**Анализ методической литературы в области хорового обучения детей.**

**Содержание**

1. Русская вокальная школа
2. Вокальная методика М.И. Глинки
3. Вокальная методика А.Е.Варламова
4. «Краткая метода пения» Г.Я.Ломакина
5. «Руководство для обучения пению» А.И.Рожнова
6. «Метод обучения хоровому пению» Н.П.Брянского
7. «Общедоступное руководство к изучению пения в двух частях» О.В.Вольшевского
8. Методика С.И.Миропольского
9. Методика А.Н.Карасева
10. «О методе хорового пения и его принципа» Д.И.Зарина

 11. Методические принципы А.Л.Маслова

 12. П.Г.Чесноков «хор и управление им»

 13. А.А.Егоров «Основы хорового письма»

 14. «Хоровое сольфеджио» Г.А.Струве

 15. Фонопедические упражнения В.В.Емельянова

 16. «Система развития певческо-слуховых способностей детей» В.В.Кирюшина

 Дирижерско – хоровая практика всегда сопряжена с неизменным процессом обучения поющих, а тем более на стадии становления элементарных певческих умений и навыков в деле музыкального воспитания. Усвоение юными певцами азов нотной грамоты и понимания архитектоники музыкального произведения, а также вокальная манера, сведение певческих голосов в единый вокально – хоровой монолит, - постоянно были в поле зрения учителей – музыкантов прошлого. Музыкальное воспитание всегда было тождественно понятию «хоровое воспитание».Методическим обеспечением служили многие публикации, в которых по крупицам были зафиксированы приёмы и методы вокально-хоровой рыботы.

 Принято считать, что русская вокальная школа берет начало от М.И.Глинки и А.Е.Варламова, русских композиторов. Безусловно, работа Глинки и Варламова в области вокальной педагогики способствовала созданию собственных вокально-методических приемов, которые отличались от традиционных методов обучения зарубежной (в частности итальянской) вокальной школы. Многие приемы и методы вокального обучения, изложенные Глинкой и Варламовым в их работах, по существу положили начало становлению русской школы пения - целой эпохе вокального образования в России. Они послужили методической системой, которую впоследствии стали использовать не только в сольной певческой практике, но и в хоровой.

 М.И.Глинка и А.Е.Варламов кроме своей композиторской деятельности работали некоторое время в Придворной певческой капелле. Также они оба были известны как вокальные педагоги. М.И.Глинка преподавал пение в институтах, театральном училище и давал уроки на дому, занимался с выдающимися оперными певцами Мариинского театра О.П.Петровым, С.С.Артемовским, М.М.Степановой, А.Я.Петровой - Воробьевой, Д.М.Леоновой. Глинка сам владел в совершенстве вокальным искусством, выступал с исполнением своих сочинений (У него был тенор). А.Е.Варламов прошел обучение в Придворной певческой капелле под руководством Д.С.Бортнянского, был регентом и учителем певческих русской посольской церкви в Гааге, обладал профессионально поставленным голосом (тенором), выступал в публичных концертах со своими песнями и романсами, давал уроки музыки и пения.

**Вокальная методика М.И.Глинки**

 Методические пособия М.И.Глинки появились в первой половине XIX века: «Семь этюдов для контральто» (написаны в 1829 году для певицы Н.И.Гедеоновой), «Этюды для сопрано» (1833), «Упражнения для уравнения и усовершенствования гибкости голоса и методические к ним пояснения» (написаны в 1836 году для баса О.П.Петрова). М.И.Глинка в Придворной певческой капелле занимался с певчими. «Я взялся учить их музыке, - писал Глинка в «Автобиографических записках», - т.е. чтению нот, и исправить интонацию, по-русски – выверить голоса. Мой способ преподавания состоял в разборе скалы (т.е. гаммы), значения полутонов, следственно изыскания причины употребления знаков повышения и понижения. Впоследствии писал я на доске двухголосные короткие задачи, заставлял сперва сделать разбор, потом спеть одну, потом разобрать и спеть другую партию, потом всех вместе, стараясь образовать слух учеников моих и выверить голоса их». Метод М.И.Глинки предписывал усовершенствовать вначале «натуральные тоны, т.е. тоны, без всякого усиления берущиеся», т.е. примарные звуки, расположенные в диапазоне октавы или менее октавы. Только «усовершенствовав» эти натуральные тоны; - пишет Глинка, - «мало – помалу потом можно обработать и довести до возможного совершенства остальные звуки». Иначе говоря, расширение диапазона голоса происходит при условии присоединения к примарным тонам звуков смежных регистров, «берущихся с усилием». Метод Глинки называют концентрическим, потому что упражнения выстроены по принципу развития от центральных тонов голоса. На которых держится спокойная речь человека, к тонам, окружающим центр голоса.

 Упражнения Глинки расположены таким образом, что из 18 - ти упражнений 8 номеров посвящены интервалу терции. Это объясняется тем, что терция – самый легкий для слуха гармонический интервал, и придвижении голоса по смежным ступеням в приделах терции он поднимается и опускается вокруг центра, способствует уравнению голоса. После изучения всех интервалов в пределах октавы Глинка предлагал упражнение в подъеме и спуске голоса на секунду, которое, по его мнению, труднейшее – «брать вторую ноту, равною силою с первой, и прямо попадать на тон, не тянувши». Последнее упражнение – пение диатонических гамм. Глинка утверждал, «что гаммы эти петые с означенными наблюдениями, уравняют голос так, что при пении мотива ни одна нота не вскрикнет, а все будут равны, кроме тех, кои самим вам заблагорассудится взять сильнее». Учитывая фонетические особенности русского языка, Глинка рекомендовал «тянуть гаммы на литеры. А (итальянская), т.е. – округленное, прикрытое А. При этом Глинка рассчитывал получить требующуюся для правильного художественного пения высокую певческую позицию, ясность дикции, нормальная певческое вибрато и нужную для хорошо поставленного голоса умеренную округленность, а следовательно, и усиленную гармоническими обертонами более красивую тембровую окраску. Глинка советовал «в начале обучения пению не делать crescendo, как тому учат старинные учителя, но напротив, взяв ноту, держать её в равной силе (что гораздо труднее и полезней)». Указания Глинки касались особенностей исполнения его упражнений: «не отбивать горлом», «связывать не тянувши, а прямо, второе равно, как первую ноту», т.е. пение на легато без придыхания и без употребления горловых призвуков (хга), пение нескольких звуков в равной силе и окраске, без «подъездов» и portamento.

**Вокальная методика А.Е. Варламова.**

 В 1840 году была издана «Полная школа пения» А.Е. Варламова. Варламов также как и Глинка, который рекомендовал заниматься преимущественно на натуральных тонах, «без всякого усиления берущихся», предлагая «начинать пением в продолжении получаса средних звуков которые не требуют никакого усилия». Особое внимание Варламов обращал на округлость звука и необходимость в дальнейшем при выравнивании голоса «скрещивать» регистры: «Очень полезно перемешивать между собой различные тоны, распространяя их на многие ноты – как высокие, так и низкие. Совершенное соединение сил различных переходов, т.е. неприметность перехода от одного регистра в другой, составляет существеннейшую часть в пении».

 Варламов советовал дискантам, переходя к соединению грудного и среднего регистров, смягчать последний грудной звук и усиливать первый звук первого регистра, чтобы установить между ними равенство. При соединении среднего регистра с головным необходимо, наоборот, усиливать последний звук «среднего голоса» и смягчать, «голос головной», от природы более резкий и сильный у женских голосов. Ученик может упражняться в вокализации самого юного возраста; через это он приобретёт более силы и гибкости. Приготовив предварительно слух учащегося к ощущению музыкальности, уча его механически и шутя при помощи фортепиано почти до 7 лет. Когда он выучится открывать рот и придавать ему форму, наиболее способную для воспроизведения звука, надобно заставлять его петь не спеша и при медленном такте (темпе) не целые гаммы, как обыкновенно делается, но только ноты, которые он будет выпевать без труда. Надобно дать ему полное понятие о расстояниях от одного тона гаммы до другого и заставлять его, верно схватывать интервалы как соединенные, так и раздельные. Недостаток голосов происходит более всего от ненадлежащего направления, которое дают голосовому органу детей. От того что часто самые счастливые органические способности истребляются от упражнений, которые не только что преждевременны и превышают собою силы учащихся, но большей частью несообразны с вокализацией, которые совершенно отличаются от вокализации свойственной неорганическому (музыкальному) инструменту.

 Учащийся должен петь стоя, без телодвижений и держаться прямо. Учащийся заранее должен привыкать к естественному раскрыванию рта. При пении пусть на лице его выражается улыбка, но он не должен, ни слишком много, ни слишком мало раскрывать рот. Чтобы избегнуть горловых и носовых звуков, которые бывают обыкновенно следствием той или другой из этих погрешностей. Язык должен укладываться так, чтобы мог слегка касаться нижних зубов.

 Не надо сжимать зубы и сближать губы, придавая им некоторую напряжённость.

 При развитии объятности голоса надобно поступать весьма благоразумно и вначале довольствоваться тем, чтобы учащийся допевал гамму до той ноты, которую может легко взять, а впоследствии можно прибавлять по полутону вверх и вниз, но с надлежащей осторожностью.

 Вначале заниматься только образованием голоса в его природном пространстве. Заставлять учащегося петь только такие пьесы, которые соразмерны с его голосом, и не обременять его слишком высокими напевами. Когда природный голос достаточно укрепится, то распространить такое упражнение на два полутона, которые прибавятся к верхним и нижним тонам, и придавать им округлость, силу и полноту природных звуков.

 Так как певческие звуки происходят во время выдыхания, то образование голоса есть явление, зависящее от выдыхания, и потому-то умение сбережения воздуха составляет одну из важнейших частей певческого искусства. Действие дыхания должно совершаться нечувствительно, плавно, без резких движений, без шума и без сильного выпускания воздуха, содержащего в груди. Продолжительное дыхание есть одно из важнейших преимуществ певца, и потому должно стараться приобрести его прилежными упражнениями. Первые упражнения в искусстве дыхания должны клониться к тому, чтобы развить, укрепить грудь как посредством обыкновенного выпевания нот, так и без издавания голоса и удерживать дыхание не более, как на десять или пятнадцать секунд.

 Места, в которых непременно должны разрешаться вдохи, следующие:

* кадансы, или окончания фраз;
* паузы, или места молчания;
* моменты, предшествующие задержаниям, трелям и продолжительным пассажам.

 Полудыхания допускаются:

* перед синкопами и после отрывистых нот;
* после исполнения продолжительной ноты;
* после одной из частей и сильного места фразы.

 В особенности должно избегать вдоха:

* во фразе, у которой нет естественного разделения;
* на средине слова;
* после диссонанса, за которым следует его разрешение.

 Если ученик всегда понижает, заставляйте его петь в тоне мажорном. Если же он повышает, то чаще заставляйте его петь в тоне минорном».

**Краткая метода пения Г.Я.Ломакина**

Другая значительная публикация середины XIX века была связана с именем русского хорового дирижёра, педагога Г.Я.Ломакина и называлась «Краткая метода пения». Книге предпослано «Вступление», в котором говорится: «До сих пор в России нельзя было похвалиться успешным развитием искусства пения. Да и нельзя было ожидать его, потому что на пение не все смотрели как на искусство, требующее особого изучения, и не заботились преподавать его со всеми необходимыми, первоначальными правилами, составляющими основание этого искусства, и знанием которых уясняет и много облегчает дальнейший ход его. В «краткой методе» - два отдела. Первый посвящён музыкально-теоретической проблематике, второй – содержит нотные примеры, иллюстрирующие основные понятия.

 О музыке и музыкальных звуках. Учитель начинает первый класс пения с объяснения ученикам, что пение есть искусство, основанное на своих известных началах и музыкальных правилах, которые необходимо усвоить. Прежде нежели начать учиться петь, нужно иметь ясное понятие о всех музыкальных знаках, о делении ноты, о тонах, о составлении гаммы. Ученики должны читать вслух название нот: до, ре, ми, фа, соль, ля, си, до, и в обратном порядке столько раз, чтоб они могли поодиночке читать их без ошибки.

 Ноты пишутся различными фигурами, потому что каждая из них имеет свою продолжительность: целая, половинная, четвертная, восьмая, шестнадцатая, тридцать вторая. Эти фигуры нот ученики должны выучиться писать. Ноты пишутся на пяти линейках, но их недостаточно, потому что звуки продолжаются ниже и выше линий, поэтому употребляются добавочные линии.

 О музыкальном ключе. Ключ определяет название линий, например, ключ соль ставится на 2-й линии. Тон и полутон. О гамме. Об интервалах. О паузах. О точке или пункте. О размере. Ценность нот. О знаках, изменяющих звук ноты. О голосе, регистрах и вдыхании воздуха, О голосе: человеческий голос происходит о сотрясения воздуха в гортани или голосовом органе. Произведению голоса способствуют нёбо, язык, губы. Голоса бывают детские, женские и мужские. Детские называются дискант и альт, мужские – тенор и бас. Тенор и дискант имеют более высоких звуков; альт и бас средние и низкие. Голос имеет три изменения звука, или три регистра: 1-й грудной регистр, 2-й смешанный – средние звуки; 3-й головной – высокие звуки. Чтобы свободно выпускать голос. Делать им разные выражения, переходить с постепенностью от тихого к грудному и наоборот, нужно уметь правильно владеть дыханием. В начале пения делать большое вдыхание воздуха в лёгкие и стараться беречь его, по возможности, далее, поддерживая грудь во время пения в приподнятом положении. Переводить дыхание должно по окончанию слова или музыкальной фразы. Чтобы приготовиться к пению, нужно вдохнуть в себя медленно воздух, голову держать прямо, плечи непринуждённо, грудь приподнять движением медленным и ровным, рот держать полуоткрытым, язык плоско, приложив его слегка к нижним зубам. Начать петь легко, открытым и чистым голосом, который должен быть взят из глубины гортани.

 Ученики должны усвоить себе с начала учения звук голоса верный, круглый и мягкий, и не допускать себя петь голосом удушливым, носовым или горловым. Носовой голос происходит от ударения воздуха из гортани в нос или оттого, что язык бывает поднят к нёбу рта; горловой – оттого, что язычок бывает опущен к гортани, которая сжимается; а удушливый – оттого, что голос издаётся только из губ.

 Особенное внимание должно обратить на мягкость и гибкость голоса; принимать то свободное положение гортани, когда мы не поём. При усилении голоса должно стараться не доводить его до крика.

 Во втором отделе «Краткой методы» помещены нотные примеры – распевки, вокальные упражнения гаммы, фрагменты хоровых сочинений. «Краткая метода пения» Г.Ломакина в качестве ночных примеров использовала вокализы, упражнения в сольфеджировании, русские народные песни, каноны и духовные песнопения.

**«Руководство для обучения пению» А.И.Рожнова»**, регента, учителя пения в Придворной певческой капелле, была посвящена выработке певческих навыков. Автор рекомендовал уделять большое внимание прием филирования звука и вырабатывать правильные кавыки певческого дыхания. «Уметь переводить дух во время пения составляет важное, внимательно следить за учащимися, чтобы они вдыхали в себя воздух полной грудью, причём должен быть достаточно открыт рот, дабы при втяжении воздуха не было шипения. Вдыхать воздух медленно. Вокальное обучение Рожнов связывал с изучением нотной грамотой, развитием слуха посредством пения гамм, интервалов, которые сначала советовал представлять умозрительно, а затем пропевать. Переходы с ноты на ноту Рожнов советовал осуществлять точно, чтобы «не волочить звука» и чтобы слышны были только две ноты: нижняя и та, на которую певец перейдёт».

**«Метод обучения хоровому пению Н.П.Брянского»**

Н.П.Брянский, руководитель Санкт-Петербургского хорового общества, известный учитель пения (1883). Книга посвящена проблемам развития музыкальных способностей детей, в ней нашли отражение наиболее прогрессивные взгляды на обучение хоровому пению. Впервые в учебно-методической литературе Брянский рассматривал музыкальные способности как сумму качеств, включавших слух, голос, ритмическое чувство и тональное чувство. Связывая музыкальный слух певца с координацией голоса, Брянский приходит к правильной мысли о воспитании осознанного слухового анализа и контроля над певческим процессом. Придавая значение развитию у певцов чувства ритма, оно «должно быть развито и изощрённо до такой степени, чтобы не внешние тактовые удары управляли мерою звуков, а та внутренняя ритмическая жизнь, которая, как маятник в механизме часов, продолжала бы своё движение беспрерывно».

**«Общедоступное руководство к изучению пения в двух частях О.В.Вольшевского»**

В 1888 году в Тифлисе вышла книга учителя пения, регента О.В.Вольшевского «Общедоступное руководство к изучению пения в двух частях», в которой собраны воедино необходимые сведения как музыкально-теоретического плана, так и вокально-хорового. Целью занятий автор полагал «развить, выработать и подчинить голоса учащихся голосом общим правилам пения, чтобы они оказались способными свободно владеть голосом, сообразно с требованием слуха». В «Руководстве» особое внимание было уделено выработке естественного звучания голоса в различных регистрах. При упражнениях в выработке регистров следует сперва начинать с грудного регистра, переходя впоследствии к фальцетному (имеется ввиду средний, смешанный регистр) и головному. При этом важно, чтобы учащиеся не слишком утруждали свои голоса, а пели бы, естественнее. Следует обращать внимание на то, чтобы звуки высокого, головного регистра не пелись горлом. Учащиеся во время упражнений, по указанию учителя, то тихо, то громко и каждый раз определяют длительность нот взмахами руки. Учитель во время пения заставляет упражняться всех учащихся вместе, делит также их на группы, но необходимо петь отдельно. При упражнениях в пении очень важно пользоваться и именно теми способами образования звуков, которые свойственны тому или другому регистру, и стараться при этом сгладить переход незаметным. В «Руководстве» также были предложены рекомендации по выработке певческого дыхания, правильной певческой установки, ансамблированию.

**Методика С.И.Миропольского.**

 Педагог, деятель народного образования С.И.Миропольский полагал, что пение «не только должно, но и объективно может стать всеобщим в музыкальном образовании».

 Предлагая ввести пение одиночное и хоровое, Миропольский особо выделял хоровое, которое по его словам, являлось: навыком к дружному, совокупному действию; разумным стремлением общими усилиями достигнуть цели; привычкою тщательно выполнять свою собственную деятельность. Методика обучения пения Миропольского предполагала, что самый подходящий для этого возраст 8-9 лет. Обучать детей следовало как по слуху, так и по нотам, придерживаясь принципов. В основу всего хода обучения должны полагаться простые, но изящные мелодии, с текстом, доступные ученикам, с постепенно увеличивающимися трудностями в отношении интервалов, текста, темпа и диапазона голоса. Устные и письменные упражнения идут рука об руку. Что ученик сумеет наизусть пропеть, то он должен уметь и написать с голоса. Особенно важно для успеха пения, чтобы дети научились представлять всякий данный звук в уме. Рядом с мелодиями должны идти упражнения в сольмизации. Все упражнения должны иметь осмысленный характер. Как дети скоро утвердятся в правильном и отчётливом выполнении простеньких пьес, следует переходить к пению двухголосному.

**Методика А.Н.Карасёва.**

 Он считал, что необходимо «дать обществу возможно большее число лиц, знающих музыкальную грамоту и умеющих применять её на практике. Задачи музыкального воспитания Карасёв определял следующим образом: научить учащихся петь начальные молитвы и соответствующие тропари и песнопения «с голоса», но предпочтительно по нотам или другим знакам, в один голос; петь те же молитвы, песнопения и тропари двунадесятых праздников в два голоса; организовать однородный церковный хор из одних учащихся. Дидактические принципы системы Карасёва, обязательность пения для каждого учащегося и учителя, систематичность и регулярность занятий, постепенность в приобретении знаний и выработке навыков.

 Методические требования Карасёва:

* обучение следует начинать со слушания;
* добиваться внутреннего слушания;
* добиваться естественности звучания голоса, избегая перегрузки звука;
* в обучении пению опираться на нотную грамоту, используя различные способы записи нот;
* теоретическую часть нотной грамоты проходить одновременно с практической;
* обучение с голоса и по нотной записи строить на пении молитв.

Методические приёмы, рекомендуемые Карасёвым:

чтение первой строки учителем, если не усвоено это ранее;

повторение её отчётливо каждым слабым учеником и классом;

пение строки учителем, повторение лучшими отдельными учениками, повторение двумя, тремя, группой всем классом;

изучение при тех же приёмах второй строки;

повторение обеих строк одна на другую, пение фразы молитвы.

**«О методе хорового пения и его принципе» Д.И.Зарина**

 Отдельного внимания заслуживает методика вокальной работы Д.И.Зарина, московского учителя пения и регента, описанная им в книге «О методе хорового пения и его принципе». Цель хорового пения в школе Зарин видел в пробуждении и развитии эстетического чувства как «всякого стремления к красоте, в чём бы она ни выражалась». Но кроме этого Зарин подчёркивал значение хорового пения в воспитательном воздействии на умственные силы учащихся (сознание, память и воображение, волю, физическую сторону человека). Нервом эстетического чувства Зарин определял эмоцию интереса при условии сознательности, новизны и разнообразия, соответствия изучаемого возрастным особенностям детей. Курс обучения Зарин делил на 2 периода – обучение с голоса и обучение нотам. Большое значение Зарин придавал тональному чувству и предлагал все упражнения строить на ощущении тоники. Изучение звуков предлагал начинать не с «до», а с «соль», принимая его за тонику и раздвигая постепенно рамки вверх и вниз по секундам. Добиваясь красоты звука, Зарин советовал обращаться к эстетическому чувству певцов, большое внимание уделял показу учителя. Зарин рекомендовал специальные упражнения для развития дыхания с целью выработки «инстинктивного умения»; советовал начинать упражнения петь вполголоса, темп брать медленный, а затем постепенно его ускорять, использовать в пении разную динамику. Методические указания:

* не затягивать надолго разучивание;
* брать посильный репертуар;
* сначала знакомить с содержанием текста;
* предварительно самому исполнить песню;
* показать строение песни – одинаковые и различные фразы;
* указать, где брать дыхание;
* сначала выучить текст первой мелодической фразы;
* петь первую фразу должны сначала лучшие ученики поодиночке, потом ученики группами и только затем классом.

Работу над деталями Зарин понимал как необходимую для конечной цели – художественного исполнения. Большое внимание уделял работе над дикцией.

 **Методические принципы А.Л.Маслова.**

 В другой работе «Методика пения в начальной школе, основанная на новейших данных экспериментальной педагогики», написанной А.Л.Масловым, их последовательность:

* всеобщность певческой работы; - преимущество хорового пения как основного вида работы по музыке;
* использование нотной грамоты лишь как вспомогательного средства;
* значение творческой активности учащихся.

**Методические концепции А.В.Никольского.**

 Педагогическая деятельность композитора, педагога, музыкального критика, хорового деятеля А.В.Никольского протекала на регентских курсах, в Синодальном училище, в народной консерватории, в музыкальной школе А.А.Ильинского, во многих гимназиях и училищах и также в Московской консерватории. Опыт работ был запечатлен в его методических трудах – «Начальный учебник хорового пения в связи с элементарной теорией музыки, изложенной в практических примерах», курсы 1 и 2 (совместно с Н.Д.Кашкиным, (1908 – 1909); «Энциклопедия школьного пения» в четырёх выпусках (1916 – 1917); «Голос и слух хорового певца (1916); «План практических занятий по пению в школе и хоре (1918), «Тембризация хора» (1924) и другие. В книге «План практических занятий по пению…» Никольский описывает принципы вокальной организации хора, комплектования хоровых партий, развития диапазона голосов и типичных тембровых черт звука; даёт советы, как научить искусству пения нот с листа, как работать над разучиванием хоровых произведений по партиям и на общей спевке. Для выработки точного интонирования на вокальной основе Никольский рекомендовал: пропевать сначала два раздельно взятых звука интервала; в процессе занятий, самим ученикам находить интервал и интонировать на правильно организованном дыхании на гласные: *а,о,е;* петь интервалы от разных звуков вначале без определённой длительности, потом отбивая рукой метрическую единицу размера; закреплять навыки интонирования интервалов на специально подобранном песенном репертуаре. Песни должны исполняться на разных тональностях, ибо пение в одной тональности притупляет слух и внимание певцов; перед разучиванием произведения нужно прочитать текст громко, отчётливо и выразительно произносить слово. Это развивает дикцию и художественное восприятие песни.

 Необходимость систематизации основных моментов творческо – художественной деятельности хорового организма обусловила их научно-теоретическое обоснование. Это было реализовано в 1940-х годах в работах известных хоровых деятелей п.Г.Чеснокова «Хор и управление им» (1940), А.А.Егорова «Основы хорового письма» (1939), «Теория и практика работы с хором « (1951), Г.А.Дмитревского «Хороведение и управление хором (1943). Книга П.Г.Чеснокова вобрала в себя рассмотрение множества проблем и стала своеобразной энциклопедией хоровой работы. Автором была предпринята попытка создания строгой научной системы в области исполнительского творчества. В книге два раздела. Первый касается вопросов хороведения, второй – методов практического управления хором или, как пишет Чесноков, хороуправления. Новый взгляд на проблематику хоровой работы выразился прежде всего в характерном определении понятия хора: «Хор а cappela представляет собой полноценное объединение значительного числа человеческих голосов, способное передавать тончайшие изгибы душевных движений, мыслей и чувств, выраженных в исполняемом сочинении; чётком разграничении элементов хоровой звучности на ансамбль, строй, нюансы».

 В книге Чеснокова впервые описаны участки регистров хоровых партий; выявлена возможность создания хоровой звучности на основе регистровой системы; предложены специфические пометы – стрелки, направленные на уточнение интонирования ступеней в мажоре и миноре; определены необходимые нормы организации хорового коллектива и фразы репетиционной работы.

 Если книга Чеснокова опиралась на традиции Московской хоровой школы, идущие от Синодального хора, то другие книги – «Основы хорового письма» и «Теория и практика работы с хором» А.А.Егорова основаны на Петербургских вокально-хоровых традициях, ярким представителем которых являлась Придворная певческая капелла (Петербургская академическая капелла имени М.Глинки). Книга «Основы хорового письма», рассматривает хороведческие проблемы, т.е. теоретические законы и правила создания хоровой звучности, удобного и правильного использования хоровых голосов.

 В книге «Теория и практика работы с хором» рассматриваются проблемы работы со смешанным взрослым хором. Автор не разделяет специфические особенности в работе с детскими и взрослыми коллективами, имея в виду единый уровень профессиональной требовательности к хоровому звучанию, вне зависимости от того, взрослый хор или детский.

 В 1974 году вышла книга Д.Ткачёва о русском дирижёре А.А.Архангельском – о вокальном воспитании и певческой культуре в хоре:

 «Горловые звуки абсолютно недопустимы при любой букве и слоге. Звук должен быть только грудным. Голос должен звучать как струна. Держите звук как можно больше на опоре дыхания, сосредоточьтесь. На репетициях пойте вполголоса, чтобы не утомляться. Когда мы разучиваем вещь, нужно не кричать, а слушать друг друга, ибо самолюбование только собственным звуком в хоре – это профессиональное безобразие.

Помните рр должно быть вашим коньком, f всегда получится. Звучней – значит не громче, а яснее, и тогда получится слышней. Тему выделяйте, а сопровождение – тихо. Хор больше выигрывает при тихом пении, тогда mf и fff звучительно эффектней. Приучайте весь «говорной» аппарат к отчетливому произношении всех слов. Первое время произносите даже с некоторой резкостью, чтобы пересилить привычку вялого произношения слов. Всегда мысленно подготавливайтесь к произношению необходимой согласной буквы. В этом фокус дикции и выразительности. Язык должен быть на месте, подготовленным. Первое условие для успеха работы – дисциплина как следствие любви к делу, сознательного к нему отношения и абсолютного, внимательного отношения к дирижеру. Вы должны своим состоянием настроенности сами приглашать дирижёра к началу. В дисциплинированном хоре иначе нельзя. Это – как воздух. Вступайте точно и одновременно по руке и оканчивайте звук моментально. Дирижер всегда покажет, где нужно усилить общий или групповой звук. Следите за движением руки дирижера. Дирижер не метроном. В его движениях – оживление, одушевление произведения и его особенностей».

 Значительным явлением в истории и теории современного хорового исполнительства стали публикации о Н.М Динилине, в которых запечатлены принципы хоровой работы известного мастера. Данилин требовал от певцов, чтобы они знали, сколько тянутся конечные ноты. Если не было слышно какого – то голоса, Данилин говорил: «Вы не даете аккорда». Из репетиционных замечаний Н.М.Данилина: «Почему оркестр настраивается заранее, а хор может петь не настроившись? Нужно готовиться, слушать, готовить ноту и настраиваться. Надо настроить инструмент (имеется в виду хор), а потом на нем играть». A cappell`ный хор – значит каждая партия, как один голос. Каждый коллектив и дирижер должны угадать замысел автора и при помощи слов и нот передать его слушателям. Вступайте вместе, чтобы был хор, а не собрание поющих.

 Для каждого хорового певца есть правила, когда поете по нотам, в начале и в конце – обязательно смотрите на дирижера и по возможности чаще в середине. Нельзя лирические песни петь размеренно, надо идти за мелодией; все аккомпанирующие голоса подчиняются мелодии. Драматические произведения нельзя петь размеренно, маршеобразно. Пойте фразами и в вокальном смысле, т. е чтобы фраза не пестрила разными тембрами. Каждый инструмент старается «петь». Даже на рояле, когда учат играть, заставляют петь. Голос же человека этим обладает – это драгоценная способность, а певцы мало поют. Человек, слушая пение, сам беззвучно связками поет мелодию. Это передаётся в мозг, и таким образом он запоминает мелодию. Это есть внутренний слух. Его нужно развивать. Когда поёте с закрытым ртом, кончик языка положите к корням нижних зубов, чтобы между языком и нёбом было большое пространство. Если в голосе одна нота, её не выпирать. Ни в коем случае не передыхать в том месте, где можно петь выше целый тон. Самое трудное – вступить после паузы, нужно хорошо знать музыку, вступить после паузы с верной интонацией (точно в ноту), в нужном ритме, с верными словами – первое правило хорового певца. Каждый из вас должен отвечать за строй. В партии спеваться парами, потом маленькой группой. Спеться с соседом, чувствовать его дыхание, биение его сердца. Если у него кончается дыхание, тянуть пока он берет дыхание. Это цепное дыхание. Отсюда начинается ансамбль. Тональность a – moll трудна для хора в смысле держания строя. Тональность fis-moll: подтягивать не только тонику и доминанту, но все ноты, кроме ля. Конечно, поется гласная буква, но согласная формирует слова. Не толкать ноты, если они связаны одним слогом. Всегда слабая часть такта и безударный слог – тише. Особенно ясно нужно произносить слова малознакомые. Все чувства передавать звуками. Окончания фраз мягче.

«Хоровое сольфеджио» Г.А. Струве.

В последние годы в системе школьного хорового обучения широко применяется методика по освоению музыкальной грамотности (развитию музыкального слуха, музыкальной памяти, чувства ритма), созданная и апробированная хоровым дирижером, композитором, педагогом – исследователем в области детского хорового творчества Г.А. Струве. Эта методика носит название «хоровое сольфеджио» состоит из игровых наглядных упражнений, с соблюдением педагогического принципа – от конкретного к абстрактному. В упражнениях «Хоровое сольфеджио» объединены три важных компонента: зрительный, слуховой, двигательный. Например, в качестве зрительного ряда применяются ручные знаки. Сжаты кулачок поется «раз», кисть вверх – «два», рука ладонью внизу – «три». Систематические упражнения с ручными знаками, а далее пение по руке (рука изображает нотный стан), развивают координацию между голосом и слухом. Игры – упражнения от простых попевок ведут к песням. При их разучивании преследуются цели: выучить песню и развить навык пения по ручным знакам, т.е. развивается общая Музыкальная грамотность детей.

На занятиях рекомендуется определить певческую «примарную звуковую зону», затем подобрать для них подходящую тональность. Курс «Хоровое сольфеджио» разделен на три ступени, в соответствии с возрастом детей. Первая ступень, где ведется работа с дошкольниками, предполагает: изучение понятий о высоких и низких звуках; изучение ручных знаков и пение «по руке»; ручные знаки устойчивых ступеней как бы выражают их характер: I ступень – кисть руки сжата в кулак, III – рука обращена ладонью вниз, V – открытая ладонь, направлена к учителю. Неустойчивые ступени фиксируют внимание на направление их тяготений: II – рука с открытой ладонью под углом 45 градусов к полу, IV – рука сжата в кулак, указательный палец направлен вниз, VI – кисть руки расслаблена, пальцы свободно свисают вниз, и VII – рука сжата в кулак, указательный палец направлен вверх.

 Вторая хоровая ступень предполагает занятия с младшими школьниками. План занятий: тон и полутон; диез, бемоль, болгарская «столбица»; строение мажорного лада, строение минорного натурального лада; мажорное и минорное трезвучие; «хоровой веер»; T – S – D. Развитие у детей навыка пения многолосия. Струве предлагает использовать приём под названием «хоровой веер». Хор делится на три группы. Упражнение пропевается мелодически с ручными знаками или по «руке». Затем веере раскрывается. 1-ая группа держит нижнюю ноту, а 2-я и 3-я группы переходят на следующую. Затем вторая группа остаётся на заданной ноте; 3-я группа поднимается на следующую ступень. По принципу «хорового веера» можно поздороваться или попрощаться. Метроритмические упражнения также имеют место в процессе работы второй хоровой ступени. В течение обучения проходят: упражнения с размерами 2/4 и ¾. Упражнения с ритмическими группировками, в которых восьмые длительности сочетаются с 16-тыми; упражнения с затактовыми длительностями. Третья хоровая ступень предполагает занятия с детьми старшего школьного возраста. План работы третьей хоровой ступени включает закрепление в мажоре; хроматизм в натуральном миноре /на основе ре минора/; гармонический и мелодический минор; мажорные и минорные тонические трезвучия в любых тональностях; пение 2-х – 3-х –голосия «по руке»; сочетание полутонов и тонов.

**Фонопедические упражнения В. Емельянова**

 В детской певческо - хоровой практике иногда используются так называемые фонопедические упражнения В. Емельянова, которые имеют технологическую направленность и основаны на критериях физиологической целесообразности, энергической экономичности и акустической эффективности голосового аппарата в пении. Целью фонопедических упражнений является решение координационных и тренажных задач работы над голосом, эти упражнения стимулируют мышцы, принимающие участие в голосообразовании. Из существующих уровней голосовой активности (доречевой, речевой и певческой) певческий основан на сигналах доречевой коммуникации, так как голосовой аппарат – саморегулирующаяся система, в которой можно управлять только артикуляционной мускулатурой, а на все остальные компоненты можно воздействовать только косвенно, через создание оптимальных условий для действия механизма саморегуляции. Упражнения делятся на несколько групп в зависимости от поставленных задач: голосовые сигналы доречевой коммуникации: шип, сип, скрип, хрип, свист и т.д. Управление артикуляционной мускулатурой; произвольное управление регистрами; выработка певческого вибрато; интенсификация и регуляция фонационного выдоха; формирование механизма прикрытия. Указанные фонопедические упражнения способствуют расширению диапазона, увеличению силы и яркости голоса, полётности звучания, улучшению вибрато, певучести голоса, а также раскрепощённости певческого процесса.

**Система развития певческо – слуховых способностей детей В.В.Кирюшина.**

 В последнее время получила распространения система развития певческо-слуховых способностей детей, созданная педагогом В.В.Кирюшиным. Эта система представляет собой методику изучении. Теории музыки и сольфеджио. В её основе лежит принципиальная установка на соотнесение музыкально-теоретического, т. е. информационного, материала со сказочными, фантастическими образами. Считается, что благодаря методической разработке в сборнике «Музыкальные мифы», сложная профессиональная терминологии осваивается детьми быстрее, в их создании абстрактные и далёкие образы обретают понятное значение. Например, имена персонажей сказок созвучны музыкальным терминам и связаны с их смысловыми значениями и качественными характеристиками: /диссонанс – Бог зла; фортиссимо – злой волшебник; бекар – добрый волшебник; звукоряды – боевые порядки; интервалы – звери волшебного леса; форт – медведь ревущий и т.д. По словам Кирюшина, толчок к развитию его художественно – образной системы дали сами дети. Так, схватывая суть, дети находили в звучании секунды что-то ядовитое, колючее, похожее на ежа. Терция же для детей – это что-то нежное, мягкое, отсюда – пушистые зверьки. Аналогичным образом на занятиях с детьми Кирюшин учит воспринимать аккорды: терцквартаккорд – любопытный, нонаккорд – длинный, большой минорный септаккорд – раздражительный и злой, уменьшённый септаккорд – жалобный. По сути дела, мифы Кирюшина вбирают в себя весь теоретический материал, необходимый музыканту. Причём манера подачи этого материала направлена на развитие инициативы, творчества и свободного мышления. Для развития навыков сольфеджирования Кирюшиным создано пособие «Интонационно-слуховые упражнения для развития абсолютного звуковысотного музыкального слуха, мышления и памяти». Основной принцип – петь не отдельные ноты, а гармонические сочетания.

**Литература:**

 1. Брянский Н. Метод обучения хоровому пению. – СПб., 1883. – Ч.З.

2. Варламов А. Полная школа пения: В 3 ч. – М., 1953.

3. Вольшевский О. Общедоступное руководство к изучению пения: В 2 ч. – Тифлис, 1888.

4. Глинка М. Литературное наследие. Автобиографические и творческие материалы /под ред. В.Богданова-Березовского – Л., М., 1952.

5. Егоров А. Теория и практика работы с хором. – Л., 1951.

6. Емельянов В. Развитие глосса: Координация и тренаж. – М., 1999.

7. Зарин Д. Методика школьного хорового пения. – М., 1907.

8. Карасёв А. Начальные уроки пения. – Ч. 1. – М., 1902.

9. Кирюшин В. Музыкальные мифы. В 4 книгах. – М., 1993.

10. Ломакин Г. Краткая метода пения. – М., 1887.

11. Маслов А. Методика пения в начальной школе. – М., 1913.

12. Осеннева М. Методика работы с детским вокально-хоровым коллективом: Учебное пособие. – М., 1999.

13. Струве Г. Школьный хор: Книга для учителя. – М., 1981.

14. Чесноков П. Хор и управление им. – М., 1961.