

Министерство науки и высшего образования РФ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Ульяновский государственный университет»
Факультет культуры и искусства
Кафедра музыкально-инструментального искусства, дирижирования и
музыкознания

Пугачева Наталья Владимировна

Методические рекомендации по дисциплине

«Хороведение и методика работы с хором»

для обучающихся по направлению
53.03.05 «Дирижирование»

Ульяновск, 2019

Рекомендовано к введению в образовательный процесс Ученым советом факультета культуры и искусства УлГУ (протокол № 13/205 от 20.06.2019 г.)

Методические рекомендации по дисциплине «Хороведение и методика работы с хором» / составитель Н.В. Пугачева – Ульяновск: Ульяновский государственный университет, 2019. –43 с.

Методические рекомендации по подготовке к занятиям и организации самостоятельной работы обучающихся по дисциплине «Хороведение и методика работы с хором». Предназначено для обучающихся по направлению подготовки бакалавриата 53.03.05 «Дирижирование», профиль «Дирижирование академическим хором».

Содержание

1. История хорового пения
 - 1.1. Хоровое искусство древности и средневековья
 - 1.2. Певческое искусство эпохи Возрождения
 - 1.3. Хоровое пение в XVII – XVIII века
 - 1.4. Развитие хорового движения в XIX – XX веках
 - 1.5. Хоровое пение в России
 - 1.6. Профессиональные хоры XVIII –начала XIX века
 - 1.7. Профессиональная хоровая культура после Октябрьской революции
2. Теория хорового пения
 - 2.1. Определение хора
 - 2.2. Формы хоровой организации
 - 2.3. Типы хоров
 - 2.4. Количественный состав хоров
 - 2.5. Вид хора
 - 2.6. Расположение хорового коллектива
 - 2.7. Строение голосового аппарата
 - 2.8. Свойства певческого голоса
 - 2.9. Гигиена певческого голоса
 - 2.10. Основные разновидности певческих голосов
 - 2.11. Вопросы вокальной техники
 - 2.12. Ансамбль в хоре
 - 2.13. Строй в хоре
 - 2.14. Дикция в хоре
 - 2.15. Работа дирижера над хоровой партитурой
 - 2.16. Художественные средства хорового исполнительства
 - 2.17. Некоторые рекомендации молодым дирижерам П.Г. Чеснокова
3. Вопросы к разделу 2
 - 3.1. Вопросы для самостоятельной работы
4. Список рекомендуемой литературы

1. ИСТОРИЯ ХОРОВОГО ПЕНИЯ

1.1. Хоровое искусство древности и средневековья

Хоровое пение—одна из самых древних и богатых областей музыкального искусства. Оно, очевидно, существовало еще в первобытных общинах, как это позволяют предположить сохранившиеся памятники той эпохи. Постепенно хоровое пение не только сопутствовало трудовым процессам, но и становилось важным элементом народных игр, плясок, обрядов. Возникали жанровые разновидности песен с их отличительными признаками (трудовые, бытовые, военные, любовные и другие напевы), обогащались выразительные средства, возникали приемы чередования сольного и хорового пения; на празднествах и при отправлении обрядов к хору присоединялись инструменты. Появлялись ранние формы многоголосия.

Профессиональное хоровое искусство сложилось на значительно более поздней ступени общественного развития. Основной сферой деятельности профессиональных хоров становилось участие в храмовом ритуале и художественном оформлении дворцовых празднеств.

Исторические памятники древневосточной цивилизации и античности свидетельствуют о том, что в эти эпохи уже существовали развитые формы хорового искусства. Хоры пели в народных действиях (страстях-мистериях) древнего Египта и Вавилона. Песенность древней Индии была тесно связана с танцем и инструментальной культурой. О песнях, танцах и процессиях с хоровым пением и игрой на инструментах, происходивших в древней Палестине, упоминаются в книгах «Ветхого завета».

Особый интерес и историческое значение представляет хоровая культура древней Греции. Хоровому пению там придавалось первостепенное значение, особенно как важному средству воспитания юношества. Оно считалось одним из основных элементов образования, и не случайно понятие «необразованный» у греков было синонимом «не умеющий петь в хоре». Помимо хорового пения, звучащего на народных празднествах, Олимпийских играх (песни-гимны для гимнастов!) и так далее, важное место отводилось хору в греческой трагедии, которая, как жанр, сложилась на исходе VI века до н.э. и наивысшего расцвета достигла в Афинах в V столетии. Хор в трагедии состоял из 12-15 мужских голосов (играли и пели только мужчины). Он располагался на сооруженной специально для него площадке (орхестре) и исполнял по ходу действия песни унисонного склада в сопровождении авлоса(солиста). Хор являлся своеобразным толкователем событий, которые разыгрывались в трагедии. Помимо песен в трагедию входили также диалоги хора и солиста и соло действующих лиц, сопровождавшиеся музыкой. Большое значение для развития хорового искусства имели теоретические изыскания древнегреческих философов и музыкантов, их учение о воспитательной роли хорового пения, об акустических, гармонических и

ладовых закономерностях музыки. Светское и культовое певческое искусство древней Греции оставило значительный след в истории мировой культуры.

В период феодализма высокого уровня достигло хоровое искусство Византии. Расцвет его приходится на VI-VIII века. Особенно славились гимны; их мелодии отличались певучестью и орнаментальной цветистостью склада, богато и своеобразно развитой композиционной структурой.

Гимны стали основой Восточной литургии. В специфически византийских условиях слияния церкви и государства исполнение гимнов являлось также неотъемлемой частью придворных обрядов.

Центрами профессиональной хоровой культуры в средние века были монастыри и соборы Рима и Милана (Италия), Парижа, Руана, Меца, Шартра (Франция), Рейхенау (Германия), Сен-Галлена (Швейцария). Здесь находились лучшие певческие школы, которые готовили искусных певцов, регентов и развивали новые формы хорового пения. Распространению светского хорового многоголосия способствовали и университеты. Именно в университетской музыкальной жизни возник 3- или 4-голосный мотет, в котором церковные мелодии и тексты соединялись со светскими.

1.2 Певческое искусство эпохи Возрождения

XIV-XVI века явились прогрессивным периодом в развитии хорового пения. Этот период отмечен расцветом полифонической музыки строгого стиля, распространением демократических форм светского многоголосия, серьезными преобразованиями профессионального хорового искусства.

Одной из старейших и авторитетнейших являлась римская певческая школа – Scholacantorum, возникшая еще в VI веке. В 40-х годах XIV века было положено начало папской капелле, которая, как и школа, стала именоваться Авиньонской. В 1473 году по указанию папы Сикста IV на основе Авиньонской школы был создан образцовый хор для обслуживания церкви ватиканского дворца – римская CappellaPalatina, впоследствии названная Сикстинской капеллой. Папский хор пел, как правило, без инструментального сопровождения, отличался безукоризненным строем и ансамблем. Для участия в капелле отбирались лучшие музыканты из многих стран. Численность Сикстинской капеллы была различной – от 24 до 30 человек. Одновременно с Сикстинской капеллой была сформирована капелла для собора св. Петра, позже получившая название Юлианской капеллы.

1.3. Хоровое пение в XVII – XVIII веках

XVII век – век возникновения и первого расцвета оперы, которая оказала огромное влияние на все области музыкального искусства. Одновременно с оперой возникает оратория, а несколько позже появилась кантата. Формирование и развитие гомофонно-гармонического склада, совершенствование вокальной техники и принципов обучения певцов, становление новой эстетики – все это находит отражение в хоровом пении.

С начала XVII века складываются новые формы музицирования, широкое распространение получают духовные концерты. В отличие от светского искусства, духовные концерты сохраняли связь с религиозно-созерцательной образной сферой. Хоровые произведения крупной формы составляли основу этих концертов, но в них широко представлена была и инструментальная музыка. В соборах Италии, Франции и Англии к участию в духовных концертах привлекались лучшие хоры, инструментальные ансамбли, выдающиеся солисты-певцы и виртуозы-инструменталисты.

Для подготовки музыкантов в некоторых городах при церквях были созданы специальные учебные заведения закрытого типа. В Неаполе и Венеции существовало несколько консерваторий–приютов для музыкально одаренных сирот и детей бедных горожан. Воспитанники консерваторий обучались пению и игре на музыкальных инструментах, пели в церковных хорах, играли в оркестрах. Обучение пению велось только «с голоса», без инструментального сопровождения, ибо считалось, что во время занятий с инструментом снижается слуховая активность ученика и такие занятия малоэффективны.

Огромным принципиально новым явлением того времени, во многом определившим дальнейшие пути развития хорового искусства, были кантаты, пассионы, мессы и мотеты величайшего мастера хорового письма Иоганна Себастьяна Баха.

Большинство произведений гениального немецкого музыканта, написанных для хора, было прижизненно исполнено в Томаскирхе в Лейпциге. Лейпцигский хор при монастыре св. Фомы был основан в 1212 году. С 1723 по 1750 год во главе хора стоял И.С. Бах. Этот небольшой тогда ансамбль каждое воскресенье и в другие праздничные дни церковного календаря пел новую баховскую кантату.

1.4. Развитие хорового движения в XIX – XX веках

Особенно важные новые явления возникают в песенно-хоровом искусстве с середины XIX века в связи с развитием рабочего движения. Во многих странах Европы возникают массовые хоровые объединения. Так, в середине 30-х годов во Франции образовалось певческое объединение «Орфеон». Песни, созданные «орфеонистами», были широко популярны в народе. В Германии возникали мужские хоровые общества – лидертафели, которые объединяли представителей самых различных слоев городского населения. В репертуаре хоров были произведения Шуберта, Мендельсона, Вебера и других немецких и австрийских композиторов. Позже в Германии образуются рабочие певческие союзы – фереины, главной задачей которых была пропаганда боевой пролетарской песни.

Утверждение самостоятельности хора в значительной степени связано с развитием жанра оратории, а также специфических хоровых концертных жанров (например, хоровые кантаты и сюиты).

1.5. Хоровое пение в России

Начало профессионального хорового пения восходит к эпохе расцвета Киевской Руси. Его распространению способствовало утверждение на Руси христианства в качестве государственной религии, в связи с чем стал повсеместно внедряться христианский церковный обряд со всеми его атрибутами.

Основой русского церковного пения являлся знаменный распев. Древнерусское знаменное пение было одноголосными, как все формы православной церковной музыки, оно не имело инструментального сопровождения.

Помимо знаменного пения в Киеве существовало кондакарное пение – исполнение хвалебных гимнов – кондаков, которое в мелодиях своих содержало большое количество украшений, хроматизмов, ладовых модуляций. Однако кондакарное пение, пользовавшееся популярностью главным образом среди любителей из именных горожан, оказалось недолговечным. Оно умерло в период упадка Киевской Руси.

Для управления хором, как и во многих других странах, применялась специальная система жестов (хирономия), с помощью которой доместики (доместик–мастер пения, который являлся одновременно и певцом-солистом, дирижером и учителем пения) указывали темп, направление движения мелодии и «условной сигнализацией» обращали внимание певцов на сложные мелодические ходы и орнаментальные обороты, которые в силу несовершенства крюковой записи невозможно было зафиксировать.

В XII веке очагами хоровой культуры были стольные города удельных княжеств: Новгород, Владимир, Суздаль, Псков, Рязань, Чернигов. При соборах этих городов создавались хоры и певческие школы. Самым крупным центром певческого искусства был Новгород. Новгородская певческая школа выделялась среди других высоким мастерством певчих и распевщиков, творцов и теоретиков знаменного пения, которые оказали большое влияние на рост певческого искусства многих русских городов.

С образованием и ростом единого централизованного русского государства центр хоровой культуры переместился в Москву.

Для упорядочивания в общегосударственном масштабе различных сторон гражданской и церковной жизни созван был в 1551 году при царе Иване IV Стоглавый собор. Большое внимание уделял собор искусству – церковному пению и иконописи. «Стоглав» предписывал духовенству всех городов Московского государства организовывать школы для обучения детей основам певческого дела и грамоте.

Еще при дворе Ивана III создан был весьма искусный в пении хор государевых певчих дьяков.

Во второй половине XVI века при Иване IV этот хор был значительно пополнен и стал все чаще появляться при проведении царских приемов и «потех».

В конце XVI века возник патриарший хор.

Многоголосное, так называемое строчное пение, возникло в первой половине XVI века, но официальное признание его, а также первые записи в певческих книгах относятся ко второй половине XVI века.

Наиболее часто в строчном пении применялось трехголосие. Средний голос, ведущий основную мелодию, назывался «путь», верхний – «верх», нижний – «низ». Как и в народных хорах, каждый певец должен был уметь петь любой голос.

XVII век характеризовался заметным ростом профессионализма в церковных хорах. Во второй половине XVII века была введена пятилинейная нотация, и получило широкое распространение партесное пение, многоголосное, преимущественно аккордового склада, с разделением хора на группы голосов.

В XVII-XVIII веках в бытовой и профессиональной хоровой практике распространились канты (камерная разновидность партесного пения). Первыми авторами кантов были учителя пения, бродячие дьяки, ученики певческих школ. Канты приобрели популярность в широких кругах городского населения, стали излюбленным жанром домашнего музицирования.

В репертуар профессиональных хоров, постоянно обслуживавших дворцовые праздники и торжества, прочно вошли «панегирические», торжественно поздравительные канты – виваты.

Так стирались границы между церковным и светским искусством, особенно с тех пор, как хоровые ансамбли стали широко привлекаться к исполнению светских жанров концертного плана.

1.6. Профессиональные хоры XVIII – начала XIX века

В 1713 году хор государевых певчих дьяков по указу Петра I был переведен в Петербург и, пополненный лучшими певческими силами, был преобразован в Придворный хор, а несколько позже стал носить название Придворной певческой капеллы.

До XVIII века хор состоял из мужских голосов – теноров и басов. В начале XVIII века капелла пополнилась дискантами и альтами. Партии дискантов и альтов поручались мальчикам. Голоса кастратов в русских хорах не применялись никогда. Что касается женских голосов, то они появились в капелле только в 1920 году.

Высокие достижения капеллы были в значительной степени обусловлены ее исключительно ровным составом. Для пополнения новыми силами она имела специальную школу в г. Глухове.

Синодальный хор образовался в 1721 году из «Патриарших певчих». Долгие годы он мало чем отличался от других церковных хоров, имел небольшой состав, и его деятельность ограничивалась участием в церковных службах. В Синодальном училище, организованном в середине XIX века, учебная работа первое время не превышала ординарного уровня. Лишь с

конца 80-х годов, когда к руководству хором и училищем пришли крупнейшие музыканты – В.С. Орлов, С.В. Смоленский, А.Д. Кастальский, затем Н.М. Данилин и другие, начался необыкновенно быстрый творческий рост этого впоследствии знаменитого очага русской хоровой культуры. Хор стал систематически, интенсивно и глубоко работать над произведениями отечественной и зарубежной классики, осваивать все лучшее, прогрессивное, что сложилось в практическом опыте русской хоровой школы. Хор был первым и непревзойденным исполнителем Литургии П. Чайковского, «Всенощного бдения» С. Рахманинова.

В 1886 году Синодальное училище было преобразовано в среднее учебное заведение.

К 1910 году училище по объему программы приближалось к консерватории. Впервые в истории учебных заведений России здесь стало изучаться народное музыкальное творчество. Училище готовило не только регентов церковных хоров, но и учителей пения для народных школ. Воспитанниками Синодального училища являлись многие крупнейшие русские дирижеры.

В 1896 году Синодальный хор стал победителем в традиционных состязаниях с Петербургской певческой капеллой, и за ним утвердилось слава лучшего русского хора.

В XVIII-XIX веках многие помещики создавали собственные хоры из крепостных. В 50-х годах XVIII века возникла знаменитая капелла графа Шереметьева, просуществовавшая около 150 лет.

В 50-60 годы XIX века популярностью в России и за границей пользовался хор Ю.Н. Голицына. Широко концертировал хор Д.А. Агренева-Славянского.

Во второй половине XIX и в начале XX века количество частных хоров заметно возросло. Далеко не все из них обладали высокими художественными достоинствами. Но были и отличные хоровые ансамбли. В 50-е годы под руководством И.Е. Молчанова был организован первый профессиональный народный хор.

В 1880 году начал свою концертную деятельность хор А.А. Архангельского, просуществовавший до 1924 года.

Хор Архангельского – один из первых концертных ансамблей, в который были введены женские голоса. До этого в смешанных академических хорах по старым традициям партии верхних голосов исполняли мальчики.

Русская оперная классика предъявила новые высокие требования к оперным хорам. Однако вплоть до 80-х годов XIX века хоры оперных театров продолжали оставаться на довольно низком уровне. В Москве расцвет хора Большого театра связан с именем У.О. Авранека, назначенного в 1882 году дирижером и главным хормейстером; в Петербурге в Мариинском театре – с именем Г.А. Казаченко, возглавившего хор в 1883 году. Рецензии 90-х и 900-х годов свидетельствуют о высоком искусстве

обоих хоров, о безупречности технической стороны исполнения, о выразительности и красоте звучания голосов.

В 1862 году была организована Бесплатная музыкальная школа. Ее основатели – М.А. Балакирев, Г.Я. Ломакин.

В Автобиографических записках Г.Я. Ломакин вспоминает, что в 1860 году во время встреч с М.А. Балакиревым, В.В. Стасовым и А.Н. Серовым разговор непременно касался музыкального прогресса, развития искусства хорового пения. Высказывалось сожаление, что такой ансамбль как хор Шереметева, доступен только немногим слушателям. Тогда-то и зародилась мысль о создании школы, которая дала возможность наиболее талантливым из простых людей учиться бесплатно, получить образование. 11 марта 1862 года в зале Дворянского собрания Ломакин устроил концерт шереметевской капеллы, сбор с этого концерта пошел на открытие Бесплатной музыкальной школы. 18 марта того же года в зале Медико-хирургической академии школа приступила своим занятиям. Ее учениками были рабочие и студенты, учителя, мелкие чиновники.

Бесплатная музыкальная школа просуществовала вплоть до 1917 года. В конце XIX века одной из примечательных черт музыкальной жизни русских городов становится хоровое пение любителей-музыкантов. Немало хороших любительских хоров возникает и в селах. Организованные первоначально, как церковные, они в то же время весьма успешно исполняли народные песни и классические произведения светских жанров. В 1878 году было создано Русское хоровое общество в Москве.

Петербургское хоровое общество, организованное по инициативе А.А. Архангельского состояло в основном из профессионалов. Хор исполнял духовные произведения.

Интересным начинанием Псковского хорового общества было проведение народных певческих праздников, в которых принимали участие хоры Пскова, ближайших городов и уездов Псковской губернии.

В целом хоровые общества сыграли немалую роль в широком подъеме хоровой культуры. Однако, создание этих обществ в России конца XIX – начала XX веков нередко являлось почином, главным образом, отдельных музыкантов-интузиастов.

1.7. Профессиональная хоровая культура после Октябрьской революции

После революции (1917 г.) в области хоровой культуры произошли коренные изменения. Она получила огромные возможности для своего развития.

После отделения церкви от государства, Петербургская певческая капелла прекратила работу в церквях и развернула широкую концертную деятельность для подлинно народных аудиторий. Капелла знакомила слушателей с лучшими произведениями классической хоровой литературы; в

то же время она настойчиво работала над новым отечественным репертуаром.

В 1919 году хор под руководством И.И. Юхова был преобразован в Первый государственный хор. В 1928 году появились Краснознаменный им. Александра ансамбль песни и пляски Советской армии и Большой хор Всесоюзного радио и телевидения (основатель А.В. Свешников). В 1942 году, в разгар Великой Отечественной войны был организован Государственный академический Русский хор СССР. В 1957 году появился Государственный московский хор(руководитель В.Г. Соколов); Московский камерный хор(руководитель В. Минин) и др., а также многие самостоятельные любительские хоры, в том числе хор Дома культуры им. Горбунова(Москва), Хор молодежи и студентов(руководитель Б.Г. Тевлин) и др.

Вопросы к разделу 1.

- 1.Исторические этапы становления хорового искусства.
- 2.Особенности развития профессионального хорового искусства России со времени образования Русского государства до XVIII в.
- 3.Теория и практика хорового воспитания в XVIII в.
- 4.Некоторые тенденции в развитии хорового искусства, определившие направление поисков в области методики вокально-хоровой работы XIX –XX вв.
- 5.Становление хороведческой науки после Октябрьской революции.

2. ТЕОРИЯ ХОРОВОГО ПЕНИЯ

2.1. Определение хора

В хороведческой литературе дается много различных определений понятия «хор». Следом за П.Г. Чесноковым почти каждый из авторов пособий по хороведению считает долгом по-своему ответить на вопрос «что такое хор?» Наибольший интерес представляют определения П.Г. Чеснокова, А.А. Егорова, В.Г. Соколова, К.К. Пигрова, В.И. Краснощекова.

П.Г. Чесноков так определяет хор: «Хор – это такое собрание поющих, в звучности которого есть строго уравновешенный ансамбль, точно выверенный строй и художественные, отчетливо выработанные нюансы...» По мысли А.А. Егорова: «Хором называется более или менее многочисленная группа певцов, исполняющих вокально-хоровое произведение»

Сравним это с определением, данным В.Г. Соколовым: «Хором в полном смысле этого слова можно назвать такой коллектив, который в достаточной мере владеет техническими и художественно-выразительными средствами хорового исполнения, необходимыми для того, чтобы передать те мысли и чувства, то идейное содержание, которое заложено в исполняемом произведении».

В формулировке К.К. Пигрова определение выглядит так: «Хор – это организованный коллектив певцов... В понимании слушателя хор – творческий коллектив, основная цель исполнительской деятельности которого – идейно-художественное и эстетическое воспитание народных масс».

По мнению В.И. Краснощекова: «Хор – это большой вокально-исполнительский коллектив, который средствами своего искусства правдиво, художественно полноценно раскрывает содержание и форму исполняемых произведений и своей творческой деятельностью способствует идейно-эстетическому воспитанию народных масс. Как музыкально-исполнительский «инструмент» хор представляет собой ансамбль вокальных унисонов».

Суммируя все вышесказанное, дадим свое определение хора: хор – это вокально-исполнительский коллектив, состоящий из хоровых партий, базисной основой которых является унисон.

Унисон предполагает полную слитность всех компонентов исполнения: звукообразования, интонации, тембра, громкости, ритма, дикции, орфоэпии.

2.2. Формы хоровой организации

В хоровом исполнительстве принято различать два основных направления: академическое и народное. Академический хор, или капелла опирается в своей деятельности на принципы и критерии музыкального творчества и исполнительства, выработанные профессиональной музыкальной культурой и традициями многовекового опыта оперного и камерного жанра. Академические хоры имеют единое условие вокальной работы – академическую манеру пения.

Далее в рассмотрении проблематики вокально-хорового пения мы будем отталкиваться от понятия академической манеры пения.

В зависимости от профиля деятельности академические хоровые коллективы именуется капеллы, ансамбли песни и танца, оперными хорами, учебными хорами и т.д.

Название капелла хор получил от места, где размещались певчие, хоровой коллектив; в средние века капелла – католическая часовня и придел в церкви, где размещался хор; позднее это название закрепилось за хором. Первоначально капеллы были только вокальными, без участия инструментов. С тех пор многоголосное хоровое пение без инструментального сопровождения, в котором основное внимание обращалось на певучесть и самостоятельность голосов, на гармоничность общего звучания, стали называть пением а cappella.

В настоящее время капеллой называют некоторые профессиональные, а также любительские хоровые коллективы (например, Петербургская академическая капелла им. М. Глинки, Республиканская русская хоровая капелла им. А. Юрлова...). Капеллами также называют хоры мальчиков (Нижегородская капелла мальчиков).

Народный хор – вокальный коллектив, исполняющий народные песни с присущими им особенностями (хоровая фактура, голосоведение, вокальная манера, фонетика). Народные хоры, как правило, строят свою работу на основе местных или областных певческих традициях. Этим определяются разнообразие составов и манеры исполнения народных хоров. Следует различать народный хор в натуральном бытовом виде от специально организованного, культивированного народного хора, профессионального или самодеятельного, в котором пользуются и сочинениями в народном стиле.

Русский народный хор комплектуется из голосов всех видов, разделенных на I и II сопрано, I и II альты, I и II тенора, I и II басы, и имеют следующие подразделения голосов: высокие, средние, низкие женские и мужские. Также возможны функциональные выделения отдельных голосов с партиями импровизаторов, ведущей группы, подголосков и т.д. Диапазон каждого из них около октавы. Голоса певцов народного хора отличаются резким разграничением регистров, большей открытостью звука. Жанровыми признаками русских народных хоров являются:

- опора на местную или областную традицию бытового хорового пения;
- использование натурального регистрового звучания голосов;
- подголосочно-полифонический распев песни как основы хорового многоголосия;
- сочетание пения с пантомимой и хореографией.

Народные хоры (особенно в сельских местностях) работают на импровизации и используют устные традиции передачи песенного репертуара. Распетые произведения не имеют определенного количества голосов, или, иначе говоря, строго фиксированной хоровой партитуры. Песня «разводится» певцами на голоса. Наиболее удачные подголоски отбираются и сохраняются при последующих исполнениях. В результате импровизационного начала пение народного хора в своей сути имеет признак гетерофонного исполнения, то есть совместного исполнения мелодии, в основе своей одноголосной, с эпизодически возникающими созвучиями («расщеплениями» унисона). Чаще всего народный хор поет на эстраде без дирижера. Это основано на том, чтобы певцы могли видеть и слышать друг друга. Поэтому хор, обычно, стоит полукругом (1 ряд – женщины, 2 ряд – мужчины). Многие народные хоры называются ансамблями песни и танца. Важную часть их деятельности составляет пропаганда национального искусства.

Заметим, что в последнее время в ансамблево-хоровой практике появилось промежуточное, своего рода синтетическое направление, основанное на использовании смешанной манеры пения – академической и народной. Это допускается для того, чтобы расширить границы концертного репертуара и иметь возможность исполнять произведения народного и классического жанров.

Камерный хор – новая форма современного музыкального исполнительства. Небольшое количество участников хора (максимальная численность – 30-40 человек) компенсируется их подготовленностью. Как правило, это профессионально обученные певцы, которые сочетают качества солиста-вокалиста и хорового певца. Камерные коллективы способны исполнять чрезвычайно сложные произведения, обладают особой тонкостью, детализацией исполнения, динамической и ритмической гибкостью. В камерных хорах применяется смешанная (поквартетная) расстановка певцов. Это способствует созданию объемного звучания, раскрывает творческую активность певцов. В репертуаре камерных хоров – преимущественно старинная (западноевропейская) и современная музыка, а теперь нередко и русская церковная музыка.

В последнее время наметились новые формы камерного исполнительства, и связаны они со сценической трактовкой хоровых произведений. В конце XX века возникли следующие коллективы: «Московский камерный хоровой театр» (руководитель Б. Певзнер), саратовский «Губернский театр хоровой музыки» (руководитель Л. Лицова), «Владимирский театр хоровой музыки» (руководитель Э. Маркин).

Оперные хоры как отдельная форма возникли в начале XVII века. В 1600 году во Франции была поставлена опера Я. Пери «Эвридика», в которой принимал участие мадригальный хор. В оперных спектаклях хору зачастую отводится большая роль в драматургическом развитии действия.

Оперные композиторы-классики (Х. Глюк, В. Моцарт, М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков, П. Чайковский и др., а в XX веке – Б. Бриттен, Д. Шостакович, С. Прокофьев и др.) в своих оперных партитурах возлагали на хор большие художественно-исполнительские задачи. В составах оперных и музыкальных театров наряду с певцами-солистами, балетной труппой и оркестром существуют хоровые группы (оперные хоры). Численность таких хоров обычно невелика – 25-40 певцов в составах немногочисленных оперных трупп. В ведущих оперных театрах – до 100 певцов, как, например, в Большом театре. Специфическое отличие оперного хора от любого другого заключено в синтезе оперного жанра – музыкально-сценического спектакля, где певцы хора выполняют определенные образно-актерские задачи. При этом исполняемый певцом хоровой голос (хоровая партия) выучивается обязательно наизусть в точном соответствии с требованиями ансамблирования, строя, точного интонирования и других компонентов хоровой звучности. Дополнительные специфические трудности в работе оперного хорового певца могут быть вызваны театральными аксессуарами, какими служат костюмы, грим, реквизит.

Ансамбль песни и танца (пляски), как видно из названия, свидетельствует об объединении вокального и хореографического жанров. Выступления их зачастую носят характер театрализованных представлений с единым драматургическим развитием. Принципы работы хоровой группы

ансамбля песни и танца схожи с принципами работы хора музыкально-оперного театра.

Ансамбли песни и танца стали возникать с 1930-х гг. в среде национальных народных, военных (армейских), а также молодежных (детских) коллективов.

Хоровые студии создаются с конца 1950-х гг. Детские хоровые студии стали новым массовым явлением в организации хорового воспитания детей. Хоровые студии повлияли на возникновение других форм обучения – музыкальных студий и хоровых школ в образовательных учреждениях систем Министерства культуры и Министерства образования, а также по существу специализированных хоровых отделений в детских музыкальных школах. В студиях в зависимости от контингента могли функционировать несколько хоров – старший, средний, младший, дошкольный... Студийные программы обучения предусматривали уроки сольфеджио, музыкальной литературы, музыкального инструмента и были равноценны учебным программам ДМШ.

Учебные хоры создаются в общеобразовательных учреждениях: в детских музыкальных школах и школах музыкально-эстетического воспитания, в средних специальных учебных заведениях – музыкальных и музыкально-педагогических училищах (колледжах), в высших учебных заведениях – консерваториях, институтах, академиях – и служат развитию профессиональных навыков обучающихся. Основные задачи учебного хора: знакомство с вокально-хоровым репертуаром (составленным из произведений различных стилей, эпох, жанров, обработок народных песен и т.д.); развитие индивидуальных певческих навыков; активное изучение приемов и навыков практической работы с хором. Состав учебных хоров целиком зависит от особенностей данного образовательного учреждения. Хоры могут быть различные – больших и малых составов, т.е. курсовые и сводные, однородные и смешанные, камерные.

При учебных заведениях создаются и существуют самодеятельные любительские хоровые коллективы, в которых принимают участие студенты и преподаватели учебных заведений.

2.3. Типы хоров

Тип хора – это характеристика исполнительского коллектива по группам певческих голосов. Певческие голоса распределяются на три группы: женские, мужские, детские. Хор, объединяющий голоса одной группы, называется однородным, а хор, имеющий комбинации из женских (или детских) и мужских голосов или певческих голосов всех трех групп, называется смешанным.

В исполнительской практике распространены четыре типа хоров: женские, мужские, детские, смешанные.

В отдельных пособиях по хороведению в качестве самостоятельного типа называется неполный смешанный хор, в котором отсутствует одна или

две партии. Изложение хоровой партитуры (всего произведения или какого-то его раздела) для такого состава действительно имеет место. Но это – лишь один из приемов хорового письма. Исполнение данных произведений поручается «полным» смешанным хорам, ибо хоровые коллективы неполного смешанного состава не создаются.

П.Г. Чесноков в книге «Хор и управление им» предлагает следующую классификацию составляющих групп голосов в хоре:

Однородные типы хора:

- хор женских или детских голосов – I сопрано, II сопрано (или меццо-сопрано), I альты и II альты (или контральто). Женский хор имеет диапазон от «фа» малой октавы до «до» третьей октавы. В литературе для женского хора *a cappella* крайние звуки диапазона применяются довольно редко. Обычно же в хоровой литературе для женского хора применяются звуки в диапазоне от «соль» малой октавы до «ля-си бемоль» второй октавы.

В женском хоре так же, как и в мужском, используется тесное и широкое расположение голосов. Широкое расположение встречается довольно редко и обычно в отдельных аккордах, в небольших построениях или в двухголосии, наиболее же часто встречается смешанное и тесное расположение голосов.

В полифонических произведениях нередко возникают перекрещивания голосов. Встречаются 6-8-голосные произведения для женского хора.

- хор мужских голосов – I тенора, II тенора, баритоны, басы и октависты. Диапазон мужского хора: «ля» контроктавы – «до» второй октавы. В мужских хорах *a cappella* нижний октавный звук — «ля» используется не часто. При наличии в хоре хороших октавистов им часто поручают дополнительные, не обозначенные в партитуре, удвоения басового звука в контроктаве. Мужские хоры обладают большой динамичностью звучания от «pp» до «ff», яркими тембровыми красками.

Смешанный тип хора:

- в результате соединения однородных хоровых групп получается полный смешанный хор, который состоит из девяти партий – I сопрано, II сопрано, I альты, II альты, I тенора, II тенора, баритоны, басы и октависты. Диапазон смешанного хора составляет более четырех октав. Он простирается от «ля» контроктавы до «до» третьей октавы. Крайние низкие звуки диапазона от «ля» контроктавы до «фа» большой октавы используются, главным образом, в произведениях *a cappella*. Верхний звук диапазона смешанного хора – «до» третьей октавы – встречается довольно редко и, в основном, в хорах с сопровождением. Смешанный хор позволяет применять разнообразные приемы изложения. Часто употребляется тесное расположение голосов.

Полный смешанный хор распадается на четыре группы родственных голосов – I сопрано и I тенора, II сопрано и II тенор, альты и баритоны, басы и октависты.

Смешанный хор обладает очень большой динамикой силы звука от еле слышного «pp» до «ff», способного «соперничать» с симфоническим оркестром. Детский хор.

Выразительные и технические возможности детских хоров тесно связаны с возрастными особенностями состава. Все детские хоры по возрастному признаку можно разделить на три группы:

- младшего школьного возраста (1-4 классы);
- среднего школьного возраста (5-8 классы);
- старшего школьного возраста (9-11 классы).

Хор, состоящий из детей в возрасте 6-10 лет, характеризуется легким фальцетным, небольшой силы звучанием в пределах от «p» до «mf». Голоса еще не имеют ярко выраженного индивидуального тембра. Нет существенного различия голосов мальчиков и девочек.

В обычных школьных хорах рабочий диапазон находится, примерно, в пределах первой октавы и нижних звуков второй октавы («до-ре»). Хоры младших школьников в основном совершенствуется в одноголосном и двухголосном пении. Репертуар состоит из народных песен, а также произведений отечественных и зарубежных композиторов.

Хор, состоящий из детей среднего школьного возраста, отличается большей насыщенностью и динамичностью звука. У мальчиков в этом возрасте появляется грудное звучание, однако, преобладает звучание головное. У девочек шестиклассниц появляется тембр женского голоса.

В различных методических пособиях по детскому хоровому пению приводятся различные характеристики диапазонов детских голосов. Это объясняется тем, что на практике наблюдается большое разнообразие диапазонов голосов у детей-ровестников. Однако в основной массе хоры, состоящие из детей среднего школьного возраста, имеют диапазон от «ля-си» малой октавы до «фа-соль» второй октавы.

Исполнительские возможности среднего школьного хора весьма широки. Ему доступна специальная детская хоровая литература, народные песни, разнообразные произведения классиков и современных отечественных композиторов. Хорошо подготовленные коллективы весьма успешно справляются с четырехголосными гомофонно-гармоническими и полифоническими хорами.

В старшем школьном возрасте (15-17 лет) у девочек, в основном, заканчивается формирование голоса. У мальчиков, напротив, идет активный процесс мутации. Хоры старших школьников – это смешанные хоры с ограниченным диапазоном. Диапазон теноров и басов в старшем школьном хоре обычно бывает в следующих границах: тенора –«ре» малой октавы – «ми» первой октавы; басы –«си бемоль» большой октавы –«до-ре» первой октавы.

В юношеских хорах очень важно учитывать тесситурные условия. Не следует длительное время заставлять петь на крайних звуках диапазона.

В послемутационный период голоса юношей не обладают большой громкостью и вокальной выносливостью. Поэтому естественный диапазон силы звука для этих хоров простирается от тихого до умеренно громкого звучания.

Необходимо отметить такое прекрасное качество детских хоров как живая непосредственность, непринужденность, искренность исполнения, которую труднее добиться в хоре взрослых. Детским голосам свойственна прозрачность, острота интонирования, способность к идеальному строю и ансамблевой слитности.

2.4. Количественный состав хоров

По количеству певцов, составляющих хор, различают малые (камерные), средние и большие хоры.

Основной и минимальной в количественном отношении структурной единицей хора является хоровая партия.

Она представляет собой «ансамбль певцов, имеющих голоса, относительно одинаковые по диапазону и тембру» (Г. Дмитриевский). Хоровая партия представляет собой первоначальный объект работы дирижера в установлении ансамбля и строя, в художественной отделке произведения. В связи с этим обнаруживается проблема наименьшего количества певцов (голосов) в хоровой партии, а также их качественное тембровое и динамическое равновесие.

Наименьший состав хоровой партии – 3 человека, это связано с применением цепного дыхания, а также причины физико-акустического свойства: в случае несовпадения высоты звучания двух голосов третий заполняет «середину» унисона, тем самым препятствуя его расщеплению.

По этому принципу теоретически могут образовываться: малый смешанный хор – 12 человек: 3 сопрано + 3 альты + 3 тенора + 3 баса; а также однородные хоры – женский или детский: 3 сопрано + 3 альты = 6 певцов; мужской: 3 тенора + 3 баса = 6 певцов.

В настоящее время в церковных хорах (в небольших храмах) применяется минимальная численность хоров в 8-12 певцов. Однако в светской исполнительской практике подобные по численности смешанный хор, а также однородные хоры принято называть вокальным ансамблем.

Более полноценным считается удвоенный состав такого хора – 24 человека. Помимо усиления звучности партий здесь возможно разделение каждой партии на две группы, то есть *divisi*: 6 сопрано + 6 альтов + 6 теноров + 6 басов = 24 певца. Именно такой состав обычно называется малый хор.

Авторы хороведческих работ отмечают, что численность певцов в партиях хора должна быть одинакова, – немыслимо, чтобы коллектив певцов в 40 человек состоял из 16 сопрано, 12 альтов, 3 теноров и 9 басов, ибо такой коллектив не в состоянии дать «полной равномерно звучащей гармонии» (К. Пигров), – в то же время, оговаривая возможность незначительного увеличения высоких голосов (сопрано и тенора) в хоре. Это обусловлено

вокально-акустическими причинами, закреплено в профессиональной практике.

В свою очередь, одинаковое количество женских и мужских голосов в смешанном хоре на практике не всегда оправдывается, т.к. мужские голоса более звучны в высокой тесситуре. Принципиальной особенностью хоровой звучности остается численное увеличение басовой партии, как основы аккорда. Это оговаривают практически все мастера хорового искусства.

В современной исполнительской практике название малый хор используется довольно редко, больше применяется наименование камерный хор с примерной численностью 20-30 человек.

Средний смешанный хор предполагает разделение каждой хоровой партии на две. Следовательно, он должен иметь не менее 24 человек. Обычно эти хоры имеют от 30 до 60 человек. Исполнительские возможности среднего хора весьма значительны. Недостаточность количественного состава среднего хора обнаруживается при исполнении крупных сочинений с большим оркестром, а также многоголосных и многохорных произведений. Во всех других случаях этот хор может успешно справляться с исполнительским репертуаром.

Большой хор должен иметь такой состав, который обеспечил бы ему исполнение любого хорового произведения. В таких хорах обычно от 80 до 120 человек.

Авторы теоретических трудов по хороведению сходятся на том мнении, что чрезмерное увеличение численности хора (свыше 120-130 певцов) не способствует улучшению его исполнительских качеств – «хор утрачивает исполнительскую гибкость, подвижность, ритмическую отчетливость, ансамбль становится расплывчатым, тембр партий менее интересным» (В. Краснощеков); «существует граница, за которой музыкальная звучность большого хора уже перерастает в шумовую звучность» (П. Чесноков).

2.5. Вид хора

Под понятием вид хора подразумевается характеристика исполнительского коллектива или произведения по количеству самостоятельных хоровых партий.

По количеству самостоятельных хоровых партий хоры бывают одноголосными, двухголосными, трехголосными, четырехголосными и более.

Принципы применения в хоровых партиях *divisi* чаще всего связаны с гармоническими и темброво-колористическими сочетаниями голосов, иногда также и с выявлением композиторами смешанных красочных тембров (например, исполнение мелодии в унисон альтами и тенорами и т.п.). Применение *divisi* гармонически насыщает хоровое изложение, ослабляя в то же время силу звучания голосов.

С овладения одноголосием начинает формироваться хоровой коллектив. Вместе с тем совершенное унисонное пение является сложнейшей формой

хорового исполнительства. В смешанном хоре унисон дает возможность получать наибольшую силу звучности и применяется в моменты кульминации. К унисону нередко прибегают в окончаниях произведений, когда требуется постепенное замирание звучности.

Двухголосное и трехголосное изложение хоровых произведений широко распространено как в гомофонно-гармонической, так и в полифонической музыке. Наиболее часто такие произведения пишутся для однородного хора. Однако имеются двух- или трехголосные произведения для смешанного хора. Особую форму составляет смешанное двух-трехголосие. Эта форма присуща массовым песням. Хоровая партитура в таких произведениях обычно записывается на одной строчке, голоса женского хора удваиваются голосами мужского хора.

Четырехголосное изложение является классической формой фактуры в смешанном хоре.

Пяти-восьмиголосное изложение встречается, в основном, в хоровых сочинениях крупной формы, а также в полифонических произведениях.

Есть произведения, написанные на двенадцать и более голосов. Чаще всего это многохорные сочинения. Многохорные сочинения создавались в период расцвета классической полифонии строгого стиля. Немало превосходных многохорных произведений создано русскими композиторами XIX и XX века. Значительно расширили выразительные средства многохорной музыки Прокофьев, Шостакович, Кабалевский, Шебалин, Шапорин. Много интересных произведений для двух и более хоров создано современными зарубежными композиторами.

2.6. Расположение хорового коллектива

Существует много вариантов расстановки хора. Обычно в размещении хора на эстраде руководствуются традициями. Родственные партии должны стоять в одной группе. Голоса каждой партии должны соответствовать друг другу своими тембрами, звуковыми диапазонами и т.д. В смешанном хоре слева от дирижера располагаются сопрано, за ними тенора; справа – альты, за ними басы. В мужском хоре II басы и октависты находятся в центре. Женские и детские коллективы располагаются также с учетом того, что по левую руку дирижера – высокие голоса, по правую – низкие. Среди многих вариантов расположения детских хоров популярен такой, где каждая партия расположена группой, подобно сектору; слева направо – II сопрано, I сопрано, I альты, II альты. Считается, что помещение I сопрано в середину хора улучшает звучность, а положение II сопрано в некоторой степени «прикрывает» звучание I. Этой расстановкой также пользуются при звукозаписи (перед каждой хоровой партией отдельный микрофон).

На репетициях хор следует располагать так же, как и во время выступлений. Не рекомендуется размещать хоровой коллектив в одной плоскости, т.е. на одном уровне, так как при этом теряется должный визуальный контакт певцов с дирижером, а вокальный звук последних рядов хора не способен

полноценно нестись в концертный зал. В смешанном хоре принято мужские партии располагать выше женских, а, кроме того, женские и мужские партии ставить в два ряда, один выше другого.

Располагать хоровой коллектив надо в виде небольшого полукруга (веерообразно) или же, в крайнем случае, по прямой линии с небольшими закруглениями на краях.

При исполнении хоровых произведений с сопровождением фортепиано инструмент ставится перед хором по центру или справа (от дирижера); при исполнении с сопровождением ансамбля или оркестра последний помещается впереди, а хор – небольшим полукругом за ним.

2.7. Строение голосового аппарата

В голосовом аппарате различают три отдела: органы дыхания (механизм дыхания), подающие воздух к голосовой щели; гортань (источник звука), где помещаются голосовые складки (голосовые связки); артикуляционный аппарат с системой резонаторных полостей, служащий для образования гласных и согласных звуков. В процессе речи и пения все отделы голосового аппарата работают взаимосвязано. Энергию звука сообщает дыхание. Органы дыхания (механизм дыхания) – это легкие с дыхательными путями и мышцы, осуществляющие процесс дыхания. Легкие состоят из нежной пористой ткани, представляющей собой скопление пузырьков-альвеол, соединенных каналами, образующими систему бронхов. Бронхи правого и левого легкого соединяются в трахею, которая заканчивается гортанью. Бронхи и трахея составляют так называемое бронхиальное дерево. Легкие совместно с бронхами и трахеей вмещают 5-6 л воздуха. Обычный спокойный вдох равен примерно 0,5 л воздуха (дыхательный воздух). Глубокий вдох позволяет дополнительно вместить в легкие 1,5-1,8 л воздуха (дополнительный воздух). Примерно столько же воздуха можно выдохнуть после спокойного выдоха (резервный воздух). Объем воздуха от максимального вдоха до максимального выдоха называется жизненной емкостью легких и равен от 3,5 до 4,5 л.

При вдохе мышцы грудной клетки и диафрагмы расширяют грудную полость в вертикальном, боковом и переднезаднем направлении и воздух под воздействием атмосферного давления входит в легкие. Наибольшее расширение грудной клетки и наполнение легких происходит в их нижней части за счет снижения купола диафрагмы и расширения грудной клетки в области нижних ребер.

В пении принято различать несколько типов дыхания: грудное (костальное) с превалированием работы грудной клетки; абдоминальное (брюшное) с превалированием работы диафрагмы; грудодиафрагматическое (костоабдоминальное, смешанное), в котором грудь и диафрагма участвуют в равной степени. Известен еще один тип дыхания, не практикующийся в пении, – клавикулярное (ключичное) дыхание, при котором преобладают

движения верхних дыхательных ребер, ключиц и плеч; в последнем виде дыхания участие диафрагмы незначительно.

Классификация эта условна. В действительности же дыхание всегда носит смешанный характер с превалированием свойств обозначенных типов.

Источник звука. Гортань представляет собой конусообразную трубку, состоящую из четырех хрящей: щитовидного, перстневидного и двух черпаловидных, соединенных между собой связками и суставами. Снизу гортань примыкает к трахее, а ее верхний конец открывается в глотку. Уровень положения гортани изменяет полость верхних резонаторов и влияет на качество звука. Наиболее рациональное положение гортани при пении – покойное, устойчивое.

Внутренняя полость гортани выстлана слизистой оболочкой. В середине гортани находится так называемая голосовая щель. Она образуется двумя параллельными парами мышц, которые прикреплены одним своим концом к щитовидному, а другим – к черпаловидным хрящам. Наружная (верхняя) пара мышц называется ложными связками, внутренняя (нижняя) – истинными голосовыми связками, являющимися источником звуковых колебаний.

Длина голосовых связок (складок) обычно зависит от типа голоса. Наибольшей длиной обладают складки баса – 24-25 мм. У баритона длина складок составляет 22-24 мм, у тенора и меццо-сопрано – 18-21 мм, у сопрано – 14-19 мм. Толщина голосовых связок в напряженном состоянии 6-8 мм. Голосовые складки способны смыкаться, размыкаться, напрягаться и натягиваться. Поскольку волокна складок идут в различных направлениях, голосовые мышцы могут сокращаться отдельными частями. Это позволяет варьировать форму исходного тембра звука. Голосовые складки могут быть произвольно сомкнуты, поставлены в положение грудного или фальцетного звукоизвлечения, напряжены в той степени, которая необходима для получения звука желаемой высоты. Однако каждым колебанием складок управлять нельзя, и их вибрация осуществляется автоматически как саморегулирующий процесс.

Резонаторы. В акустике резонатором называется полость, заключенная в упругие стенки, имеющая выходное отверстие и отзывающаяся на определенные звуковые тоны. Система полостей, расположенная выше гортани, называется надставной трубкой. В нее входят глоточная полость, ротовая, носовая и придаточные полости носа. Благодаря резонансу этих полостей меняется тембр звука.

Принято различать верхние и нижние резонаторы певческого аппарата. Верхние резонаторы, лежащие выше гортани: глотка, нос, рот, придаточные полости носа; нижние резонаторы – полости, лежащие ниже глотки: трахея и бронхи (бронхиальное дерево). Верхние резонаторы – придаточные полости носа и носовая полость – имеют стабильную форму и потому обладают неизменным резонансом.

Резонанс ротовой и глоточной полостей меняется благодаря работе артикуляционного аппарата, в состав которого входят язык, губы и мягкое небо. Нижние резонаторы влияют на тембр, оказывают воздействие на колебание связок, способствуют повышению активности их работы при наименьшей затрате энергии. Ощущение поющим вибраций грудного резонатора свидетельствует о полноте звучания голоса, особенно его нижних тонов. Звуковые колебания могут передаваться через тонкие стенки твердого неба. Полости эти очень небольшого размера и «отзвучивают» при наличии в спектре голоса высокочастотных колебаний. Ощущение резонансных явлений в этих полостях служит индикатором хорошей организации певческого аппарата, способствует нахождению высокого, яркого, полетного звука. Таким образом, вибрации, образующиеся в этих полостях, являются не причиной, а следствием хорошего звучания голоса.

Звук гортани. Высота звука (качество музыкального звука, зависящее от частоты колебаний звучащего тела; в музыкальном исполнении различают высоту абсолютную (настройка инструментов и певцов по эталону высоты – камертону) и относительную, определяемую интервальным соотношением музыкальных звуков), который образуется над связками, обусловлена частотой колебаний связок. Частота колебаний зависит от степени натяжения, толщины и длины связок. Регулирование частоты колебания производится сложными импульсами из центральной нервной системы, а в самих связках происходят комбинированные изменения внешнего и внутреннего натяжения и изменения длины связок.

Сила звука зависит от мощности связок и амплитуды их колебаний. Однако имеются и другие факторы, влияющие на слуховое восприятие силы звука.

Музыкальный звук – всегда сложный. Сложный певческий звук возникает вследствие того, что связки колеблются не только целиком, но, одновременно, и своими частями, поэтому звук составляется из целого комплекса простых колебаний, имеющих различные частоты и амплитуды.

Основной тон – самый низкий, образующийся от колебания связок в целом, определяет высоту звука. Обертоновый состав звука или его спектр мы воспринимаем как тембр (окраску). Таким образом, от частоты и силы колебаний связок в целом зависит частота и сила основного тона, а от формы их вибрации – обертоновый состав или первичный тембр звука.

2.8. Свойства певческого голоса

Различают певческие голоса поставленные и не поставленные, бытовые. Под постановкой голоса понимают процесс индивидуального обучения пению, который заключается в выработке у обучающегося рефлекторных движений голосового аппарата, способствующих правильному звучанию. Понятие хорошо поставленного голоса включает его ровность на всем диапазоне (сглаженность регистров), звучность, прикрытость гласных, красоту тембра, гибкость. Хорошо поставленный голос характеризуется наличием в его

звучании певческих формант(в акустике призвук определенной частоты, придающий звучанию голоса и инструмента характерный для них тембр).

Певческий голос характеризуется высотой, диапазоном(объемом), силой, тембром(окраской).

Высота лежит в основе классификации голосов. Общий объем певческих голосов – около 4,5 октав: от «до-ре» большой октавы (нижние ноты у басов-октавистов) до «фа-соль» третьей октавы, иногда выше (верхние ноты у колоратурных сопрано).

Диапазон голоса зависит от физиологических особенностей голосового аппарата. Он может быть и относительно широким, и узким. Средний диапазон не поставленного певческого взрослого голоса равен полутора октавам. Для профессионального исполнения необходим диапазон голоса в две октавы. В вокальном исполнительстве различают несколько значений понятия «диапазон»: общий, полный диапазон певческого голоса, который соответствует двум октавам, и рабочий диапазон, т.е. голосовой объем, использующийся в практическом исполнительстве и, следовательно, позволяющий певцу справляться с некоторыми вокальными неудобствами без ущерба голосовому аппарату, например, выдерживать тесситуру на длительных фразах и др. Рабочий диапазон обычно несколько меньше общего диапазона и не затрагивает крайние, предельно высокие или низкие звуки. Кроме вышесказанного хормейстеры-практики отмечают так называемые рабочие ноты, которые являются участком регистра и имеют обычно объем квинты – сексты. Прежде всего, на рабочих нотах проверяется удовлетворительное звучание певцов.

Сила голоса зависит от энергии прорывающихся через голосовую щель порций воздуха, т.е. соответственно от амплитуды колебаний частиц воздуха. Большое влияние на силу голоса оказывают форма ротоглоточных полостей и степень открытости рта. Чем сильнее открыт рот, тем лучше голос излучается в наружное пространство. Оперные голоса достигают силы 120 децибел на расстоянии 1 м ото рта.

Тембр зависит от различных сочетаний обертонов (гармонические созвучия, частичные тоны, призвуки, входящие в состав основного, возникающие от колебания частей звучащего тела (струны...). Обертоны всегда выше основного тона), выделения одних и маскировки других. Хорошему певческому голосу свойственны две характерные форманты: высокая, около 3000 Гц, придающая ему звучность и полетность, и низкая, около 500 Гц, сообщающая голосу глубину и прикрытость. Если спектр голоса имеет хорошо выраженные высокочастотные обертоны с частотой колебаний свыше 2500 в секунду или, что то же самое, в голосе хорошо выражена высокая певческая форманта, он воспринимается на слух звучащим ярко, звонко, полетно, более громко, чем голос, лишенный этих качеств. Таким образом, громкость связана не только с силой звука, но и с тембром.

С другой стороны, певческая форманта определяет певческую позицию (термин, употребляемый педагогами-вокалистами). Различаются высокая и

низкая позиции. При высокой позиции звук вследствие активизации верхних резонаторов приобретает способность звонко нестись в зал, акустически это вызвано присутствием в звуке высокой форманты. Низкая, неправильная позиция обычно ассоциируется с глухим, тяжелым и интонационно низким звуком. Пению на низкой позиции обычно сопутствует перегрузка дыхания и форсирование звука.

Тембр голоса – в значительной степени качество врожденное, но под влиянием обучения, практики может изменяться. Ровность певческого тембра обусловлена умением сохранить певческие форманты на всех гласных и во всем диапазоне. Певческий голос наиболее полно проявляется на гласных звуках, т.к. гласные звуки – носители вокального звука, его тембра.

Опора звука – характеристика особого качества певческого звука, его устойчивости, звучности глубины («опертый звук»), а также манеры звукоизвлечения («пение на опоре»). Ощущение опоры распространяется на все стороны певческого процесса – дыхание, деятельность связок, резонаторы. Это также и эстетическое понятие, определяющее художественную сторону вокального звука.

На восприятие звука влияет также певческое вибрато – пульсация звука, выражающаяся в периодическом изменении звука по высоте, силе, тембру. Звук, лишенный вибрато, воспринимается как прямой, безжизненный, более слабый. Согласно законам акустики наилучшая пульсация воспринимается как «качка» голоса, более частая – «тремоляция», «барашек».

Регистр певческого голоса – это последовательный ряд однородных звуков, которые воспроизводятся одним механизмом голосообразования. Физиология различает два типа работы голосового аппарата, соответствующих грудному регистру и фальцету. Грудной регистр характеризуется полным смыканием голосовой щели, участием в колебательном движении всей массы связок, возможностью развития наибольшей амплитуды колебания и передачи колебаний не только в надставную трубку, но и в бронхиальное дерево.

Мужские голоса имеют два регистра – грудной и фальцет, женские – три: грудной, медиум (средний) и головной. Соответственно и зон переходных нот у мужчин – одна, у женщин – две.

Однако у женских голосов наиболее заметен «перелом» голоса при переходе от грудного регистра к медиуму. Переход от среднего регистра к верхнему менее заметен, ибо здесь происходит не смена механизма голосообразования, а лишь усиление и перестройка головного резонирования. Верхний регистр женского голоса – это, фактически, тоже смешанный регистр с преобладанием головного звучания. Поэтому он богаче тембром, динамичнее, чем фальцет мужчин. Фальцет встречается у колоратурных сопрано на крайних верхних звуках («ми-фа» третьей октавы), которые называют «флейтовыми» звуками. Фальцет у мужчины расширит диапазон примерно наполовину октавы вверх и способен опускаться вниз до середины грудного регистра. При фальцете замыкание голосовой щели неполное

(открыты в виде овала), связки вибрируют только свободными краями, резонируют в основном полоти надставной трубки. Фальцет слабее, беднее тембром, чем грудной регистр. В сольном пении фальцет употребляется изредка, как своеобразная краска; в хоровом пении фальцет применяется при разучивании высоких нот, на «рр», при задавании дирижером тона. Некоторые тенора, исполняя предельно высокие ноты, пользуются «озвученным» фальцетом. Смешанный регистр характеризуется совмещением элементов грудного и фальцетного (головного) голосообразования. На протяжении всего диапазона певцы фактически пользуются смешанной формой голосообразования.

Границы регистров определяются так называемыми переходными звуками, постоянными для каждого типа голоса:

- сопрано – «ми (фа)» первой октавы (при переходе к смешанному регистру) и «фа диез (фа)» второй октавы (при переходе к головному регистру);
- контральто и меццо-сопрано– «фа диез (фа)» первой октавы (при переходе к смешанному регистру) и «ре диез (ре)» второй октавы (при переходе к головному регистру);
- тенор–«фа диез (фа)» первой октавы;
- баритон–«ре диез (ре)» первой октавы;
- бас - «додиез (до)» первой октавы.

Исполнение переходных (к верхнему регистру) звуков требует их некоторого затемнения – прикрытия. Прикрытие звука образуется за счет расширения нижней части глотки и соответствующего формирования полости рта. Прикрытый звук используется в академическом пении и характеризуется мягкостью, глубиной.

С особенностями звучания голосов в различных регистрах связано понятие тесситуры. Тесситура – высотное положение звуков мелодии по отношению к диапазону голоса. Тесситура может быть средняя, высокая и низкая, удобная или неудобная. Тесситура удобна, если высотное положение вокальной партии соответствует свободному красивому звучанию голоса. Если же в процессе исполнения голос продолжительное время звучит напряженно, и художественно-выразительные и технические задачи в какой-то степени превышают естественные певческие возможности голоса на данном участке диапазона, тесситура считается неудобной. Тесситура имеет решающее значение в выработке ансамблевых навыков.

2.9. Гигиена певческого голоса

Перед пением не рекомендуется употреблять в пищу ничего, что бы раздражало горло: острое, соленое, горячее, холодное и т.д. Вредно действует на голосовой аппарат холод, жара. Пыль, табак, спиртные напитки. Расшатывают голос громкие разговоры и форсированное (крикливое) пение, злоупотребление неудобной (высокой, низкой) тесситурой, исполнение завышенного по трудности репертуара. Отрицательно действует на голос переутомление. Женщины не должны петь во время ежемесячного

нездоровья (3 дня); нарушение этих правил ведет не только к нечистому интонированию, но и может вызвать заболевание голосовых связок. Укрепление здоровья, закалка организма от простудных заболеваний, правильная организация питания и отдыха повышают жизненный тонус и положительно отражаются на голосе.

2.10. Основные разновидности певческих голосов

В существующей классификации вокально-певческие голоса различаются, прежде всего, по тембру звучания и высоте исполняемых звуков, условно делятся на высокие, средние и низкие: высокие – сопрано, тенора; средние – меццо-сопрано, баритоны; низкие – контральто, басы. Кроме того, используется дополнительная дифференциация: высокие и средние голоса (сопрано, меццо-сопрано, тенора и баритоны), обладающие более легкими звучанием, получили название лирических, а более тяжелые (густые) – драматических голосов. Встречаются певческие голоса, занимающие промежуточное звено между перечисленными в этой системе классификации.

Сопрано – самый высокий женский голос; имеет разновидности – драматическое, лирическое и колоратурное (колоратурное сопрано, как правило, в хоре не используется, т.к. по своему тембру и ярко выраженному vibrato оно трудно ансамблирует в хоре с другими голосами. Кроме того, сопрановые партии в хоровых произведениях обычно оказываются для колоратурного сопрано низко написанными); также различают лирико-драматическое и лирико-колоратурное сопрано. Диапазон сопрано драматического и лирического «до» первой октавы – «до» третьей октавы.

Меццо-сопрано – женский голос, средний между сопрано и контральто. Различают высокое (лирическое) меццо-сопрано, близкое к сопрано, и низкое, приближающееся к контральто. Для меццо-сопрано характерны полнота звучания в среднем регистре, наличие нижнего грудного регистра, а также несколько более резкое, чем у сопрано, звучание на верхних нотах. Диапазон: «ля (си бемоль)» малой октавы – «ля (си бемоль)» второй октавы. Особая разновидность – колоратурное меццо-сопрано.

Контральто – низкий женский голос. Наиболее характерный и выразительный регистр – грудной и отчасти средний: от «фа (соль)» малой октавы до «ля» первой октавы. Тембр голоса обычно густой, плотный.

Тенор. В опере XIX века сформировались основные типы теноровых голосов: лирический тенор отличается светлым тембром, сильным верхним регистром, легкостью и подвижностью; драматический тенор характеризуется баритональной окраской и большой силой звучания при несколько меньшем диапазоне; в лирико-драматическом теноре по-разному объединяются качества обоих видов. Существуют особые разновидности теноров – характерный тенор, название которого связано с его использованием в характерных ролях, и тенор-альтино, тождественный лирическому тенору, но безнизкой тесситурой и с развитым фальцетным

звучанием, а также редчайший голос – контртенор, приблизительно равный по диапазону контральто. Общий диапазон: «до» малой октавы – «до» второй октавы.

Баритон – мужской голос, средний по высоте между тенором и басом. Соединяет силу и величавость баса с блеском и подвижностью тенора. Диапазон: «ля» большой октавы – «ля бемоль» первой октавы. Различают лирический баритон(иногда его называют тенор-баритон) – более мягкий и подвижный, имеющий сходное звучание с драматическим тенором, и драматический баритон(иначе – бас-баритон) – более мужественный и сильный, который по тембру приближается к басу.

Бас – самый низкий мужской голос. Имеет разновидности: высокий, или певучий, бас и низкий, или глубокий, а также – характерный, комический бас. Высокий бас бывает двух типов: лирический – более мягкий и драматический – более сильный; диапазон лирического баса: «соль» большой октавы – «фа» первой октавы, драматического: «фа» большой октавы – «ми» первой октавы. Для высоких басов характерны сила и мощь на верхних звуках, и более слабое звучание низких звуков. Низкий бас отличается глубоким, полным звучанием в низком регистре и напряженным в верхнем. Диапазон: («до-ре») «ми» большой октавы – «ре» («ми») первой октавы. Общий диапазон партии басов: «ми-фа» большой октавы – «ми-фа» первой октавы.

2.11. Вопросы вокальной техники

Певческие голоса в хоре, как правило, бывают различны по своим вокальным параметрам, и задача дирижера состоит в том, чтобы собрать звучность хора в единый поток, придать ему красоту. Воспитание певческих навыков тесно связано со слуховыми представлениями певца, его музыкальностью.

Певческая установка – положение, которое певец должен принять перед началом звукоизвлечения.

Обычно рекомендуют стоять (или сидеть) прямо, но не напряженно, не сутулясь, «подтянуто». Если пение производится сидя, не следует ставить ногу на ногу, ибо это стесняет дыхание. Голову следует держать прямо. Поднятый вверх подбородок вызывает напряжение передней мускулатуры шеи, лишает гортань свободы и может стать причиной зажатого звука. Близко подтянутый к грудной клетке подбородок ограничивает движение челюсти. Нижняя челюсть должна двигаться естественно и свободно. Слова произносятся свободно, но не вяло. Всем певцам хора необходимо пользоваться едиными приемами артикуляции, чтобы установить в хоре ансамбль.

Немалую роль играет в пении мимика. Живое выразительное лицо необходимо для эстрадного исполнения. Невыразительные, «мертвые» лица певцов хора производят самое удручающее впечатление на слушателей. Мимика влияет также на характер звука, например, улыбка помогает

формированию более яркого, светлого звука, а мрачное суровое выражение лица – затемненному звучанию.

Певческое дыхание. Вокальная педагогика рассматривает в качестве наиболее целесообразного для пения грудобрюшного дыхания, а также варианты смещений грудного и брюшного дыхания в зависимости от индивидуальных особенностей певца.

Рассмотрим дыхание в его трех составляющих элементах: вдох, мгновенная задержка дыхания и выдох.

Вдох имеет большое значение для пения, но не менее важна и задержка дыхания, непосредственно мобилизирующая весь голосовой аппарат певца к началу пения. Самый же главный момент в процессе пения – выдох. Выдох должен быть совершенно спокойным. Вдох, задержка дыхания и выдох, – главные компоненты технического приема ауфтакта в дирижировании. Вдох должен производиться бесшумно. Не следует переполнять грудную клетку воздухом. В работе с хоровым коллективом уместны рекомендации делать вдох, как бы ощущая при этом нежный аромат цветка, а выдох так, чтобы пламя свечи, расположенное у рта, не шелохнулось.

Характер певческого дыхания отражается на характере звучания голоса певца. Плавное, спокойное дыхание способствует достижению красивого, легкого звука. Жесткое, напряженное дыхание рождает жесткий и напряженный звук. Экономичный и равномерный выдох необходим для исполнения плавных, широко распевных мелодий. Драматическое произведение нуждается в экономной, прерывистой, порой «взрывной» подаче дыхания. Пение в нижней части диапазона требует наибольшего количества воздуха. При исполнении верхних звуков расходуется наименьшее количество дыхания. При выполнении быстрых пассажей и технических, подвижных мелодий дыхание должно быть легким, но очень активным. В хоровом пении одновременность дыхания – основа одновременности атаки звука и вступления.

Возобновление дыхания всеми певцами должно производиться в установленные и отмеченные в партиях моменты. Обычно они совпадают с границами построений, фраз, с цезурами в музыкальном и поэтическом тексте.

Профессиональные хоровые певцы, как правило, умеют экономично распределять свое дыхание на протяжении больших фраз. Однако, если фраза или музыкальное построение столь продолжительны, что певческого дыхания для исполнения этой фразы недостаточно, рекомендуется брать не одно большое дыхание, а несколько «полудыханий», т.е. добирать дыхание. При этом следует осторожно включаться в певческий процесс, не нарушая общей мелодической и звуковой линии хоровой партии. Такой тип дыхания соотносится с понятием цепное дыхание.

Цепное дыхание – это вокально-хоровой прием, обеспечивающий непрерывное звучание хора (без цезур) в течение продолжительного времени. Применяется в тех случаях, когда продолжительность звучания

фразы превышает физические возможности певческого голоса. Главная особенность цепного дыхания заключена в том, чтобы смена дыхания проводилась певцами хоровой партии не одновременно. Непременным условием пения на цепном дыхании является механизм взятия дыхания через нос. Пение музыкальной фразы на цепном дыхании обычно характеризуется плотным и ровным legato. Правильно организованное дыхание хоровых певцов – главная задача хормейстера в его вокальной работе с хором. В процессе репетиций дирижеры обычно детально и кропотливо рассматривают моменты взятия дыхания, соотносят дыхательный процесс со звуковедением, фразировкой, различными компонентами хоровой звучности. Певческая опора. В вокально-методической литературе даются различные объяснения певческой опоры. И хотя единой точки зрения на проблему певческой опоры нет, ощущение «опертости» звука знакомо каждому профессиональному певцу. Певческая опора является результатом правильной организации дыхания, звукообразования и резонирования голоса, взаимодействия всех компонентов. Опора обеспечивает наилучшие качества певческого звука, его энергичность, собранность, упругость, точность, гибкость, полетность и т.д.

Звукообразование. Атака – начало звука – воздействует на характер смыкания связок, координацию работы связок и дыхания, на качество певческого дыхания; тембр звука, формирование гласных. Неверная атака – вялость подачи звука, его несобранность, резкость, зажатость, отсутствие гибкости – может явиться причиной неправильного интонирования.

Независимо от характера примененной атаки звука необходимо соблюдать следующие условия певческого звукообразования:

- группа вступающих голосов хора пользуется однотипной атакой звука;
- перед атакой звука нужно мысленно представить его высоту, силу и характер, а также форму гласной и затем уже брать звук легко, спокойно;
- звук с начала своего зарождения должен обладать всеми качествами: иметь точную высоту, необходимую силу и тембр, чистую форму гласной;
- при атаке звука не должно быть «подъездов» и шумовых призвуков; все согласные, предшествующие гласной, произносятся четко, коротко.

Принято различать три основных типа атаки: мягкая, твердая и придыхательная.

Мягкая атака звука характеризуется сближением связок до состояния фонации одновременно с началом выдоха.

При твердой атаке голосовая щель плотно смыкается до начала выдоха.

Придыхательная атака – смыкание голосовых связок после начала выдоха, в результате чего перед звуком образуется короткое придыхание в форме согласной «х».

Певческая практика утвердила в качестве основной формы звукообразования мягкую атаку звука, сохраняющую чистоту тембра, создающую условия эластичной работы связок. Твердую атаку следует применять с большой осторожностью, чтобы не возникло пересмыкания связок, которое рождает

звук с горловым оттенком, лишает голос гибкости, беглости, эластичности, сильно затрудняет пение в верхнем регистре. Певцам необходимо владеть всеми типами атаки звука.

Артикуляция гласных не должна влиять на устойчивое положение гортани во время пения. Слова необходимо произносить свободно, но не вяло. Активная пластическая артикуляция – важный элемент вокальной техники. Определяющим фактором здесь являются качество звука, фонетическая чистота и отчетливость произношения. Всем певцам следует пользоваться едиными, общими приемами артикуляции. Значительного различия артикуляционных форм у певцов не должно быть – это мешает возможности установить ансамбль. В пении не следует изменять форму артикуляции гласного звука, она должна быть одинаковой с начала до конца, если это не вызвано определенной художественной задачей.

В музыкально-ансамблевой практике используются некоторые общие технические приемы, выражающие различные формы звуковедения, они также называются термином штрихи – legato, nonlegato, staccato, portamento... Как известно, певческий звук формируется на гласных, в них выявляются все качества голоса. Гласные должны звучать выравненно и одинаково вокально, сохранять тембральное родство. Смена гласных должна производиться плавно при спокойном, устойчивом состоянии гортани. Все гласные должны звучать округленно, чуть затемненно и ровно. Работая над певучестью и однотембровостью гласных, необходимо стремиться к распространению наилучших тембровых качеств одной из гласных на другие. Из известных разновидностей вокального звука в академическом хоровом пении применим округлый, прикрытый звук, выравненный на всем диапазоне голоса (некоторые хормейстеры называют его закрытый звук). Такой звук обладает лучшими тембровыми качествами и хорошо сливается в ансамбле. Закрытый звук имеет «даль», как говорил А.А. Архангельский.

Носовой звук в хоре недопустим, открытым звуком рекомендуется пользоваться в редких случаях для достижения прозрачного, нежного «рр». Последняя разновидность звука – это прикрытый звук или «мягкий» звук. Отличительная особенность такого звука – «вокальная естественность, возможность более продолжительного пения без относительной утомляемости и известная гибкость, легкость в исполнении различных технических, динамических и штриховых приемов» (А.А. Егоров). Прикрытый звук подразумевает некоторое затемнение тембра путем перестройки верхних резонаторов. Если округление звука осуществляется путем куполообразной формы мягкого неба, то прикрытие производится через расширение нижней части глотки. С проблемой округления и прикрытия звука связан момент выравнивания, сглаживания регистров, так как при смещении головного и грудного звучания голос приобретает ровность на всем диапазоне.

В занятиях с хором следует помнить, что верхние и нижние участки диапазона формируются только после образования хорошей середины

голоса. Перегрузка голоса в средней части диапазона влечет проблемы неровности звучания регистров, затруднений с верхними нотами и т.д. Особое внимание следует обращать на округление звуков, прилегающих к границам регистров. Переходные ноты следует прикрывать. При изменении гласных изменяется форма нижней части глотки. Так, на гласной «у» она расширена, звук имеет темную окраску. На «а» глотка сужена, звук тяготеет к светлому открытому тембру. Гласные «о», «э», «и» являются промежуточными между «у», «а». В целях достижения прикрытия отдельных гласных рекомендуют петь «а» с призвуком «о», «и» - с призвуком «ю», «е» - с четким переходом на прикрытое «э». При звуком «у» надо пользоваться осторожно. К формированию верхних прикрытых звуков следует переходить лишь после того, как найдено и закреплено нужное звучание в средней части диапазона. Звуки верхнего регистра целесообразно формировать при мягкой атаке, распевно, но очень активно, на опоре, свободно и легко. Высокие ноты не должны выпадать из общей линии звуковедения, отличаться по силе от других звуков мелодии. Недопустимо форсирование звучности. При пении прикрытым звуком следует сохранять ощущение певческой опоры и головного резонирования. Крайним высоким звукам голоса свойственно некоторое осветление тембра. При формировании звука следует учитывать регистровые свойства голоса, границы регистров и использовать то звучание и тот механизм звукообразования, которые присущи данному типу голоса на данном участке диапазона.

2.12. Ансамбль в хоре

Ансамбль хора – это синтез таких элементов, как: интонация, строй, тембр, динамика, ритм, агогика, дикция-орфоэпия; где интонация –горизонталь, строй – вертикаль, тембр – характер звука, динамика – сила звука, ритм – соотношение в длительности звуков, агогика – единство движения, дикция-орфоэпия – единство произношения.

Ансамбль в хоре(по П.Г. Чеснокову) – это: уравновешенность в силе и слитность в окраске как основа частного ансамбля, а стремление уравновеситься в силе звука целой партии с другими партиями создает равномерное, уравновешенное звучание всех хоровых партий. В результате этого достигается общий ансамбль хора, обуславливая цельность и слитность партий.

Для достижения ансамбля в хоре (по Чеснокову) необходимы:

- одинаковое количество певцов в каждой хоровой партии;
- одинаковое качество голосов в каждой хоровой партии;
- однотембровость голосов в каждой партии.

Работая с хором над произведением, нужно с каждым голосом выучивать все отдельно вплоть до оттенков, а уже потом соединять, что сделать очень легко, когда выучено. В соединенном хоре выправлять отдельные голоса очень трудно.

Серьезный ущерб хоровому ансамблю могут нанести «тремолирующие» и «качающиеся» голоса, голоса с резким, «горловым», «зажатым» и «плоским» звуком. Они непременно будут выделяться из ансамбля, а исправить такие певческие недостатки в условиях хора трудно. К числу наиболее «опасных» для хорового ансамбля речевых недостатков относятся «картавость», «шепелявость» и некоторые другие врожденные дефекты. Все это необходимо учитывать в процессе комплектации хора.

Главное качество, которым должны обладать все певцы хора, - это музыкальность. От музыкальности певцов, более чем от их вокальных данных, зависит слаженность ансамбля. Как бы ни был хорош голос, но, если певец не обладает необходимой музыкальностью, его участие в хоре невозможно.

Динамический ансамбль – равновешенность голосов по силе и громкости звучания внутри партии и в общем хоре – тесно связан с тесситурой. Человеческие голоса обладают динамическими возможностями, прямо пропорциональными тесситурным условиям. С повышением тесситуры динамические возможности возрастают. При равномерных тесситурных условиях хоровые голоса имеют одинаковые динамические возможности, и их палитра тем богаче, чем разнообразнее использованный регистр. Например, в условиях относительно высокой тесситуры хор имеет динамические возможности от «pp» до «ff», тогда как в условиях, допустим, средней тесситуры они доходят от «pp» до «f», а при низкой тесситуре – максимум от «pp» до «mp».

П.Г. Чесноков рассматривал в хоровой звучности искусственный и естественный ансамбль, связывая их с тесситурными условиями голоса. При искусственном ансамбле не учитывается «одинаковое естественное напряжение» голосов в хоровых партиях. Для того же, чтобы создать естественный ансамбль, дирижеру, возможно, придется переаранжировать партии.

Качество динамического ансамбля во многом обуславливается фактурой произведения. Использование динамических нюансов, соответствующих естественной природе звучания партий на данной высоте, создает благоприятные условия для ансамблевого звучания.

Ритмический ансамбль включает все моменты, связанные с темпом, метром и ритмом хорового исполнения. Ритмический ансамбль в практическом исполнении неотделим от дикционных особенностей. Точной артикуляции гласных и согласных звуков.

Обычно композиторы в произведениях выставляют темповые обозначения либо в виде общепринятых терминов, выражающих тип, скорость движения и характерные жанровые, стилистические особенности. Дополнительно могут использовать метроритмические указания, выраженные в числовом значении, что, безусловно, облегчает исполнителям понимание движения в музыке. Правильное определение темпа в произведении – первостепенная задача дирижера. Неверно взятый темп отрицательно отражается на всех

элементах исполнения, которое утрачивает естественность, выразительность, становится неуверенным, обнаруживает «неожиданные» дефекты. Особенно сильно сказывается на качестве исполнения слишком быстрый темп в оживленных произведениях и чрезмерно замедленный в медленных. Так, достаточно немного прейти допустимые границы скорого темпа, как качество исполнения резко ухудшится: утратится отчетливость ритма и слова, разрушится ансамбль и строй.

Ансамбль фактур изложения.

Гомофонно-гармонический стиль имеет в основном две формы изложения:

- мелодия с аккомпанементом может проходить в любом голосе хора;
- аккордовое изложение, где нет ярко выраженного мелодического начала, композитор мыслит гармоническими образами.

В первом случае голос, излагающий тематический материал, несколько выделен на фоне общей звучности и, следовательно, со стороны ансамбля образуется принцип неизменной динамической и отчасти тембровой перспективы, т.е. передний план – тема, все остальное образует фон.

Во втором – темой музыкального мышления является гармонический образ. Возникает равновесие: динамически ни один голос не доминирует над остальными.

Полифонический стиль предполагает самостоятельность движения всех голосов партитуры. По мере развития музыкальной ткани меняется значение голосов. Один голос излагает главное, наиболее важное в музыкально-тематическом отношении, другой – значительное, но менее важное, чем первый, третий ведет самостоятельную линию контрапунктирующего голоса и т.д. Динамическая перспектива их звучности представляет собой сложную, многообразную картину.

В произведениях смешанного (гомофонно-гармонического с элементами полифонии) стиля возникает новая форма ансамбля – ансамбль как результат сопоставления различных по значению музыкально-тематических элементов. Таким образом, ансамбль в хоре – сложное явление и распадается на множество компонентов. Образование в хоре ансамбля, иначе говоря – ансамблирование, требует от исполнителей внимательного отношения ко всем элементам звучности, где возможны согласованность, сравнение и соответствие.

2.13. Строй в хоре

Понятие «строй» в музыке имеет несколько значений: система звуковысотных отношений, применяемых в музыке; частота (высота) настройки эталонного тона звукоряда; хоровой строй, т.е. согласованность между певцами хора в отношении точности звуковысотного интонирования.

Строй в хоре. Обращаясь к певцам на репетициях, Н.М. Данилин часто говорил: «Надо настроить инструмент, а потом на нем играть». Лишенные поддержки музыкальных инструментов, певцы хора а cappella при интонировании опираются только на собственные слуховые ощущения и

представления ладотональных звуковысотных отношений в мелодии и гармонии. В связи с этим острота, четкость и определенность интонации становятся не только необходимым компонентом выразительного исполнения, но и средством, «цементирующим» хоровой строй и потому одним из важнейших качеств профессиональной техники хоровых певцов и дирижеров. Пение а cappella требует особой точности строя. В оркестре неточность интонации нарушает стройность звучания в данный момент, но не отражается на строе последующего исполнения. В пении а cappella отдельные неточности строя могут отклонить хор от тональности, хор «поползет», потеряв тональную устойчивость.

Хоровая практика выработала определенные правила интонирования ступеней мажорного и минорного лада.

I, IV, V ступени в мажоре и миноре, будучи основой тональности, не могут звучать выше или ниже заданного тона. Однако если хор будет петь в миноре I и V ступени так же устойчиво, как в мажоре, то эти ступени окажутся звучащими ниже заданной ладотональности. Чтобы сохранить нужную высоту лада, певцам необходимо интонировать эти ступени с тенденцией к повышению, а при движении мелодии вниз – с тенденцией к понижению.

II ступень как в мажоре, так и в миноре интонируется с тенденцией к повышению.

III ступень, как характеризующая лад, в мажоре интонируется высоко, а в миноре – низко.

VI ступень натурального минора и гармонического мажора интонируется с тенденцией к понижению. В натуральном же мажоре и мелодическом миноре интонируется высоко.

VII ступень в мажоре, а также в гармоническом миноре как вводный тон интонируется высоко. В натуральном миноре интонируется с тенденцией к понижению.

Из закономерностей интонирования ступеней лада вытекают правила интонирования интервалов: чистые интонируются устойчиво, малые и большие – соответственно с односторонним сужением и расширением, увеличенные и уменьшенные – с двусторонним расширением и сужением.

В хоровом пении также различают понятия мелодического и гармонического строя.

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

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

Настройка хора на ладотональность различными дирижерами производится по-разному. Иногда дирижеры, настраивая хор, пропевают первый аккорд сверху вниз в том виде, как он записан в партитуре (со всеми удвоениями голосов и с соблюдением соответствующего регистра). При этом дирижер

обращается взглядом к той партии, к которой относится данный звук. Пение аккорда сверху вниз целесообразнее, так как в этом случае последним оказывается звук басового голоса, определяющий гармонию. Настройка дается непосредственно перед началом исполнения, когда весь хор сосредоточил свое внимание на дирижере. Наиболее часто дирижеры пропевают аккорд настройки закрытым ртом. Петь лучше legato, так как в этом случае последовательный ряд спетых звуков яснее объединяется в восприятии участников хора в целостное гармоническое звучание.

Причиной неточного интонирования в хоре могут быть неправильное дыхание и звукообразование, низкая певческая позиция, неверное произношение согласных и гласных, неумение держать высокую тесситуру, утомление голосов и т.д.

Работа над строем в хоре начинается обычно уже на первой стадии пропевания (разучивания) произведения. В это время не следует пропускать ошибки в интонировании, потому что незамеченные ошибки при повторении «впеваются» и в последствии трудно поддаются исправлению. Некоторые дирижеры рекомендуют разучивать произведение на pianissimo, как бы «напевая». Но всю последующую работу нужно проводить при нормальном певческом звукообразовании. Важный фактор создания устойчивого строя – процесс впеваания произведения, когда в ходе правильного повторения в тесной связи с художественно-исполнительскими задачами окончательно устанавливаются и закрепляются слуховые представления и технические приемы, приобретаются необходимая свобода и уверенность в исполнении.

2.14. Дикция в хоре

Дикция и орфоэпия. Донесение до слушателей поэтического текста в значительной степени зависит от дикции хора – произношения гласных и согласных – и орфоэпии – соблюдения произносительных норм (фонетических и грамматических), принятых в данном литературном языке.

Принято различать три вида произношения: бытовое, сценическая речь, певческое. Певческое произношение ближе к сценической речи, однако, между ними есть различия. В пении наибольшее внимание уделяется певческому тону, произношение ритмически строго организовано, дыхание более продолжительное, чем в разговорной речи, и подчинено требованиям музыки. Распетые гласные всегда должны звучать фонетически ясно и чисто. Согласные звуки распадаются на несколько групп. Сонорные согласные – м, н, л, р – звуки, которые можно петь, точно интонировать. Остальные согласные этих качеств не имеют.

Звонкие согласные в конце слова произносятся как соответствующие им глухие. Перед глухими согласными звонкие также «оглушаются»:

Глушь и снег... Глушь и снec...

Дождь идет... Дошц идет...

Зубные (д, з, с, т) согласные перед мягкими согласными смягчаются: двенадцать, казнь, госьть, ветвей.

Н, нн перед мягкими согласными произносятся мягко: странник. Н перед л обычно произносится твердо или полумягко: сонливый.

Ж и ш перед мягкими согласными произносятся твердо: прежде, вешние.

Удвоенное ж в пении обычно смягчается: «Ну, жужжь и скорей».

Возвратные частицы ся и съ произносятся твердо и прикрыто как т и с. В ряде слов сочетания чн, чт произносятся как шн, шт: конечно – конечно, скучно – скушно, скворечник – скворешник, что – што, чтобы – штобы.

Чи н, разделенные гласными, произносятся как чи н: путь мой скучен.

В сочетании стн, здн, ти дне произносятся: грустно – грусно, поздно – позно.

Сочетание сш и злв середине слова и на стыках с предлогом произносятся как твердое долгое ш: бесшумно – бешшумно, а на стыке двух самостоятельных слов, – как написано: произнес шепотом.

Сочетания сч и зч уподобляются долгому щ: счастье – щщастье, исчез–ищщез, извозчик – извощщик.

В разговорной речи иногда встречаются просторечия, местные говоры, профессионализмы. В пении такое произношение не должно иметь место, кроме тех случаев, в основной прямой речи, когда стилизация предусматривается содержанием произведения.

Работа над словом в хоре. Работа над произношением слов в хоре всегда сопряжена с выявлением других задач хоровой звучности – ансамблированием, строем и др. Прежде всего певцы хора должны владеть навыками единообразной артикуляции. Нарушение ритмического ансамбля и отсутствие единых принципов произношения ведут к заглушению слова, к плохой хоровой дикции.

Главный принцип вокального произношения слова заключается в том, чтобы гласные имели максимальную протяженность, а согласные произносились бы в самый последний момент. Согласные, оканчивающие слог в середине слова, при произношении также переносятся к следующему слогу, а оканчивающие слово при тесном стыке слов, к следующему слову.

При исполнении быстрых произведений часто рекомендуют облегчать и уменьшать силу звука, легко и «близко» произносить слова, с минимальным движением артикуляционного аппарата. В драматических произведениях слова произносятся значительно, при более «крупной» артикуляции.

Особое внимание следует уделять логическому осмыслению литературного текста. В хоровых произведениях иногда встречаются случаи, когда поэтическая фраза может состоять из нескольких музыкальных фраз, т.е. разделена паузами, или, наоборот, две поэтические фразы соединены в одну музыкальную.

2.15. Работа дирижера над хоровой партитурой

Главным условием успешного хода репетиций является знание дирижером исполняемого произведения. В процессе работы с хором дирижер иногда держит перед глазами партитуру, читая ее, он проверяет соотношение звучащего материала написанному. Но следует заметить, что при этом

дирижер обязан досконально изучить произведение, иметь продуманный исполнительский план, приемы и методику разучивания, всегда в зависимости от репетиционного этапа – начального, среднего или заключительного. Дирижер в процессе изучения партитуры уже должен предвидеть возможные вокально-хоровые трудности произведения и наметить пути их реализации. Предварительное выучивание партитуры – сложный и кропотливый процесс. В него входят:

- умение выразительно, «по хоровому» играть партитуру на фортепиано;
- тщательно разобраться в голосоведении с позиций всех элементов хоровой звучности – ансамбль, строй, дикция, нюансы, агогика и пр.;
- выработать собственные внутрислуховые представления;
- обдумать дирижерскую «аппликатуру» в связи с показом вступлений и снятий хоровых партий, выявления в фактуре необходимой тембровой звучности;
- создать логически завершенный интерпретационный план сочинения;- продумать репетиционный план работы над сочинением.

Чрезвычайно важно в момент работы дирижера над партитурой соотнести сложность фактуры избранного хорового произведения с составом хоровых исполнителей, чтобы учесть все возможные для певцов неудобства, если таковые есть. Дирижер обязан знать в произведении вокально-интонационные трудности всех хоровых голосов, уметь исполнять любой голос, как со словами, так и сольфеджируя. Также не помешает дирижеру навык одновременного пения одного голоса и игры на фортепиано другого. Пение голосов всегда должно быть вокально-правильным, интонационно чистым.

В работе с хоровой партитурой рекомендуется уделять внимание и анализу хоровой партитуры.

Примерный план анализа хоровой партитуры

1.Автор литературного текста. Краткая характеристика творчества. История создания поэтического произведения, его содержание и форма. Сравнительный анализ литературного текста хора и поэтического первоисточника.

2.Данные о жизни и творчестве композитора, школе и направлении. Обзор хоровых сочинений краткая характеристика их стилевых особенностей. История создания анализируемого произведения, его место в творчестве композитора.

3.Общезакономерности. Жанр произведения. Стиль письма – гармонический, полифонический, смешанный. Композиционная структура, ладотональный план, гармония, голосоведение, метроритм, темп, агогика, динамика. Музыкально-тематический анализ. Соотношение и соответствие содержания и формы музыкального и поэтического текстов, их выразительные данные и взаимоотношение.

4.Тип и вид хора, состав хора. Диапазоны хоровых партий и хора в целом. Тесситура. Дыхание и звуковедение, характер звуковедения, вокальность

текста, особенности дикции. Вокальные трудности. Ансамбль, виды ансамбля, ансамблевые трудности, ансамбль как средство выявления творческого замысла композитора. Строй, особенности мелодического и гармонического строя, трудности в мелодическом и гармоническом строе, а также во вступлениях хоровых партий и хора.

5. Раскрытие внутреннего содержания произведения; определение его стилистических особенностей. Интерпретационный план как результат подробного анализа творческого замысла композитора и поэта. Определение намерений исполнителя в трактовке этого замысла. Вопросы темпа и его колебаний, силы и характера звучания, их связь с частными и общими кульминациями; определение главной кульминации произведения.

6. Репетиционный план.

Партитурная запись. Существует постоянный и определенный порядок расположения партий или голосов в хоровой партитуре: сверху вниз по однородным группам, а в каждой группе – от высоких к низким голосам. На каждой строчке имеется один голос; если больше, то голоса определяются направлением штилей – вверх или вниз; ноты каждой партии помещаются соответственно на одной вертикали. Это позволяет наблюдать как горизонтальное движение каждого голоса, так и одновременное сочетание всех хоровых партий.

Нотные строки хоровой партитуры с левой стороны объединяются начальной чертой, соединяющей края всех нотных станов партий. Для лучшей ориентации в многострочных партитурах кроме начальной черты применяются утолщенные прямые или фигурные скобки – акколады, объединяющие несколько нотных строк.

В записи современной хоровой партитуры применяются ключи: скрипичный – для сопрано, альты, тенора; басовый – для тенора, баса.

Темповые и динамические обозначения, как для всего произведения, так и частично для каждой отдельной хоровой партии, ставятся в партитуре над нотной строкой.

Тутти (все) – исполнение музыки всем составом оркестра, хора. В партитурах тутти обычно указывается после сольных (solo) или ансамблевых эпизодов.

Среди средств современной музыки выделяется область колористических приемов, называемая сонористикой, выражающаяся в виде различных шумов (стук ногой, свист, выкрики), говорок, шепот... В частности для записи звуков неопределенной высоты применяются на штиле крестики вместо нот; все они записываются на одной высоте.

Пение с закрытым ртом в партитуре обозначается специальным указанием («с закрытым ртом», *brumendo*, буквами «м», «мм»...)

2.16. Художественные средства хорового исполнительства

По мере изучения произведения возникает необходимость его художественного становления.

Рассмотрим некоторые моменты исполнительского характера в связи с выявлением художественной выразительности.

Легато (*legato*) – непрерывное связное пение – основная форма звуковедения. При легато все гласные должны быть плотно «сцеплены» между собой, их артикуляция максимально сближена. Произношение согласных, изменение высоты звука и формы гласных производятся быстро, без нарушения единого потока звука.

При исполнении мелодии нон легато (*nonlegato*) звуки не связываются между собой. Разделение звуков производится кратковременной задержкой (без возобновления) дыхания перед новым звуком.

При стаккато (*staccato*) звук исполняется коротко. После чего следует пауза. Стаккато обозначается точками над нотами, причем для каждой хоровой партии.

Тенуто (*tenuto*) – необходимость исполнять звуки выдержанно, точно по длительности и ровно по силе – обозначается черточкой над нотой.

Портаменто (*portamento*) – скользящий переход от одного звука к другому – иногда отождествляют с глиссандо (*glissando*), что принципиальных различий не имеет; обозначается лигой, охватывающей нужные звуки и соответствующими терминами.

Динамика в хоровых произведениях обычно переменная.

Дирижеру часто приходится иметь дело с точным выполнением авторских метрономических указаний. В исполнительской практике закрепились традиции соотношения некоторых темповых и метроритмических обозначений. В частности, это: 40 – Grave, 46 – Largo, 52 – Lento, 56 – Adagio, 60 – Larghetto, 66 – Andante, 69 – Andantino, 76 – Sostenuto, 80 – Commodo, 84 – Maestoso, 88 – Moderato, 108 – Allegretto, 120 – Animato, 132 – Allegro, 144 – Allegro assai, 152 – Allegro vivace, 160 – Vivace, 184 – Presto, 208 – Prestissimo. Отклонение внутритемпана называется агогикой (*piumosso, accelerando, ritenuto, ad libitum...*).

Фермата – остановка движения музыки, является выразительным агогическим средством. Чаще всего ферматы находятся в конце произведения или его части. Иногда ферматы можно встретить внутри музыкального построения на ноте, на паузе, а также – очень редко – на тактовой черте и между нотами «на цезуре». Продолжительность ферматы зависит от характера произведения, его стилевой направленности, а, кроме того, от исполнительского вкуса. Принято считать, что фермата вдвое увеличивает длительность ноты. Однако в исполнительской практике протяженность ферматы обратно пропорциональна длительности этой ноты.

Основные принципы управления репетиционно-исполнительским процессом

1. Систематичность
2. Дисциплина
3. Разбор произведения с хоровым коллективом
4. Прочность выучивания певцами хоровых партий

5. Владение собственным голосом и умение показать, как выполняется тот или иной певческий прием дирижером
6. Репетиционный темп исполнения
7. Выразительность и яркость исполнения
8. Концертное исполнение (хоровое мастерство)

2.17. Некоторые рекомендации молодым дирижерам П.Г. Чеснокова

«Техника помогает вдохновенно, а потому выучивай сочинение с хором прежде всего технически совершенно.

Не берись за работу над сочинением, которого не воспринимаешь полностью своим сознанием и чувством.

Если, работая над сочинением, ты заметил, что хор не воспринимает его потому, что оно ниже возможностей хора, - сними это сочинение с работы.

Если же сочинение для хора трудно, развивай и совершенствуй хор в работе над более легкими сочинениями, а в дальнейшем возвращайся к временно оставленному трудному сочинению.

Не приходи к хору с сочинением, предварительно тобой не изученным, не проанализированным всесторонне.

Если хор поет плохо, вини в этом не его, а самого себя.

На занятиях с хором не будь груб; это унизит тебя в глазах хора, а делу принесет только вред. Будь оживленным, изобретательным, остроумным; завоевывай авторитет у хора интересными занятиями и артистическим исполнением выученных сочинений.

На занятиях чрезмерно не утомляй хора: при усталости не будет продуктивной работы.

Тщательно и подробно проинструктируй хор в отношении порядка выхода на эстраду, ухода с нее и манеры держаться перед публикой. Внешний порядок создает должное впечатление серьезности и дисциплинированности. Обрати также внимание и на однообразие одежды у певцов.

Впервые придя в новый для тебя хор, не забывай, что он жил до тебя своей жизнью, своими привычками и традициями. Остерегись слишком поспешно их разрушать: присмотришь, оставь все хорошее, а плохое постепенно замени лучшим.

Не будь многоречив с хором: говори только то, что необходимо и принесет практическую пользу. Помни, что многословие утомляет хор: будь воздержан и в жестах и в словах.

На занятиях не заставляй хор бесцельно повторять одно и то же; при каждом повторении сначала поясни, зачем ты это делаешь, иначе доверие к тебе хора начнет постепенно падать.

Оставайся всегда строгим в требованиях к себе как к дирижеру и как к человеку; это обеспечит нормальные взаимоотношения с хором.

Если ты не сумеешь возбудить в певцах чувство восхищения художественными достоинствами исполняемого сочинения, твоя работа с хором не достигнет желаемой цели.

Изучай каждого певца как человека, вникай в его психологические особенности и сообразно этому подходи к нему.

Помни, что хоровое искусство является одним из проявлений человеческой культуры».

3. Вопросы к разделу 2

- 1.Хор как творческий коллектив.
- 2.Вокально-хоровые объединения.
- 3.Типы хоров и их характеристика.
- 4.Хоровые партии различных типов хоров.
- 5.Виды хоров.
- 6.Строение и функции голосового аппарата.
- 7.Акустические свойства певческого звучания.
- 8.Характеристика певческих голосов.
- 9.Формирование вокально-хоровых навыков хористов.
- 10.Роль ансамбля в хоровом исполнении.
- 11.Частный и общий ансамбль.
- 12.Внешние и внутренние предпосылки образования ансамбля.
- 13.Ансамбль как интонационное единство.
- 14.Правила интонирования ступеней и интервалов в хоре.
- 15.Произношение поэтического текста в хоровом исполнении.
- 16.Компоненты работы дирижера над партитурой.
- 17.Специфика исполнения хорового произведения на фортепиано.
- 18.Основные проблемы теоретического анализа партитуры.
- 19.Охарактеризуйте художественные средства хорового исполнительства.
- 20.Определите основные принципы управления репетиционно-исполнительским процессом.

3.1. Вопросы для самостоятельной работы

- 1.Провести артикуляционный, орфоэпический анализ хоровой партитуры, изучаемой на занятиях по хоровому дирижированию
- 2.Проанализировать взаимосвязь чистоты строя и особенностей певческого голосообразования на примере хоровой партитуры, изучаемой на занятиях по хоровому дирижированию
- 3.Разработать подробный план формирования строя в хоровой партитуре, изучаемой на занятиях по хоровому дирижированию
- 4.Составить список из 5-6 хоровых произведений в порядке постепенного усложнения заданий по хоровому строю (с краткими аннотациями)
- 5.Подобрать упражнения для преодоления интонационных трудностей в хоровых произведениях, изучаемых на занятиях по хоровому дирижированию
- 6.Составить план работы над хоровой партитурой или ее частью, изучаемой на занятиях по хоровому дирижированию.

Список рекомендуемой литературы

1. Анисимов, А. Дирижер-хормейстер [Текст] /А. Анисимов. –Л., 1978.
2. Асафьев, Б. Хоровая культура //Русская музыка XIX и начала XX века [Текст] /Б. Асафьев. – Л., 1968.
3. Бражников, М. Статьи о древнерусской музыке [Текст] /М. Бражников. – Л., 1975.
4. Виноградов, К. Работа над дикцией в хоре [Текст] /К. Виноградов. –М., 1967.
5. Владышевская, Т. Музыка Древней Руси [Текст]//Вагнер Г., Владышевская Т. Искусство Древней Руси. – М., 1993.
6. Дмитриев, Л. Основы вокальной методики [Текст] /Л. Дмитриев. – М., 1968.
7. Дмитриевский, Г. Хороведение и управление хором [Текст] /Г. Дмитриевский. – М., 1957.
8. Егоров, А. Основы хорового письма [Текст] /А. Егоров. – М., 1939.
9. Егоров, А. Теория и практика работы с хором [Текст] /А. Егоров. –Л., 1951.
10. Ержемский, Г. Психология дирижирования: Некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом [Текст] /Г. Ержемский. – М., 1988.
11. Ильин, В. Очерки истории русской хоровой культуры [Текст] /В. Ильин. – М., 1985.
12. Краснощеков, В. Вопросы хороведения [Текст] /В. Краснощеков. –М., 1969.1
13. Пигров, К. Руководство хором [Текст] /К. Пигров. – М., 1964.
14. Попов, В. Советы руководителю хора [Текст]//Школа хорового пения. Вып.1. – М.. 1973.
15. Птица, К. Очерки по технике дирижирования хором [Текст] /К. Птица. – М., 1948.
16. Работа с детским хором: Сборники статей [Текст]/Под ред. В. Соколова. – М., 1981.
17. Самарин, В.А. Хороведение [Текст] /В.А. Самарин. – М., 2000.
18. Соколов, В. Работа с хором [Текст] /В. Соколов. – М., 1983.
19. Чесноков, П. Хор и управление им [Текст] /П. Чесноков. – М., 1961.
20. Шамина, Л. Работа с самодеятельным хоровым коллективом [Текст] /Л. Шамина. – М., 1983.
21. Юссон, Р. Певческий голос [Текст] /Р. Юссон. – М., 1974