоров слабо знают нотную грамоту и плохо могут петь по нотам. Исключение составляют хористы, имеющие особое музыкальное образование. Более больших творческих результатов может быть добиться с хором, когда его участники могут петь по нотам и обладают основами элементарной теории музыки. Любители хорового пения почаще всего неохотно занимаются овладением музыкальной грамотой, так как это просит дополнительных усилий; поэтому руководителю хора следует находить такие формы и способы обучения нотной грамоте и элементарной теории музыки, которые бы носили увлекательный, интересный, а не кислый, изнурительный характер. Некие способы и приёмы музыкально-педагогической работы

Есть разные педагогические приемы и методы обучения музыкальной грамоте и пению по нотам.

В нашей стране широкую известность получила венгерская система относительного сольмизирования, основателем которой является узнаваемый композитор и педагог З.Кодай; болгарская система — "столбица", созданная еще в 20-е годы Б.Тричковым; чешская (пальцевая) система доктора Ф.Лысека; германская школа К.Орфа, создавшего систему всеобщего детского музыкального воспитания. Много разных пособий по методике обучения пению по нотам и нотной грамоте создано и в нашей стране.

но, перечисленные системы и способы обучения основным образом рассчитаны на детское музыкальное воспитание и плохо отвечают требованиям в работе со взрослыми коллективами.

В большинстве случаев рекомендуется незамысловатая, но довольно эффективная система овладения навыками пения по нотам, заключающаяся в том, что каждое разучиваемое с хором произведение на каждой репетиции необходимо петь по нотным партиям (а лучше — по партитурам) с самого начала сотворения самостоятельного хорового коллектива. Участникам хора раздаются на каждой репетиции нотные партии либо партитуры (лучше отпечатанные) изучаемых хоровых произведений (нельзя начинать работать с хором по плохо написанным нотным партиям). Первое время певцам, не знающим нотной грамоты, хоровые партии (либо партитуры) помогают смотреть за линейным движением мелодической полосы, быстрее осваивать литературный текст. Реальное освоение музыкального материала на начальном этапе происходит лишь с голоса хормейстера либо с помощью музыкального инструмента. В дальнейшем по мере приобретения хористами музыкально-слухового опыта и овладения начальными певческими навыками можно отрешиться от дублирования хоровых партий на музыкальном инструменте. Но полностью отказываться от подыгрывания на инструменте в процессе разучивания в особенности сложных частей хоровых сочинений не следует.

"Фундамент музыкальности" либо музыкальное обучение хористов

кроме разучивания хорового репертуара по нотным партиям нужно отводить особое время для исследования базовых музыкальных дисциплин. Обычно проблематика музыкальной педагогики в самостоятельных хоровых коллективах нацелена на формирование "фундамента музыкальности" у хористов, включающего:

музыкальный слух, чувство ритма, нотную грамоту, ориентацию в музыке (первичная эрудиция);

вокально-хоровое исполнительство и хоровой вокал (индивидуальная постановка голоса при коллективной форме обучения).

Занятия по базовым дисциплинам (элементарной теории музыки, сольфеджио, хоровому вокалу и т.Д.) Можно проводить после распевания хора, отводя для этого 10-15 минут репетиционного времени.

Участники хора обязаны усвоить, что нотная запись фиксирует высоту и длительность звука. Их следует познакомить с основами метроритма, понятиями лада, тональности, интервалами и др. Теоретические сведения нужно систематически подкреплять пением, чтоб как можно быстрее накопить малый запас слуховых чувств, соотношений звуков по высоте и ритму.

Для обучения нотной грамоте вновь приходящих в хоровой коллектив следует употреблять знания и опыт старших участников хора (в педагогической терминологии — наставничество). Эту работу необходимо проводить корректно и последовательно.

Музыкально-педагогическая работа обязана проводиться в хоровом коллективе систематически на протяжении всей его творческой деятельности. Совсем принципиально, чтоб она не носила наукообразный характер, а преследовала чисто практические цели, в особенности на начальном этапе. Каждый участник и коллектив в целом обязаны реально чувствовать от таковой работы практическую пользу.

В процессе освоения хором сложных по фактуре хоровых сочинений следует углублять музыкально-теоретические знания его участников, знакомя их с основами гармонии и полифонии. Выполнение произведений, изложенных в разных музыкальных структурах, просит от участников хора знаний из области музыкальной формы.

Исполняя произведения разных эпох и народов, хористы обязаны иметь представление о стилистических особенностях и жанрах музыки и т.Д.

Следует выделить, что самым принципиальным навыком для хориста является умение чисто петь по нотам (сольфеджио) и со словами.

Совершенствовать этот навык нужно постоянно в процессе работы над хоровым репертуаром и особыми упражнениями. Огромную практическую

пользу в развитии гармонического, ладофункционального слуха и мышления участников самодеятельного хора приносят особые упражнения с элементами хорового (гармонического) сольфеджио. Разные несложные упражнения по хоровому сольфеджио для постепенного развития у участников гармонического и ладофункционального слуха и мышления могут (при необходимости) составить для собственных коллективов сами руководители самодеятельных хоров.

Занятия по постановке голоса (хоровой вокал) обязаны проходить по классической методике пения, с академическими эталонами: спектр, сила, тембр, неустойчивость. Постановка голоса просит определенного времени, что позволяет сразу осваивать предметы музыкально-теоретического цикла на смысловом уровне и тем самым решить задачу формирования "фундамента музыкальности" хористов

ВЫВОДЫ

Работа дирижёра самодеятельного академического хора сложна и многогранна. Управляющий хора обязан быть не лишь высококвалифицированным, одаренным хормейстером и дирижёром, но и умелым, профессиональным педагогом, организатором и воспитателем. В неприятном случае он не добьётся ощутимых художественных результатов, если не сможет сделать дружный, увлеченный коллектив единомышленников, для которых хоровое пение является принципиальной духовной потребностью.

Главной особенностью работы с самодеятельным хоровым коллективом является творческий процесс, прочно взаимосвязанный с действиями обучения, воспитания и организации. В этом разрезе педагогическую и психологическую образованность управляющего самодеятельного хора нереально переоценить. Сегодняшний этап развития самодеятельного хорового искусства переживает серьёзный кризис по трём главным фронтам — экономический, социальный и в определённой степени духовный. В данной ситуации проверяются на крепкость не лишь профессиональные свойства управляющего, но и его, до этого всего, педагогическое умение организовать коллектив, вывести его на подабающий исполнительский уровень и удержать от распада. И чтоб при этом не пострадало творчество.

Всё это представляет собой трудности до этого всего педагогического характера — необходимо научить людей петь в хоре, понимать, хор, обожать хор и, основное, — не предавать хор ни при каких обстоятельствах.

2.3 Особенности аранжировки для мужского хора.

Наибольшие возможности для таких переложений имеет смешанный прием. Он объединяет до четырех способов, применяемых в различные моменты. Выбор способа зависит от партитуры смешанного хора.

Первый способ предлагает транспонирование на октаву вверх мужских хоровых партий или наоборот. В результате происходит сжатие партитуры по вертикали: ее диапазон сокращается на октаву. Наилучший результат этот способ дает при широком расположении всех голосов смешанного хора. Широкое расположение меняется на тесное или смешанное и сохраняется не только вид аккорда, но и полнота его звучания. (пр 38). При тесном или смешанном расположении данный способ также находит значительное применение.

Использование этого способа связано с некоторыми особенностями, которые следует учитывать.

Если в аккорде смешанного хора между сопрано и тенором интервал меньше октавы, то при переложении первым способом теноровый голос окажется выше мелодии. Чтобы этого не случилось, нужно или исключить этот звук из партитуры, или передать его другому голосу (пр 39 а и вакин)

Использование данного способа при тесном или смешанном расположении приводит к неполному звучанию аккордов (пр 39 б)

Если в партитуре смешанного хора между басами и альтами интервал меньше октавы, то при переложении изменится вид аккорда и альтовый голос после транспонирования мужских партий на октаву вверх станет нижним голосом однородного хора. Подобные изменения допустимы. Нежелательно лишь замена тонического трезвучия или сектаккорда квартсектаккордом, так как, в отличие от других аккордов, он имеет определенное формообразующее значение. Такая замена возможна, если трезвучие или сектаккорд расположены там, где мог бы находиться кадансовый квартсектаккорд или квартсектаккорд возникает в результате проходящего и вспомогательного движения голосов. (пр 40 41)

При предложении первым способом нежелательной является замена основного вида доминанты с последующей заключительной тоникой их обращениями.

Второй способ применяется тогда, когда между басами и тенорами в смешанном хоре разрыв больше октавы. В результате транспонирования на октаву вверх нижнего голоса или наоборот в зависимости от вида хора, этот разрыв ликвидируется и появляется возможность исполнения произведения однородным составом хора. (пр 43)

При этом необходимо чтобы басы звучали не ниже соль большой октавы (если переложение делается со смешанного хора на женский).

Третий предполагает полное сохранение фактуры смешанного хора при его переложении на однородный хоровой состав. Применяется он в тех местах, где мужские голоса поют в верхнем регистре, а женские – в среднем или нижнем. При выполнении аранжировки для женских голосов необходимо, чтобы партия басов, передаваемая вторым альтам была ограничена снизу звуком соль малой октавы. Партии смешанного хора распределяются следующим образом:

С. – С. I (Т. I)

А, - С. II (Т. II)

Т. – А. I (Б. I)

Б.- А, II (Б. II)

Четвертый способ осуществляется транспонированием басовой партии смешанного хора на октаву вверх в переложениях для женского хорового состава. В переложениях для мужского хора на октаву вниз опускаются три верхних голоса. Применяется четвертый способ обычно тогда, когда первых трех способов недостаточно для достижения полного гармонического звучания.

Мелодическая линия тенора становится нижним голосом.

Применение четвертого способа приводит к изменению вида аккорда. Необходимо отметить те случаи нежелательной замены аккордов (первый способ пр 40 41)

Наряду со смешанным приемом применяется и другой прием. Его использование позволяет сохранить в аранжировку фактуру смешанного хора с одновременным его транспонированием. Он встречается редко, так как требует обязательного ограничения диапазона в крайних голосах смешанного хора.

При аранжировке для женского состава голоса распределяются так:

С. – С. I

А, - С. II

Т. – А. I

Б.- А, II

В этом случае обычно применяется транспонирование произведения вверх в пределах большой терции с обязательным ограничением диапазона басов (не ниже ми-бемоль малой октавы) и сопрано (не выше фавторой октавы).

При переложении на мужской хор голоса распределяются так:

С. – Т. I

А. – Т. II

Т. – Б. I

Б. – Б. II

Одновременно применяется транспонирование произведения на квинту – сексту. При транспонировании на квинту партия сопрано должна быть ограничена сверху звуком ми второй октавы, партия басов снизу – звуком до (ре) малой октавы.

Соотношение возможностей смешанного и однородного хоров.

Характерная особенность аранжировки этого вида состоит в том, что в ней с более богатого в регистровом и темброво-выразительном отношении состава произведение передается составу с более скромными средствами и возможностями. Поэтому не всякое произведение, написанное для смешанного хора, удастся без ущерба для его художественного образа аранжировать для однородных составов. В практике может встретиться четыре случая, зависящих от природы и фактуры аранжируемой партитуры смешанного хора, каждый из которых требует особого подхода.

Аранжировка при унисонном расположении однородных групп смешанного хора. Когда однородные группы смешанного хора написаны в унисон или в два голоса, при этом мужские голоса дублируют женские октавой ниже, смешанные хоры перекладываются для однородных хоров с сохранением фактуры однородных голосов по партитуре смешанного хора. (Пример 43 Кабалевский)

Аранжировка смешанных хоров тесного расположения. В хоровой литературе встречаются иногда произведения с выдержанным от начала до конца тесным расположением (небольшие построения в форме перида, обработки и т.д.).

Для того чтобы аранжировать смешанный хор, написанный в тесном расположении, для женского состава, надо повысить тональность произведения на секунду – терцию и произвести передачу голосов по следующей схеме:

С. – С. I

А. – С. II

Т. – А. I

Б. – А. II (Пример?) (стр 71)

В отдельных случаях ради удобной и выигрышной тесситуры практикуются частичные перенесения партии вторых альтов на октаву вверх или изменения обращения аккордов. (Пр 72-74 О.Лассо «Ночь мир плащом одела»).

При аранжировке произведений, написанных для смешанного хора в тесном расположении на мужской состав, тональность произведения обычно требует понижения на квинту – сексту. Но необходимо помнить, что аранжировка на квинту – сексту вниз возможно только в тех случаях, когда имеется в виду мужской хор профессионального уровня. Для самодеятельного хора требуется более широкий интервал понижения тональности – вплоть до октавы. Но в этом случае в затруднительном положении могут оказаться басы, ограниченные соль большой октавы и вынужденные исполнять свою партию на октаву выше или пользоваться звуками обращения аккордов.

Схема передачи голосов со смешанного хора на четырехголосный мужской:

С. – Т. I

А. – Т. II

Т. – Б. I

Б. – Б. II

Нисходящие гаммообразные ходы у нижнего голоса в любом составе хора часто осложняют процесс аранжировки, так как нередко уводят голос в его предельно низкий (а при транспонировании вниз – и в недоступный) регистр. Чтобы избежать этого, рекомендуется прием пользуясь которым гаммообразное движение вниз может быть в одном из звеньев заменено скачком басового голоса на септиму вверх. Но это возможно только при обязательном условии, что скачок произведен внутри одной и той же гармонии. Допустим имеем дело с нижеследующим неудобным для басов двутактом: (пр 82)

Аранжировка смешанных хоров широкого расположения. В хоровой литературе изредка встречаются произведения для смешанного хора с выдержанным от начала до конца широким расположением (обычно хоровые миниатюры). Аранжировка из для однородного состава производится путем превращения широкого расположения в тесное без изменения тональности. Исключением является аранжировка для профессионального мужского хора, для которого тональность произведения может быть несколько повышена. Тональность же самодеятельного мужского хора зависит от верхнего звука сопрано смешанного хора, так как, будучи передан первым тенорам, он не должен быть выше фа первой октавы.

Схема передачи голосов для женского хора:

С. – С. I

А. – А. I

Т. – С. II (октавой выше)

Б. – А. II (октавой выше)

Аналогичным образом производится передача и для мужского хора:

С. – Т. I (октавой ниже)

А. – Б. I (октавой ниже)

Т. – Т. II

Ниже приводится пример аранжировки с широкого расположения смешанного хора для женского, который, кроме заключительного каданса, полностью сохраняет голосоведение оригинала: (Пр стр84 В.А. Моцарт «Летний Вечер»).

Аранжировка смешанных хоров переменного расположения. Произведения для смешанного состава с переменным расположением встречаются в хоровой литературе наиболее часто. В таких произведениях, включающих в себя и тесное и широкое расположение может быть использован весь диапазон, и в том числе крайние регистры хора или его отдельных партий, менять которые ни в сторону повышения, ни понижения чаще всего оказываться невозможно.

Следовательно, тональность оригинала предпочтительнее сохранять. Однако это удобно только для тактов широкого расположения, которые в однородном хоре легко превращаются в такты тесного, если необходимо. В тактах же тесного расположения сохраненная тональность смешанного хора для однородных составов оказывается менее органичной, так как она постоянно приводит к несоответствию регистров одного состава хора другому. В тактах тесного расположения (в смешанном хоре) на каждом шагу встречаются аккорды, неисполнимы однородным хором. Во избежание этого часто приходится сокращать количество голосов в аккордах, сводя их к трех-, двух-, а иногда и к одноголосию, следя лишь за тем, чтобы аккордовые звуки не располагались выше верхнего, не образовывали бы произвольные звуки квартсекстаккордов. (Пр стр 89)

При этой разновидности аранжировки необходимо особенно тщательно следить за плавностью голосоведения, соблюдение которого связано с дополнительными трудностями, вытекающими из постоянной смены тесного расположения широким и наоборот, что заставляет постоянно то отклоняться от авторского ведения голосов, то снова возвращаться к нему. (Пр 90-92 обр. Я. Цимзе «Все темнее и холоднее» Латышская народная песня.)

Аранжировка с четырехголосного смешанного хора для четырехголосных однородных хоров с сохранением фактуры партитуры смешанного хора. Понятие «сохранение фактуры партитуры смешанного хора» подразумевает перенесение из партитуры смешанного хора в партитуру однородного хора гармонической фактуры с неизменным расположением аккордов. Такие переложения выполняются редко и лишь в тех случаях,

когда крайние голоса смешанного хора имеют ограниченный диапазон и помещаются в диапазоне однородного хора. Переложение партитуры происходит следующим образом:

С. – С. Или Т. I

А. – С. Или Т. II

Т. – А. Или Б. I

Б. – А. Или Б. II

Оригинальную тональность в аранжированном произведении обычно сохранить не удастся. Применяется транспонирование на терцию или кварту вверх, учитывая объемы певческих диапазонов хора. (Я. Аркадельт. Мадригал стр 248 Самарин). В переложениях для мужского хора применяется транспонирование на кварту или квинту вниз (пр 45 Самарин).

Несложные полифонические произведения для смешанного хора довольно естественно аранжируются для однородных составов. Но для этих целей предпочтительнее полифония контрастная и подголосочная, нежели имитационная, так как последняя часто приводит к однотембровым сопоставлениям тем и перекрещиваниям голосов. (Пр стр 95-97 «горы» обр А.В. Александрова) (Пример 48 Самарин)

Смешанный прием переложения. Смешанный прием переложения наиболее распространенный в переложении смешанных партитур гармонического и подголосочного склада. Он позволяет использовать одновременно от двух до четырех способов переложения.

Первый способ заключается в том, что некоторые разделы произведения аранжируются с пропуском или перемещением отдельных звуков в аккордах по нижеследующей схеме:

С. – С. Или Т. I

А. – А. Или Б. I

Т. – С. II или Т. II

Б. – А. II или Б. II

В переложениях для женского хора теноровый и басовый голоса транспонируются на октаву вверх, а в переложениях для мужского хора сопрано и альты транспонируются на октаву вниз. При этом теноровый

голос, становясь С. Или Т. II, не может быть выше, чем ведущая мелодия в верхнем сопрановом голосе. Следовательно, в тех случаях, когда в мелодии тенора возникают звуки, перекрывающие основной сопрановый голос, то они передаются более низкому голосу или пропускаются. В свою очередь, альтовый голос, переходящий в А. Или Б. I, может занимать в аккорде место нижнего голоса (А Или Б II). Басовый голос может: стать А. Или Б. II; переместиться в один из средних голосов; быть пропущен. В данном случае аранжировщик сталкивается с проблемой изменения расположения аккорда и вида его обращения: принято заменять сектаккорд основным видом аккорда и наоборот, но не допускается использовать квартсектаккорд, если они по своему положению не являются вспомогательными, проходящими или кадансовыми.

Второй способ переложения заключается в том, что некоторые разделы произведения аранжируются по следующей схеме:

С. – С. Или Т. I

А. – С. Или Т. II

Т. – А. Или Б. I

Б. – А. II или Б. II

При этом верхние голоса – С, А, Т, записанные в оригинале в тесном расположении, не транспонируются, а нижний голос Б транспонируется на октаву вверх. Обычно это происходит тогда, когда расстояние между тенором и басом в первоначальном тексте больше октавы.

Третий способ переложения заключается в том, что некоторые разделы произведения аранжируются с перенесением из партитуры смешанного хора в партитуру однородного гармонической фактуры с неизменным тесным расположением аккордов, что случается, когда мужские голоса написаны в верхних регистрах, а женские – в среднем или низком. Такой способ дает гармонически полную фактуру хора.

С. – С. I или Т. I

А. – С. II или Т. II

Т. – А. I или Б. I

Б. – А. II или Б. II

В этом способе изложения следует применять транспонирование и, меняя тональность сочинения, выбирать удобные голосовые тесситуры.

Четвертый способ заключается в том, что некоторые разделы произведения аранжируются по схеме:

С. – С. Или Т. I

А. – С. Или Т. II

Т. – А. Или Б. I

Б. – А. II или Б. II

Теноровый голос смешанного хора не транспонируется и передается низкому голосу однородного хора. Басовый голос смешанного хора транспонируется на октаву вверх и передается одному из средних голосов однородного хора. Этим способом пользуются в тех случаях, когда первые три не дают полной гармонической фактуры.

Заключение.

«Благо есть славить Господа, и петь имени Его вовек.»

С самого начала образования христианских церквей пение псалмов и гимнов имела важное влияние на духовную жизнь христиан. Первым и живым примером в церкви было пение Иисуса Христа на тайной вечере. «И воспевши пошли на гору елеонскую...» (Матфея 26:30). По выражению Иоана златоуста «Спаситель воспел, чтобы и мы пели подобным образом».

Музыкально-певческое служение в наших церквах многообразна и многогранна. На богослужениях звучат как простые гимны, исполняемые всеми участниками богослужения, так и сложные хоровые произведения. В особо торжественные и праздничные дни в церквах можно слышать сольное и ансамблевое пение, оркестра и инструментальные группы, и особо приятно слышать участие мужского хора.

Пение может звучать как проповедь о Христе. Через пение мы праславляем Господа и Его спасительную Жертву, воспеваем Его крестный подвиг на голгофе. Через пение мы устремляем взгляд веры ко Христу. Пение гимном способствует развитию веры. В книге Второзаконие 31:19 мы читаем: «Итак напишите себе слова песни сей, и научи ей сынов Израилевых, и вложи ее в уста их, чтобы песнь сия была Мне свидетельством на сынов Израилевых».

С древних времен в христианских церквах звучит пение мужских хоров. Стройные мужественные голоса, славящие Всевышнего, всегда придают богослужению торжественность и духовную силу. Эту традицию унаследовали и развивают евангельские христиане баптисты. В многочисленных собраниях, на съездах и конференциях мужские хоры исполняют гимны, создавая атмосферу братской любви, высокой веры и самоотверженности в Иисусе Христе. В конце 70, в начале 80 годов во многих евангельских церквах наблюдается возрождение традиций мужского хорового пения. Регента и композиторы братства проявляют интерес к созданию нового репертуара, подбирают и адаптируют гимны, создают новые коллективы, поэтому эта работа является одной из ступеней улучшения качества пения мужских хоров.

Хоровой коллектив, это уникальный инструмент, который так же может настраиваться, модернизироваться и управляться посредством правильной и продуманной работы с ним. Отличительная особенность

данного инструмента заключается в том, что это является собрание живых душ. И по этому настройщиком должен быть не только регент но и Бог. На основе нашего прочитанного исследования, можно сделать вывод что управление хором это не просто дирижирование им, но и большая психологическая, духовная, музыкально-теоритическая подготовка.

Так же в этой работе рассматривались такие вопросы как: знакомство с певцом, проверка его музыкальных данных и певческих способностей певца, определение тембра и силы голоса, диапазона, музыкального и вокального слуха, музыкальной памяти, чувства ритма. Правильно составленная характеристика голоса и других музыкальных данных, создает возможность эффективно и максимально использовать его по назначению. Очень важную роль в работе с хором играет вокальная подготовка каждого участника хора, и мы свами рассматривали некоторые принципы этой работы, ведь без правильно поставленных голосов, четко отработанных фанетических моментах и твердом дыхании каждого певца сложно говарить о высоких, музыкальных достижений хора. Известная аксиома гласит: перед тем чтоб что-то спрашивать, необходимо научить.

Так же много говорилось о правильной педагогической работе с хором, затрагивались такие вопросы как: с чего начинать работу с хором, какие дополнительные занятия необходимо проводить, на что следует обращать внимание в работе с хором и т.д. я считаю что все это очень необходимо каждому рукаводителю хора, так как правильно выстроенная педагогическая деятельность это залог успеха любого колектива. Не обошли вниманием и сложный вопрос: «Взаимоотношений в хоре». Сложный вопрос, который требует тщательного внимания каждого хориста и рукаводителя. Без хорошей атмосферы в нутри колектива не возможна творческая работа. Очень часто бывает так что хоровые колективы распадаются по причине не правильных взаимоотношений друг с другом, именно по этому в данной работе уделилось столь пристальное внимания, безусловно нужному вопросу. Ну и конечно мы перейдем не посредственно к репертуару мужского хора, предлагая как уже готовые произведения, написанные специально для мужских хоров, так и некоторые способы аранжировки (переложениях со смешенного хора на однородный).

Перечень литературы

- Б.В.Баранов, "Курс хороведения", М., ПОП Музфонда, 1991
- П.Г.Чесноков, "Хор и управление им", М., Музгиз, 1961
- Э.М.Суханова, "Педагогика как наука и искусство воспитания, Лекция, М. МГУК, 1997
- Б.И.Тараканов, "Разработка положений по подготовке профессионалов в сфере менеджмента хорового искусства", М., 1997
- В.Морозов, "В помощь педагогу-музыканту", М. Музыка, 1965
- С.Сагитов, "Методика музыкально-теоретического образования участников коллективов художественной самодеятельности", М., Музыка, 1972
- С.Попов, "Организационные и методические базы работы самодеятельного хора", М., Профиздат, 1964
- "Братский вестник", № 1 за 1975 г.
- Введение в Библию, лекция 9-я и 5-я.
- Грубер Р.И. История музыкальной культуры т.1 М.Л.1941.
- Грубер Р.И. Всеобщая история музыки ч.1 М.1960.
- Розеншильд К. История зарубежной музыки т.1 М.1973.
- Браудо Е.М. Всеобщая история музыки т.1 М.1922.
- Керам. Боги, гробницы, ученые М.1949.
- Церен Э. Библейские холмы ("Наука") М.1966.
- Косидовский Э. Библейские сказания М.1968.
- Кривелев И. Раскопки в "Библейских странах" М.1965.