Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования

«Детская школа №2 г.Надыма»

Методический доклад

**Технологии и способы управления хором.**

Выполнил:

преподаватель МБУ ДО «ДШИ №2 г.Надыма»

Мурзина О.В.

Надым 2016

Актуальность данной работы заключается в поиске решения проблем, связанных с работой с детскими хоровыми коллективами в ДШИ. А именно, возникновение в процессе решения учебных задач причин, которые тормозят развитие вокально-хоровых навыков детского коллектива в целом. Цель работы состоит в анализе результатов собственной работы, а также обратиться к опыту именитых деятелей хорового искусства таких как Чесноков Павел Георгиевич и Надежда Владимировна Аверина. На основе их методических разработок, наблюдений и выработанных технологий управления хором, закрепить принцип преемственности опыта, заимствования методико-педагогических находок в работе с хором.

Прежде чем углубиться в проблему, дадим определение такому термину как технология. Технология – это совокупность приемов, применяемых в каком-либо деле, мастерстве, искусстве (толковый словарь).

 По мнению советского и российского филолога, культуролога, искусствоведа, академика РАН Б.Т.Лихачёва, Педагогическая технология - это совокупность психолого-педагогических установок, определяющих специальный набор и компоновку форм, методов, способов, приёмов обучения, воспитательных средств; она есть организационно - методический инструментарий педагогического процесса.

 **Основные требования (критерии) педагогической технологии:**

*Концептуальность*- опора на определенную научную концепцию, включающую философское, психологическое, дидактическое и социально-педагогическое обоснование достижения образовательных целей.

*Системность* – технология должна обладать всеми признаками системы: логикой процесса, взаимосвязью его частей, целостностью.

*Управляемость* –  возможность диагностического целеполагания, планирования, проектирования процесса обучения, поэтапной диагностики, варьирования средств и методов с целью коррекции результатов.

 *Эффективность* – современные педагогические технологии, существующие в конкретных условиях, должны быть эффективными по результатам и оптимальными по затратам, гарантировать достижение определенного стандарта обучения.

 *Воспроизводимость* –  возможность применения (повторения, воспроизведения) образовательной технологии в образовательных учреждениях, т.е. технология как педагогический инструмент должна быть гарантированно эффективна в руках любого педагога, использующего ее, независимо от его опыта, стажа, возраста и личностных особенностей.

Автор данной работы обращается к изучению деятельности такого хормейстера, руководителя и дирижёра хора как Павел Георгиевич Чесноков, широко известного по работе, в основном, со взрослым хором, потому, что ставит перед собой цель рассмотреть тему технологий управления хором в широком понимании. Также, существенная часть доклада посвящена и конкретно практике с современным детским хоровым коллективом, которая отражена в творчестве Надежды Авериной - хормейстера, художественного руководителя и дирижёра Детского хора «Весна» им. А.С. Пономарёва. Конечно, подходы работы со взрослым и детским хором с одной стороны, принципиально разнятся. Если во взрослом хоре слово «управление» имеет прямое значение, т.к. подразумевает уже имеющиеся у певцов многочисленные навыки, необходимые для работы в хоре, то в детском хоре слово «управление» имеет, в основном, значение – «обучение» этим самым навыкам и умение применения их в хоровом искусстве. С другой стороны, на примере таких разных деятелей хорового искусства, увидим, что существуют и незыблемые принципы, методы и технологии, единые для работы с любым хоровым коллективом.

 **Творческий портрет П.Г.Чеснокова**

 Сила художественного обаяния Чеснокова П.Г. находила в первую очередь свой отклик у его хора. Чесноков всегда пользовался исключительной любовью своих певцов.

Основным принципом взаимоотношений руководителя с коллективом хора, которому Чесноков следовал всю свою жизнь, были глубокая человечность и взаимное уважение певцов и дирижера. Указания на это мы находим в книге «Хор и управление им». Производственная дисциплина, по его мнению, должна иметь в своей основе полное уважение к руководителю коллектива. Случаи резкости в обращении Чеснокова с певцами были очень редки и вызывались только самыми серьезными, по его мнению, нарушениями творческой дисциплины. Дисциплина как внешняя, так и внутренняя на его занятиях была отличная. Каждый охотно стремился выполнить требования руководителя.

Следует заметить, что Чесноков не требовал установления жесткой дисциплины и напряженного темпа в репетиционной работе. Он считал репетиционной нормой хора два часа занятий в день, то есть «пение в свое удовольствие». Тем не менее Чесноков умел работать с хором не только спокойно, но и экономно. Строгий профессионализм и глубокое уважение к своему труду неизменно сопутствовали его работе с хором. Многое из личных достоинств Чеснокова служило этой способности — работать продуктивно и, в случае надобности, расходуя экономно время; тут были и громадная музыкальность, и отличный слух в сочетании с ясным мышле­нием и волей, дававшие ему возможность точно чувствовать и понимать очередную необходимость в совершающейся работе, ставить конкретные требования, добиваясь их выполнения. Тут был и колоссальный практический опыт работы с хором, накопленный за многие годы и необходимый для надлежащего качества работы. В напутственном слове окончившим консерваторию молодым хормейстерам он говорил: «Вот, мои дорогие друзья, поработаете с хором годков десяток и тогда начнете кое-что понимать в хоровом деле».

Чесноков был исключительным мастером в области руководства хоровым пением a cappella. H. М. Данилин утверждал, что равного Чеснокову по настройке хора не существует в природе. И в самом деле, строй хора, руководимого Чесноковым, был исключительно чист. При смене хорового аккорда следующий наступал интонационно совершенно точно и одновременно, что производило впечатление необычного покоя и полностью удовлетворяло слух. Самые сложные модуляции совершались непринужденно и точно во всех голосах и аккордах.

«Припоминается, как на одном из концертов в Малом зале Московской консерватории, уже к концу большой программы, хор устал, но строй его был все так же чист, интонация свободна. Пели «Дубинушку» и «Канаву» — лучшие из переложений русских песен Чеснокова. Павел Григорьевич, дав тональную настройку, отходил в сторону от хора и следил, не управляя им. Хор свободно и легко пел. Интонация была безукоризненна. После окончания произведения Павел Григорьевич проверял для публики тон на фортепиано. Строй удерживался хором совершенно точно…»

Павел Георгиевич был великолепным знатоком-практиком вокальной природы и исполнительских возможностей человеческого голоса. Отлично владея теоретическими основами и техникой певческого искусства, Чесноков, как истинный мастер своего дела, считал работу над вокалом в хоре делом труднейшим, требующим особого подхода в исполнении каждого данного произведения. О постановке голоса высказывался сдержанно, но был очень внимателен к хоровому и сольному певческому звуку; вокальные законы как в работе с хором, так и в композиции знал и учитывал всегда. Он рассказывал, как А. В. Нежданова, имевшая идеально чистую интонацию, пропела недостаточно точно соло, написанное для нее Чесноковым. Внимательно просмотрев произведение и глубоко продумав причины нечистого интонирования, он подметил обилие переходных нот. Изменил тональность, несколько звуков, — и соло зазвучало идеально.

Известная каждому хоровику книга «Хор и управление им», может быть отнесена к числу замечательных трудов, приносящих большую пользу подрастающему поколению хоровых дирижеров, ищущих новые пути в развитии отечественного хорового искусства. Книга Чеснокова представляет собой своеобразную энциклопедию хоровой работы и бесспорно является лучшим трудом в этой области. Об интересе к книге говорит и тот факт, что при выходе ее из печати первый тираж разошелся в несколько часов. Второе издание книги сейчас также является библиографической редкостью. Она известна и переведена за рубежом.

Рассмотрим некоторые методологические выводы, содержащиеся в данной книге.

 **ЧТО ТАКОЕ ХОР (П.Г.Чесноков)[[1]](#footnote-1)**

«Что такое хор, и что не является хором, а лишь собранием поющих; что является хоровой звучностью, а что только звучанием человеческих голосов; почему один хор поет хорошо, а другой хуже; что нездорово и требует лечения в хоре, поющем плохо?

Без разрешения этих вопросов нельзя точно указать хоровому дирижеру практический путь его работы. Разрешение же их вводит нас в область хороведения.

Хорошую, здоровую хоровую звучность создают *три главнейших элемента.* Установить, каковы эти элементы, можно путем всестороннего исследования хоровой звучности отлично поющего хора.

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

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

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

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

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

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

Навык в исполнении этого правила даст *общий ансамбль.*

3. Каждый поющий в хоре, вырабатывая ансамбль партии, должен вслушиваться в нее, чтобы высотою своего звука сливаться с нею в точный унисон.

Исполнение этого правила даст партии *частный строй.*

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

Точность в исполнении этого правила даст *общехоровой строй.*

5. Каждый поющий в хоре должен устанавливать непрерывное общение с дирижером, видеть и понимать его указания, точно исполнять их.

Исполнение настоящего правила даст хоровые нюансы. Разумно внушая и постоянно напоминая эти элементарные правила, дирижер будет постепенно, но верно развивать в певцах и чувство ансамбля, и чувство строя, и чувство уравновешенных нюансов. Хор в целом будет, быть может, медленно, но прочно осваивать главнейшие элементы хоровой звучности. Только приобретая их и усовершенствовавшись в них, коллектив поющих будет по справедливости называться хором».

 Перечисленные аспекты, конечно, подходят для хора старших классов ДШИ, т.к. все они требуют множества уже сформированных вокально-хоровых навыков у детей.

 В контексте технологий управления хором рассмотрим практические рекомендации по работе над произведением, применимые как с детским, так и со взрослым вокальным коллективом, которые Павел Георгиевич приводит в своей книге.

**СИСТЕМА СПОСОБОВ И ПРИЕМОВ ВЫУЧИВАНИЯ**

**СОЧИНЕНИЙ С ХОРОМ**

**( из книги «Хор и управление им»)**

Выучивание новых сочинений нередко происходит неправильно и потому становится тяжелым и для дирижера, и особенно для хора.

Причин такого отрицательного явления много, и почти все они — в дирижере. Главнейшими из этих причин обычно являются:

а) недостаточное предварительное изучение сочинения дирижером;

б) недостаточная выдержка и нетерпеливость его в преодолении технических трудностей;

в) пассивное, безразличное отношение к делу и отсутствие подъема в работе, что убивает творческий элемент в ней, а главное,

г) бесформенность и бесплановость ведения работы.

Одна, две и тем более совокупность этих причин превращают выучивание в неприятный и тягостный процесс.

Что надо сделать, чтобы этого не было?

Дирижер должен прежде всего усвоить простую истину: нельзя учить других тому, чего сам не знаешь. Самое подробное и глубокое предварительное изучение сочинения составляет долг дирижера.

Мало хорошо знать сочинение самому, но надо еще уметь научить певцов соответствующим приемам исполнения. Для этого необходимы терпение и труд. Выучивание сочинений с хором — процесс трудный и сложный, как и всякий процесс усвоения нового. Поспешность и излишняя горячность нарушают естественное его течение и дезорганизуют его. Дирижер должен твердо помнить, что совершенство не достигается сразу, а потому не следует огорчаться малыми вначале результатами.

Никогда не нужно повторять какое-либо место сочинения без объяснения причины повторения: надо, чтобы хор точно знал задание, придающее смысл этому повторению.

Дирижера не должны раздражать такие периоды работы, когда при всем старании дирижера хор не может сразу понять и выполнить его требования. Надо терпеливо испробовать все способы и подходы, стараясь сдвинуть хор с «мертвой полосы» и восстановить нормальное течение работы; нельзя доводить хор на занятиях до очень сильного утомления, при котором порывается столь необходимая дирижеру связь его с хором и исчезает взаимное понимание.

Иногда уместно бывает добродушно пошутить, чтобы ослабить на время излишнюю напряженность внимания, и таким образом поднять настроение и работоспособность хора.

Внедрение этих навыков в работу будет воспитывать в дирижере выдержку, такт, терпеливость, работоспособность, а в хоре вызовет привязанность к дирижеру, уважение к его авторитету и готовность ему подчиняться.

Пассивность и механичность — враги дирижера не только в исполнении, но и в процессе выучивания сочинения. Правда, в процессе выучивания, особенно в его начальной стадии, много чисто механической работы. Дирижер должен оживить ее интересными приемами, основанными на детально разработанном подготовленном плане. Чем больше требуется механической работы в начальном периоде выучивания, тем изощреннее должны быть у дирижера способы заинтересовать хор, вызвать в нем желание работать и находить удовлетворение в познавании и изучении нового сочинения. Последующие стадии работы для дирижера будут легче и проще, ибо постепенно проясняющаяся форма и содержание сочинения начнут увлекать. Раскрывая и разъясняя хору красоты сочинения, дирижер должен и сам неподдельно увлекаться им, чтобы вызвать в себе необходимый творческий подъем.

Создание точного и детального плана выучивания является результатом: 1) всесторонней продуманности намеченной для выучивания программы; 2) подробного и глубокого предварительного изучения каждого сочинения, включаемого в эту программу; 3) проработки той системы, с помощью которой дирижер будет вести выучивание.

Необходимо иметь в виду следующие положения.

Процесс выучивания сочинения, особенно вначале, заключается в постепенном усвоении нового материала, возбуждении интереса к нему у хора и всесторонней проработке сочинения. Это требует от дирижера большой технической сноровки.

Углубление в сочинение и постепенное его познавание начинается не после его поверхностного прохождения, а с первых же шагов выучивания.

Выработка нюансов и прочность их зависят не оттого, что дирижер приходит к хору, уже выучившему с его помощником сочинение механически, и заставляет петь одно место тихо, другое громко, а оттого, что дирижер, знакомя хор с какой-либо фразой, тут же слегка окрашивает ее соответствующим нюансом. По мере усвоения нового материала краска накладывается все гуще и гуще, впитываясь в фразу, становясь неотъемлемой ее частью.

Глубокое чувство удовлетворения может быть испытано дирижером и передано, при исполнении, хору только тогда, когда он сам взрастил свой творческий замысел, начиная с его зарождения, сам выбрал, приготовил, скомбинировал и одухотворил те краски, которыми блещет его исполнение.

Необходимо коснуться еще двух вопросов: о репертуаре и о выборе сочинений для очередной работы.

Дирижер не должен включать в репертуар слабые или посредственные произведения; весь репертуар должен быть идейно и художественно ценным. При этом он должен быть разнообразным. Основными разделами репертуара должны быть:

*«1) произведения советских композиторов, среди которых сочинения, предназначенные к исполнению на революционных празднествах, торжествах, съездах и т. д»[[2]](#footnote-2)*

 2) сочинения классиков (как русских, так и иностранных);

3) народные песни различных народов.

Нужно, чтобы в репертуаре были также песни юмористические, шуточные и др.

Весь репертуар должен быть разбит на такие разделы, из которых каждый должен иметь определенное назначение и содержание.

Для очередного выучивания дирижеры нередко намечают только одно сочинение, нужное для ближайших целей, и работают над ним вплоть до того момента, когда оно будет приготовлено не только технически, но и художественно. В этом, конечно, нет ничего плохого, но это не практично и не педагогично. При добросовестной работе дело в большинстве таких случаев кончается тем, что сочинение надоедает и хору, и дирижеру и при всей своей художественной ценности делается для них безразличным, а порой даже неприятным.

Лучше намечать и пускать в работу одновременно ряд сочинений, причем для разнообразия их следует подбирать из разных разделов, например: два произведения советских композиторов, из классической музыки, из народных песен и т. д. Такую программу примерно из шести сочинений дирижер располагает в порядке постепенной трудности и приступает к их предварительному (домашнему) подробному изучению и анализу, начиная с того, что музыку сочинений он выучивает почти наизусть. Для этого необходимы рояль или фисгармония. Изучение «глазами» недостаточно, а при более или менее сложных партитурах и затруднительно, почему, не отвергая поверхностного просмотра глазами, мы не рекомендуем полагаться на такой способ изучения. Многократно проигрывая сочинение на инструменте целиком и частями, дирижер должен мысленно представлять себе хоровые краски, не полагаясь в этом отношении на инструмент, воспроизводящий музыку, но не передающий хоровой звучности. Когда музыка сочинения будет выучена в достаточной степени, и дирижер, просматривая партитуру глазами, сможет представить себе во всех подробностях ее звучание, тогда и при отсутствии инструмента он сможет мысленно располагать красками и звучностями хора.

Затем, дирижер рассматривает сочинение с точки зрения музыкальной формы, разделяет его на части — на периоды, предложения и т. д. и, разделив, детализирует нюансы [,,,].

Далее, производя гармонический анализ, он отмечает лежащие вне ансамбля аккорды и соответственно обрабатывает их [,,,].

Предварительная работа дирижера по строю будет более сложной и кропотливой.

Дирижер должен подробно изучить мелодическое строение каждой хоровой партии и пометить на трудных и опасных в смысле строя интервалах обозначения способов наполнения [,,,].

Обязательная предварительная работа по изучению вертикально-гармонического строя сочинения должна заключаться в том, чтобы:

а) пометить к повышению терции мажорных аккордов и к понижению терции аккордов минорных;

б) обозначить основные тоны и квинты мажорных аккордов стрелками устойчивости в верхних регистрах, чтобы певцы не повышали их при исполнении вследствие большого мускульного напряжения;

в) обозначить основные минорные тоны и квинты «минорной стрелкой»;

г) выставить соответствующие обозначения (стрелки) на соответственных гармонических секундах, септимах и нонах;

д) изучить и усвоить трудные ритмические места сочинения и отметить их для предстоящей проработки с хором;

е) просмотреть подробно текст сочинения и, подчеркнув двойными черточками все трудные согласные, а также и окончания слов, обратить на них внимание при работе с певцами;

ж) рассмотреть сочинение в отношении дыхания и расставить соответствующие знаки (v или ’) во всех голосах партитуры;

з) усвоить общий темп сочинения и частные отклонения от него: замедления при окончании частей и на длительных dim., ускорения на длительных cresc. и пр. [,,,].

Работу по изучению сочинения с хором мы подразделяем на три периода: *технический, художественный, генеральный (заключительный).*

*В первом периоде* закладываются прочные основы по выработке главнейших элементов хоровой звучности и по элементам, совершенствующим нюансы [,,,], производится установка темпов как общих, так и для подвижных нюансов. В этом первом периоде необходимо преодолеть все технические трудности в исполнении сочинения. К концу первого периода работа над сочинением должна быть с внешней, технической стороны совершенно закончена.

*Второй период* работы дает самый широкий простор для практического осуществления художественных замыслов дирижера. Наряду с углублением и окончательной отшлифовкой внешних нюансов дирижер заботится и о наполнении их внутренним содержанием, подробно разъясняя хору, что каждый нюанс должен выразить, и побуждая не только технически виртуозно исполнить его, но сделать его содержательным и убедительным.

*Третий период* работы имеет задачей придать исполнению художественную цельность и законченность.

**Первый (основной) период подразделяется на три фазы:**

1) общий мозаичный разбор сочинения;

2) выработка строя;

3) выработка нюансов, дикции и установка правильных темпов.

*Общий мозаичный разбор сочинения* — это разбор маленькими отрывками с отдельными партиями и тотчас же со всем хором сразу. Внимание дирижера не должно задерживаться подолгу на какой-либо одной хоровой партии, а другие оставлять бездействующими. Дирижер быстро проходит взятый отрывок то с одной партией, то с другой, соединяя то две, то три, вовлекая таким образом в работу весь хор. В этом и заключается смысл мозаичности.

Существует мнение, что перед разбором сочинения следует проиграть его на фортепиано по возможности со всеми нюансами и с более или менее полной передачей его характера, чтобы хор понял все сочинение в целом и ознакомился с его содержанием. Мы бы на этом не настаивали, и, даже больше, мы бы этого не рекомендовали. При чтении книги или на спектакле в театре нас увлекает самое развитие сюжета и действия, и мы с возрастающим интересом ожидаем развязки. Если бы мы узнали ее заранее, интерес к развитию сюжета несомненно ослабел бы.

То же самое наблюдается при общем мозаичном разборе сочинения: хор работает с возрастающим интересом, наблюдая и познавая развитие нового для него произведения. Предварительное ознакомление с сочинением путем исполнения на рояле, мало помогая делу, ослабляет интерес к работе.

Начиная первую фазу основного периода, дирижер берет два-четыре первых такта сочинения, составляющих музыкальную фразу или предложение, разбирает его по нотам без текста с той партией, у которой проводится главная мысль, первый план. Потом он проходит тот же отрывок с партией или партиями второго плана, сопровождающими изложение главной мысли. Наконец, то же самое он проделывает с партией третьего плана, поддерживающей изложение главной мысли. Разобрав отрывок раздельно с хоровыми партиями двух первых планов, дирижер соединяет их для пения отрывка с текстом, а потом присоединяет к ним и партию третьего плана, пропевая со всем хором отрывок раза два-три и сопровождая пение короткими и точными замечаниями и указаниями. Настаивать на окончательном усвоении отрывка при первичном его разборе не следует: это задержит поступательный ход работы, породит скуку и даже досаду. Да это и не вызывается необходимостью, последующие неизбежные возвращения к этому отрывку и ко всем таким отрывкам сделают свое дело в смысле твердого их усвоения. Что же касается разбора отрывка отдельными хоровыми партиями «с названием нот», то это необходимо проводить в течение всей первой фазы: певцы, слабо читающие ноты, будут постепенно приобретать этот необходимый для них навык. После средней слаженности первого отрывка дирижер переходит к следующему. Разобрав таким же способом второй, он соединяет его с первым и продолжает так до полного периода, который целиком поется затем всем хором раза два-три, с исправлением замеченных ошибок. Не раз происходит при этом возвращение к ранее разобранным отрывкам, и они постепенно усваиваются достаточно прочно. Следует заметить, что, хотя выработка строя и нюансов не является прямой задачей первой фазы работы, но все же и в отношении их надо указывать и выправлять заметные погрешности. Главное же внимание дирижера должно быть устремлено здесь на мозаику, на лепку из мелких кусочков с обязательным вовлечением в работу всего хора.

Когда таким образом будет разобрана цельная часть сочинения, она раза два поется всем хором. Работа первой фазы сопровождается необходимыми указаниями и разъяснениями, выраженными точно и кратко: многословие пагубно отражается на внимании хора. Однако отнюдь не следует замалчивать замеченные ошибки, чтобы не дать им укорениться.

Таким же мозаичным способом проходится вторая часть сочинения. Не следует придерживаться всегда одного и того же порядка в выборе хоровых партий для разбора отрывков. При установлении порядковой очереди надо руководствоваться структурой сочинения или, точнее, планами построения каждого отрывка. Если же отрывок по своему строению не поддается такому делению на планы, то дирижер в первую очередь разбирает его с теми хоровыми партиями, которые дольше других бездействовали, а для совместного пения соединяет прежде всего те, которые родственны по своей музыкальной структуре.

Мозаичный способ общего разбора сочинения требует от дирижера большой находчивости, быстроты, изобретательности, живости. Для этого необходимо подробное знание партитуры. Надо, чтобы хор видел и слышал, как из маленьких отрывков, постепенно проясняясь и оформляясь, вырастает нечто большое и определенное. Это увлекает хор, и он с полной готовностью выполняет указания дирижера.

Закончив разбор второй части сочинения, дирижер два-три раза пропевает обе части всем хором и выправляет в отдельных партиях замеченные ошибки, не давая им укорениться. Эти исправления дирижер делает постепенно: выправив, например, отдельно ошибку альтовой партии, он предлагает пропеть исправленный отрывок всему хору, внимательно следя за альтами; выправив ошибку басов в другом отрывке, он исполняет и этот отрывок при участии всего хора и т. д. После всех таких исправлений обе первые части сочинения поются всем хором несколько раз, причем каждому повторению непременно предпосылаются определенные задания и указания.

Когда мозаичный разбор сочинения доведен до конца, начинается повторное пение его целиком и с предварительными заданиями в отношении его общей слаженности и исправлениями обнаруженных ошибок.

На этом заканчивается первая фаза рассматриваемого нами основного периода.

**Вторая фаза основного периода работы над сочинением** имеет главной задачей выработку *строя.* Поэтому дирижер предварительно проводит с хором беседу о строе [,,,] и разъясняет необходимость тщательной его выработки. Обращая внимание певцов на способы исполнения интервалов, он предлагает твердо усвоить, что:

а) большие интервалы требуют одностороннего расширения;

б) малые — одно стороннего суживания;

в) увеличенные — двустороннего расширения;

г) уменьшенные — двустороннего суживания;

д) чистые не требуют ни расширения, ни суживания.

Все это подкрепляется упражнениями в пении интервалов. Попутно дирижер знакомит хор с четырьмя обозначениями вертикально-гармонического строя: с обозначениями к повышению , к понижению , с обозначением устойчивости , с минорной «стрелкой»  , и учит певцов правильно, точно и ясно писать их на нотах.

Этих предварительных сообщений и упражнений будет достаточно, чтобы приступить к работе над сочинением.

Во второй фазе работа над сочинением начинается с того, что дирижер диктует обозначения для первой части сочинения потактно всем хоровым партиям, а назначенные для этого певцы выставляют их на нотах. Способ работы должен быть тоже мозаичным, но в более укрупненном масштабе: надо брать сразу предложение или даже период.

Умение подтягивать звук при восходящей стрелке, снижать при нисходящей, вести по прямой линии высоты при обозначении устойчивости дается хоровым певцам, как мы уже отмечали, не без труда. Прилагая все старание, певцы часто не достигают желаемого результата, подменяя повышение звука усилением, а понижение стиханием. Дирижер должен настойчиво разъяснять певцам, что повысить звук не значит усилить его, а понизить — ослабить.

В начальной стадии работы над строем следует выверять его с неподвижным нюансом р. При этом нюансе не потребуется усиления и стихания, мешающих регулировать высоту звука. Не заботясь пока о ритмичности, дирижеру надо задерживать хор на еще не выстроенных аккордах, давая певцам возможность дольше слышать и лучше выстраивать их. При отсутствии твердого навыка распоряжаться высотой звука певцы вначале хотя и делают напряжение к повышению и понижению в нужных местах, но очень незначительные, а потому и недостаточные.

Необходимо ободрять певцов и разъяснять, в чем заключаются допускаемые ими погрешности. Однако дирижеру не следует на первых порах быть слишком настойчивым в своих требованиях, чтобы не останавливаться подолгу на одном месте, так как долгие остановки вызовут скуку.

Когда хор разметил под диктовку первую часть сочинения, дирижер проходит первый отрывок с каждой хоровой партией отдельно, следя за тем, чтобы все пометки были точно выполнены. Выверив строй отрывка у каждой хоровой партии, он соединяет все партии и поет со всем хором.

В том же порядке прорабатывается второй отрывок сочинения и присоединяется к первому и т. д.

Успешно проработав всю первую часть сочинения, дирижер ясно увидит, что проделанная работа, которая может показаться трудной и сухой, в результате дает стройность и красоту звучности.

Вторая часть сочинения размечается и прорабатывается по образцу первой и соединяется с ней. После проработки третьей части объединяется все сочинение. Весь хор раза два поет его целиком. Дирижер время от времени обращается к хору с такими примерно словами: «Все внимание на стрелки-обозначения!», «Внимание на точное выполнение «стрелок»!», «Выстраивайте свои хоровые партии в точный унисон!», «Слушайте и выстраивайте хоровой аккорд!» и т. п.

Работа второй фазы основного периода проходит большей частью без рояля, так как постоянная поддержка его лишает хоровой аккорд самостоятельности и устойчивости, а главное, нельзя, говоря строго, натуральный строй выверять строем темперированным.

**Задача третьей фазы основного периода** заключается в выработке необходимых *нюансов.* Дирижер опять-таки проводит предварительную беседу о значении нюансов, о дикции, о дыхании и установке темпов.

После беседы дирижер диктует для отметки в хоровых партиях те нюансы, которые он внес в партитуру при подробном анализе ее. Затем он подбирает из сочинения несколько отрывков с неподвижным нюансом р и тренирует на них хор, вырабатывая тихий, мягкий и легкий звук и не заботясь пока о внутреннем содержании нюансов, т. е. не придавая им того выражения, которое они получат в дальнейшем. Работая над нюансами, дирижер не должен упускать из виду, что выработанные раньше ансамбль и строй могут постепенно засариваться ошибками, которые нужно тотчас же исправлять. Когда задача выработать в p легкость непринужденность и даже фальцетность звука, особенно в верхних регистрах, освоена, дирижер переходит к отрывкам с неподвижным нюансом f и вырабатывает громкий, массивный, звук хорошего качества. Переход этот резок, но полезен для хора: хор только тогда полностью поймет тихое и безмятежное р, когда ощутит как контраст силу и мощь f.

[…]

 Работа всего основного периода в целом еще не закончена. Предстоит объединение всех проработанных частей. Сливая и взаимно уравновешивая эти части, дирижер ставит каждую из них на предназначенное ей место. Не следует при этом скупиться на повторения, но делать это надо всегда с каким-либо общим или частным заданием, чтобы смысл и цель каждого повторения были ясны хору. Тут устанавливается окончательно общий темп сочинения, темпы каждой части, и делаются все касающиеся темпа указания. Следующая и главная задача заключается в разъяснении хору общей схемы нюансов. Дирижер должен указать хору все «низменности» — тихие и тишайшие неподвижные нюансы; все небольшие «подъемы» и «спуски» — малые cresc. и dim., «высокие плоскогорья» — средней силы и сильные неподвижные нюансы; большие восхождения к вершинам и нисхождения с них — длительные cresc. и dim.; все «вершины» — наиболее сильные точки в f; восхождение к наивысшей вершине сочинения и его зенит, — и вообще все, что касается нюансировки сочинения.

Этой работой кончается и весь основной период. Постепенное нарастание интереса, все более и более подробное изучение сочинения устраняет возможность возникновения у хора ощущений тяжести, скуки и надоедливости. Во всех фазах работа идет оживленно и легко, если только дирижер проявляет необходимую изобретательность, не останавливается подолгу на какой-либо подробности, не задерживается бесцельно на одном месте.

Успешно выполнив и закончив работу основного периода, мы почувствуем, что с внешней стороны все необходимое сделано. Поэтому дальнейшая работа над сочинением должна быть на некоторое время отложена, иначе оно может начать «приедаться» и утрачивать свою свежесть. К тому же не лишено, быть может, оснований распространенное среди дирижеров мнение, утверждающее, что основательно усвоенная и на некоторое время отложенная вещь как-то «дозревает» и в дальнейшем отлично «укладывается» и в дирижере и особенно в хоре. Проработанное в основном периоде сочинение можно поэтому отложить и перейти к работе над следующим намеченным сочинением.

**Художественный период** ставит задачей извлечь, раскрыть внутреннее художественное содержание сочинения и влить его в форму, выработанную основным периодом. В этом периоде две фазы: 1) усвоение, раскрытие внутреннего содержания сочинения и вложенных в него чувств; 2) воспроизведение их в исполнении.

В первой фазе материалом для работы служит словесный текст сочинения. В нем мы отыскиваем главную мысль поэта и волновавшие его чувства. Во второй фазе мы обращаемся к композитору, воплотившему мысль и чувства поэта в музыке.

Из сочетания этих двух порознь исследованных элементов сочинения возникает то внутреннее художественное содержание, которое дирижер воспроизводит в процессе художественного исполнения.

Задачами первой фазы художественного периода являются:

1) выучивание текста без музыки. После проработки сочинения в основном периоде, дирижер отвлекает внимание хора от музыки и сосредоточивает его на тексте, который нужно выучить теперь на память. При этом не следует придерживаться ритма музыки, нередко расходящегося с ритмом стихотворения: надо на время забыть музыку и отнестись к тексту как к самостоятельному литературно-художественному произведению. Проводя одиночную, групповую и общехоровую читку, дирижер требует выполнения всех правил дикции. Заучивание текста на память не представит особых затруднений: механически он уже был усвоен в основном периоде. Метод выучивания дирижер может выбрать по своему усмотрению; со своей стороны, мы рекомендуем мозаичный способ: выучивание строки за строкой, четверостишия за четверостишием и т. д.;

2) выявление и ясное представление образов, картин, движений и действий, рисуемых текстом.

3) выяснение наших отношений к образам, картинам, движениям и действиям, которые изображены поэтом.

Что хотел сказать поэт своим стихотворением? В чем его основная мысль? Где центр тяжести? Не раскрыв этого, мы не поймем и внутреннего чувства поэта.

Эти мысли и выводы дирижер излагает и разъясняет хору, чтобы вызвать в нем соответствующее содержанию текста отношение к запечатленным в стихотворении образам;

4) нахождение чувств, необходимых для выражения основной мысли стихотворения.

Установленное отношение к запечатленным в стихотворении образам неизбежно вызовет у певцов те чувства, которые придадут исполнению должное выражение.

Проработанное в техническом и художественном периодах сочинение подготовлено, таким образом, к заключительному, генеральному периоду.

Что касается порядка параллельной работы над несколькими сочинениями, то следует заметить, что намеченная нами для примера программа из шести сочинений может быть сокращена до трех и даже до двух номеров.

Сама же работа по выучиванию должна быть скомбинирована так, чтобы каждое сочинение, проведенное через фазы основного периода, было на 1—2 недели снято с работы.

Предлагаемая нами система работы может показаться на первый взгляд сложной и громоздкой. В действительности же система сокращает количество затрачиваемого на работу времени, особенно при выучивании вещей большой трудности.

Генеральный, заключительный период наступает тогда, когда дирижер убедится, что вся программа освоена и с технической и с художественной стороны с исчерпывающей полнотой. Этот период завершает всю ранее проделанную работу, совершенствуя исполнение сочинения до возможных пределов.

Подготовленная в первых двух периодах программа дорабатывается в генеральном периоде целиком. В этом периоде все технические трудности становятся уже легко исполнимыми и ничто не препятствует проявлению и выполнению художественных замыслов дирижера.

С окончанием работ генерального периода хор уже полностью подготовлен для открытого выступления.

**СОВЕТЫ МОЛОДЫМ ДИРИЖЕРАМ**

1. Не берись за работу над сочинением, которого не воспринимаешь полностью своим сознанием и чувством.
2. 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.
3. Не обесценивай сочинения чрезмерно частым исполнением. Если заметишь ухудшение качества исполнения и появление ошибок, — сними сочинение с репертуара месяца на два, а потом дополнительно проработай его.
4. Не вводи в репертуар хора сочинений идейно и художественно незначительных и слабых.
5. 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.
6. Не увлекайся одним каким-либо автором; это породит однообразие. Бери у каждого автора лучшее и ценное.
7. 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: присмотрись, оставь все хорошее, а плохое постепенно замени лучшим.
8. 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.
9. 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.
10. Оставайся всегда строгим в требованиях к себе, как к дирижеру и как к человеку; это обеспечит нормальные взаимоотношения с хором.
11. Поддерживай в хоре атмосферу творческого содружества и единодушия.
12. Будь для хорового певца старшим товарищем в самом лучшем смысле этого слова; в то же время будь требователен в работе.
13. Изучая с хором сочинение, указывай певцам на лучшие по замыслу и по музыке части и детали его; этим ты будешь воспитывать в них эстетическое чувство.
14. Если ты не сумеешь возбудить в певцах чувство восхищения художественными достоинствами исполняемого сочинения, твоя работа с хором не достигнет желаемой цели.
15. Если сам ты не испытываешь удовлетворения и не находишь радости в занятиях, то и певцам ничего не дашь. Такие, занятия считай неудачными.
16. Во всякое технически сухое занятие старайся внести одушевление и интерес.
17. Изучай каждого певца как человека, вникай в его психологические особенности и сообразно этому подходи к нему.
18. Цени и уважай хорового певца, если хочешь, чтобы и тебя ценили и уважали в хоре; взаимное уважение и доброжелательство — необходимые условия для художественной работы.
19. Помни, что хоровое искусство является одним из проявлений человеческой культуры.

**Исполнительская деятельность детского хора.**

Подробно изучив, методические установки Павла Георгиевича, обратимся к опыту действующего руководителя детского хора Авериной Надежды Владимировны.

Н.В. Аверина — художественный руководитель и дирижёр Детского хора «Весна» им. А.С. Пономарёва, лауреат международных конкурсов, кандидат искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, почётный деятель искусств города Москвы. Училась в Детской хоровой школе «Весна», пела в хоре «Весна» под руководством выдающегося педагога и музыканта А.С. Пономарёва, что и определило дальнейший жизненный путь и выбор профессии.

Окончила дирижёрско-хоровое отделение Московской консерватории имени П.И. Чайковского и её аспирантуру. В 1996 году защитила кандидатскую диссертацию по теме «Проблема репертуара в детском хоровом исполнительстве».

Параллельно с учебой Н.В. Аверина с 1984 года и по сей день преподаёт в Детской хоровой школе «Весна» (работала с младшими и Кандидатским хором, преподавала блокфлейту, сольфеджио, была хормейстером и дирижёром Старшего хора), с мая 2012 г. является директором Детской хоровой школы «Весна» им. А.С. Пономарёва. С 1999 года работает в Московской консерватории на кафедре хорового дирижирования, где ведёт практику работы с детским хором и практику преподавания дирижирования.

В 2008 году Н.В. Аверина стала «лучшим педагогом-исполнителем детской школы искусств», получив первое место на конкурсе «Московские мастера», а в 2014 г. стала победителем Общероссийского конкурса «Лучший преподаватель детской школы искусств».

Детский хор «Весна» им. А.С. Пономарёва под руководством Н.В. Авериной неоднократно завоёвывал первые места и Гран-при международных конкурсов: Испания (2006), Венгрия (2010), Италия (2012), Германия и Бельгия (2014). Хор с большим успехом выступал на Международных хоровых фестиваля и концертах в Испании, Италии, Швейцарии, Австрии, Германии, Венгрии, Словакии, Китае и Франции. Начиная с 2012 г. хором, под руководством Н.В. Авериной, дано более 50 концертов в лучших концертных залах Москвы и за рубежом.

Н.В. Аверина автор методических статей, переложений и обработок для детского хора, автор-составитель многочисленных хоровых сборников (среди последних, вышедшие уже семь выпусков «Нотных папок хормейстера» из серии «Золотая библиотека педагогического репертуара»). Систематически проводит семинары и мастер-классы для хормейстеров, член жюри Российских и Международных хоровых конкурсов.

Возвращаясь к научной стороне вопроса технологий музыкальной работы с детьми в общем, и управления хоровым коллективом в частности, рассмотрим следующие направления:

* Технология личностно-ориентированного подхода к обучению. (Признание индивидуальности ученика, создание необходимых условий для его развития).
* Технология эмоционально-образного воздействия, рассчитанная на обучающихся дошкольного и младшего школьного возраста:

- обучающее действие данной технологии заключается в отождествлении с различными элементами музыкальной грамоты с помощью наглядных пособий, игровых упражнений, художественных образов. В мышлении обучающихся создаются ассоциации, которые вызывают яркий эмоциональный отклик и помогают осмыслить и запомнить изучаемый материал, освоить начальные вокальные навыки и умения, развить координацию между голосом и слухом, заложить основы ладового слуха.

* Технология формирования исполнительской культуры детского хорового коллектива:

- приобретение учащимися опыта исполнительской деятельности (регулярная концертная практика);

- развитие исполнительской компетентности (последовательное развитие вокально-хоровых умений и навыков; усложнение и разнообразие репертуара, тренировочного материала; основа хорового репертуара – произведения композиторов – классиков, обработки народных песен);

- формирование комплекса музыкально-творческих способностей исполнителя (выявление музыкально-одарённых детей, развитие художественно-образного мышления, музыкального воображения исполнителя; способность к индивидуальной творческой интерпретации музыкального произведения).

Среди указанных технологий, исполнительская деятельность детского хора является, пожалуй, одной из самых осязаемых сторон работы с хором, и подразумевает наличие всех остальных видов технологий, которые несут по сути своей психологические понятия. Надежда Аверина лаконично, но очень точно сформулировала эту взаимосвязь методов и технологий в управлении хором:

Главной особенностью работы с детским хором является умелое сочетание **обучения** (развитие музыкальных способностей, певческих навыков, голосового аппарата, грамотности), **музыкального воспитания** (сознательное отношение к искусству, любовь к музыке, пению. расширение кругозора) и непосредственно **исполнительства**.

Такой подход позволяет полноценно развиваться хору и максимально раскрываться способностям каждого ребёнка. А основой в этой работе является репертуар, произведения, на которых учится и растёт детский хор. Общеизвестно, что музыка наиболее сильно воздействует на эмоциональную сферу восприятия человека, она активно участвует в формировании чувств и эмоций. При разучивании и исполнении произведений закладывается фундамент музыкальной культуры детей. Этот процесс оказывает многостороннее воздействие на психику ребёнка, развивая внимание, память, обостряя способность к наблюдениям и обобщениям, делая более тонким и восприимчивым его слух.

Репертуар, как совокупность произведений исполняемых хором, составляет основу всей его деятельности, способствует развитию художественной активности участников коллектива, находится в непосредственной связи с различными формами и этапами работы хора. Репертуар влияет на весь учебно-воспитательный процесс, не его базе накапливаются музыкально-теоретические знания, вырабатываются вокально-хоровые навыки. В «репертуарной политике» отражаются взгляды руководителя на его понимание хорового искусства, что в конечном итоге определяет художественно-исполнительское лицо детского коллектива.

Вот несколько особенностей, относящихся к репертуарной части работы с хором.

В серии сборников «Золотая библиотека педагогического репертуара» «Нотная папка хормейстера» Н.В.Аверина подробно делится своими методическими приёмами в плане развития вокально-хоровых навыков и музыкальной грамотности детей всех возрастных категорий. Одним из основополагающих моментов считаю исполнение песен в удобной тесситуре и ограниченном диапазоне детей дошкольного возраста. Это необходимо для приобретения устойчивого навыка интонирования. Примарная зона, квинтовый отрезок диапазона (ми-си) – оптимальная звуковая среда для малышей. Наиболее удобным интонационным «зерном» для пения является нисходящая попевка: либо терцовая, либо поступенная (об этом же упоминает и П.Г.Чесноков). Не следует начинать учить хор с произведений на одной-двух нотах. детский слух легче схватывает более развитые и мелодически оригинальные попевки. Но для последующей работы, умения удерживать найденную интонацию на одной высоте, для развития унисона, а ещё дальше и развития гармонического слуха, такие сочинения в хоре необходимы.

 На каждом хоровом занятии нужно петь как можно больше разнообразных произведений. Это может быть народная музыка и классическая, лирическая и танцевальная, печальная и радостная, игровая и серьёзная. В течении года знакомить хор по возможности с большим объёмом репертуара. Постепенно количество будет переходить в качество., а дети научатся глубоко воспринимать и гибко реагировать на разнохарактерную музыку.

Работая над выразительностью деталей, воплощением содержания в конкретной звуковой палитре, тонкостями и нюансами, нельзя терять ощущение целого, законченного, выстроенного облика произведения, т.е. его **формы.**

 По словам Н.В. Авериной: воспитание у ребёнка чувства формы равносильно воспитанию в нём чувства гармонии и красоты, соразмерности времени и пространства, цельности восприятия мира.

Известно, что вокальная музыка часто имеет куплетную форму. Необходимо помнить, что такие сочинения с их обобщённостью музыкальных образов, с несложной, чисто аккомпанирующей фактурой сопровождения, быстро надоедает детям. Однообразие притупляет в них желание трудиться, скука порождает лень, гаснут чувства. И, как следствие, не развивается слух, музыкальная память, а главное, не воспитывается любовь к прекрасному, творческое отношение к творчеству. В первых детских песнях, созданных русскими композиторами-классиками А.Лядовым, Ц.Кюи, А.Аренским, В.Калинниковым, А.Гречаниновым – трудно найти произведения в простой куплетной форме. Выразительная мелодия, развёрнутая, красочная фортепианная партия, яркие, образные тексты, динамично выстроенная форма отличают эти ценнейшие образцы детской музыки.

Заботясь о музыкальном развитии хора и каждого певца необходимо отдавать предпочтение сочинениям с развитой, выразительной, законченной формой. Работая над исполнительской концепцией, первостепенное внимание руководителя хора должно быть уделено созданию стройного и убедительного целого.

В репертуаре любого детского хора, даже начинающего, должны быть произведения крупной формы. Исполнение циклических произведений поднимают хор на новый уровень, дети чувствуют себя исполнителями «большой», настоящей, серьёзной музыки. Да и сам концерт, включающий в себя произведение крупной формы, выгодно отличается от простого выступления с набором коротеньких разнородных песен.

Следующим важным принципом работы с детским хором в методических рекомендациях Н.В.Авериной, считаю значение партии фортепиано в произведениях, а точнее, партия фортепиано – это не просто безликий фон, служащий для поддержания неустойчивых детских голосов, а полноправный участник исполняемой, создаваемой музыки. Конечно, в большинстве сочинений фортепианное сопровождение «тактично помогает» в интонационных и ритмических трудностях, прямо или опосредованно дублируя хоровые голоса, гармоническими красками звучание хора. Особенно для начинающего хора сочинения в куплетно-вариационной форме, в которых основное развитие музыкального материала происходит в партии фортепиано, а дети поют достаточно лёгкую, всё время повторяющуюся мелодию. Например, в миниатюре В.Калинникова «Тень-тень» хору, поющему простейшую мелодию, основанную на устойчивых звуках остаётся только гибко следовать за партией сопровождения и с помощью выразительной подачи слова и смены характера звуковедения, менять образное наполнение каждого куплета. Чем выразительней и самостоятельней фортепианная партия, тем больше художественное впечатление от произведения. А чтобы такое сопровождение «не сбивало» детей, нужно с первых шагов учить их вслушиваться и встраиваться в общее звучание, в звуковую атмосферу произведения.

Совместный творческий поиск – постоянные задачи дирижёра, концертмейстера и детей хора.

Важную роль в обучении и исполнительской практике детей играют различные музыкальные, прежде всего ударные инструменты. Общеизвестна система музыкального воспитания, разработанная австрийским музыкантом, композитором Карлом Орфом. Введение в звуковую партитуру хорового произведения одного, двух инструментов (треугольник, пандейра, бубен, колокольчик, маракасы, трещётки), добавляют произведению новые тембровые краски, ещё больше оттеняет и высвечивает музыкальный образ произведения, служит определённым элементом в создании формы. Игра на инструментах очень нравится детям, является источником радости, а, кроме того, разнообразит концертную программу хора и вызывает непосредственный живой отклик у слушателей.

**Значение и различные формы исполнительской деятельности детского хора.**

Выступления хора перед публикой, концерты являются составной частью жизни детского хора. Исполнительская деятельность коллектива, стремление выйти к людям, поделиться, рассказать со сцены, вместе волноваться, переживать и радоваться – естественная потребность и необходимость каждой творческой личности.

Одна из простейших форм концертной деятельности в начинающем хоровом коллективе – это открытый урок, когда на итоговое занятие можно пригласить родителей. Гости-слушатели знакомятся с обстановкой и атмосферой занятия, видят степень участия и заинтересованности в нём своего ребёнка, осознают важность происходящего обучениия.

Наиболее оптимальная форма исполнительства маленьких певцов – это всевозможные «вечера», музыкально-литературные композиции и праздники. Желательно, чтобы всё обучение детей музыке, пению ощущалось ими как череда красивых запоминающихся праздников

 Концерт – это один из ответственнейших моментов в жизни хора, стимулирующее дальнейший рост хорового коллектива, наиболее сложная форма исполнительской деятельности, т.к. требует интересной, разнообразной музыкальной программы, требующей настоящей выдержки юных певцов. Поэтому, целесообразнее устраивать небольшие совместные выступления нескольких хоров, на которых ребята не только «покажут себя», но и познакомятся с творчеством других, например, более старших ребят.

Грамотное составление концертной программы, продумывание логики развития концерта, его драматургии, внутренней связи между произведениями – в большей степени обеспечат его успешное проведение. А маленькие хористы поднимутся ещё на одну ступеньку мастерства, откроют для себя новые краски в уже исполняемых произведениях, приблизятся ещё на один шаг к пониманию и любви большого и серьёзного искусства хорового пения.

**Заключительная часть. Выводы.**

Методики руководства хором Чеснокова П.Г. и Авериной Н.В. безусловно, имеют общие принципы, в научной литературе называемые технологиями личностно-ориентированного подхода, технологией формирования исполнительской культуры хорового коллектива.

Проанализировав результаты собственной работы с детским хором можно сказать, что в основном объёме с музыкально-педагогическими задачами справляться удаётся, т.к. изучение творчества хоровых мастеров, несомненно помогает освоить многие навыки руководства хором. Главное понимание тонкостей хоровой работы состоит в том, что овладение исполнительскими выразительными средствами определяется, в первую очередь, умением адекватно донести до детей содержание музыкального образа произведения, каждый раз вызвать у детей неподдельный интерес и желание освоить музыкальные задачи. **В работе с детьми технология всегда уходит на второй план, она должна быть незаметна.** Дети справятся со множеством трудностей, если педагог сумеет создать необходимую эмоциональную атмосферу, вызовет эмоциональный отклик, вызвать у детей желание творчества и сотворчества.

В работе с детским хором у каждого преподавателя - хоровика наиболее часто встречается проблема с хоровым строем. Несомненно, что добиться стройного, насыщенного, красивого хорового звучания можно только при систематической работе с детьми, начиная с раннего дошкольного возраста. В проблемы музыкального воспитания в детских садах сейчас углубляться не будем, скажу лишь, что репертуарный план на музыкальных занятиях в детских садах, оставляет желать лучшего как с художественной, так и с педагогической точки зрения. Зачастую, дети в детских садах воспитываются на взрослых песнях, которые могут освоить только продвинутые дети с природными музыкальными данными. Основная же часть детей остаётся незадействованной в музыкальном процессе, не имеет музыкально-слуховых накоплений, и как следствие – остаётся с неразвитым музыкальным слухом и отсутствием желания заниматься музыкой.

В связи с этим, в ДШИ существует группа подготовки детей к обучению Хоровому пению с 5 лет. И многолетняя практика показала пользу и эффективность таких занятий. О дошкольном музыкальном воспитании написано много научных и практических трудов. В основном, это методическая литература советских времён. Надо сказать, что музыкальная подготовка дошкольников советского периода несравнимо выше современных детей. Поэтому, автор данной работы не претендует на авторство каких-либо методик по развитию музыкальных способностей детей, а лишь подтверждает верность давно сделанных выводов.

На занятиях в подготовительных группах мы не только разучиваем песни, но и обязательно используем игру на шумовых инструментах, играем в игры с мячом, развивающие коммуникабельность, координацию движений, дети знакомятся с базовыми понятиями музыкальной грамоты. В итоге, поступление из группы подготовки в 1 класс ДШИ становится естественным процессом. Уже сформирован маленький вокальный коллектив, имеющий даже опыт концертного выступления. Особенно необходимо отметить, что репертуар этого маленького коллектива, который нельзя ещё пока назвать хором, складывается исключительно из высокохудожественных произведений, доступных для восприятия и изучения ребёнка с любыми природными данными.

Среди детей, которые поступают в подготовительную группу, большинство с нарушениями интонации. Соотношение относительно чисто-поющих (либо повторяющих заданный тон) к «гудящим», примерно 1:5. Способы устранения фальши в пении детей известны. У некоторых детей полностью настраивается интонация, у других этот процесс растягивается на несколько лет, а есть дети, у которых трудно проследить положительный результат, т.к. такие дети утрачивают интерес к занятиям пением или другим видом музыкальной деятельности (скрипка, фортепиано и т.д.). Как правило, это дети с хроническими лор-заболеваниями и, как следствие, нарушениями слуха.

Легко можно представить себе разность хорового звучания коллектива, состоящего из детей от природы чисто интонирующих, и детей, которые находятся в затянувшемся процессе налаживания координации между слухом и голосом. Существует несколько способов работы с «гудошниками», например:

рассаживание фальшиво-поющих детей рядом с чисто интонирующими; при этом, прошу их (гудошников) несколько уроков не петь, не звучать, пока разучиваем мелодию. Зачастую, слух таких детей требует накопления звуковых впечатлений, то есть запоминания музыки на слух, а попытка воспроизводить услышанное голосом должна быть только после того как мелодия усвоена мысленно, внутренним слухом.

Второй вариант работы с гудошниками (как правило, это хор инструментальных отделений, где нет возможности провести предварительную работу по налаживанию музыкального слуха) заключается в отделении таких детей в отдельную группу и, возможно, с выбором для них более простого репертуара на первых порах. Этот метод может оказаться более эффективным в деле настройки хора, т.к. не тормозит работу и развитие чисто поющих учащихся и в то же время даёт возможность более эффективно наладить координацию между слухом и голосом у фальшиво поющих детей.

Индивидуальная работа с такими детьми: имитирование голосом различного звучания близких к детскому воображению явлений: как взлетает и приземляется самолёт, едет машина по горке вверх, вниз, пищит мышка, цыплёнок и т.д.; использование концентрического метода развития вокальных навыков.

Разучивание нисходящих попевок, с целью сохранения головного звучания, высокой позиции.

Для улучшения качественного гармонического звучания хора (строя) применять методику расстановки условных знаков тяготения (повышения или понижения ступеней) в партитурах и приучать учащихся именно к такому восприятию, «слышанию», а именно:

Провести с хором беседу о строе и разъяснить необходимость тщательной его выработки. Обратить внимание учащихся на способы исполнения интервалов:

а) большие интервалы требуют одностороннего расширения;

б) малые — одностороннего суживания;

в) увеличенные — двустороннего расширения;

г) уменьшенные — двустороннего суживания;

д) чистые не требуют ни расширения, ни суживания.

Все это подкрепляется упражнениями в пении интервалов. Попутно познакомить хор с четырьмя обозначениями вертикально-гармонического строя: с обозначениями к повышению , к понижению , с обозначением устойчивости , с минорной «стрелкой»  .

При подготовке партитур, перед раздачей их учащимся:

1) пометить к повышению терции мажорных аккордов и к понижению терции аккордов минорных;

2) обозначить основные тоны и квинты мажорных аккордов стрелками устойчивости в верхних регистрах, чтобы учащиеся не повышали их при исполнении вследствие большого мускульного напряжения;

3) обозначить основные минорные тоны и квинты «минорной стрелкой»;

Больше уделять времени пению на «piano», добиваться при этом ровного, не вялого звучания.

Перед каждым хормейстером стоит основополагающий вопрос: как создать по-настоящему художественный детский хоровой коллектив? Однозначных ответов на этот вопрос не существует. Каждый руководитель хора находит свои пути решения, свой *организационно-методический инструментарий.* Главной особенностью работы с детским хором является умелое сочетание обучения, музыкального воспитания и исполнительства. Исполнительство как неотъемлемый компонент в деле становления хорового коллектива подразумевает работу над произведением. «Работу над произведением можно сравнить с работой художника или скульптора или в глыбе камня появляются с трудом различимые контуры пейзажа или портрета, но уже определён размер и масштаб, расположение предметов и деталей, намечено главное и второстепенное, передний план и фон» - из статьи А.С.Пономарёва «Жизнь детского хора». День ото дня, от одного занятия к другому, прорисовывается музыкальный облик сочинения, шлифуются детали, совершенствуется техника, а вместе с этими умениями формируется, растёт и развивается и детский коллектив.

1. П.Г.Чесноков «Хор и управление им» [↑](#footnote-ref-1)
2. Примечание авт.: по этическим соображениям, автор доклада не стал удалять данный аспект из содержания текста, т.к. считает, что «*идейная ценность»* советского периода имела первостепенное влияние во всех сферах жизни любого человека советской эпохи. Подразумевая, что этот вопрос в наше время потерял смысл, тем не менее вырезание из текста предложений, имеющих важное значение для первоисточника-книги П.Г.Чеснокова, является некорректным. Возможно, научный труд Павла Георгиевича так и не вышел бы в печать, т.к. не прошёл бы идеологическую советскую цензуру без этой фразы. Смысл об идейности произведений в наше время приобрёл несколько другую характеристику – патриотическую, гражданственную идею любви к Родине, что также немало важно. [↑](#footnote-ref-2)