



*В. Соколов
В. Попов
Л. Абелян*

**ШКОЛА
ХОРОВОГО
ПЕНИЯ**

Выпуск 2

Москва «Музыка»

1987



*В. Соколов
В. Попов
Л. Абельян*

ШКОЛА ХОРОВОГО ПЕНИЯ

*Для школьников
среднего и старшего возраста*

*Пение без сопровождения
и в сопровождении фортепиано*

Выпуск **2**

МОСКВА «МУЗЫКА» 1987

5213010000—158
С 026(01)—87 482—87

© Издательство «Музыка», 1987 г. Составление

Второй выпуск «Школы хорового пения» * предназначен для хоровых коллективов общеобразовательных школ, Домов пионеров, хоровых студий, состоящих из ребят подросткового и юношеского возраста (12—18 лет). «Школа» рассчитана на детский однородный хор. В таком хоре обычно поют девочки и те мальчики, у которых не наступила мутация. Детский хор данного типа имеет самое широкое распространение, так как именно в этом возрасте — 12—18 лет — с учащимися можно заниматься вокальной работой более активно и плодотворно, чем с детьми начальной школы.

К 12 годам в основном заканчивается формирование голосовой мышцы, укрепляется система дыхания, голос приобретает большую силу и устойчивость. Это и позволяет активизировать вокальные занятия. Вместе с тем начинается постепенный переход детского голоса во взрослый. Процесс изменения голоса наиболее интенсивно проходит во время мутации, которой подвержены голоса как мальчиков, так и девочек. Формы проявления мутации весьма различны, но особенно остро она протекает у мальчиков.

Итак, с одной стороны, есть все основания для усиления вокально-хоровой работы с подростками, с другой стороны, этот период требует определенной осторожности в отношении к голосу и максимального внимания к его охране.

Практикой установлено, что лучшая охрана голоса — это серьезные, регулярные вокальные занятия, которые не только помогают приобрести необходимые певческие навыки, но и создают нормальные условия для спокойного перехода детского голоса во взрослый, способствуют дальнейшему его совершенствованию.

Настоящая «Школа» состоит из двух разделов. В первом сжато изложены самые необходимые сведения о развитии голоса, дыхании, звукообразовании, дикции, основанные на последних научных данных (работы Л. Дмитриева, В. Морозова, Н. Орловой, Т. Овчинниковой и других). Здесь же руководитель хора найдет советы по организации коллектива, работе над песней, музыкальной грамотой, многоголосием. Коротко освещены также вопросы управления хором, воспитания навыков ансамбля и строя. Приводится ряд специальных вокально-хоровых упражнений. В главе, посвященной музыкальной грамоте, помещены песни и каноны, которые помогут ребятам усвоить некоторые музыкальные понятия (интервалы, аккорды, разновидности гамм и т. д.). Эти песни написаны для «Школы» композитором Е. Тиличевой и поэтом Я. Серпиным.

* Первый выпуск «Школы хорового пения» (авторы А. Баядина, В. Попов и Л. Тихеева) выходил в 1966 (изд. 1-е), 1973 (изд. 2-е) и 1986 (авторы В. Попов и Л. Тихеева) годах; он предназначен для хоровых коллективов, состоящих из учащихся младших классов общеобразовательных школ.

Во втором разделе представлен педагогический хоровой репертуар, который явился результатом обобщения положительного опыта многих лучших детских хоров нашей страны. Этот репертуар может оказать руководителям коллективов помощь в музыкально-эстетическом и нравственном воспитании детей, а также содействовать нормальному, полноценному развитию детского голоса, так как подобран с учетом психофизиологических особенностей подросткового и юношеского возраста.

Репертуар разделен на две части: в первой представлены двух- и трехголосные хоры, во второй — четырехголосные. Произведения (с сопровождением фортепиано и без сопровождения) весьма различны по степени трудности и характеру изложения.

Так как принцип разделения музыкального материала по количеству голосов в известной степени формален и только он один не может быть положен в основу определения сложности хора, авторы «Школы» рекомендуют руководителям хоровых коллективов, исходя из конкретных условий, пользоваться в работе произведениями как из одной, так и из другой части одновременно.

В каждой части песенный материал расположен в следующем порядке: сначала даны произведения советских композиторов, затем сочинения русской и западноевропейской классики, современных зарубежных авторов и народные песни.

Второй выпуск «Школы» адресован тем хоровым коллективам, участники которых в определенной степени владеют навыком двухголосного пения. Коллективам же, созданным недавно, советуем обратиться к первому выпуску. Несмотря на то, что первый выпуск предназначен для учащихся начальной школы, в нем имеется большое число произведений, которые с интересом и пользой разучат ребята и более старшего возраста.

Особо оговорим динамические указания в предлагаемых сочинениях. Авторы «Школы» сохранили оттенки, данные композиторами. Поэтому в хорах встретятся фортиссимо (*ff*), форте фортиссимо (*fff*), пианиссимо (*pp*), пиано пианиссимо (*ppp*). Ясно, что такую широкую гамму динамических оттенков детскому хору передать очень трудно. Хормейстеру необходимо наметить свою шкалу динамических изменений, которая, следуя авторским указаниям, не приводила бы при громком пении к форсировке, крику, а при самом тихом — к беззвучности.

К произведениям даны методические указания, которые ни в коем случае не являются исчерпывающими, а только акцентируют те или иные трудности и предлагают некоторые приемы их преодоления.

Используя материал «Школы хорового пения», руководитель должен подходить к нему творчески. Настоящее издание ставит своей первой задачей способствовать воспитанию через хоровое пение глубокой любви детей к музыке.

Раздел I

СОВЕТЫ РУКОВОДИТЕЛЯ ХОРА

В. Попов

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ И ВОСПИТАНИЯ ГОЛОСА В ПОДРОСТКОВОМ И ЮНОШЕСКОМ ВОЗРАСТЕ

В организме человека в подростковом и юношеском возрасте (12—18 лет) происходят большие анатомо-физиологические и нервно-психические изменения, оказывающие огромное влияние на всю его жизнедеятельность. За этот период ребенок превращается во взрослого. Естественно, что в это время сложнейшие процессы протекают и в головном аппарате.

Как известно, становление голосового аппарата характеризуется диспропорцией в росте отдельных его органов. Особенно ярко это проявляется у мальчиков, голосовые связки которых сильно увеличиваются в длину, а ширина часто не меняется, гортань растет быстро, а резонаторные полости — незначительно. При этом надгортанник часто остается детским. Все эти явления нередко сопровождаются нарушением координации в работе органов дыхания и гортани. Приблизительно то же самое, хотя и не в такой форме, можно наблюдать и у девочек.

Бурный рост гортани (это время совпадает с началом полового созревания), характеризующий период мутации, является наиболее трудным и опасным моментом в развитии голоса. С 15 до 18 лет голосовой аппарат постепенно оформляется, и к 19 годам (время завершения полового созревания) развитие его в основном заканчивается, то есть он становится взрослым. Мужской голосовой аппарат хотя и продолжает формироваться, но интенсивность этого процесса совсем незначительна.

Следовательно, весь период с 11 до 18 лет можно разделить на три этапа:

первый (11—13 лет) — предмутационный, протекающий без острых изменений в голосовом аппарате;

второй (13—15 лет) — мутационный*, связанный с резким изменением гортани;

третий (15—18 лет) — послемутационный, соответствующий становлению и оформлению гортани, а также всего голосового аппарата.

Каждому из этих этапов присущи свои особенности и характерные признаки, которые должен хорошо знать руководитель детского хора.

Детский организм развивается чрезвычайно разнообразно, сроки наступления и формы проявления тех или иных признаков мутации различны. Поэтому необходим индивидуальный подход к каждому ребенку, хотя это и довольно трудно осуществ-

ить при хоровом (коллективном) пении. Большую помощь здесь могут оказать наблюдения врача-фонiatра, беседы с каждым участником хора, пение по одному (на общих занятиях коллектива и при проверке отдельных хоровых партий), использование магнитофона (микрофон можно поднести к любому хористу и записать звучание его голоса при коллективном пении).

Коротко остановимся на некоторых наиболее важных, на наш взгляд, вопросах воспитания голоса.

Начнем с мутации. Пожалуй, самым трудным бывает определить ее приближение. Практике, однако, известен целый ряд признаков, характеризующих наступление этого периода.

Обычно перед мутацией голос мальчиков значительно улучшается, увеличивается его сила, но вскоре они с трудом начинают петь верхние звуки диапазона, которые раньше исполняли легко и непринужденно. У мальчиков и девочек в голосе появляется сиота, скрипучесть. Нередко они поют фальшиво (детонируют), чего ранее не было, утрачивается ровность звучания, напевность и звонкость голоса. У мальчиков часто наблюдаются и чисто внешние признаки: повзросление лица, расширение переносицы. Девочки испытывают артикуляционные неудобства, связанные с активным ростом языка.

Значительные изменения претерпевает диапазон голоса: у девочек он, как правило, понижается на один-два тона, у мальчиков — на октаву и больше. Резкое покраснение гортани, обилие слизи, нарушение дыхательных функций нередко приводит к временной потере голоса. Такое явление особенно характерно для мальчиков, но может наблюдаться и у девочек.

Мутация у мальчиков протекает от 6—8 месяцев до 2—3 лет. У девочек она не бывает столь продолжительной, но может повториться в 15—16 лет или только впервые обнаружиться в этом возрасте.

В послемутационный период иногда остается покраснение гортани и связок, наблюдается остаточная слизь и малоактивная работа мышц гортани. Как правило, к 17 годам у девушек явления мутации исчезают, у юношей же они могут частично остаться. Диапазон голоса девушек в этот период значительно расширяется, юношеский же голос, приобретая мужское звучание, еще ограничен в диапазоне.

Регулярные вокальные занятия в предмутационный период способствуют более гладкому, спокойному изменению голоса и позволяют не прекра-

* За последние годы начало мутационного периода наблюдается и в более раннем возрасте. Есть отдельные случаи наступления мутации даже в 11 лет.

щать пение даже во время мутации. Занятия можно прервать на короткий срок, если этого потребуют обстоятельства (например, острые болезненные явления). В мутационный период особенно необходимы регулярные осмотры участников хора врачом-фониастром.

В период мутации нужно ограничить время вокальных занятий, категорически избегать громкого, форсированного звука. При первых же признаках переутомления пение вообще следует прекратить. Все это должен знать руководитель хора и уметь, в доступной форме объяснить каждому хористу.

Пение — сложный, комплексный психофизиологический процесс, в котором участвуют многие системы организма. Управление этим процессом осуществляется через центральную нервную систему. Если во время мутации совсем прекратить пение, это может привести к потере налаженной координации в работе органов голосообразования. И наоборот, систематическое, хотя и ограниченное пение будет способствовать сохранению и упрочению этой координации.

Из практики, например, хорошо известно, что даже у мальчиков мутация проходит гладко и незаметно, если они регулярно занимались пением в премутационный период. Достаточно хорошо владея голосом, они уметь приспосабливаются к новым условиям и выбирают те звуки, которые им удобно петь. Обычно в это время мальчиков-дискантов переводят в партию альтов. Руководитель хора должен следить при этом за тем, чтобы мальчики не стремились к искусственному понижению голоса, но и не задерживали бы его естественное развитие.

При систематических занятиях вместе с ростом голосового аппарата увеличивается диапазон голоса. Но так как рост связок идет неравномерно, расширять диапазон надо очень осторожно, тем более что и возбудимость гортанных нервов у детей весьма различна.

Практикой установлен диапазон, наиболее типичный для детей подросткового возраста: первые голоса (сопрано, дисканты) имеют обычно объем от *до—ре* первой октавы до *фа— соль* второй октавы; вторые голоса (альты) — от *ля—си* малой октавы до *до—ре* второй октавы. У некоторых детей диапазон может быть и несколько большим. Так, у первых голосов он иногда доходит до *ля* второй октавы, у вторых — опускается до *соль* малой октавы и поднимается до *ми* второй октавы. Естественно, что крайние звуки диапазона неудобны для пения и частое их использование может принести большой вред голосу. Для определения удобства исполнения произведения тем или другим голосом в практике введено понятие тесситуры.

Тесситура — это высотное положение звуков в произведении по отношению к диапазону. Удобной с тесситурной стороны является та часть диапазона, в которой выявляются лучшие качества голоса. Так, для первых голосов наиболее благоприятной частью диапазона будет отрезок от *соль* первой октавы до *ми* второй, у вторых голосов — от *ре* до *си* первой октавы. Однако следует помнить, что не объем звуков определяет вид тесситуры, а высота той части диапазона, которая используется в произведении. Если, например, в песне часто встре-

чаются верхние звуки диапазона, значит, тесситура песни высокая; если же преобладают низкие звуки, то тесситура песни низкая. Исполнение произведений с низкой или высокой тесситурой может привести к напряженному, неестественному пению, а значит, нанести вред детскому голосу. Вот почему руководителю хора следует очень внимательно относиться к выбору сочинений с точки зрения тесситурных удобств.

Развитие певческого диапазона зависит от умелого использования регистров голоса. Как известно, различные звуки диапазона воспроизводятся в гортани неодинаковыми по качеству колебаниями связок. Звуки, имеющие однородный механизм воспроизведения, относятся к одному регистру.

В младшем возрасте (7—10 лет) детскому голосу свойствен так называемый фальцет, при котором происходит неполное замыкание голосовой щели, вибрируют только края голосовых связок, черпаловидные хрящи в колебании не участвуют. Хотя дети, особенно мальчики, могут достичь при фальцетном пении большой звонкости, настоящей же звучности и силы голос достигает тогда, когда в пении используется грудной регистр, который образуется при полном замыкании голосовой щели, вибрации всей массы связок и иногда при участии в колебании черпаловидных хрящей. Этот регистр возникает, как правило, у детей после 11 лет.

Следует отметить, что в подростковом возрасте уже достаточно ярко проявляются различия в механизме образования звука у девочек и мальчиков. У девочек основную часть диапазона составляет так называемый центральный регистр, имеющий от природы смешанный тип звукообразования, а чисто грудное и головное (флажолетное) звучание прослушивается только на крайних звуках. У мальчиков же смешанное звучание получается исключительно искусственным путем. Недаром многие из них имеют очень ограниченный диапазон, так как пользуются при пении только одним регистром, чаще грудным. Научившись воспроизводить звуки головным и смешанным регистрами, они значительно расширяют свой диапазон и нередко переходят в первые голоса.

Голосам девочек от природы присущ центральный регистр, что позволяет сравнительно легко добиться ровности звучания всех звуков диапазона. С мальчиками же требуется кропотливая индивидуальная работа, чтобы они, используя смешанное звучание, смогли свободно переходить от грудного регистра к головному.

Таким образом, одной из важных задач в развитии голоса является воспитание у мальчиков и совершенствование у девочек смешанного типа звукообразования. Именно этот тип звукообразования помогает выработать гладкий, спокойный переход от регистра к регистру и одинаково красивое звучание всего диапазона.

При пении нисходящего или восходящего звукоряда смешанный тип звукообразования начинается с так называемых переходных нот. У верхних голосов девочек переходными от грудного регистра к центральному будут ноты *ми*, *фа*, *фа-диез* первой октавы; от центрального к головному (флажолетному) — *ми*, *фа*, *фа-диез* второй октавы; у нижних голосов соответственно — *до*, *до-диез*, *ре* первой ок-

тавы и *до, до-диез, ре* второй октавы. Так как у мальчиков имеются два регистра, то и переходными нотами для них будут только те, которые ведут к головному звучанию: у дискантов — *ми, фа, фа-диез* второй октавы; у альтов — *до, до-диез, ре* второй октавы. Некоторые альты-мальчики могут сохранять грудной регистр на всем своем диапазоне, но почти всегда высокие ноты звучат при этом напряженно.

Хормейстеру необходимо помнить, что грудной регистр в подростковом возрасте следует использовать умеренно, так как он нередко ведет к неестественному, крикливому звуку.

Практика показывает, что в различных участках диапазона можно требовать только определенной силы звука; если же этим правилом пренебрегать, можно нанести голосу большой вред. Добиваться громкого пения на нижнем отрезке диапазона — значит вести голос к неестественному, напряженному звучанию. Стремление же к слишком большой силе на верхних звуках ведет к форсированию, крику.

Сила детского голоса в период его становления ограничена, да она и не имеет первостепенного значения. Главная красота детского пения заключается в его звонкости, полетности, нежности, легкости, непосредственности и эмоциональности. Добиваясь полноты, насыщенности звучания, певучести при естественной силе голоса, руководитель тем самым способствует его нормальному развитию.

Исследования зависимости коэффициента звонкости от силы голоса показали, что наибольшей звонкости детский голос достигает на умеренном форте. Этот вывод полностью подтверждается и передовой практикой.

Звонкость голоса во многом зависит от тембра. У детей при спокойном, ненапряженном пении тембр обнаруживается достаточно рано. Однако в младшем возрасте он чрезвычайно неровен, что особенно ярко проявляется в пении гласных, звучащих пестро. Только в подростковом возрасте при регулярном и правильном пении тембр приобретает характерные качества, свойственные данному голосу. Правильно воспитать тембр — значит научить детей ровно и звонко исполнять гласные в различных участках диапазона. Такое исполнение создает предпосылку для возникновения так называемой высокой певческой форманты* — призвука, находящегося в зоне наибольшей чувствительности нашего слуха (третья—четвертая октавы). Именно эта форманта и оказывает влияние на звонкость и полетность голоса. Высокая форманта уменьшается или совсем исчезает при форсированном пении, поэтому полетности звука, увеличивая громкость, достичь нельзя.

Итак, тембр — наиболее ценное индивидуальное свойство голоса — может и должен воспитываться. Забота о его развитии должна быть в центре внимания каждого руководителя хорового коллектива.

* Форманта — призвук, обертоны с частотой 2800—3200 колебаний в секунду, почти неизменно присутствующий во всех тонах данного голоса. По речевым формантам различаются на слух гласные звуки. В пении существуют низкая и высокая певческие форманты. Низкая придает голосу округлость, бархатистость, высокая — полетность и звонкость.

На тембр можно влиять двумя путями: 1) изменяя регистры (грудной, головной) и вид атаки (твердая, мягкая) или 2) изменяя размеры резонаторных полостей (глотка, рот). Особое влияние на тембр оказывают певческие форманты, которые появляются только тогда, когда достигается ровность звучания всех звуков диапазона голоса. Большое значение в этой работе приобретает умение «сглаживать» регистры, то есть сохранять постоянное положение гортани. (Как правило, у всех мастеров пения гортань находится в одном положении при исполнении любых звуков диапазона.) Конечно, хормейстеру не следует фиксировать внимание детей на движении гортани, но кропотливая работа с юными певцами над ровностью звучания всех звуков диапазона их голоса приведет к успеху и в этом направлении.

Тембр тесно связан с вибрато. *Вибрато* — это периодические изменения высоты, силы и тембра определенного тона, которые воспринимаются на слух как равномерные пульсации в звуке. (Изменения в звуке, соответствующие 5—7 колебаниям в секунду, производят благоприятное впечатление, более частые ведут к «барашку», более резкие — к «качанию»). Данные исследований говорят, что вибрато, являясь частью полноценного тембра, обеспечивает высокую интенсивность работы голосового аппарата. Однако в хоровом пении нельзя допускать слишком больших колебаний, что может отрицательно сказаться на стройности исполнения. В этом еще мало исследованном вопросе руководителю необходимо быть очень осторожным, так как полное отсутствие вибрато обеднит выразительные возможности хора.

В заключение следует подчеркнуть, что для нормального развития голоса очень важно точно определить, к какой группе он принадлежит. Для этого руководитель должен знать особенности, характеризующие тот или иной тип голоса. Так, для партии *первых сопрано* типично легкое, светлое звучание, присущее большей части диапазона. Диапазон же составляет обычно чуть больше полутора октав: от *до—ре* первой октавы до *соль—ля* второй октавы.

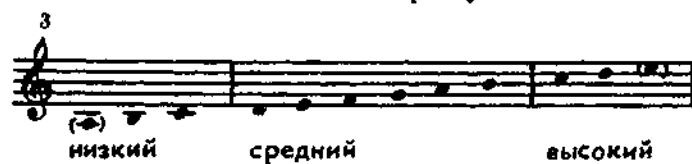
Весь объем голоса принято «разбивать» на три тесситурных регистра: нижний, средний и высокий (эти регистры нельзя путать с грудным, центральным и головным). Как правило, низкий регистр у всех партий звучит тускло, а верхний — напряженно. Лучшие качества голоса проявляются обычно в среднем регистре:



Вторые сопрано имеют более матовое звучание в верхней части диапазона, зато середина звучит у них сочнее и плотнее:



Первые альты характеризуются насыщенным, плотным звучанием. В верхней части диапазона голоса, особенно у мальчиков, часто наблюдается появление «металлического» призвука:



Вторые альты отличаются от первых более мягким, бархатистым звуком, особенно в нижней части диапазона, и меньшей подвижностью голоса. Так как полноценных вторых альтов бывает мало, то в этой партии обычно поют мальчики, у которых начинается мутационный период. Диапазон вторых альтов следующий:



Однако только по диапазону определить голос трудно, так как многие дети плохо владеют голосом и не могут показать его полный диапазон. Поэтому более надежным и правильным будет следующий путь. Руководитель находит примарную зону (наиболее естественное, ненапряженное звучание одного или нескольких звуков, выявляющее индивидуальные признаки голоса), определяет диапазон, тембр, обнаруживает переходные ноты и способность голоса выдерживать ту или иную tessitura.

Так, если примарная зона расположена в районе *фа*—*соль* первой октавы, тембр звонкий, переходными нотами являются *до*, *до-диез*, *ре* второй октавы, наиболее удобная tessitura находится в пределах *ре*—*си* первой октавы, то такой голос следует определить как *альт*. Если же примарная зона расположена в районе *си* первой октавы—*до* второй октавы, тембр легкий, светлый, переходными нотами являются *ми*, *фа* второй октавы, то такой голос следует отнести к *сопрано*.

Все сказанное выше свидетельствует о том, что период, относящийся к подростковому и юношескому возрасту, один из самых ответственных и сложных в формировании голоса. Однако это не значит, что пением в это время не следует активно заниматься. Чрезмерная боязнь прикасаться в период мутации к детскому голосу может принести не меньший вред, чем слишком свободное с ним обращение. Вот почему исключительное внимание и чуткость руководителя к каждому участнику коллектива является обязательным условием успешной работы хора.

ПЕВЧЕСКАЯ УСТАНОВКА, ДЫХАНИЕ, АТАКА ЗВУКА

Прежде чем приступить к воспитанию того или иного вокально-хорового навыка, необходимо научить хористов принимать правильную *певческую установку*, следить, чтобы во время пения они держались свободно, ненапряженно.

При пении стоя или сидя корпус и шея выпрямлены, плечи несколько опущены, голова держится «гордо», подбородок слегка приподнят. Такая установка обеспечит удобное положение всего дыхательного и звукообразующего аппарата, так как гортань при этом будет располагаться как бы на прямой оси.

При пении сидя ноги всей ступней стоят на полу, руки лежат на коленях. При пении стоя руки спокойно опущены. Обычно в хоре вся репетиционная работа проходит сидя, стоя же проводится распевание и исполняются уже выученные произведения.

За правильной певческой установкой необходимо следить на каждом занятии, ибо от нее во многом зависит выработка верных вокальных навыков, особенно дыхания.

Дыхание в пении имеет исключительно большое значение — это источник энергии для возникновения звука. До последнего времени певческое дыхание делилось на несколько типов: ключичное, грудное, нижнее грудное, нижнереберно-брюшное и брюшное. В зависимости от взглядов педагога певцам прививался один из вышеперечисленных типов дыхания.

При ключичном типе дыхания происходит расширение и подъем главным образом верхней части грудной клетки.

При нижнем грудном дыхании в основном расширяется и поднимается нижняя часть грудной клетки.

При нижнереберно-брюшном дыхании грудная клетка и брюшной пресс активным образом участвуют в работе, живот выдвигается несколько вперед.

При брюшном типе грудная клетка принимает минимальное участие в дыхании, а живот сильно выступает вперед.

Последние исследования, однако, показали, что изолированных типов дыхания в практике, как правило, не бывает. И взрослые и дети пользуются так называемым смешанным дыханием, иногда с преобладанием то грудного, то брюшного типа. При таком дыхании в той или иной мере участвуют все отделы дыхательного аппарата. Значит, не выбор типа дыхания определяет успех дела, а только выработка свободного, равномерного дыхания, способствующего созданию естественной координации всех систем, участвующих в голосообразовании. В налаживании такой координации особая роль отводится мышечным и слуховым ощущениям хориста. Руководитель хора должен показать детям, как напряженные, судорожные мышечные движения приводят к неправильному, некрасивому пению. Так, поднятие плеч при вдохе, как правило, связано с включением в активную работу вспомогательных мышц (грудоключично-сосцевидной мышцы и мышц, прикрепленных к грудной кости и гортани), что вызывает крикливое, напряженное звучание (в дыхании должны принимать участие только мышцы живота и нижних и верхних отделов грудной клетки).

Не менее важным критерием проверки правильности дыхания служит и красота звука. Звук сильный, прерывистый, неровный — верный показатель неправильной мышечной работы.

Итак, качество звука и свобода мышечных движений — надежный контроль за координацией систем, участвующих в голосообразовании.

Особую роль в пении играет организация вдоха и выдоха. Оба эти момента теснейшим образом связаны и оказывают влияние друг на друга. Вдох должен быть активным, но спокойным (без шума). Вдыхать следует через нос. Бывают, однако, случаи, особенно при быстрых темпах, когда можно дышать через нос и рот одновременно*.

После вдоха нужно на мгновение задержать дыхание. Именно в этот момент произойдет смыкание голосовых связок, которые преграждают путь выдыхаемому воздуху. Мгновенная задержка дыхания способствует плавному выдоху и, что не менее важно, позволяет хору одновременно начать исполнение. Следует еще раз подчеркнуть, что продолжительный и плавный выдох есть результат умелого расходования дыхания при правильной координации всех отделов голосового аппарата. Вот почему не рекомендуется тренировать выдох без пения, так как к процессу самого пения он не имеет отношения.

Только спокойное, естественное дыхание, организованное в связи с пением, создает условия для «опертого» звука («опертый» звук — следствие акустического сопротивления, возникающего от сужения входа в гортань при пении). Такой звук воспринимается на слух как красивый, полный и достаточно сильный. Именно он характеризуется наилучшей координацией всех систем голосообразования.

Дыхание в немалой степени оказывает влияние и на тембр звука. Поэтому так важно развивать у хористов умение регулировать свое дыхание, это поможет им в пении наиболее точно передать характер того или иного произведения. А известно, что различные сочинения требуют при исполнении то короткого и даже резкого дыхания, то наоборот — спокойного и осторожного.

Здесь хочется напомнить, что использование дыхания для достижения большей выразительности в исполнении является выдающимся достижением русской вокальной школы. Вспомним замечательного русского певца Ф. Шаляпина, который в совершенстве понимал и чувствовал мастерство глинянской вокализации, умение «растягивать и сжимать» гласные, то есть как бы их оживлять дыханием**.

Существенную помощь в приобретении навыка правильного певческого дыхания оказывают упражнения. Эти упражнения должны исполняться в удобной tessiture и состоять как из отдельных звуков, так и из фраз, сначала небольших, а затем и значительных по размерам (см. статью «Вокально-хоровые упражнения»). Пение специальных упражнений сосредоточит внимание детей на дыхании и поможет выработать необходимые рефлекторные связи.

* Некоторые педагоги считают, что дыхание через рот способствует правильной певческой установке голосового аппарата и быстрой бесшумной входу. Но это целиком зависит от тренировки. Многие хорошие певцы быстро и бесшумно берут дыхание через нос.

** См.: Асафьев Б. В. Избранные труды, т. IV. М., 1958, с. 187—188.

Большая роль в развитии навыка правильного дыхания принадлежит руке дирижера. Целенаправленная работа по активизации внимания к жесту дирижера даст возможность хористам верно и одновременно организовать процесс дыхания (см. статью «Управление хором»).

Очень важно, чтобы каждый певец знал основное правило хорового пения: брать дыхание следует до того, как исчерпан запас воздуха. Умелое пользование дыханием позволит выработать и необходимый коллективный навык — *цепное дыхание*, при котором участники хора возобновляют запас воздуха не одновременно с рядом поющими. Такой прием обеспечивает непрерывное звучание хора в течение продолжительного времени, успешное исполнение произведений протяжного характера, а также пение на одном дыхании не только отдельных частей, но и хоровых сочинений целиком. Цепное дыхание помогает тем самым выработать выразительную, глубоко осмысленную фразировку (см.: «К вам, павшие» Р. Щедрина, латышскую народную песню «Ай-я, жу-жу» в обработке В. Власова).

Как уже говорилось, расходование дыхания регулируется также работой голосовых связок, и здесь значительная роль принадлежит атаке звука. *Атака* — это степень и характер включения в работу голосовых связок в начале пения. Существует три вида атаки: твердая, мягкая и придыхательная.

При *твердой атаке* голосовая щель плотно замыкается перед началом звука и затем с силой прорывается напором выдыхаемого воздуха. Звук при этой атаке очень яркий, четкий. Мгновенность начала способствует точности интонации.

При *мягкой атаке* голосовые связки, сближаясь, смыкаются неплотно в самый момент начала звука, а не перед ним. Эта атака обеспечивает спокойный, плавный звук, интонационную точность и наилучший тембр.

Придыхательная атака образуется при неполном смыкании связок, когда происходит значительная утечка воздуха, что влечет за собой образование так называемых «подъездов» (неточных переходов со звука на звук). Поэтому постоянно пользоваться этим видом атаки нельзя. Он может употребляться лишь эпизодически для создания определенной окраски звука, соответствующей содержанию произведения, или как методический прием при чрезмерно активном смыкании голосовых связок, когда голос певца как бы «зажат».

Какой же форме атаки должно быть отдано предпочтение в детском пении — твердой или мягкой?

Для детского пения слишком громкий звук не типичен, так как он не свойствен природе самого голоса и может повредить ему. Твердая же атака образуется при достаточно сильном напоре воздушного столба и, следовательно, может привести к крикливому звуку. Неумелое пользование этим видом атаки ведет к форсировке. В то же время твердая атака чрезвычайно активизирует весь процесс голосообразования. У многих детей, особенно в начальный период обучения, мышцы голосовой щели часто работают вяло, и это вызывает значительную утечку воздуха. В таких случаях твердая

атака будет полезной, так как при ней голосовой аппарат достигает необходимой упругости. Мягкая атака более трудна и нередко приводит в начале занятий к вялому, инертному звучанию. Следовательно, только разумное, сознательное употребление и того и другого способа начального звукообразования может принести успех в вокальном воспитании. После приобретения основных певческих навыков наиболее целесообразным видом атаки нужно считать мягкую.

В заключение подчеркнем, что атака является важным педагогическим средством воздействия на голос. Напомним также, что она оказывает большое влияние на тембр, так как определяет последующее звучание голоса. В этом и состоит важнейшее выразительное значение атаки в пении.

Артикуляция, дикция и звуковедение

В пении очень важную роль играют артикуляция и дикция. Действительно, можно ли серьезно говорить о существовании полноценного хорового коллектива, если у него нечеткая дикция и неактивная артикуляция? Выразительное, глубоко осмысленное пение может быть только при ясной дикции и правильной артикуляции, что в свою очередь создает естественную регулировку дыхания и звукообразования.

Обучение пению связано с перестройкой работы голосового аппарата с речевой функции на певческую. И если образование согласных в пении не отличается от образования разговорных согласных, то при пении гласных необходимо наличие певческих формант. Это значит, что певческий гласный звук, помимо формант речевой гласной, содержит еще и певческие форманты, которые придают ему звонкость, полетность, округлость и бархатистость.

Так как пение осуществляется только на гласных звуках, именно на них и вырабатываются все вокальные качества голоса (тембр, сила, точность, интонация, регистровая ровность) и техника. Вот почему каждому руководителю хора необходимо знать пути образования певческого гласного звука.

Звук рождается в гортани при совместной работе голосовых связок и органов дыхания. Но, возникнув в гортани, он еще не имеет определенного характера того или иного гласного. Только в резонаторных полостях звук получает определенное оформление (окраску) в зависимости от формы ротоглоточного канала*. Такое понимание пути образования гласных приводит к важному практическому выводу: гортань при пении должна иметь устойчивое положение, так как все гласные звуки, воспроизводимые гортанью, имеют одинаковый характер и уже обладают основными качествами: силой, точной высотой и первоначальным тембром. Одинаковое положение гортани достигается не фиксацией внимания хористов на ее движениях, а постоянной и целенаправленной работой в коллективе над единообразной манерой пения гласных.

* Каждый гласный звук содержит в своем обертоновом составе обычно две усиленные области частот, по которым наше ухо и отличает гласных звуки. Одна из них получается при резонировании глотки, другая — ротовой полости.

Особая роль здесь принадлежит упражнениям, связанным с вокализацией мелодии на отдельные гласные и с вокализацией на чередовании гласных — сначала на примарных звуках, а затем и на всем диапазоне (см. статью «Вокально-хоровые упражнения»). Естественное, красивое формирование гласных безусловно поможет создать спокойное, устойчивое положение гортани, а значит, и правильный режим экономного расходования дыхания.

В формировании гласных активное участие принимают полости глотки и рта, которые, обладая подвижными стенками, могут изменять свою форму и объем. Например, на звуке *и* ротовая полость становится самой маленькой, а на *у* — наоборот, самой большой. При переходе от *и* к *е* и *а* глотка уменьшается, а на *о* и *э* снова увеличивается.

В ротоглоточном канале имеется мягкое нёбо с маленьким язычком, которое благодаря своей эластичности и способности сильно сокращаться значительно улучшает резонирование гласных звуков, особенно на верхних участках диапазона.

Несколько слов о роли языка и губ. Язык при пении должен двигаться свободно, чтобы, активно перемещаясь, постоянно создавать условия для спокойного положения гортани. Губы же только в момент зарождения гласного звука принимают характерное положение, затем они либо несколько «расплываются в улыбку» (у высоких голосов), либо немного вытягиваются вперед (у низких голосов). Следует заметить, что в образовании определенного гласного звука принимают участие все органы, расположенные в полости рта, поэтому активизация их — серьезная задача в работе педагога. Пение упражнений на различные гласные будет способствовать укреплению и развитию всех этих органов.

При пении гласных приходится прибегать к округлению некоторых из них. Это округление не только приводит к однородному звучанию, например, гласных *а* и *о*, *е* и *э*, *и* и *ы* (*ю*), но и регулирует работу органов, участвующих в оформлении той или иной гласной, не вызывая изменений в положении гортани.

Хормейстеру полезно знать механизм образования отдельных гласных. Так, при пении гласных *и* и *у* создаются условия для активизации работы голосовых связок и дыхания, потому что при своем формировании эти гласные не требуют, чтобы рот открывался широко. Кроме того, *и* помогает найти ощущение близкого звучания и для других гласных, так как сам звучит ярко. Это связано с тем, что одна из его собственных формант совпадает с высокой певческой формантой. Гласный звук *у* помогает найти правильное положение мягкому нёбу и маленькому язычку, так как при его формировании поднимается нёбная занавеска, что и создает так называемое пение «на зевке». Хорошо поднятое мягкое нёбо перекрывает вход в носовую полость, это освобождает голос от неприятного носового призвука.

В связи со сказанным выше считаем необходимым специально остановиться на пении с закрытым ртом. Такое пение помогает детям понять ощущение протяжности звука, выработать высокое звучание и позиционное приближение. Однако пением с закрытым ртом нельзя злоупотреблять, так как

при нем небная занавеска сильно опускается, а это, как мы видели, нежелательно.

Гласные способствуют самому процессу пения, но для ясности произношения слов в пении они имеют второстепенное значение. Разборчивость же слов в первую очередь зависит от четкости и интенсивности согласных. В то же время согласные в пении должны произноситься предельно кратко, так как многие из них для своего образования требуют весьма активного выдоха, чтобы преодолеть препятствие, создаваемое артикуляционным аппаратом. Так, например, согласные *к, р, т, д* вызывают при своем образовании слишком активное движение языка, а это влияет на устойчивость гортани. Именно эти причины и требуют краткого произношения согласных. Однако при краткости предполагается четкое, даже утрированное их звучание. Вот почему многие хормейстеры совершенно обоснованно добиваются удвоенного и даже утроенного произношения таких согласных, как *р, л, н, б* и других.

Общий вывод соответствует известному выражению: «В пении гласные — река, а согласные — берега». Гласные должны звучать полно, широко, а согласные — четко, энергично, коротко.

Умелое, правильное формирование гласных и согласных поможет добиться в хоре подлинной кантилены, широкой и свободной напевности, которая должна быть свойственна всем формам звуковедения — от легато до стаккато. Характер же звуковедения целиком зависит от содержания произведения. В одних сочинениях может использоваться только один какой-либо прием звуковедения, например *ион легато*, в других — несколько различных приемов. Но при любом характере звуковедения дикция должна оставаться ясной.

Особенно трудно добиться хорошей дикции в произведениях, исполняемых в очень медленном и очень быстром темпе. Улучшить дикцию и артикуляцию помогают различные вокальные упражнения (см. статью «Вокально-хоровые упражнения»).

У многих детей артикуляционный аппарат крайне неэластичен: челюсть малоподвижна, язык и губы вялы и пассивны, ребята плохо и неправильно открывают рот, лицевые мускулы напряжены, отчего лицо выглядит скованным и невыразительным. Постоянная работа над правильным и естественным формированием гласных и согласных, а также над выразительностью слова поможет освободить артикуляционный аппарат от напряжения и все-сторонне развить его.

Считаем необходимым напомнить следующие важные правила: согласные, которыми заканчивается слог или слово, должны переноситься к следующему слогу или слову, позволяя тем самым больше распевать гласные; одинаковые гласные, встречающиеся в конце одного и в начале другого слова, поются раздельно; согласные звуки в конце слова произносятся ясно и четко; ударные слова в фразах и ударные слоги в словах поются несколько громче, чем безударные; особенно мягко должны звучать безударные окончания слов; слова в пении надо произносить в соответствии с общепринятым литературным произношением, а не их правописанием.

Внимание к слову — одна из характернейших черт русской вокальной школы. Одним из ее осно-

воположников был Михаил Иванович Глинка, именно у него мы и находим замечательное высказывание: «В музыке, особенно вокальной, ресурсы выразительности бесконечны. Одно и то же слово можно произнести на тысячу ладов, не переменяя даже интонации, ноты в голосе, а переменяя только акцент, придавая устам то улыбку, то серьезное, строгое выражение. Учителя пения обыкновенно не обращают на это никакого внимания, но истинные певцы, довольно редкие, всегда хорошо знают все эти ресурсы»*.

АНСАМБЛЬ И СТРОЙ

Ансамбль в хоре — это прежде всего полная согласованность в исполнении между всеми участниками коллектива на основе активного, творческого донесения идейно-художественного замысла сочинения. Чтобы добиться такого ансамбля — единого, гармоничного со всех сторон хоровой звучности, нужна долгая и кропотливая работа руководителя и всех участников коллектива. Для достижения полноценного ансамбля необходимо постоянно совершенствовать вокальную культуру участников хора, добиваться от них умения петь с одинаковой силой, следить за тембровой слитностью звучания, четкостью и точностью воспроизведения ритмического строя сочинения, чистотой интонирования как по вертикали, так и по горизонтали в хоре в целом, в каждой партии и у каждого певца.

Умение певца подчинить свою индивидуальность задачам коллектива — основное правило настоящего ансамбля. Так в навыке ансамблевого пения и проявляется главная суть хорового исполнения — коллективность.

В ансамбле можно отметить два основных вида: ритмический и динамический.

Под *ритмическим* ансамблем следует понимать умение исполнителей одновременно начинать и заканчивать произведение и отдельные его части, одновременно и одинаково произносить слова, брать дыхание в указанных местах, вместе переходить к изменениям в темпе.

Динамический же ансамбль подразумевает умение певцов на основе сознательного владения навыками дыхания, звукообразования, дикции петь одинаково громко или одинаково тихо в соответствии с содержанием данного произведения.

Ритмическая гибкость и агогическая** свобода, как и все другие стороны ансамбля, достигаются в процессе постоянной тренировки.

Известно, что «чувство музыкального ритма имеет не только моторную, но и эмоциональную природу: в основе его лежит восприятие выразительности музыки»***. Поэтому только через активную музыкальную деятельность возможно развить у певцов ритмическую свободу. В воспитании чувства ритма особая роль принадлежит связи музыки с движением. Поэтому на начальном этапе предпочтение

* См.: Серов А. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке. Избранные статьи, т. 1. М., 1950, с. 136.

** *Агогика* — небольшое отклонение от темпа.

*** Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. — В кн.: Проблемы индивидуальных различий. М., 1961, с. 215.

должно отдаваться фольклору, в котором, как правило, ритмическая организация связана с текстом или движением. В народных хороводных песнях, например, организующей основой ритма является движение. Вот почему так полезно включать хороводные песни в репетиционную работу. Разучивая русскую народную песню «Со вьюном я хожу», можно разбить хор на две группы: одна водит хоровод, то есть равномерно движется, а другая поет песню. Затем группы меняются ролями, и наконец, все поют, мысленно ведя хоровод. Еще более удовлетворяют этой задаче хороводы, в которых по сюжету певцы распределяются на две группы: одна — спрашивает, другая — отвечает. Образцом такого хоровода является русская народная песня «А мы просо сеяли». Разыгрывая «сюжет» песни, дети начинают свободно двигаться и достигают необходимой ритмической четкости и темповой устойчивости.

Большую пользу приносят и песни с драматизацией. Простейшие, самые несложные движения помогают не только выразительному исполнению, но и ритмической упругости и ясности. Возьмем, к примеру, русскую народную песню «Дрема». Само содержание сюжета подсказывает форму ее «постановки»: среди круга сидит один участник хора и «дремлет», а хоровод движется вокруг него и простыми движениями раскрывает содержание каждого куплета:

Сидит Дрёма.
Сидит Дрёма на скамейке.
Сидит Дрёма на скамейке. Да!

Вяжет Дрёма.
Вяжет Дрёма рукавицы.
Вяжет Дрёма рукавицы. Пятый год.

Столь не вяжет,
Столь не вяжет, сколько дремлет.
Столь не вяжет, сколько дремлет. Спит.

Вставай, Дрёма,
Будет, Дрёмушка, дремать,
Полно, Дрёма, стыдно спать. Встань!

Гляди, Дрёма,
Гляди, Дрёма, на народ.
Вставай, Дрёма, в хоровод. Спяши!

Бери, Дрёма,
Бери, Дрёма, кого хошь,
Саму лучшу, как найдешь. Ну!

Варуг оя, Дрёма.
На одну Дрёма взглянул —
На ходу Дрёма заснул. Тыфу!

1,3.
на ска-мей-ке. Да!

2.
2. Ру-ка-ви-цы. Пя-тый год.

4,6,7.
4. Стыд-но спать. Встань! (Конец)

5.
Во-ро-вод. Спя-ши!

Полезно также отдельные песни разучивать следующим образом: одна половина хора поет, другая — прохлопывает или вытанцовывает ритм песни.

Очень важно исполнять произведения без дирижера, что заставит певцов с еще большим вниманием следить за ритмической и темповой ровностью.

В работе над динамическим ансамблем можно использовать, например, пение с закрытым ртом, при котором каждый певец лучше слышит себя и хор в целом, или изменение расстановки хора (скажем, в произведении необходимо добиться эффекта звучания партии первых сопрано как бы со всех сторон, тогда певцов этой партии следует поставить в разные места хора).

Можно разбить коллектив на два хора во время репетиций и, попеременно исполняя сочинение, добиваться активного участия всех певцов в создании нужной динамической палитры.

Еще раз подчеркнем, что каждый руководитель хора должен ясно представлять себе, что подлинно художественный ансамбль создается только в активной практической деятельности через усвоение разнообразного репертуара. Все здесь важно, начиная с расположения певцов в хоре и кончая достижением единой манеры звукообразования.

Огромная роль в формировании ансамбля принадлежит дирижеру. Его умение донести до коллектива идейно-художественное содержание произведения и определить место и значение каждой партии и каждого певца в исполнительском процессе создаст ту творческую атмосферу, при которой взаимное доверие и контакт обеспечат полноценную работу над ансамблем.

Непосредственное влияние на ансамбль оказывает звуковысотная линия каждой партии (скачки, плавное движение), метроритм, ладогармонические связи, склад изложения (гармонический, полифонический), tessitura и, в определенной сте-

Дрёма

5 Не спеша

C.
A.

1. Си-дит Дрё-ма, си-дит Дрё-ма

на ска-мей-ке, си-дит Дрё-ма

пени, темп и нюансировка. Например, добиваться хорошего ансамбля при нюансе пиано в высокой тесситуре несомненно труднее, чем при том же нюансе, но в удобной тесситуре. Или, скажем, достичь полного ансамбля в произведениях со сложным ладогармоническим планом несравненно труднее, нежели в сочинениях, написанных с использованием простейших средств музыкального языка.

Ансамбль отдельной партии (динамический, ритмический, тембровый и т. д.) принято называть *частным*, а ансамбль всех партий хора — *общим*.

Специальной работы требует достижение ансамбля в исполнении произведений с солистами и с инструментальным сопровождением.

Как уже говорилось, отличительной чертой хорошего ансамбля является интонационная слаженность певцов, то есть умение петь *стройно*. Стройное пение зависит прежде всего от чистоты интонации. Интонация же есть точное воспроизведение высоты данного звука. Отсюда *строй* можно определить как степень выровненности звучания хора в отношении интонации. Строй в хоре бывает мелодический и гармонический. Мелодический строй (горизонтальный) связан с умением хористов чисто интонировать ступени лада, а также отдельные интервалы и аккорды, взятые в мелодическом изложении. Гармонический строй (вертикальный) связан с навыком певцов выстраивать интервалы в одновременном звучании.

Для улучшения мелодического и гармонического строя особая роль должна отводиться воспитанию и развитию музыкального слуха, а также приобретению музыкальных знаний. Только сознательное усвоение закономерностей интонирования ступеней, интервалов и аккордов в ладу позволит добиться в хоре полноценного строя.

Как известно, строй, в котором исполняются произведения хором, называется *зонным*. Это означает, что в зависимости от условий применения того или иного звука каждый тон может несколько менять свою высоту (в пределах определенной зоны) в сторону понижения или повышения. Именно это качество зонного строя делает хоровое исполнение (как и исполнение на любом другом инструменте, не имеющем фиксированной высоты звука) необычайно выразительным в интонационном отношении. Поэтому задача руководителя заключается в том, чтобы постоянно воспитывать в хоре активное отношение к строю. Это даст возможность, добиваясь чуткого и выразительного интонирования, полнее раскрывать смысловое значение нотного текста.

Вполне понятно, что зонное интонирование может осуществляться только на основе определенной музыкальной системы. Вот почему главная задача в воспитании слуха принадлежит осознанию лада во всех его проявлениях (мелодических, интервальных, аккордовых). Здесь считаем уместным привести слова известного педагога-скрипача И. Лесмана: «Интонирование с музыкально-исполнительской точки зрения представляет собой, прежде всего, творческое воспроизведение в игре ладово-смысловых взаимосвязей между звуками. Чистота же, или хороший строй интонации, есть такая организация ладов в отношении размеров и характеров входящих в них интервалов, при которой

интонационная сторона музыки достигает полноты выразительности и впечатляющей силы»*.

Большую помощь в создании хорошего строя могут оказать специальные упражнения, в которых подчеркнуты те или иные ступени лада, интервалы, гармонические последовательности.

По данным акустики, наименее стабильными в интонационном отношении являются III, VI, VII ступени мажорного и минорного ладов. Так, VII ступень обычно интонируется высоко и в мажоре и в миноре. VI ступень в мажоре имеет тенденцию к повышению, а в миноре — к понижению. III ступень в мажоре поется высоко, в миноре — достаточно устойчиво, а не понижается, как это иногда представляется. I, II, IV, V ступени интонационно более стабильны. Но, например, II ступень в мажоре может повышаться (особенно при нисходящем движении и доминантовой гармонии), а в миноре — повышаться и понижаться (понижение обычно заметно при нисходящем движении и доминантовой гармонии).

Таким образом, интонирование в зонном строе чрезвычайно многообразно и зависит от многих обстоятельств (лада, гармонии, метроритма, темпа и т. д.). Необходимо также указать, что при движении мелодии вверх отмечается тенденция к повышению и наоборот. Этим изменениям особенно подвержены звуки, подчеркнутые метрически, ритмически и кульминационно.

При пении с сопровождением фортепиано большое влияние на строй хора оказывает температура. Для певцов с отличной памятью темперированный строй нередко становится ориентиром в чистоте интонирования. Особую роль играет этот строй в тех случаях, когда в сочинениях определенное значение для верной интонации приобретают интервальные соотношения.

Как уже указывалось, самое решающее значение для совершенствования ансамбля и строя имеет подбор репертуара. Полноценный в художественном отношении репертуар будет в полном смысле лучшей школой. В настоящем издании для работы над ансамблем и строем руководители хоровых коллективов найдут интересный материал. Здесь даны произведения, различные по складу изложения, с сопровождением и без сопровождения, хоровые и для хора с солистами.

В заключение отметим, что на хоровую звучность в целом, в особенности же на строй и ансамбль, большое влияние оказывают такие обстоятельства, как акустика зала, чистота воздуха, общее настроение участников хора. Просторное, хорошо проветренное помещение, чистота и порядок, приподнятое настроение хористов будут способствовать созданию творческой атмосферы, которая поможет быстрее добиться стройного пения.

МНОГОГОЛОСНОЕ И ПЕНИЕ БЕЗ СОПРОВОЖДЕНИЯ

Под хоровым пением подразумевается прежде всего пение многоголосное. Настоящий выпуск «Школы хорового пения» предполагает, что в кол-

* Лесман И. Очерки по методике обучения игре на скрипке. М., 1964, с. 177—178.

лективе уже в определенной степени выработан навык двухголосия, поэтому дальнейшее совершенствование хора, естественно, связано с трех- и четырехголосием.

Как уже отмечалось, бурное развитие в подростковом возрасте всего организма, в том числе и голосового аппарата, и связанное с этим увеличение диапазона и силы детских голосов позволяют активизировать работу над многоголосием. Особое значение здесь приобретают хорошая укомплектованность партий, знание хористами основ музыкальной грамоты, степень развития их слуха (интонационного, гармонического, внутреннего, вокального), владение вокальными навыками, подбор репертуара. Трудно выделить из этого перечня наиболее существенные вопросы — все они взаимосвязаны и взаимообусловлены. Только серьезное внимание к каждому из них позволит добиться значительных результатов в свободном владении навыком многоголосного пения.

Прежде чем начинать работу над трех- и четырехголосием, руководитель должен разбить партии сопрано и альтов на две группы: первые и вторые сопрано, первые и вторые альты. При этом желательно так укомплектовать партии, чтобы они были равноценны по составу как с количественной, так и с качественной стороны.

Первые трех- и четырехголосные упражнения и песни следует выбирать с «педалью» — выдержанным звуком в каком-либо голосе. «Педаля» особенно характерна для русских народных песен подголосочного склада. Эти песни являются наиболее богатным материалом для воспитания навыка многоголосия. Наличие в отдельных партиях выдержанных звуков и определенная самостоятельность каждого голоса при общих опорных мелодических оборотах упрощают разучивание русских народных песен.

Одновременно рекомендуется выучить несколько канонов. Пение одной и той же мелодии канонно облегчит хористам восприятие образующейся многоголосной ткани при точном интонировании своей партии. Полезно также включить в репертуар сочинения, в которых основной тематический материал проходит не только у первых сопрано, но и в какой-либо другой партии (см., например, эстонскую народную песню «До чего мне не везет»).

Для развития навыка многоголосного пения важно разнообразить репертуар, составляя его из произведений, различных по складу изложения: гармонических, полифонических (имитация, канон, фугато, фугетта и даже фуга), контрастно-полифонических, подголосочных и сочинений смешанных типов. Именно по этому принципу построена настоящая «Школа». Здесь хормейстеры найдут произведения с простейшими видами трехголосного изложения, которые следует использовать на начальном периоде обучения (например, русская народная песня «У нас по морю»), и самые развитые формы многоголосия (например, хор «К вам, павшие» Р. Щедрина).

Но и тогда, когда хор будет свободно исполнять сложные многоголосные произведения, полезно одновременно петь и простые одно-, двух- и трехголосные сочинения.

Овладение навыком многоголосного пения во

многом зависит от степени развития музыкального слуха детей. Как известно, *музыкальный слух* есть способность нашего слуха анализировать музыкальную высоту. Различают слух *мелодический* — по отношению к мелодии, и слух *гармонический* — по отношению к созвучиям. Основой музыкального слуха (исключенные составляет абсолютный слух) является ладовое чувство, в котором наиболее ярко проявляется единство собственно слухового и эмоционального моментов.

В многоголосном пении особое значение имеет *гармонический слух*. Пение отдельных интервалов и аккордов сначала в мелодическом движении, а затем и многоголосно, узнавание функций лада на рояле или при исполнении хором, вступление в заданный тон, разучивание специальных упражнений и самого разнообразного репертуара — все это поможет успешному развитию гармонического слуха.

Необходимо также постоянно совершенствовать и так называемый *внутренний слух* — способность внутренне слышать музыку и отдельные ее элементы. Именно этот вид слуха помогает как бы предварительно слышать то, что надлежит исполнять. Умение «предслышать» звучание отдельных ступеней, интервалов и аккордов позволяет хору петь интонационно чисто. Степень развития этого слуха особенно сказывается на умении читать с листа и вступать в заданный тон без предварительного повторения звуков. Наиболее известным способом тренировки внутреннего слуха является пропевание отдельных частей произведения то вслух, то про себя, вступление после внутреннего пропевания гаммы на отдельные ее ступени и т. п.

Нельзя не отметить здесь и большого значения для успешной работы над многоголосием *вокального слуха*. Этот слух, характеризуясь прежде всего особой чуткостью к звучанию голоса, представляет собой сложное явление, основанное на взаимодействии слуховых, мышечных, вибрационных и других видов чувствительности. Степень развития вокального слуха во многом определяет успех вокальной работы в коллективе, которая непосредственно отражается на всех других компонентах хоровой звучности. Наиболее верным направлением в совершенствовании вокального слуха является воспитание у детей критического отношения как к своему пению, так и к пению товарищей. При этом важно, чтобы пение оценивалось через слух (определение качества звука), зрение (напряжение мышц лица, шеи), мышечные ощущения (контроль за дыханием), вибрационное чувство (резонирование в груди) и т. д.

Активная и целенаправленная работа над всеми видами музыкального слуха в непосредственной связи с репертуаром и музыкальной грамотой поможет быстрее преодолеть у многих ребят чисто психологический барьер боязни петь вторым голосом.

Все, что было сказано о многоголосии, следует отнести и к пению *без сопровождения*. Этот вид хорового исполнения является самым трудным, но вместе с тем и самым интересным. Свободное владение навыком пения без сопровождения является главным показателем достижения наивысшей ступени хорового мастерства, так как красота и бо-

гатство человеческого голоса представлены здесь в наиболее полном виде. Пение без сопровождения требует развитого чувства певцов ко всем сторонам хоровой звучности, а также достаточно совершенного владения вокальными навыками. В то же время этот вид исполнительства, если ему уделять должное внимание, самым благотворным образом влияет на весь ход воспитания хорового коллектива.

Навык пения без сопровождения приобретает в постоянной тренировке. В этом смысле большую пользу приносит разучивание специальных упражнений, пение без сопровождения хоровых произведений, написанных с инструментальным сопровождением, а также умелый подбор репертуара.

Особо подчеркнем значение народной песни в воспитании навыка пения без сопровождения. Многие качества народной песни помогают выработать устойчивость строя: это зачастую и небольшой диапазон партий, не требующих от певцов частых регистровых изменений, и ясная ладовая основа,

позволяющая постоянно держать в памяти главные устои, и сравнительно несложные приемы развития музыкального материала при полной импровизационной свободе его изложения и т. д.

Но, пожалуй, самое важное, что необходимо заимствовать нам у народных певцов, это подлинную увлеченность своим исполнением, благодаря которой народные певцы достигают глубокой выразительности и чистоты строя. Поэтому и хормейстер, работающий с детьми, должен стремиться к тому, чтобы каждый ребенок в хоре испытывал творческое вдохновение и искреннюю увлеченность пением.

В настоящей «Школе» имеется большое число произведений, в которых использованы удобная tessitura, ограниченный диапазон, несложная фактура, а также простейшие средства музыкального языка, что в начальном периоде обучения пению без сопровождения, как уже указывалось, имеет первостепенное значение (см. «Ты, Россия», «Ива на горе», «Ай-я, жу-жу» и другие):

В. А. Соколов

ВОКАЛЬНО-ХОРОВЫЕ УПРАЖНЕНИЯ

Цель упражнений — вооружить коллектив техническими приемами, которые помогут ему выразительно исполнять сочинения, различные по характеру и степени трудности.

Упражнения расширяют диапазон хора, вырабатывают ансамблевые, интонационные навыки, развивают технику хора (например, пение в быстром темпе, цепное дыхание). Наконец, в значительной мере они направлены на то, чтобы создать в хоре единую манеру пения.

Перед тем как предложить хору спеть упражнение, руководитель должен всегда поставить перед детьми определенную вокально-техническую задачу. Необходимо, чтобы дети знали, как надо спеть данное упражнение. Не менее важно также, чтобы они могли понять, хорошо или плохо спето упражнение, и если плохо, то в чем ошибка. Правильная оценка руководителем выполненного задания обязательна.

От сознания целесообразности упражнений и от понимания того, что преодолена конкретная трудность, несомненно повышается активность детей в репетиционной работе. Упражнение лишь тогда принесет пользу, если поется активно, с удовольствием. Пассивное пропевание упражнений не только не принесет пользы, а наоборот — вызовет у ребят неприязнь к ним. Хорошо, если и сама мелодия упражнения нравится ребятам; упражнение напевное, красивое дети будут петь с большим желанием и активнее, нежели абстрактную попевку из ряда звуков, связанных между собой по формальному признаку, например, гамму или часть ее, трезвучия и т. д. Но это не означает, что нужно пользоваться только «мелодическими» упражнениями; независимо от того, состоит ли упражнение из яркой мелодии, гаммы, трезвучия, интервала или просто одного звука, руководитель обязан мобилизовать все свое умение и способности для активизации про-

цесса его выполнения. Он должен сам хорошо, красиво и правильно спеть упражнение. Не боясь преувеличения, можно сказать, что одна из важных задач руководителя — умение привить ребятам настоящее творческое отношение к пению упражнений.

Плохо поставленная вокально-техническая работа в хоре, то есть когда детям не привито чувство необходимости преодоления технических трудностей, может отрицательно сказаться на качестве исполнения даже самых любимых произведений.

Несколько слов о *распевании*. Распеванием в собственном смысле можно назвать такие упражнения, которые даются хору перед выступлением или перед репетициями главным образом для того, чтобы приготовить или, как говорят, «разогреть» голосовой аппарат детей для работы. Поэтому распевание не должно занимать много времени, чтобы преждевременно не утомить певцов. Его главная задача — настроить хор перед пением. Примерно так же поступает и скрипач. Он тщательно настраивает инструмент, берет ряд созвучий, внимательно проверяет каждую струну и, подготовленный таким образом к исполнению, начинает играть. Процесс, подобный этому, происходит и в хоре. Но здесь он значительно сложнее, прежде всего потому, что руководитель имеет дело с группой детей, которых нужно организовать перед началом серьезной работы. В результате вырисовывается дополнительное, но не менее важное значение распевания, если можно сказать, его психологически-педагогическая сторона — подготовка юных певцов к коллективному творчеству. Опытный руководитель знает, сколь важна организованность, сосредоточенность детей перед репетицией и выступлением.

Начинать распевание рекомендуется со звуков в среднем регистре, находящихся в примарной зоне. Это даст возможность детям выполнить упраж-

нение без всякого напряжения в голосе, неизбежного при пении в крайних регистрах. Известно, что дети излишне часто пользуются при пении грудным регистром. Поэтому для воспитания навыка осторожного использования грудного регистра рекомендуется пение звукорядов (четырёх- или пятиступенных) сверху вниз, чтобы на всех нотах сохранялась высокая позиция.

Итак, упражнения могут либо исполняться во время распевания, либо предшествовать разучиванию произведения. В распевание вводятся, как правило, такие упражнения, которые способствуют воспитанию навыков, имеющих значение для повседневной практической работы, например, на точность интонирования той или иной ступени лада, интервала, аккорда, на «сглаживание» регистров, на развитие диапазона и т. д.

Упражнения, которые предшествуют разучиваемому произведению, составляются руководителем на материале данного сочинения и готовят хор к усвоению того нового, что в нем встретится.

В приложении к статье даны упражнения, подобранные из музыкальной литературы и сочиненные авторами «Школы» (В. Поповым, В. Соколовым). Их количество и разнообразие дает возможность руководителю выбрать нужные упражнения и применить их в своей практике по мере надобности и в соответствии с исполнительским уровнем хора.

Каждое упражнение можно использовать для воспитания нескольких навыков; в указаниях к упражнениям выделены главные из них.

УПРАЖНЕНИЯ

Упражнения 1—3. Активное, короткое дыхание, интонационно устойчивое пение каждого звука и утрированное произношение согласных.

1

Му... Лю...
Ми... Ли...
Ма... Ле...
и т. д.

2

Лё, ми...

Лё, ми... и т. д.

3 а)

Лё...
Ля...

б)

Лё...
Ля...

в)

Лё...
Ля...

г)

Лё...
Ля...

Упражнения 4—5. Широкое дыхание и напевный, льющийся звук.

4

Лю,
Ми,

ле,
ма,

лю,
ми,

ле...
ма...

5

Ди...
Да...

Упражнения 6, 7. Точное интонирование тона и полутона. Активное, короткое дыхание.

6

Лё, лё...
Ми, ми...
Ма, ма...

7

(Закр. ртом) у... и т.д.
и... и т.д.

10 Русская народная песня «Звонили звоны»

Зво-ни-ли зво-ны в Нов-го-ро-де...

11 Русская народная песня «Селезень»

Се- ле- зень мой, се- ле- зень мой.

Упражнения 8—13. Правильное, ясное формирование различных гласных.

8

Лё, ли, ле, ля, лё, ли, ле, ля
Ми, ме, ма, мо, ми, ме, ма, мо и т.д.

12 Умеренно

А. Свешников. «Родимый край»

Ро-ди-мый край наш до-ро-гой!...

13 Протяжно

Д. Мартини. «Осень»

у- ле- те- ло вдаль...
Ле- то от нас у- ле- те- ло...

Ка)

Ми, ми, ма, ма, ма, и т.д.
ми, ми, ма, ма, ма...

9

Русская народная песня «Ты река ль моя, реченька»

Ты ре- ка ль ма-я, ре- чень-ка...

б)

Ми, ми, ма, ма, ма, и т.д.
ми, ми, ма, ма, ма...

15
 (С названием нот)
 Ми...
 Ма...

16а)
 (С названием нот)
 Ли...
 Ля...

б)
 (С названием нот)
 Му...
 Мо...

17
 (С названием нот)
 Ми...
 Ма...

18
 (С названием нот)
 Лю...
 Ля...

19
 Ми, ми, и т.д.
 ми-а, ми-а и т.д.

20
 (С названием нот)
 Ли...
 Ля...

21
 (С названием нот)
 Ми...
 Ма...

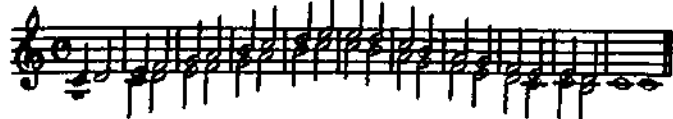
22
 Ма...
 Ми...

Упражнения 23—25. Выработка цепного дыхания. Упражнения петь с закрытым ртом, с названием нот и на различные слоги (ми, ма, зи, ле и т. д.).

23



24

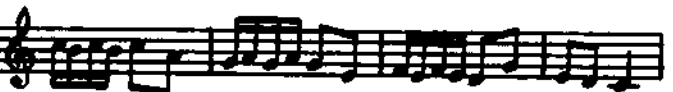
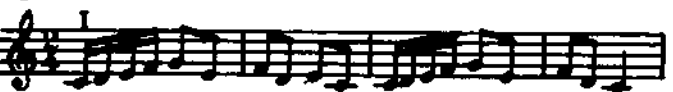


25

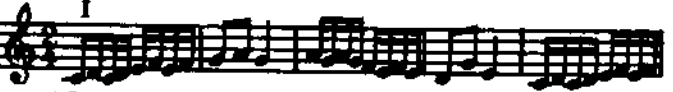


Упражнения 26—32. Активизация артикуляционного аппарата и четкость дикции.

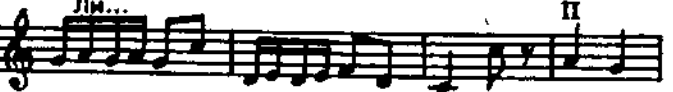
26*



27

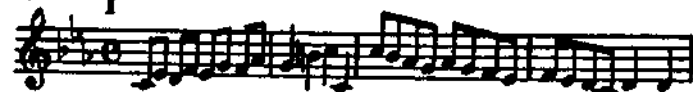


(С названием нот)
Ле...
Ли...



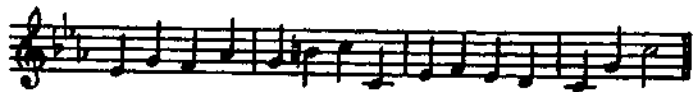
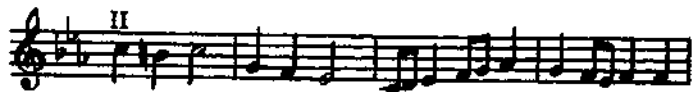
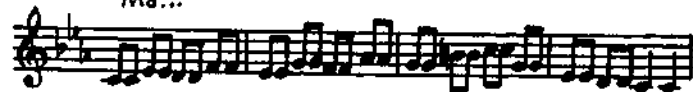
* Упражнения 26—29 являются двухголосными канонами; здесь и далее римскими цифрами обозначены вступления голосов.

28

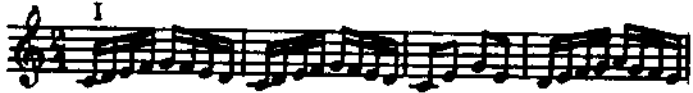


I
(С названием нот)

Зи...
Ма...

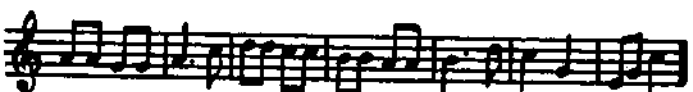


29



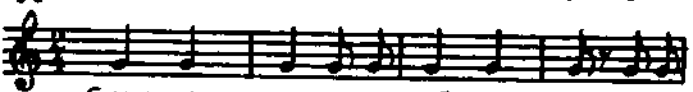
I
(С названием нот)

Ле...
Ли...

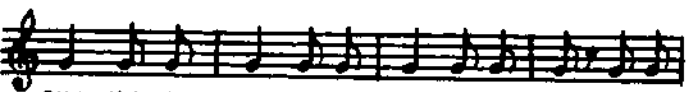


30

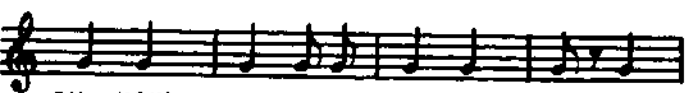
«Скок-поскок». Прибаутка



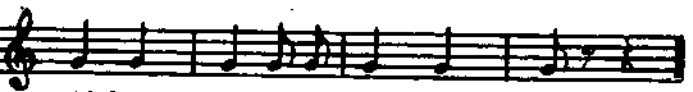
Скок, по- скок, мо-ло-дой дроз- док, лова-



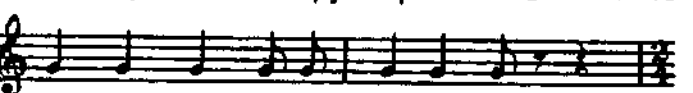
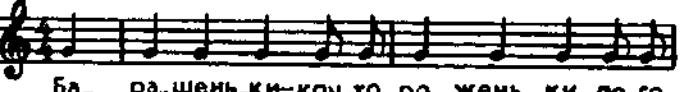
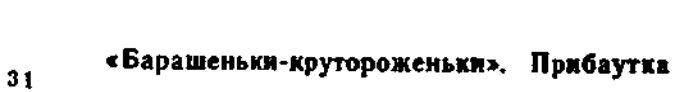
-дич- ку по- шел, мо-ло-дич-ку на-шел. Моло-



-ди- чень- ка, на-ве- ли- чень- ка, са-

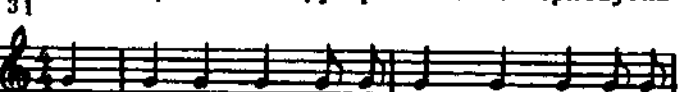


-ма с вер-шок, го-ло-ва с гор- шок.

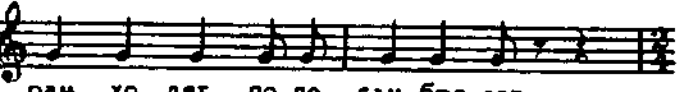


-рам хо- дят, по ле- сам бро- дят,

31 «Барашеньки-крутороженьки». Прибаутка



Ба- ра-шень-ки-кру-то-ро-жень-ки по го-



-рам хо- дят, по ле- сам бро- дят,

в скрипачку иг- ра- ют, Ва- сю по- те-
- ша- ют. А со- ви- ща из ле- си- ща
А коз- ли- ще из хлещи- ща

гла- за- ми- то хлоп, хлоп!
но- га- ми- то топ, топ!

37

38

39

40

41

42

32

«Сорока». Детская песенка

Со- ро- ка, со- ро- ка где была? Да- ле- ко.
Каш- ку ва- ри- ла, деточек кор- ми- ла,
На порожек ка- ла, гостей созы- ва- ла.
Го- сти ус- лы- ха- ли, быть о- бе- ща- ли.

Упражнения 33—47. Развитие навыка трехголосного пения. Упражнения поются на различные слогн.

33

34 а)

б)

в)

35

36

Французская народная песня

43* Оживленно

Белорусская народная песня «Перепелочка»

44 Умеренно

Наша пе-ре-пел-ка старенькая ста-ла.
Ты ж мо-я, ты ж мо-я пе-ре-пе-лоч-ка,
ты ж мо-я род-ная пе-ре-пе-лоч-ка!..

45 Русская народная песня «Заиграй, моя волынка»

Оживленно

За-иг-рай, моя волынка, за-стули, моя дубин-ка,
лю-бо, лю-бо, лю-бо, лю-бо, за-иг-рай, моя волынка!..

46 Немецкая народная песня «Лягушачий концерт»

Живо

Да-же в по-гожий и сол-нечный день
ква-кать ля-гуш-кам, как вид-но, не лень:

* Упражнения 43—47 являются трехголосными канонами.

** для окончания канона

ква, ква, ква, ква! // вид-но, не лень.

47 Английская народная песня «Спать пора»
Медленно

Спать по-ра! Ло-жить-ся спать дав-но по-ра!
Зав-тра вас раз-будит солнца луч сут-ра!

Упражнения 48—51. Выразительное интонирование ступеней одноименного и параллельного мажора и минора. Поются с закрытым ртом и на различные слоги. Звучание мажора и минора хорошо оттенять динамическими контрастами.

* для окончания канона

** для окончания канона

50

55

51

56

57

Упражнения 52—58. Чистое интонирование хроматических и альтерированных ступеней. Поются на различные слоги.

58

52

Упражнения 59—63. Чистое интонирование при модуляциях. Упражнения 59—62 петь на различные слоги. Хорошо также с каждой последующей модуляцией усиливать звучность (и наоборот).

В. Моцарт. «Мы поем веселья песни»

53 Allegro

Мы по_ ём ве_ се_ лья пе_ сии.
Мы по_ ём

59

И т.д.

54

60

И т.д.

61

и т.д.

Мы мо-ду-ля-ци-ю чи-сто спо-ем
-ный, и груст-ный. Мы мо-ду-ля-ци-ю

62

и т.д.

в э-том ка-но-не, ми-нор-ном и
чи-сто спо-ем в э-том ка-но-не, ми-

«Модуляция»

63

Мы мо-ду-ля-ци-ю чи-сто спо-ем
Мы мо-ду-ля-ци-ю

грустном. И на пол-то-на мы верх пра-ем
-нор-ном и грустном. И на пол-то-на мы

в э-том ка-но-не, ми-нор-ном и
чи-сто спо-ем в э-том ка-но-не, ми-

тот же ка-нон, и ми-нор-ный, и груст-ный.
верх пра-ем тот же ка-нон, и ми-нор-

грустном. И на пол-то-на мы верх пра-ем
-нор-ном и грустном. И на пол-то-на мы

Мы мо-ду-ля-ци-ю чи-сто спо-ем
-ный, и груст-ный. Мы мо-ду-ля-ци-ю

тот же ка-нон, и ми-нор-ный, и груст-ный
верх пра-ем тот же ка-нон, и ми-нор-

в э-том ка-но-не, ми-нор-ном
чи-сто спо-ем в э-том ка-

- ном и груст- ном. И на пол-
- но- не ми- нор- ном и

- то- на мы вверх про- по- ем
груст- ном. И на пол- то- на мы

тот же ка- нон, и ми- нор-
вверх про- по- ем тот же ка-

- ный, и груст- ный.
- нон, и ми- нор- ный, и груст- ный.

65

66

67

Упражнения 64—70. Развитие навыка четырехголосного пения. № 64—69 петь на различные слог.

64 а)

64 б)

Exercise 68, first system. Treble and bass staves with notes and rests.

Exercise 68, second system. Treble and bass staves with notes and rests.

68 и т. д. (по гамме)

Exercise 68, third system. Treble and bass staves with notes and rests.

69

Exercise 69, first system. Treble and bass staves with notes and rests.

Exercise 69, second system. Treble and bass staves with notes and rests.

Exercise 69, third system. Treble and bass staves with notes and rests.

Р. Шедрин. «Тиха украинская ночь»

70 Andantino

Exercise 70, first system. Treble and bass staves with notes and rests.

Ти-ха у-кра-ин-ска-я ночь...

(Закр. ртом)

Упражнения 71—75. Сопоставление различных видов звуковедения (легато, нон легато, стакато). № 71 и 75 петь на различные слоги.

71

Exercise 71, first system. Treble and bass staves with notes and rests.

Exercise 71, second system. Treble and bass staves with notes and rests.

Exercise 71, third system. Treble and bass staves with notes and rests.

и т. д.

Русская народная песня «Зайныка»

72

Exercise 72, first system. Treble and bass staves with notes and rests.

Зайныка sereneкий, полля-ши, по- пля-ши,

Exercise 72, second system. Treble and bass staves with notes and rests.

Exercise 72, third system. Treble and bass staves with notes and rests.

ла-почкой, sereneкий, па-стуни, па-стуни. Зайныка...

Exercise 72, fourth system. Treble and bass staves with notes and rests.

и т. д.

73

Здесь стак-ка-то, здесь ак-цент

и ле-га-то. Здесь стак-ка-то, здесь ак-цент

и ле-га-то. Здесь стак-ка-то, здесь ак-цент

и ле-га-то...

и т.д.

74

Петь ле-га-то мы у-ме-ем и стак-

-ка-то можем спеть. Петь ле-га-то

мы у-ме-ем и стак-ка-то можем

спеть. Петь ле-га-то мы у-

-ме-ем и стак-ка-то можем спеть.

Петь ле-га-то мы у-ме-ем и стак-

ка-то можем спеть. Петь ле- га-то

мы у- ме- ем и стак- ка-то можем спеть.

75

МУЗЫКАЛЬНАЯ ГРАМОТА

Активное воспитание того или иного вокально-хорового навыка безусловно облегчается, если певцы знают основы музыкальной грамоты. Несомненно также, что от степени развития музыкально-слуховых представлений, от суммы музыкальных знаний детей во многом зависит успех всей хоровой работы, а значит и уровень исполнительского мастерства коллектива.

Уроки музыкальной грамоты должны стать составной частью всей работы коллектива. В тех хорах, где имеется возможность, желательно отвести для этих занятий специальное время. Если же такой возможности нет, музыкальной грамоте следует уделить особое внимание во время распеваний и при разучивании новых произведений. Необходимо всегда помнить, что музыкально-теоретические сведения должны быть результатом непосредственных впечатлений ребенка от музыки. Удивить (слышу) — показать (вижу) — объяснить и научить (понимаю) — вот путь преподнесения знаний детям. Следовательно, эмоциональный момент при этом играет значительную роль. Вот почему главным в обучении музыкальной грамоте должно быть развитие ладового чувства, ибо ладовое чувство есть прежде всего эмоциональное переживание определенных отношений между звуками. «Данные многих авторов говорят о том, что ладовое чувство, и в первую очередь его основное ядро — чувство тонки, развивается очень рано, и задачи, непосредственно к нему апеллирующие, принадлежат к числу наиболее легко решаемых средним ребенком», — писал известный психолог Б. Теплов*.

Неудивителен в связи с этим интерес, который проявляется сейчас ко всякому рода вспомогательным приемам обучения нотной грамоте, связанным с теорией ладонаклонизма. Как правило, во всех этих системах («столбца», система относительной сольмизации, цифровая система) на начальном этапе большое внимание уделяется народному песенному творчеству. Основные музыкальные понятия выводятся из многочисленных упражнений, в которых главным художественным материалом является народная песня. Таким образом, уже с детских лет память ребят впитывает значительную часть музыкального творчества своего народа.

Действительно, что может лучше развить музыкальность ребенка, чем, например, русская народная песня с ее исключительными по красоте мелодиями, удивительной метроритмикой, своеобразным ладов и неповторимым многоголосием. А импровизационность, свойственная народной песне, даст толчок к развитию творческих способностей ребенка быстрее, чем придуманные упражнения. Мы не останавливаемся здесь на таких вопросах, как значение народной песни в развитии навыка многоголосного пения, в совершенствовании вокально-хо-

ровых умений и т. д. Но мы уверены, что глубокое проникновение в народное творчество с детских лет позволит полнее овладеть русской классической и современной музыкой, а также музыкой других народов.

На первых порах обучения некоторые приемы, взятые, например, из системы относительной сольмизации, чрезвычайно активизируют и эмоционально насыщают занятия по нотной грамоте. Умелое сочетание принятой в нашей стране в профессиональном музыкальном искусстве абсолютной системы (слоговые названия звуков — *до, ре, ми* и т. д. соответствуют их абсолютному звучанию) с отдельными методами относительной системы (слоговые названия закрепляются за определенной ступенью лада: например, *до* — всегда первая ступень мажорного и третья ступень минорного ладов в любой тональности) поможет значительно скорее приобрести навык чтения нот с листа.

Умение петь и слышать любую ступень лада, устойчивые и неустойчивые звуки, усвоение многообразных соотношений ступеней внутри лада, а затем чтение нот в различных ладотональностях — вот основные этапы преподнесения музыкальных знаний, которые должны пройти все участники хора.

В развитии навыка чтения нот с листа особая роль принадлежит строгой системе в занятиях и разнообразию приемов. Так, например, очень полезно использовать наглядность: ручные знаки, закрепленные за определенной ступенью лада (как это принято в системе относительной сольмизации), графическое изображение отношений между ступенями (по методу болгарской «столбца») или пять пальцев руки, заменяющие нотный стан. Все эти вспомогательные приемы обеспечивают на занятиях музыкальной грамотой совершенствование мелодического и гармонического слуха детей. Хормейстер постоянно направляет внимание юных певцов на выразительное интонирование ступеней лада, наиболее часто встречающихся интервалов, попевок, на ясное гармоническое звучание аккордов. В качестве упражнений в этом плане лучше всего использовать художественные образцы, взятые из фольклора, произведений композиторов-классиков и лучших сочинений современных авторов.

Необходимо подчеркнуть, что на занятиях по музыкальной грамоте многие навыки, приобретенные в процессе активной творческой деятельности, должны получить четкое теоретическое осмысление.

Особо следует остановиться на развитии ритмического чувства. Существует мнение, что оно не требует специальной тренировки, так как от природы развито у детей лучше, чем музыкальный слух. Такое понимание вопроса наносит огромный вред всестороннему, гармоничному развитию слуха. Только постоянное внимание к воспитанию звуковысотного и ритмического чувств в их взаимосвязи обеспечит всестороннюю музыкальность.

* Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей, с. 121.

В воспитании чувства ритма прежде всего следует обратить внимание на умение детей ощущать чередование метрических долей. В этом смысле большое значение имеет тактирование (дирижирование или отстукивание рукой). Полезным нам представляется использовать на первом этапе и ритмические слоги, применяемые, например, в системе относительной сольмизации (*та* — четверть, *ти-ти* — восьмые, *ти-ри*, *ти-ри* — шестнадцатые), так как чувство ритма в своей основе имеет не только моторную, но и эмоциональную природу. Слововое выражение ритма вызывает эмоциональное восприятие, тогда как названия «четверть», «восьмая», «половинная», «целая» — только арифметическое.

В воспитании чувства ритма большая роль принадлежит ритмике, то есть передаче музыкального ритма через движение. В статье «Ансамбль и строй» уже указывалось на большую воспитательную роль в этом смысле фольклора. Здесь же подчеркнем следующее: выделение в восприятии ритма двух компонентов — эмоционального и моторного — в их неразрывном единстве должно иметь исключительное значение для практики. Необходимо сделать все возможное, чтобы юные певцы научились ритмично двигаться, говорить, хлопать в ладоши, притопывать и т. д. С этой целью в репетиционную работу помимо хороводов и песен с драматизацией следует включать специальные упражнения, например, сопровождать пение ритмическим аккомпанементом (отстукивать ногами или отхлопывать в ладоши остинатные фигуры), читать ноты в ритме без пения, использовать при пении различные ударные инструменты — металлофоны, барабачки, бубенцы и т. д.

В закреплении навыков и знаний по музыкальной грамоте большое место принадлежит таким формам работы, как диктант, импровизация, музыкальная игра.

Диктант, письменный и устный, проводится сначала на определение отдельных ступеней лада, затем — коротких одноголосных попевок. Постепенно диктант усложняется: увеличивается объем мелодий, включаются различные виды лада, отклонения и модуляции, хроматизмы и альтерация, даются двухголосные примеры. В устных диктантах полезно определять на слух и распевать простейшие соединения трех- и четырехголосных аккордов.

Импровизация может иметь самые разнообразные формы: сочинение мелодии на заданный ритм, ритмическое оформление предложенных звуков, обязательное использование в сочиняемой мелодии определенных ступеней или вида лада, подбор второго голоса к известной песне и т. д.

Музыкальные игры помогут создать непринужденную атмосферу в работе над развитием гармонического и внутреннего слуха. Так, например, каждой из четырех партий можно поручить интонирование определенной ступени. Сначала задан-

ные звуки исполняются поочередно, затем вразбивку и, наконец, сразу два, три или все четыре вместе. Игру можно усложнить, разбив хор на восемь групп и предложив каждой из них петь определенную ступень мажорной или минорной гаммы. На таком «живом инанно» полезно «исполнять» выученные мелодии и песни. Хорошо также проводить игру, в которой какой-либо партии поручается остинатная ритмическая фигура. Дети отстукивают эту фигуру и одновременно поют песню. Это помогает добиться ритмической и темповой устойчивости.

Все упражнения на занятиях по музыкальной грамоте ребята должны исполнять красивым певческим звуком.

Считаем необходимым подчеркнуть, что в воспитании музыкального слуха и ритма можно достичь положительных результатов только в процессе усвоения самой музыки, а не сухих, скучных схем.

Для полноценного овладения материалом настоящей «Школы» участники хора должны получить знания по музыкальной грамоте, которые сведутся к следующему:

1) знать названия нот и написание их на нотном стане в скрипичном ключе, знаки альтерации, мажорный и минорный лады с их разновидностями, гаммы во всех тональностях квинтового круга, наиболее часто встречаемые в практике метры, размеры и длительности нот, знаки, увеличивающие длительность (точка, лига, фермата), часто употребляемые динамические и темповые обозначения;

2) уметь определять на слух виды мажорного и минорного ладов, гаммы, ступени, наиболее типичные виды альтерации ступеней лада, тон и полутон, все простые интервалы, трезвучия и септаккорды (доминантсептаккорд и уменьшенный) в ладу и в отдельном звучании, размер и темп произведения;

3) уметь петь любую гамму мажорного и минорного ладов, устойчивые и неустойчивые звуки в ней, отдельные ступени, интервалы и основные аккорды (тоническое, субдоминантовое, доминантовое трезвучия, доминантсептаккорд, вводный септаккорд), отдельные интервалы (секунды, терции, кварты, квинты, октавы) и аккорды (в основном трезвучия) от любого звука без предварительной настройки в какой-либо тональности, а также простейшие двух-, трех- и четырехголосные мелодии.

Для закрепления некоторых понятий по музыкальной грамоте предлагаем использовать в работе песни-упражнения композитора Е. Тиличевой и поэта Я. Серпина, а также отдельные каноны*.

* См. также песни, опубликованные в первом выпуске «Школы хорового пения».

ПЕСНИ-УПРАЖНЕНИЯ

Прима

Слова Я. СЕРПИНА

Музыка Е. ТИЛИЧЕВОЙ

Оживленно

От но- ты но- та здесь не от- де- ли- ма,

бук- валь-но по- ёт- ся о- на. И по- то- му в зву-

-ча- нье слитном при- мы од- на и та же но- та нам слыш- на.

Оживленно

tr

По-лу-тон у- слы-шишь все-гда, тут сов-сем не хит-ра на- у- ка,

tr

ма-лю-ю се-кун-ду об-ра-зу-ют два друг за дру-гом и-ду-щих зву-ка,

stacc.

а ко-гда меж-ду ни-ми тон, э-то то-же за-пом-нить не труд-но ин-тер-вал об-ра-зу-ет он

stacc.

rit.

по на-звa-нию большa-я се-кун-да, большa-я се-кун-да.

Малая терция

Живо, легко

Хотя я о-быч-ный ин-тер-вал, но
 вам пред-ста-виться я ра-да. Ска-жи-те, кто из вас не знал о
 ма-лой тер-ци-и, ре-бя-та? Со-бой до-воль-на я впол-не, зву-
 -чу лег-ко, не-принужден-но, ко-тя вы слы-ши-те во мне все-
 -го три по-лу-то-на.

tr *tr*

rit. *a tempo* *rit.*

Живо

Е. ще раз, е. ще

раз по- вто- ри за мной: два то- на, два то- на

а тер- ци- и боль- шой, два то- на, два то- на в тер- ци- и боль-

- шой.

Кварта

Не спеша, торжественно

Музыкальный фрагмент, включающий вокальную партию и фортепиано. Вокальная партия начинается с ноты G4, за которой следуют A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Фортепиано играет аккорды, соответствующие вокальной линии.

Звучит динамический знак *mf*.

За- пом- ни креп- ко-

Музыкальный фрагмент, включающий вокальную партию и фортепиано. Вокальная партия продолжает мелодию с ноты G4, за которой следуют A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Фортепиано играет аккорды, соответствующие вокальной линии.

на- креп- ко ты э- тот ин- тер- вал. Ведь

Музыкальный фрагмент, включающий вокальную партию и фортепиано. Вокальная партия продолжает мелодию с ноты G4, за которой следуют A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Фортепиано играет аккорды, соответствующие вокальной линии.

с квар- ты на- чи- на- ет- ся «Ин- тер- на- ци- о- наль».

Музыкальный фрагмент, включающий фортепиано. Музыкальная линия продолжает аккорды, соответствующие вокальной линии.

Звучит динамический знак *mf*.

Живо, энергично

Все мы зву-ки со-счи-та-ли,
 е-ли пять ин-тер-ва-ле, ин-тер-ва-ле, зна-чит, сра-зу скажем сме-ло:
 «Мы и-ме-ем квин-той де-ло, зна-чит, сра-зу скажем
 сме-ло: «Мы и-ме-ем квин-той де-ло, квин-той де-ло»

f *mf* *mp* *cresc. poco a poco*

Увеличенная кварта

Не спеша

За- гад- ку ре- ши: по- че-

-му два зву- ка у- ко- дят стре- ми- тель- но друг от дру- га. Я

квар- ту у- ве- ли- чен- ну- ю сре- зу у- знал: зву- чит о- чень

рез- ко та- кой ин- тер- вал, ин- тер- вал, ин- тер- вал.

Уменьшенная квинта

Быстро

mf

Два зву-ка стре-мят-ся друг

mf

cresc.

дру-гу на- встре-чу, как буд-то меж ни-ми не-зри-мый маг-нит. Вы

cresc.

mf

спро-си-те: «Что э-то?» Я вам от-ве-чу: «Сей-час у-мень-шен-на-я

mf

f

квин-та зву-чит». Ля, ля, ля, ля, ля, ля, ля, ля, ля, ля!

f

rit.

Малая секста

Живо, легко

тр

Вот ма-ля-я сек-ста-ин-тер-

-вал та-кой есть, в нем то-на че-ты-ре, а

зву-ков шесть. Вот ма-ля-я сек-ста-ин-тер-

-вал та-кой есть, в нем то-на че-ты-ре, а зву-ков шесть.

Большая секста

Не спеша

Четыре тона спо-ло-

-вин-ной, а звуков шесть о- пять, и мильтервал та-кой дол-

-мы мы боль-шо-ю сек-стой на-зы-вать.

Малая септима

Живо

Вы_ вод бес_

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии (верхняя линия) и фортепианного сопровождения (нижняя линия). Темп обозначен «Живо». Музыка в мажорном ладу G. Вокальная партия начинается с ноты G4, за которой следуют ноты A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Фортепианное сопровождение начинается с аккорда G4-B3-D3, за которым следуют ноты E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4.

-спо_ рек, хо_ тя и не нов: в ма_ лой

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии (верхняя линия) и фортепианного сопровождения (нижняя линия). Вокальная партия начинается с ноты G4, за которой следуют ноты A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Фортепианное сопровождение начинается с аккорда G4-B3-D3, за которым следуют ноты E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4.

сеп_ ти_ ме пять то_ нов, а зву_ ков в сеп_ ти_ ме

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии (верхняя линия) и фортепианного сопровождения (нижняя линия). Вокальная партия начинается с ноты G4, за которой следуют ноты A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Фортепианное сопровождение начинается с аккорда G4-B3-D3, за которым следуют ноты E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4.

ма_ лой семь_ и э_ то из_ вест_ но то_ же всем.

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии (верхняя линия) и фортепианного сопровождения (нижняя линия). Вокальная партия начинается с ноты G4, за которой следуют ноты A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Фортепианное сопровождение начинается с аккорда G4-B3-D3, за которым следуют ноты E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4.

Большая септима

Умеренно

mp

Толь-ко ма-лу-ю се-кун-ду от ок-

cresc.

-та- вы от-ни-му я, сра-зу об-ра-зу-ю

сеп-ти-му боль-шу-ю, боль-шу-ю, боль-шу-ю.

Октава

Не спеша

mp

Вок- та- ве два од-

mf

-но- и- мен- ных зву- ка, и ниж- ний го- лос верх- ним па- вто-

-рен, не- про- сто от- ли- чить их друг от дру-

-га, ко- гда о- ни со- лют- ся в у- ни- сон: ля- ля!

Живо

mp

Всегда без тру-да о-щу-ща-ет-ся

f

на-ми си-ла и твер-дость ма-жор-ной гам-ме, и путь е-е стро-го

cresc.

о-пре-де-лен: два то-на, по-лу-тон, три то-на, по-лу-тон. Ля,

cresc.

cresc. *rosso a rosso*

ля, ля, ля, ля, ля, ля,

cresc.

p

ля, ля, ля, ля,

cresc.

ля, ля, ля, ля, ля!

cresc.

Гармонический мажор

Медленно

mp

В ма-жо-ре гар-мо-ни-чес-ком о-со-бен-ность та-ка-я: все -

mp

rit.

-гда в нем по-ни-жа-ет-ся ступень е-го шес-та-я, шес-та-я, шес-та-я.

Минорная натуральная гамма

Неторопливо

tr

Ми- нор- на- я гам- ма неж-

-на и мяг-ка, как сол-неч-ных травлу- го- вы- е шел-ка, а стро-ит-ся гам-ма со-

-сем не-му-дре-но: тон, по-лу-тон, два то-на, по-лу-тон, два то-на.

Ля, ля, ля, ля, ля, ля, ля, ля, ля, ля, ля, ля, ля, ля, ля, ля!

Гармонический минор

Не спеша

p

Се-кун-дой у-ве-ли-чен-ной ме-

cresc.

-ло-ди-я лю-ба-я в ми-но-ре гар-мо-ни-чес-ком за-пом-нит-ся долж-на. Все-

*cresc.**mf*

-гда в нем по-вы-ша-ет-ся ступень в-го седь-ма-я, и вво-д-ным зву-ком вто-ри-ку ста-

mf

-но- вст-ся о-на. А... А...

Оживленно

mf

Чтоб за- пом- нить тре-

-звучи- е ма- жор- но- е, ты вни- ма- тель- но слу- шать из-

cresc.

-воль. В нем боль- ша- я и ма- ла- я гер- ци- и:

cresc.

22. *

до, ми, соль, до, ми, соль, до, ми, соль, соль, ми, до. Но коль

*

но- та од- на пе- ре- ме- нит- ся! вмес- то ми за- зву-

rit. *a tempo*
-чит ми-бе- моль, мы по- лу- чим тре-

-звучи-е ми- нор- но- е: до, ми-бе- моль,

соль, до, ми-бе- моль, соль, до, ми-бе- моль, соль, соль, ми-бе- моль, до.

Спокойно

Возь-ми-те плав-но-е тре-звучи-е, при-

-бавь-те тер-ци-ю пе-вучу-ю, вот не тре-звучи-е у

вас, а септ-аккорд зву-чит сей-час.

Сопрано

Альты

А... А...

Интервалы

Русский текст К. Алемасовой

О. МАНДИЧЕВСКИЙ

Умеренно

Вот при-ма, се-кун-да, вот тер-ци-я, квар-та, вот квин-та, сек-ста, сеп-ти-ма ок-та-ва. Ин-тер-ва-лы, ин-тер-ва-лы пять фаль-ши-во не при-ста-ло, в них и-на-че тол-ку ма-ло: в каж-дом зву-ке, на-ко-нец, по-ка-жи, что ты пе-вец.

Умеренно

Вот при-ма, вот се-кун-да, вот тер-ци-я, квар-та, вот квин-та, сек-ста, сеп-ти-ма ок-та-ва. По-ре-вер-нул-ся наш ка-нон. Ну, раз-ве не у-че-ный он? А тот у-чен ли, кто по-ет? О нет, сов-сем на-о-бо-рот.

Канон

Л. БЕТХОВЕН

Умеренно

Про-шу вас всем хо-ром гам-му про-петь до ма-жор: а... а... а...

* для окончания канона

а... а... а...

Вл. Соколов

УПРАВЛЕНИЕ ХОРОМ

Основное средство управления хором — руки дирижера. Рука дирижера организует певцов непосредственно перед началом пения, дает сигнал к вступлению хора или отдельных партий, показывает окончание пения.

Дирижерский жест помогает участникам хора петь произведение в правильном темпе, с разнообразной силой звучности. На концерте он заменяет все прочие средства управления, применяемые на репетициях.

Существуют общепринятые правила движений рук во время дирижирования хором. Совокупность приемов, основанных на правилах дирижирования, называется техникой дирижирования.

Рассмотрим основные функции дирижерского жеста.

Тактирование (показ размера). При дирижировании руководитель должен отмечать (отсчитывать) каждую долю такта (единицу времени) отдельным взмахом руки. Такой отсчет долей называется тактированием. Количество взмахов в каждом такте соответствует числу долей в нем. Известно, что такт состоит из определенного количества долей, различных по своему значению: сильных, относительно сильных и слабых. В пределах одного такта движения рук распределяются по количеству находящихся в нем долей. В зависимости от структуры такта эти движения имеют определенный рисунок, который называется дирижерской схемой.

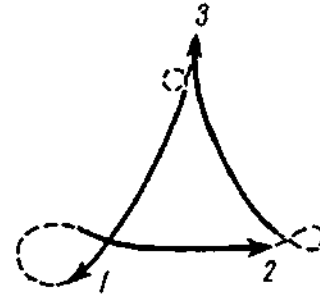
При дирижировании *на два* (2/4, 2/2) первая, сильная доля сопровождается движением руки вниз; вторая, слабая — движением руки вверх (см. русскую народную песню «Ты Россия, ты Россия»).



.. на два "

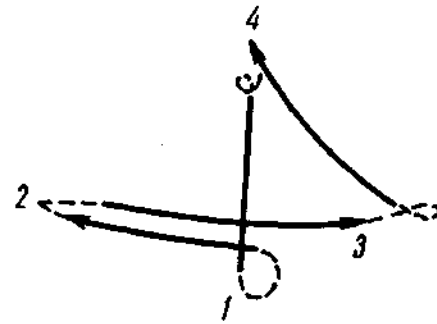
При дирижировании *на три* (3/4, 3/2, 3/8) первая, сильная доля сопровождается движением руки вниз; вторая, относительно сильная — от себя; тре-

тья, слабая — вверх (см.: «Первые отряды» А. Флярковского, «Осень» Р. Бойко).



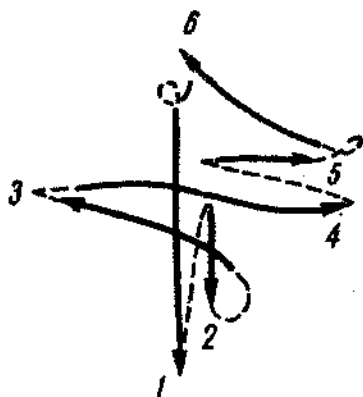
.. на три "

При дирижировании *на четыре* (4/4 или C) первая, сильная доля сопровождается движением руки вниз; вторая, слабая — к себе (применительно к правой руке — влево); третья, относительно сильная — от себя (применительно к правой руке — вправо); четвертая, слабая — вверх (см.: «Страна поет о Ленине» О. Хромушина).



.. на четыре "

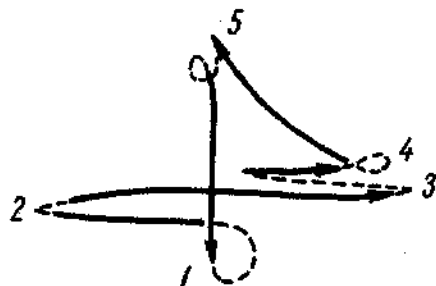
При размерах, состоящих более чем из четырех долей, сохраняется принцип движения руки в четырех направлениях: вниз, к себе, от себя, вверх (применительно к правой руке). В зависимости от количества долей и структуры такта движение руки в том или ином направлении повторяется. Так, при шестидольном размере (6/8 — *на шесть*) первая, сильная доля сопровождается движением руки вниз; вторая, относительно сильная — также вниз; третья, слабая — к себе; четвертая, относительно сильная — от себя; пятая, относительно сильная — снова от себя; шестая, слабая — вверх (см.: «Хор земледельцев» И. Гайдна).



„на шесть“

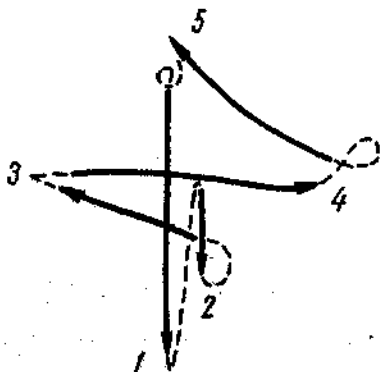
Произведения, написанные в скором темпе, при размере 6/8 дирижируются по двухдольной схеме (см.: «Смелый наездник» Р. Шумана).

При пятидольном размере (5/4, 5/8) с группировкой такта 2 + 3 дирижируют так: первая доля — рука идет вниз; вторая — к себе; третья и четвертая — от себя; пятая — вверх (см. туркменскую народную песню «Наш солнечный край»):



„на пять“ (2+3)

При структуре такта 3 + 2 на первую долю рука направлена вниз; на вторую — также вниз, на третью — к себе; на четвертую — от себя; на пятую — вверх (см. русскую народную песню «Я по рыночку ходила»):



„на пять“ (3+2)

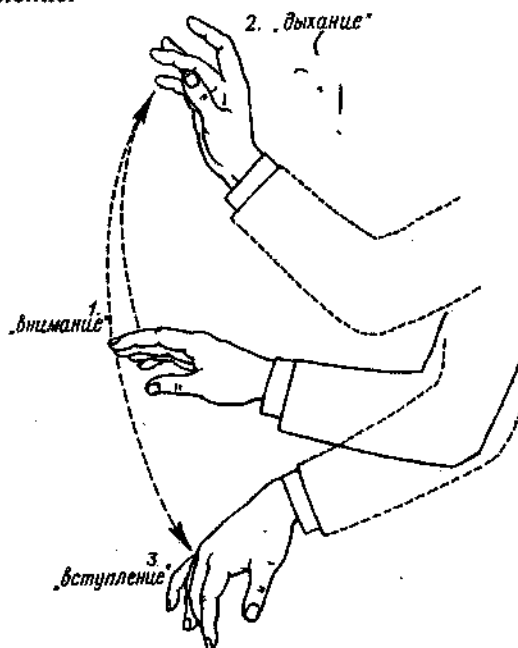
Произведения, написанные в скором темпе, при пятидольном размере дирижируются на два.

Показ начала пения (вступление). Дирижерский жест, обозначающий начало пения, расчленяется на три элемента:

Внимание — свободно поднятая, слегка согнутая в локте рука с протянутой вперед кистью. Этим жестом дирижер собирает внимание певцов. Жест **внимание** длится несколько секунд, непосредственно предшествующих началу пения. Задача его — приготовить детей к исполнению песни, точнее — к очень важному моменту процесса пения — дружному, одновременному вдоху. Отличительный признак жеста **внимание** — неподвижность.

Дыхание — взмах руки вверх, показывающий хору момент вдоха.

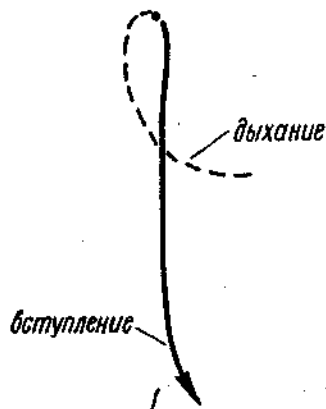
Вступление — взмах руки вниз, показывающий непосредственно начало пения, то есть собственно вступление.



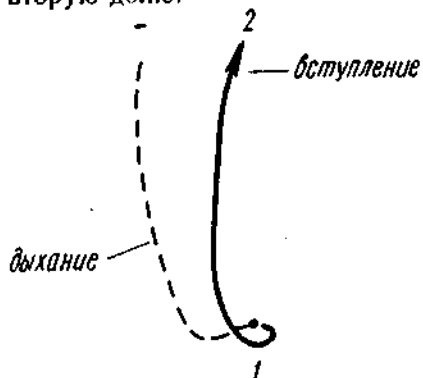
Жесты **дыхание** и **вступление** производятся в характере последующей музыки. Так, по своей протяженности каждый из них равен длительности доли последующего такта; для вступления на форте необходим упругий, энергичный жест; для вступления на пиано — мягкий, легкий.

Все эти элементы дирижерского жеста, выполняющие каждый свою функцию, служат одной цели — добиться одновременного, дружного вступления всех певцов хора.

При данном разборе элементов жеста имелось в виду, что вступление хора происходит на первую долю такта (см.: «Страна поет о Ленине» О. Хромушина).



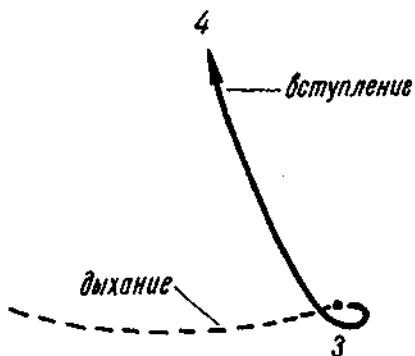
В случаях, когда хор вступает на какую-либо другую долю такта, например на последнюю (затакт), комбинация жестов *внимание*, *дыхание*, *вступление* и их взаимосвязь остается такой же, изменяется лишь направление движения руки. Так, в затактовом вступлении при размере $2/4$ жест *дыхание* приходится на первую долю, а жест *вступление* — на вторую долю.



При размере $3/4$ жест *дыхание* направлен в сторону второй доли, а жест *вступление* — в сторону третьей доли (см. белорусскую народную песню «Веснянка»).

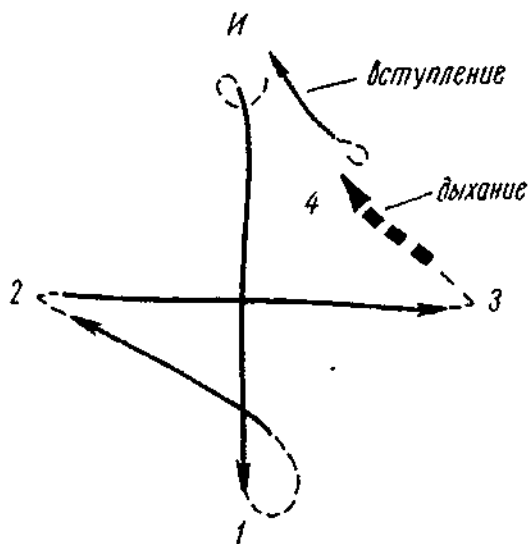


Если же размер $4/4$, то жест *дыхание* приходится на третью долю, а жест *вступление* — на четвертую (см. «Мелодия дружбы» Ю. Чичкова).



Мы привели примеры затактовых вступлений в случаях, когда затактом является целая доля. В песенно-хоровой литературе часто встречаются затакты, по времени занимающие часть доли такта. Такое вступление в практике принято называть *дробным вступлением*. Технический прием показа такого рода вступления более сложен. Здесь важно иметь в виду, когда, в какой момент хор должен взять дыхание перед началом пения. Если во

всех предыдущих случаях вдох делается на долю, предшествующую вступлению, и по времени равен протяженности этой доли, то при дробном вступлении хор должен сделать вдох на первой половине этой дробной доли (см.: «Звонок» В. Соколова).



Дыхание в этом случае берется предельно четко, упруго — так, чтобы успеть в течение одной доли и сделать вдох и начать петь. Таким же четким и ясным должен быть дирижерский жест, показывающий вступление. Последовательность движений руки и количество элементов жеста остается неизменным, как и при обычном затакте, но их характер и взаимоотношение меняются. Так, второй элемент жеста теперь фактически не показывает дыхание, он отмечает только темп, скорость последующей доли; третий же элемент выполняет двойную функцию: *дыхание* и *вступление*. Вот почему этот последний, третий элемент жеста должен быть очень активным.

Показ окончания пения (снятие). При показе окончания пения — *снятие звучности* — применяется такая же комбинация жестов, как и при вступлении. Но вследствие того, что снятие происходит при окончании исполнения произведения (или в процессе его исполнения), первый жест (*внимание*) не столь обязателен, как при начале пения, ибо участие певцов в пении уже предусматривает *внимание*. Жесту *дыхание* соответствует жест, называемый *приготовление* или *ауфтакт**, а жесту *вступление* соответствует жест *снятие*.

Другие функции дирижерского жеста. Помимо тактирования, показа вступления и окончания пения перед руководителем неизбежно встают и другие задачи, связанные с процессом исполнения хорового сочинения.

Дирижер должен уметь жестами требовать от хора выполнения динамических оттенков (нюансов), характера звуковедения; дирижерский жест способствует преодолению хором различных трудностей, которые могут встретиться во время исполнения.

* *Ауфтакт* — предварительный взмах, организующий исполнение в отношении темпа, динамики, характера звуковедения, начала и окончания, а также и жест, показывающий дыхание.

Для показа тихого звучания (пиано) рекомендуется мягкий, легкий жест руки, ладонью обращенной к хору.

Требование сильной, громкой звучности (форте) осуществляется энергичным, волевым движением руки и напряженным кисти.

Прием показа громкого или тихого пения рекомендуется применять и при нарушении какой-либо партией динамического ансамбля. В этом случае соответствующий жест должен быть обращен не ко всему хору, а к партии, нарушившей ансамбль.

Дирижерский жест может помочь исправить интонационные погрешности, возникшие во время исполнения песни. Так, при тенденции к понижению уместен жест руки с поднятым вверх указательным пальцем, обращенным к понижающей партии или ко всему хору.

Наоборот, при тенденции хора к повышению исправить интонацию поможет вытянутая кисть с опущенным вниз указательным пальцем.

Знание элементарных приемов техники дирижирования в том небольшом объеме, который приведен в этой статье, нужно считать необходимым для руководителя хора. Техника дирижирования поможет ему преодолеть многие трудности при разучивании и исполнении произведений с гораздо меньшим напряжением сил и энергии как своих собственных, так и всего коллектива в целом.

Чтобы дирижерский жест был эффективен и действительно принес пользу, он должен быть волевым, ясным, отчетливым, целенаправленным, а главное — понятным поющим. Надо воспитывать у хористов необходимые навыки восприятия дирижерского жеста, умение следовать указаниям дирижера на протяжении исполнения всей песни.

Однако подчеркнем, что техника дирижирования лишь помогает руководителю в его работе, но не является самоцелью. Мало принесет пользы только формальное выполнение дирижерских правил. Если руководитель не будет обладать глубокими знаниями в области вокально-хоровой техники, если он недостаточно изучил исполняемое произведение, не понял его идейно-художественного содержания, то даже самые правильные дирижерские жесты не спасут от неудачи.

Успеху руководителя, особенно на выступлениях, помогает также общая подтянутость фигуры, выразительный, волевой, вдохновенный взгляд, отражающий внутреннее состояние дирижера.

Разумеется, все вышперечисленные правила техники дирижирования могут быть усвоены лишь в процессе практической деятельности руководителя хора. Но одно несомненно: каждый руководитель хора, обладая минимумом качеств, необходимых дирижеру, организатору и воспитателю детского коллектива, должен в значительной мере быть учителем пения в самом прямом смысле этого слова.

РАБОТА С ХОРОМ НАД ПЕСНЕЙ

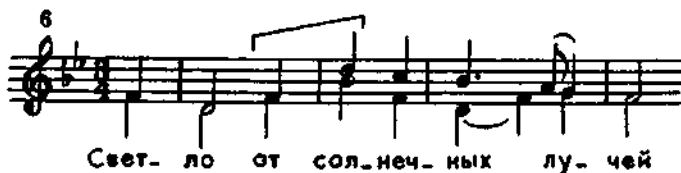
Работа над песней — хоровым произведением — самый важный раздел занятий с детским хором. Ведь разучивание песни, ее исполнение и есть та главная, основная цель, ради которой существует хоровой коллектив.

Успешность и плодотворность работы над произведением в значительной мере обеспечивается реализацией всех тех навыков и умений, о которых говорилось в предыдущих статьях.

Естественно, что при отборе сочинений для разучивания руководителю необходимо в первую очередь исходить из художественно-технических возможностей хора. Нецелесообразно давать хору произведения такой сложности, которая на данном этапе для коллектива непреодолима. Но это не исключает некоторой «переоценки» исполнительских сил хора. Можно выбрать такой трудности песню, в процессе разучивания которой коллектив не только применит уже имеющиеся у него навыки, но и приобретет новые, более сложные. Важно включить в работу целый комплекс технических задач, осуществление которых будет способствовать художественно-исполнительскому росту коллектива.

При работе над песней можно принять за основу общепринятую последовательность: разучивание по партиям, сводные занятия всего хора, преодоление трудностей и затем — художественная отделка произведения. Правильно ли, если от хора, участники которого еще недостаточно хорошо знают свои партии, руководитель будет требовать выразительного исполнения? Конечно, нет. Правда, трудно установить определенные границы между той или другой фазой работы над произведением. Многое зависит от мастерства руководителя, от подвинутого хора, а также от степени сложности разучиваемого сочинения. Очень важно заинтересовать ребят песней, вызвать у них желание преодолеть трудности, заключенные в ней, убедить в необходимости тщательной отделки.

«Черновая» работа, несомненно, будет проходить оживленнее, интереснее, если ребята поймут образ песни, ее содержание. От умения руководителя сочетать художественные и технические элементы зависит качество репетиции, ее результативность. Здесь на помощь могут прийти и образные сравнения и яркие сопоставления. Например, какой-либо партии нужно спеть трудный интервал. Предположим, разучивается песня А. Хачатуряна «Вальс дружбы». Здесь у первого голоса встретится скачок вверх на большую сексту: фа—ре.



Руководитель, естественно, будет требовать, чтобы верхний звук ре был спет чисто. Хорошо, если ребята музыкально достаточно грамотны и понимают, что верхний звук большой сексты нужно интонировать высоко, тем более что он является третьей тонического мажорного трезвучия. Но даже и при таких благоприятных условиях чистому интонированию звука ре поможет образное объяснение, например: «Вслушайтесь в смысл слов *светло от солнечных лучей*, почувствуйте, как свежо и ярко должна прозвучать вся фраза и особенно слог *сол* в слове *солнечных*. Постарайтесь, что-

бы эта верхняя нота *ре* действительно прозвучала светло, радостно, солнечно».

Еще раз подчеркнем, что процесс работы над песней с хором нельзя строго разграничивать на фазы с четко определенным кругом технических или художественных задач. Такое членение будет формальным. Оно может иметь место лишь как схема, следуя которой руководитель в меру своего опыта, умения и способностей будет варьировать те или иные методы разучивания произведения.

Рассмотрим конкретный план работы над песней. Возьмем для примера русскую революционную песню «Узник» на стихи А. Пушкина. Прежде всего руководитель сам разбирает произведение. Сделав общий анализ, он выяснит, что исполнить песню может лишь подвинутый хоровой коллектив, который владеет навыками пения без сопровождения и располагает тремя самостоятельными партиями — первые и вторые сопрано и альты, причем альтовая партия должна быть настолько опытна, что при необходимости сможет разделиться на два голоса. Только убедившись в том, что хор может осилить это произведение, руководитель приступает к более тщательному его разбору.

Предполагается, что хоровой коллектив, о котором здесь идет речь, состоит из детей среднего и старшего школьного возраста. Образ узника, стремящегося к свободе, гениально и просто воплощенный А. Пушкиным в стихах, будет близок и понятен ребятам данного возраста.

Музыка песни соответствует содержанию стихотворения А. Пушкина. Плавные, повторяющиеся триоли (на слова «сижу за решеткой»): в начале куплета чередуются со скачкообразными, ритмически острыми интонациями («кровавую пищу клюет под окном»). Вторая часть куплета передает душевное состояние молодого узника, томящегося в неволе и неудержимо, страстно стремящегося к свободе.

Эти мелодически и ритмически контрастирующие мотивы характеризуют два образа, лежащие в основе текста песни, — узника и вольной птицы, образы неволи и свободы.

В стихотворении три куплета:

Сижу за решеткой в темнице сырой.
Вскормленный в неволе орел молодой,
Мой грустный товарищ, махая крылом,
Кровавую пищу клюет под окном.

Клюет, и бросает, и смотрит в окно,
Как будто со мною задумал одно.
Зовет меня взглядом и криком своим
И вымолвить хочет: «Давай улетим!»

Мы вольные птицы; пора, брат, пора!
Туда, где за тучей белеет гора,
Туда, где синеет морские края,
Туда, где гуляем лишь ветер... да я!..»

Куплетное строение песни всегда создает определенную трудность для ее исполнения. Трудность эта обуславливается тем, что различные по содержанию, но одинаковые по музыке и по фактуре хорового изложения куплеты требуют соответственно различной интерпретации каждого из них. В данном произведении куплеты по музыке и фактуре хорового изложения идентичны кроме последнего, к которому добавлено заключение из трех тактов.

Тексты же куплетов различны по содержанию, настроению и, следовательно, требуют разнообразия в применении художественно-выразительных средств. Правда, между ними нет ярких контрастов, противопоставлений; образ томящегося узника, мечта о воле, стремление к ней проходят красной нитью через все три куплета. Но постепенное нарастание этого стремления ясно прослушивается от первых слов песни «сижу за решеткой» до последней фразы: «Туда, где гуляем лишь ветер... да я!..», являющейся кульминацией стихотворения.

Анализ стихотворного текста подскажет руководителю верное, художественно оправданное исполнение каждого из трех куплетов, а это значит — и всего произведения в целом. Для художественно яркого исполнения могут быть применены различные средства выразительности. Темп, нюансы, дикция и другие элементы должны быть учтены при составлении исполнительского плана.

Так, очевидно, что первый куплет нужно петь в достаточно медленном темпе, с ограниченным применением динамики, без контрастов. Ведь здесь еще нет действия, нет порыва; в первом куплете идет лишь описание душевного состояния узника.

Смысл второго куплета — настроение узника, у которого зарождается надежда на освобождение. Исполнение куплета должно передать внутреннее переживание героя. Темп должен быть более подвижным, свободным (рубато). Триоли на слова «клюет, и бросает, и смотрит в окно» поются упруго, волевым штрихом *нон легато*. Восьмые с точкой и шестнадцатые на словах «зовет меня взглядом», «и вымолвить хочет» исполняются ритмически четко. Важно обратить внимание хора на необходимость гибкого, предельно осмысленного произношения слов «клюет, и бросает», «криком своим».

Третий куплет требует еще более подвижного темпа, большей силы звучности. Мысленно узник уже на свободе; он сравнивает себя с вольной птицей, парящей высоко над землей. «Мы вольные птицы; пора, брат, пора! — восклицает он. — Туда, где гуляем лишь ветер... да я!..» Хор еще раз повторяет эту фразу, как бы утверждая победу добра, и останавливается на звучном, сильном, напряженном аккорде, который вдруг внезапно обрывается; остается звучать лишь одна нота *фа* у вторых альтов: тревожно-тоскливый звук как бы напоминает нам о том, что мечта узника так и осталась только мечтой.

Таков в общих чертах художественно-исполнительский анализ этого произведения.

Естественно, что осуществление исполнительского плана, правдивая передача художественного образа средствами хорового искусства требуют от коллектива освоения и преодоления всех технических трудностей хоровой партитуры: ритмических, интонационных, тесситурных, дикционных и других. Анализируя хоровую партитуру, руководитель должен отметить наиболее трудные места и при разучивании песни обращать на них особое внимание.

Приведем примеры *ритмических* трудностей. Размеренное, ровное движение триолями, с которого начинается песня, внезапно сменяется острым, пунктирным ритмом на словах «мой грустный то-

варищ». Затем после ровных триолей следующих тактов ритмический рисунок снова меняется. Этот ритмический перебой должен быть точно выполнен хором.

Очень важно правильное, четкое исполнение затактов в начале каждого куплета, а также затактовых вступлений в некоторых фразах внутри куплета.

Например, затактовая восьмая в начале песни равна половине доли и должна звучать соответственно более протяжно, нежели восьмая в следующем такте, являющаяся частью триолы, то есть одной третьей доли. Такое же затактовое вступление, равное половине доли, мы найдем в сопрановой партии (восьмой такт), в имитационном ходе у альтов (девятый такт), а также в конце песни у всего хора (тринадцатый такт).

В других случаях затактовые восьмые являются частью триолы. Например, во втором такте в партии сопрано, в третьем такте у альтов, в четвертом и в десятом снова у сопрано.

Небрежное исполнение этих затактовых восьмых, превращение их повсюду в «триольные» восьмые приведет к ритмическому однообразию и снизит художественный уровень исполнения произведения, нарушит его трактовку.

Разберем теперь *интонационные* трудности этой песни. Прежде всего — это хроматическое движение мелодии. Хроматизм и альтерация почти всегда представляют собой наиболее уязвимые места в процессе разучивания песен. Отметим такие места в партитуре:

В первом такте у альтов:



В пятом такте в партиях первых и вторых сопрано:



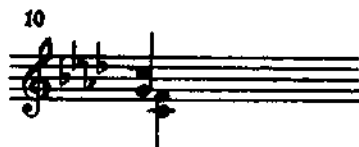
И наконец, в конце песни у вторых сопрано и первых альтов:



Чистое интонирование указанных отрывков требует тщательной тренировки и, главное, слухового осознания хроматических и альтерированных ступеней, их логической связи с окружающими звуками.

Интонационные трудности возникают и при обстоятельствах, не связанных с хроматизмами.

Например, в восьмом такте встречается такое созвучие:



Особая ответственность за чистое звучание аккорда лежит здесь на партии первых альтов: звук *фа* — диссонирующий, он стремится к разрешению в соседний звук *ми-бикар* — вводный тон *фа* минора, являющийся терцией доминантового трезвучия. Трудность интонирования звука *фа* состоит в том, чтобы преодолеть его стремление к понижению, поэтому интонировать его нужно устойчиво, высоко.

Отметим теперь трудности, возникающие из *тесситурных* условий. В этом произведении нет ярко выраженных тесситурных трудностей, нет очень высоких и очень низких звуков ни в одной партии, но есть такие места, в которых часто встречаются звуки относительно высокого или относительно низкого регистров.

Возьмем, к примеру, партию альтов. Выясняем, что альты некоторое время (первый — пятый такты) поют в довольно низком регистре. Это обстоятельство необходимо учесть руководителю при работе с альтовой партией. Есть опасность, что дети будут петь это место тяжелым, густым звуком. Руководитель должен предостеречь их от излишнего и неправильного использования грудного регистра. Трудность усугубляется также и тем, что указанная мелодическая линия при исполнении всей песни целиком повторяется трижды.

Следует обратить внимание и на *дикционные* трудности. Можно предположить, что в тексте данной песни нет особых дикционных трудностей, нет сложных словосочетаний, скороговорок и т. д. Но это не означает, что над текстом не следует работать специально. В хоровом произведении произношение любого текста должно быть ясным, четким и осмысленным. В этом и заключается дикционная трудность хорового исполнения. Уже одно то, что слово или даже один слог в хоре произносится группой певцов, говорит о том, какая нужна тренировка, чтобы это слово или слог они произносили одновременно.

Руководитель, добываясь ясности, отчетливости, должен особенно тщательно отработать с детьми произношение наиболее важных, характерных для данного произведения слов и фраз. В нашем произведении такими опорными словами будут: «орел», «криком», «крававую», «клюет под окном», «лишь ветер... да я!..».

Итак, мы остановились лишь на некоторых, более или менее трудных местах партитуры. Но, естественно, нельзя сделать вывод, что остальное здесь просто. В любой партитуре нет «легких» мест. Все должно быть выучено тщательно, ко всему процессу разучивания нужно приложить большой, разумный труд. А главное, руководитель хора должен стремиться привить коллективу любовь к красивому, выразительному пению.

Л. Абелян

ОРГАНИЗАЦИЯ ХОРОВОГО КОЛЛЕКТИВА

Одним из немаловажных условий плодотворной деятельности хорового коллектива является четкая, последовательная организационная работа. Она начинается с приема учащихся в хор, проводимого ежегодно. О приеме, месте и времени прослушивания детям сообщают в школах, объявляют по радио, в газетах, афишах.

При поступлении учащихся должен исполнить свою любимую песню без поддержки инструмента от разных звуков, а также повторить две-три несложные попевок после исполнения их на инструменте или голосом. Иногда руководитель может сам предложить поступающему спеть какую-либо известную песню, например, «Наш край» Д. Кабалевского, «Пусть всегда будет солнце» А. Островского и т. п.

Пение песни и упражнений поможет выяснить характерные особенности голоса учащегося, а также проверить его музыкальный слух и память. Для выявления гармонического слуха можно сыграть два-три звука в одновременном звучании и попросить пропеть их от нижнего к верхнему.

Обычно прием в хор проходит в два тура. На первом туре детей прослушивает хормейстер, на втором — все руководители коллектива. Именно на втором туре определяется принадлежность голоса к той или иной партии путем тщательного выявления диапазона, характера, тембра. Детей с хорошими голосами выделяют для занятий в сольные вокальные группы (см. статью «Некоторые вопросы развития и воспитания голоса в подростковом и юношеском возрасте»).

Если хоровой коллектив существует несколько лет, то вновь принятые образуют отдельную, так называемую подготовительную группу. В связи с тем, что детский хор, как правило, ежегодно покидает большое число воспитанников (возраст, изменение места жительства и т. д.), на подготовительную группу ложится большая ответственность. Участники этой группы должны стремиться догнать по уровню знаний и умений основной хор.

Все вновь принятые записываются в журнал, где указывается их адрес, школа, класс, возраст. На каждого хориста заводится карточка, куда вносятся данные о состоянии и изменениях голосового аппарата. В эту же карточку два раза в год вносятся оценки за индивидуальную сдачу разучиваемых песен, здесь же отмечаются особенности музыкального и певческого развития учащихся. К началу учебного года необходимо пригласить врача-фониагра для осмотра голосового аппарата у вновь принятых детей и для наблюдения за развитием их голосов в процессе обучения.

В подготовительной группе учащиеся осваивают главные певческие навыки, изучают музыкальную грамоту, знакомятся с репертуаром старшего хора и через пять-шесть месяцев, по мере успеваемости, переводятся в основной состав. Так как подготовить детей за пять-шесть месяцев работы к полноценной

замене ушедших опытных певцов трудно, желательно иметь в коллективе три группы: младшую, среднюю и старшую. Только последовательное пополнение одной группы за счет другой может снять вопрос о невозможности постоянного совершенствования хорового мастерства. Но и при такой организации коллектива необходимо набирать вспомогательные группы к младшему и среднему хорам. Количественный состав подготовительных групп — 30—50 человек, а основных — 60—100.

Для успешной деятельности коллектива руководитель должен заранее планировать занятия всех хоров на учебный год, исходя из подвинутости каждой группы. В план включается организационная, учебно-воспитательная работа и культурно-образовательные мероприятия.

Одним из главных разделов в учебно-воспитательной работе является подбор репертуара. Выбирая уровень мастерства хора, руководитель выбирает произведения, которые помогут ему в выполнении поставленных задач. Он должен тщательно готовиться к каждому занятию, глубоко анализировать хоровую партитуру, определять художественно-исполнительский план и намечать пути преодоления встречающихся трудностей, строго соблюдать принцип постепенности в усложнении певческой и психологической нагрузки, особенно с начинающими певцами, всемерно пробуждать в детях эмоциональное, творческое отношение к пению, учить их передавать в своем исполнении чувства и мысли, изложенные в песне (см. статью «Работа с хором над песней»).

Приходя в хор, дети активно включаются в творческую атмосферу коллективного музицирования. В процессе обучения пению у них развиваются художественные способности: музыкальный слух, музыкальная память, воспитывается эмоциональная отзывчивость к искусству. Работа над качеством хорового звучания, над выразительным исполнением музыкальных произведений оказывает непосредственное влияние на формирование у ребят художественных взглядов и представлений, на воспитание эстетического вкуса.

Художественно-исполнительский уровень коллектива в значительной степени зависит от мастерства каждого хориста. Вот почему индивидуальные занятия в хоре должны быть обязательными. В процессе такой работы руководитель сможет вовремя заметить изменения в голосе певца, указать пути овладения вокальными навыками, объяснить те или иные музыкально-теоретические термины и т. д. Индивидуальные занятия можно совмещать с проверкой усвоения разучиваемых произведений.

Помимо основной работы с хором руководитель проводит дополнительные культурно-массовые мероприятия, которые способствуют общему музыкально-эстетическому воспитанию участников хора. Очень полезны коллективные посещения концертов, оперных спектаклей, встречи с музыкантами и ком-

позиторами, слушание радиопередач, просмотры музыкальных фильмов, экскурсии.

Хор занимается не менее двух раз в неделю по 2—3 часа. Перерыв в занятиях обязателен через каждые 45 минут.

Очень важно правильно распределить певческую нагрузку, так как пение оказывает значительное влияние на нервную и сердечно-сосудистую системы. При правильной вокальной нагрузке изменения в организме незначительны, более того — пение улучшает дыхание и кровообращение. Большое значение имеет здесь доступность репертуара, методика ведения хоровых занятий, а также гигиенические условия работы коллектива. Известно, что утомляемость поющих резко повышается, если разучиваемые произведения слишком сложны, не продуман план урока, если занятия проводятся в небольшом, плохо проветренном помещении. Для хоровых репетиций хорошо использовать школьные залы, большие светлые классы. Кроме того, желательно иметь и комнату для работы по партиям.

В залах должны быть настроенные инструменты, достаточное количество стульев, доски с нотными линейками, мел, указки, шкаф, где хранится нотный материал, партии, журналы, хоровые сборники, наборы пластинок. Существенную помощь в работе с хором окажут магнитофон, приемник, проигрыватель, киноаппарат. Хорошо также приобрести портреты композиторов, музыкальные плакаты, оборудовать помещение стендами, на которых бы выставлялись новые сборники песен, книги и статьи для детей о музыке, фотографии из жизни хора, заметки о его выступлениях и т. п.

Рассаживать хор следует полукругом, по росту, в два-три ряда. Вопрос расположения партий является очень серьезным, так как от него во многом зависит качество звучания хора. Чем более подвинут коллектив, тем больше вариантов расположения хоровых партий. Наиболее распространенная схема расстановки хора: в центре располагаются ведущие голоса — первые сопрано и первые альты.

Другой вариант: голоса постепенно повышаются справа налево.

Наконец, хор может стоять квартетами (по одному из каждой партии). Этот вариант возможен при небольших составах (30—40 человек) и при высокой подвинутости коллектива. Хористы, неуверенно исполняющие свою партию и еще недостаточно усвоившие вокально-хоровые навыки, размещаются в средних рядах своей партии, а позади и между ними садятся более опытные члены коллектива. По краям каждого ряда отдельной хоровой партии располагаются наиболее сильные певцы, правильному пению которых не может мешать близость звучания соседней партии.

На учебных занятиях хору рекомендуется иногда петь стоя, что обеспечивает наилучшие условия для правильного дыхания, звукообразования, выра-

зительного исполнения, большей собранности поющих. Кроме того, пение стоя приближает ребят к осуществлению исполнения на эстраде.

Дирижер-руководитель находится в центре перед хором, чтобы его видели все поющие. Рояль обычно устанавливают с правой или с левой стороны сцены.

Для выступлений весь хор должен иметь одинаковые костюмы.

Количество концертов в год может быть от 5—6 до 10—12, это зависит прежде всего от художественно-исполнительского уровня коллектива. Концертные выступления проверяют рост коллектива, уровень его художественного развития, воспитывают у каждого участника сознательное отношение к качеству исполнения. Однако надо помнить, что слишком частые выступления могут принести большой вред детскому голосу.

В хоре кроме руководителя-дирижера должны быть хормейстер, концертмейстер и желательно педагог-организатор.

Значительную помощь руководству хора в воспитании дружного, дисциплинированного коллектива оказывает старостат, состоящий из старосты всего коллектива, его заместителя и старост партий. Они выбираются в начале учебного года. Старосты отвечают за дисциплину, раздают нотные партии и текст, следят за содержанием в порядке нотных тетрадей, помогают руководителю хора в подготовке помещения к занятиям, в организации собраний, походов на концерты. Руководитель хора вместе со старостами следит за успеваемостью певцов в общеобразовательной школе. Каждую четверть они проверяют табели и поощряют хороших учеников, например, предоставляя им большую возможность в посещении концертов, спектаклей.

Актив и старостат — главные организаторы и застрельщики на вечерах самодеятельности, которые всегда пользуются большим успехом. Такие вечера отдыха, проникнутые атмосферой непринужденности и теплоты, особенно сплавляют детей вокруг хора.

Большое значение имеют связи руководства хора с родителями и школой. В начале каждого учебного года проводится собрание родителей, на котором их знакомят с планом работы, целями и задачами коллектива; из числа активных родителей создается родительский комитет, который может оказать существенную помощь руководителю хора во всех организационно-воспитательных вопросах (особенно если в коллективе нет педагога-организатора). Руководство хора поддерживает связь и с учителями музыки тех школ, где учатся ребята. Хормейстеры помогают учителям подбирать репертуар для выступлений школьных хоров на утренниках и школьных праздниках. Участники хора также всячески помогают музыкально-хоровой работе, проводимой в их школах, принося туда свои песни, опыт, знания и умения.

Раздел II ПЕСНИ И ХОРЫ

Часть первая

Слова П. СИНЯВСКОГО

Страна поет о Ленине

Музыка О. ХРОМУШИНА

Торжественно, лирично

Ф-п.

The first system of the piano introduction features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The right hand plays a series of chords and eighth notes, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment.

The second system continues the piano introduction with similar harmonic textures and melodic lines in both hands.

Хор *mf*

Ро-ди-на на-ша на-ве-ки сог-ре-та све-том за-бот-ли-вых

The vocal line begins with a half note on a G4, followed by eighth notes. The piano accompaniment consists of quarter notes in the right hand and eighth notes in the left hand.

ле-нин-ских глаз. Нам у-лы-ба-ет-ся Ле-нин с порт-ре-та,

The vocal line continues with quarter notes and eighth notes. The piano accompaniment features a more active right hand with eighth notes and a steady left hand.

Припев

ду-ма-ет Ле-нин о каж-дом из нас. Лу-чис-ты-ми ал-ле-я-ми на-

The chorus begins with a key change to two sharps (D major). The vocal line is marked with a forte dynamic and features a mix of quarter and eighth notes. The piano accompaniment is more rhythmic, with eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

-встречу нам и-дет вес-на, стра-на по-ет о Ле-ни-не, по-ет о Ле-ни-не стра-на. Лу-

-чисты-ми ал-ле-я-ми на-встречу нам и-дет вес-на, по-ет о Ле-ни-не стра-

Для повторения // Для окончания *p*

-на. // -на. По-ет о Ле-ни-не стра-на.

Родина наша навеки согрета
Светом заботливых ленинских глаз.
Нам улыбается Ленин с портрета,
Думает Ленин о каждом из нас.

Припев: Лучистыми аллеями
Навстречу нам идет весна,
Страна поет о Ленине,
Поет о Ленине страна.

Ленин всегда нам советом поможет,
К самой заветной мечте позовет.
Ленин для нас всё родней и дороже,
Ленин и в песне и в сердце живет.

Припев

Песня взлетела на крыльях рассвета,
Алой зарей в поднебесье зажглась.
Родина наша навеки согрета
Светом заботливых ленинских глаз.

Припев

В песне следует добиваться широкой напевности и мягкого, теплого звучания. В репетиционной работе полезно пропевать песню на различные гласные, которые помогут найти свободное, льющееся звучание всех партий при весьма однообразном и дробном ритмическом рисунке.

Первые отряды*

Слова М. САДОВСКОГО

Музыка А. ФЛЯРКОВСКОГО

Подвижно

М. барабан

pp

Не ро-бе-ла мо-ло-дость гроз-но-ю по-рой. По-вя-за-ла мо-ло-дость

гал-стук ог-не-вой. Тру-би-те, тру-би-те, тру-би-те об-щий сбор. Рав-няй-те ко-

-лон-ны сво-и. Стра-на, мы все на-деж-ны-е за-щит-ни-ки тво-

* Из оратории «Счастливое солнце над нами».

-и! Стра-на, мы все на-деж-ны-е за-щит-ни-ки тво-и!

p
Все края от-клик-ну-лись, гор-ны сбор тру-бят. Рос, му-жал и ши-рил-ся

пер-вый наш от-ряд. От-ря-ды, от-ря-ды ша-га-ют по стра-не. Гор-

-нист, нас на под-виг зо-ви! *mf* Стра-на, мы все на-

-деж-ные по-мощ-ни-ки тво-и. Стра-на, мы все на-деж-ны-е по-

-мош-ни-ки тво-и.

mf
Мы за ком-со-моль-ца-ми в шко-ле и тру-де. Но-вой

пе-сней пол-нит-ся каж-дый но-вый день! Тру-би-те, тру-

-би-те, тру-би-те об-щий сбор. Рав-няй-те ко-лон-ны сво-

-и! Стра- на, мы все на-деж-ны-е по-мощ-ни-ки тво-и! Стра-

This system contains the first line of the musical score. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line begins with a long note on 'и!' followed by the lyrics 'Стра- на, мы все на-деж-ны-е по-мощ-ни-ки тво-и! Стра-'. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a steady bass line in the left hand.

-на, мы все на-деж-ны-е по-мощ-ни-ки тво-и!

This system contains the second line of the musical score. The vocal line continues with the lyrics '-на, мы все на-деж-ны-е по-мощ-ни-ки тво-и!'. The piano accompaniment continues with chords and a bass line. Dynamic markings 'v' and 'ff' are present in the piano part.

This system shows the piano accompaniment for the third system of the score. It consists of chords in the right hand and a steady bass line in the left hand.

This system shows the piano accompaniment for the fourth system of the score. It consists of chords in the right hand and a steady bass line in the left hand.

This system shows the piano accompaniment for the fifth system of the score. It consists of chords in the right hand and a steady bass line in the left hand.

ff

Слов-но пти-цы а-лы-е, гал-сту-ки ле-тят. Вре-мя не-бы-

-ва ло-е- пер-вый наш от-ряд! Тру-би-те, тру-би-те, тру-

-би-те об-щий сбор. Рав-няй-те ко-лон-ны в борь-бе!

От чиз-на, мы на-деж-ны-е по-мощ-ни-ки те-бе! Стра-

-на, мы все на-деж-ны-е по-мощ-ни-ки те-бе! Стра-на, мы все на-

-деж-ны-е по-мощ-ни-ки те-бе! Стра-на, мы все на-деж-ны-е по-

-мощ-ни-ки те-бе!

Песня интересна в работе над постепенным усилением динамики и последующим возвращением к первоначальному звучанию. Темповой и ритмической устойчивости поможет партия малого барабана, которую можно исполнять и на пионерском барабане.

Слова М. ПЛЯЦКОВСКОГО **Мелодия дружбы** Музыка Ю. ЧИЧКОВА

В темпе марша

Andis.

Ле- тят над пла-не- той, надми-ром зве-нят го- ло-

- са, их слы- шат рав-ни- ны, их слышат хол- мы и ле-

-са. О чем бы мысво- ми ни пе- ли у- лыб- чи- вым днем,

но все на- ши пе- сни - о счас- тье - и толь- ко о

нем. Но все на- ши пе- сни о счас- тье, но все на- ши пе- сни о

счас- тье, но все на- ши пе- сни о счас- тье - и толь- ко о

нем. Но все на- ши пе- сни о счас- тье, но все на- ши пе- сни о

Для повторения

счас- тье, но все на- ши пе- сни о счас- тье - и толь- ко о

нем.

mf
Вез- //

Для окончания

толь- ко о нем!

Летят над планетой, над миром звенят голоса,
Их слышат равнины, их слышат холмы и леса.
О чем бы мы с вами ни пели улыбчивым днем,
Но все наши песни — о счастье, и только о нем.
Но все наши песни о счастье,
Но все наши песни о счастье,
Но все наши песни о счастье —
И только о нем.

Везде одинаково солнце горит в синеве,
Везде одинаково прыгает дождь по траве.
Мелодия дружбы становится всюду слышной,
И все наши песни — о дружбе, и только о ней,
И все наши песни о дружбе,
И все наши песни о дружбе,
И все наши песни о дружбе —
И только о ней.

Нам нравится радуги в небе и ветер весны,
 Для радости мы на прекрасной Земле рождены.
 О чем бы мы с вами ни пели на шаре земном,
 Но все наши песни — о мире, и только о нем!
 Но все наши песни о мире,
 Но все наши песни о мире,
 Но все наши песни о мире —
 И только о нем!

В песне необходимо добиваться точности в передаче ритмического рисунка, который несет особую выразительность. Следует обратить внимание и на интонационно точное исполнение вводных звуков к основным тонам гаммы.

Первоклашка

Слова Ю. ЭНТИНА

Музыка В. ШАИНСКОГО

Переложение для детского хора В. Попова

Оживленно

mp

simile

© Издательство «Советский композитор», 1985 г.

* Исполняется хором на любой слог.

Пер-во

С.
А.
_к_лаш- ка, пер-во- клас- ник, у те- бя се- го- дня

празд- ник! Он серь-ез- ный и ве-се- лый- встре-ча пер-ва- я со

Со-ло
С.
А.
Бы-л вче-ра е-ще про-сто ре-бен-ком, ни че-го не по-де-ла-ешь
шко-лой! А...

* После третьего куплета для окончания с перейти на 13717

тут, на-зы-ва-ли те-бя до-шко-лен-ком, а те-перь пер-во-клас-кой зо-

-вут, а те-перь пер-во-клас-кой зо-вут.

Пер-во-шко-лой! Пер-во-

А. -клас-ка, пер-во-клас-сик, у те-бя се-го-дня празд-ник! Он серь-

-ез-ный и ве-се-лый-встре-ча пер-ва-я со шко-лой!

Припев: Первоклашка, первоклассник,
У тебя сегодня праздник!
Он серьезный и веселый —
Встреча первая со школой!

Был вчера еще просто ребенком.
Ничего не поделаешь тут,
Называли тебя дошколенком,
А теперь первоклашкой зовут.
А теперь первоклашкой зовут.

Припев

Всё пока в образцовом порядке.
И вопрос ни один не возник.
Ни помарочки нету в тетрадке.
Чист, как синее небо, дневник,
Чист, как синее небо, дневник!

Припев

Пусть на плечи ложатся заботы,
Но тебе ли от них унывать.
С понедельника и до субботы
Будешь знания ты добывать,
Будешь знания ты добывать.

Припев

В этой простой песне потребуется специальная работа над хоровым вступлением, имеющим ярко выраженный инструментальный характер. Необходимо добиться легкого, непринужденного звучания каждого голоса. Исполнять вступление можно на любой слог, который поможет обеспечить легкость и напевность, например, «ля», «да-ба-да» и т. д.

Песенка про аиста

Слова А. ВЯРЦИНСКОГО

Музыка И. ЛУЧЕНКА
Переложение для детского хора В. Попова

Весело

Ля-ля-ля-ля, ля-ля-ля-ля, ля-ля-ля-ля, ля-ля-ля-ля,

Соло *mf*

1. Луг зе-ле-ный воз-ле га-я. По тра-ве и-дет, ша-
2. Он ле-тит-над на-ми кру-жит. Он нас лю-бит, на-ми

Хор *p*

1. А... Воз-ле га-я. А...
Он все кру-жит.

Хор

Ля-ля-ля-ля-ля-ля,
3. Луг зе-ле-ный воз-ле га-я. По тра-ве и-дет, ша-

p

-га-ет,
дру-жит, ходит-бродит, хо-дит-бро-дит э-ист, хо-дит э-ист це-лый
а придем мы, а при-дем мы толь-ко на зе-ле-ный э- тот

да ша-га-ет. А... А...
с на-ми дру-жит.

ляляляля-ля.

-га-ет. Ходит-бродит, хо-дит-бро-дит э-ист, хо-дит э-ист це-лый

день, луг, 1. Э - тот а - ист не - о - быч - ный, 2. И по - ет он, и кле - ко - чет, 8. Э - тот а - ист не - о - быч - ный,

целый день. 1.3. А... не - о - быч - ный. 3. тот луг. 2. А... и кле - ко - чет.

день.

Соло

он зна - ком все - ми лич - но. Он за на - ми хо - дит, хо - дит, он за там - це - вать он сна - ми хо - чет. Он наш са - мый, са - мый доб - рый, он наш все мы с ним зна - ко - мы лич - но. Ми - лый а - ист, ми - лый а - ист, доб - рый

Хор

А... лично он, хочет он.

на - ми хо - дит, хо - дит, он за на - ми хо - дит, хо - дит, са - мый, са - мый доб - рый, он наш са - мый, са - мый доб - рый, а - ист, доб - рый а - ист, а - ист бе - лый, а - ист свет - лый,

А... А... хо - дит, са - мый свет - лый,

Для повторения

Для окончания

хо-дит слов-но тень.
са-мый доб-рый друг.
свет-лый слов-но

слов-но тень. А... // пуч.
доб-рый друг.
слов-но

Основное внимание при исполнении песни следует обратить на ансамбль солиста с хором. Необходимо добиться мягкого, но вместе с тем ясного звучания хора. Следует особо поработать над легким исполнением окончаний фраз.

Осень

Слова М. ЛЕРМОНТОВА *

Музыка Р. БОЙКО

Спокойно

mp

С. I

С. II

A.

Лис-тя в по-ле по-жел-те-ли, и кру-жат-ся, и ле-тят; лишь в бо-

-ру, по-ник-ши, е-ли зе-лень мрач-ну-ю хра-нят. Зверь от-важ-ный

p

p

p

© Издательство «Музыка», 1987 г.

* Текст стихотворения композитором использован не полностью.

по- не- во- ле скрыть- ся где- ни- будь спе- шит; но- чью ме- сяц тускл, и

по- ле сквозь ту- ман лишь се- реб- рит. Сквозь ту- ман лишь се- реб- рит.

В этом произведении — простые интонационные, ритмические и гармонические средства, поэтому его хорошо использовать на начальном этапе овладения навыком пения без сопровождения. Следует обратить внимание на ровность звучания всех партий хора, для чего в репетиционной работе полезно пользоваться различными слогами, например, «зи», «ди», «ку», «лю» и т. д.

Утренний канон

Слова А. БЛАНКА

Музыка Т. КОРГАНОВА

Скоро

С. *p*
А. Лас- ко- во и неж- но сол- ныш- ко гре- ет, да- ле- ко- да- ле- ко мо- ре си- не- ет. Раз- бу- ди, ве- се- лый горн, ти- ши- ну зе- ле- ных гор: тру- ру- ру- ру- ру.

С. *pp*
А. Лас- ко- во и неж- но сол- ныш- ко гре- ет, да- ле- ко- да- ле- ко мо- ре си- не- ет. Лас- ко- во и неж- но сол- ныш- ко

ritto cresc.

не ет. Раз-бу-ди, ве-се-лый горн, ти-ши-ну зе-ле-ных гор: тру-ру-гре-ет, да-ле-ко-да-ле-ко мо-ре си-не-ет. Раз-бу-ди, ве-

-ру-ру-ру. Лас-ко-во и неж-но сол-нышко гре-ет, -се-лый горн, ти-ши-ну зе-ле-ных гор: тру-ру-ру-ру-ру.

С. I

С. I
С. II
Так неж-но соли-це гре-ет и мо-ре да-ле-ко-да-ле-ко мо-ре си-не-ет. Раз-бу-ди, ве-се-лый горн, Лас-ко-во и неж-но сол-нышко гре-ет, да-ле-ко-да-ле-ко

так си-не-ет. Раз-бу-ди, ве-се-лый горн, ти-ши-ну зе-ле-ных гор: тру-ру-ру-ру-ру. мо-ре си-не-ет. Раз-бу-ди, ве-се-лый горн, ти-ши-ну зе-

зе-ле-ных гор ти-ши-ну. Так неж-но Лас-ко-во и неж-но сол-нышко гре-ет, да-ле-ко-да-ле-ко -ле-ных гор: тру-ру-ру-ру-ру. Лас-ко-во и неж-но

солн. це гре. ет и мо. ре так си.
мо. ре си. не. ет. Раз. бу. ди, ве. се. лый горн, ти. ши. ну зе.
сол. ныш. ко гре. ет, да. ле. ко. да. ле. ко мо. ре си.

cresc.
-не. ет. Раз. бу. ди, ве. се. лый горн.
cresc.
-ле. ных гор: тру. ру. ру. ру.
cresc.
-не. ет. Раз. бу. ди, ве. се. лый горн, ти. ши. ну зе. ле. ных гор.

S. f
Лас. ко. во и неж. но сол. ныш. ко гре. ет, да. ле. ко. да. ле. ко

С. I мо. ре си. не. ет. Раз. бу. ди ве. се. лый горн, ти. ши. ну зе.

С. II ле. ных, зе. ле. ных, ти. ши. ну зе.
А. ле. ных, зе. ле. ных, ти. ши. ну зе.

f — *ff* — *pp*
-ле. ных гор, -ле. ных (тру. ру. ру. ру. ру) гор. -ле. ных гор.
f — *ff* — *pp*

Работа над этим произведением поможет совершенствованию навыка многоголосного пения без сопровождения. Необходимо добиваться выпуклого звучания основной темы канона при легком, но интонационно определенном исполнении сопровождающих голосов. Для достижения ровности темпа можно применить на репетициях элементы движения (ходьбу, хлопки), а также ударные инструменты.

Оживленно

S. I
Ут- ро ран- не- е на- ста- ло не- за- мет- но, е- ще тем- но во-

S. II
Ут- ро ран- не- е на- ста- ло во-

A.
Ут- ро ран- не- е на- ста- ло во-

- круг. Чуть вскрик- нет пти- ца- сно- ва ти- хо.

- круг. Чуть вскрик- нет пти- ца- сно- ва ти- хо.

Ро- са по- кры- ла луг. Блед- не- я гас- нет блес- тя- щий

блес- тя- щий

Ро- са по- кры- ла луг. Блед- не- я гас- нет блес- тя- щий

звезд- ный круг. Дрем- лют ро- ща и по- ля вол.

звезд- ный круг. Дрем- лют ро- ща

звезд- ный круг.

* Слова написаны для концертного исполнения.

-на в ре-ке не бьет, и вся зем-ля рас-
и по- ля, вол- на не бьет, и вся зем- ля рас-
и вся зем- ля рас-

-све- та ждет. Ту- ман о- ку- тал даль, ту- ман о- ку- тал
-све- та ждет. Ту- ман о- ку- тал даль, ту- ман о- ку- тал
-све- та ждет. Ту- ман о- ку- тал даль,

даль, на- ве- ял серд-цу ти- ху- ю пе- чаль.
даль, на- ве- ял серд-цу ти- ху- ю пе- чаль.

Но свет- ле- ет не- бо. свод, ру- мя- на- я за- ря -ста-ет. Ско- ро,
Ско- ро,

ско- ро к нам вер-нет- ся яс- ный день, ту- ма- ны рас-
ско- ро к нам вер-нет- ся яс- ный день,



-се- ет, про- го- нит тень.



p
Что ж ты, пе- чаль, из серд- ца не у-
Что ж ты, пе- чаль, из серд- ца не у-



-шла, в нем жи- вешь и спо- кой- на и свет- ла,
-шла, в нем жи- вешь и пре- крас- на, и свет- ла,



слов- но па- мять об ут- рек-ней мгле, о за- снув- шей ре-
слов- но па- мять об ут- рек-ней мгле,



-ке и з звез- дах, о звез- дах, по- мерк-ших вда- ле- ке.

Произведение может исполнять коллектив, который уже достиг определенных успехов в пении без сопровождения. Особую трудность представляет партия первых сопрано, имеющая довольно высокую tessitura. В репетиционной работе произведение следует петь в различных тональностях, чтобы добиться спокойного, ненапряженного звучания каждого голоса.

Слова Н. КУКОЛЬНИКА

Музыка М. ГЛИНКИ

Переложение для детского хора Вя. Соколова

Быстро

С.
А.

Дым столбом, кипит, дымится па-ро-ход! Пе-стро-та, раз-гул, вол-не-нье, о-жи-

-да-нье, не-тер-пе-нье! Ве-се-лит-ся и ли-кует весь на-род. И бы-стре-е, шибле

во-ли, по-езд мчит-ся в чистом по-ле. Дым столбом, кипит, дымится па-ро-ход!

Пе-стро-та, раз-гул, вол-не-нье, о-жи-да-нье, не-тер-пе-нье! Ве-се-лит-ся и ли-

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокал: -ку-ет весь на-род! Ве-се-лит-ся и ли-ку-ет весь на-род!

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Темп: *accel.* *p*. Вокал: И бы-стре-е, шиб-че во-ли, по-езд мчит-ся в чис-том по-

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокал: -ле, и быст-ре-е, шиб-че во-ли, по-езд мчит-ся в чис-том по-

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокал: по-езд мчит-ся в чис-том по-ле, в чис-том по-ле, в чис-том по-

♩ *meno mosso*
-ла.

Выразительно, с изяществом, легко

C.I

C.II

1. Нет! Тай- на- я ду- ма бы- стре- е ле-
2. Не воз- дух, не зе- лень стра- даль- ца ма-

p

Выразительно, с изяществом, легко

-тит, и серд- це, мгно- ве- нья счи- та- я, сту-
-нят: там яс- ны- е о- чи так яр- ко го-

-чит; ко- вар- ны- е ду- мы мель-
-рят; так пол- ны бла- жен- ства ми-

и ду- мы
бла- жен- ства

-ка- ют до- ро- гой и шеп- чешь не-
-ну- ты сви- да- нья, так слад- ки на-

воль- но: как дол- го, как дол- го!
-деж- дой ча- сы рас- ста- ва- нья!

Для повторения *mf* Для окончания

Дым стол- // ле.

Быстрый темп осложняет интонирование скачков в мелодии. В связи с этим произведение следует разучивать в медленном темпе, точно пропевая каждую ноту. Для более прочного усвоения интонационного строя мелодии первой части можно разделить ее на два голоса (скрытая полифония): одной группе поручается пение только верхних звуков (*си*, *си-бемоль*, *ля*), а другой группе — всех остальных.

Не спеша

First system of the piano introduction. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand plays a steady accompaniment of chords and eighth notes. A dynamic marking of *p* is present in the bass staff.

Second system of the piano introduction, continuing the melodic and harmonic development from the first system.

Vocal entry for the first voice part. The vocal line begins with a fermata. The lyrics are: "1. Уж ве- чер... об- ла- ков по- ти- хо... ро- щи спят, во-". Dynamic markings *p* are shown above and below the vocal line.

Third system of the piano accompaniment, featuring a prominent triplet in the right hand and a corresponding accompaniment in the left hand. Dynamic markings *pp* are present.

Second system of the vocal entry. The lyrics continue: "- мерк- ну- ли кра- я, по- следний луч за- ри на баш-нях у- ми- - круг ца- рит по- кой; про- стер-шись на тра- ве под и- вой на- кло-".

Fourth system of the piano accompaniment, concluding the piece with a final chord in the right hand and a sustained bass line in the left hand. A dynamic marking of *p* is present.

* В оригинале — дуэт Лизы и Подины из оперы «Пиковая дама».

-ра- ет; по- след- ня- я в ре- ке бле-
-нен- ной, вни- ма- ю, как жур- чит, сли-

The first system of the musical score consists of two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves are in G major and 4/4 time. The piano accompaniment features a flowing melody in the right hand and a steady bass line in the left hand. A piano (*p*) dynamic marking is present at the beginning of the piano part.

-стя- ща- я стру- я с по- тух-шим не- бом у- га-
-ва- я- ся с ре- кой по- ток, ку- ста- ми о- се-

The second system continues the musical score. The vocal lines include a forte (*f*) dynamic marking. The piano accompaniment features a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The piano part has a more active, rhythmic accompaniment.

-са- ет, у- га- са- ет.
-нен- ный, о- се- нен- ный.

The third system concludes the musical score. The vocal lines end with a piano (*p*) dynamic marking. The piano accompaniment features a trill (*tr*) in the right hand. The piano part has a more active, rhythmic accompaniment.

1. *p* 2. *p*

2. Всё Как слит

с про-хла-до-ю ра-сте-ний а-ро-мат, как слад-ко в ти-ши-

-не у бре-га струй пле-ска-нье, как

ти... хо ве... я- нье э... фи... ра по во- дам и

гиб- кой и... вы тре- пе- та- нье, тре- пе-

- то... нье.

Замечательный образец вокальной лирики потребует значительных усилий для достижения ровности звучания всех звуков весьма обширного диапазона партий. Особенно трудна партия альты, диапазон которой превышает полторы октавы. В репетиционной работе следует петь дуэт на различные слоги, помогающие достижению легкости и полноты звука, например, «лю», «ку» и т. д.

Новый день

Русский текст Я. Серпина

Музыка Дж. ПАЛЕСТРИНЫ

Умеренно быстро

С. I

Но- вый день в ли- ло- вой дым- ке

С. II

у по- ро- га, над зем- лей за- ря воз-

А.

Но- вый день в ли- ло- вой дым- ке у по-

- ро- га, над зем- лей за- ря воз-

- шла. И лег- ка до- ро- га, и пе- сня

- шла. И лег- ка до- ро- га, и пе- сня

И лег- ка до- ро- га, и пе- сня

свет- ла. Ес- ли не- бо лас- ко- во лу- чит- ся и

свет- ла. Ес- ли не- бо лас- ко- во лу- чит- ся и да-

свет- ла. Ес- ли не- бо лас- ко- во лу- чит- ся и да-

да- рит у- лыб- ку дуб- ра- вам и ни- вам,
 -рит у- лыб- ку дуб- ра- вам и ни- вам, ес-
 -рит у- лыб- ку дуб- ра- вам и ни- вам, ес-

ес- ли по- ют ра- дост-но пти- цы, день бу- дет счаст-
 -ли по- ют ра- дост-но пти- цы, день бу- дет счаст-
 -ли по- ют ра- дост-но пти- цы, день бу- дет счаст-

-ли- вым, не- пре- мен- но счаст-ли-вым бу- дет.
 -ли- вым, не- пре- мен- но счаст-ли-вым бу- дет.
 -ли- вым, не- пре- мен- но счаст-ли-вым бу- дет.

Прекрасный образец старинной полифонии, при разучивании которого необходимо добиваться ясности каждого голоса при общей спокойной динамике. Для более яркого звучания каждого голоса полезно пропевать их, поручая каждой партии свой слог, например, первые сопрано поют на «ку», вторые — на «зи», альты — на «лы».

Русский текст А. Машистова

Музыка И. С. БАХА

Переложение для детского хора В. Попова

Спокойно
dolce

C. Серд-це, мол-чи. Го-ре прой-дет. Дни про ле-тят чре-
Го-ре прой-дет. Соли-це азой-дет. Ве-тер у-мчит ту-

A.

rit.

-до-ю, скорбь у-не-сут с со-бо-ю. Веч-ной пе-
-ма-ны, вре-мя за-ле-чит ра-мя ны Яс-ный при-

-ча-ли нет. Мглу раз-го-ня-ет свет,
-дет рас-свет, го-ря ис-чез-нет след.

pf *dim.* *rit.* *pp*

сно-ва цве-тут лу-га, лу-га, сбро-сив сне-га,
Так га-сят дня лу-чи, га-сят пла-мя све-чи.

сно-ва цве-тут лу-га,
Так га-сят дня лу-чи,

Следует обратить внимание на определенную самостоятельность каждого голоса, поэтому в репетиционной работе необходимо добиться, чтобы все партии ясно слышали другие голоса, которые можно выделить различными слогами или динамикой. Особой работы потребует четкое исполнение нескольких звуков на один слог.

Ты Россия, ты Россия

Русская народная песня

Обработка В. Полова

Бодро

mf

1. Ты Рос- си... Рос- си- я, све... свет-ла рус- ска- я зем-

-ля, да свет-ла рус-ска-я зем- ля да мно- го сла-вы про те- бя.

2. Да мно- го сла... да мно- го сла... слав-на рус- ска- я зем-

-ля, да свет-ла русска-я зем- ля, да мно- го сла-вы про те- бя. 3. Да

эх, мно-го сла-вы про те-бя. Да мно-го
эх, про мла-до-го ка-за-ка. Да про мла-

1. | 2.

сла-вы про те-бя, да про мла-до-го ка-за-ка. 4. Да -ка. 5. Ты Рос-
до-го ка-за-ка, да у-да-по-го ка-за-

-си... Рос-си-я све... свет-ла рус-ска-я зем-

-ля, да свет-ла рус-ска-я зем-ля, да мно-го сла-вы про те-бя.

При разучивании песни обратить внимание на варианты запева, а также на дыхание, которое иногда возобновляется в середине слова, что представляет характерную особенность русской народной песни.

У нас по морю

Русская народная песня

Обработка В. Попова

Умеренно

Ах, у нас по морю, у нас по морю,

-рю, у нас по морю по си-не-му, у нас по морю по

Ах, плывет стадо плывет ста-

си-не-му.

-до,

плывет стадо лебе-ди-ное, плывет стадо лебе-ди-ное.

Ах, лебе-ди-ное, лебе-ди-ное, лебе-

-ди-ное, пав-ли-ное, лебе-ди-ное, пав-ли-ное.

Песню следует разучивать на начальном этапе овладения навыком пения без сопровождения, так как диапазон каждой партии невелик, тесситурные условия весьма удобны, а приемы музыкального развития просты.

Я по рыночку ходила

Русская народная песня

Обработка В. Попова

Скоро

Я по рыночку ходила, на три денежки купила,
 Я пришла домой, да пришла, пришла до-мой, на по-лицу по-ложила,
 Ты лежи, куда-ля, не-де-лю, ты лежи, лежи, ку-де-ля, всю не-де-лю.

на три денежки купила, на три денежки купила,
 пришла до-мой, на по-лицу по-ложила, пришла до-мой, на по-лицу по-ложила,
 ты лежи, лежи, ку-де-ля, всю не-де-лю, ты лежи, лежи, ку-де-ля, всю не-де-лю.

пришла до-мой, на по-лицу по-ложила, пришла до-мой, на по-лицу по-ложила,
 Ты лежи всю, всю не-де-люшку, ку-де-ля, Ты лежи всю, всю не-де-люшку, ку-де-ля,
 Ты, ку-де-ля, за-пря-дай-ся на дру-гу-ю.

Простая песня, которую можно использовать на начальном этапе овладения навыком многоголосного пения и пения без сопровождения. При исполнении применить игровые моменты и чередования пения солиста и хора.

Грицю, Грицю, до работи!

Украинская народная песня

Обработка Н. Леонтовича

Оживленно

„Гри-цю, Гри-цю, до ро-бо-ти!“ ВГри-ця пор-ва-ні чо-бо-ти.
 „Гри-цю, Гри-цю, мо-ло-ти-ти!“ Гриць не-зду-жа-е ро-би-ти.
 „Гри-цю, Гри-цю, ро-би хліб!“ - Ка-хи, ка-хи, щось о-хрип.

„Гри- цю, Гри- цю, до те- лят!“ ВГри- ця ні- жень- ки бо- лять.
 „Гри- цю, Гри- цю, вру- бай дров!“ А Гриць- ко щось не здо- ров.
 „Гри- цю, Гри- цю, і- ди, іс- ти!“ Ой че- кай- те, деб тут сіс- ти!

Шуточная, веселая песня, при исполнении которой возможно использовать игровые моменты, построенные на вопросе и ответе. Песню можно разучивать на начальном этапе усвоения навыка пения без сопровождения.

Веснянка

Белорусская народная песня

Обработка Вл. Соколова

Оживленно

1. (з.) Жа- во- ро- ноч- ки, при- ле- ти- те, теп- ла ле- туш- ка при- не- си- те, а
 (2) ро- ноч- ки, ран- ни птич- ки, при- не- си- те нам теп- лы вет- ры, сне-

1. з. При- ле- ти- те. При- не- си- те. Зи-
 2. Ран- ни птич- ки, теп- лы вет- ры, сне-

зи- муш- ку за- бе- ри- те. Ведь нам зи- ма на- до- е- ла, весь
 - га бе- лы- е рас- то- пи- те, вы тра- вуш- ку на- ро- сти- те и

- ма, у- хо- ди, зи- ма, на- до- е- ла, весь
 - га рас- то- пи- те, тра- вы на- ро- сти- те и

Для повторения

hle- бу- шек наш по- е- ла. 2. Жа- во- //ла, весь хле- бушек наш по- е- ла.
 во- ли- ков на- кор- ми- те. 3. Жа- во-

hle- бу- шек наш по- е- ла.
 во- ли- ков на- кор- ми- те.

rit. Для окончания rit.

Основная трудность в хоре — ладовая переменность и разнообразный ритмический рисунок. Полезно в репетиционной работе петь хоровые партии на различные слоги с тем, чтобы ясно и определенно прослушивались все мелодические линии.

Наши колхозные поля

Современная армянская народная песня

Русский текст К. Ибряева

Обработка В. Попова

Оживленно

Чуть по- ве- ет с гор вес- ной — мно- го де- ла у ре- бят.

На зем- ле сво- ей род- ной по- тру- дить- ся каж- дый рад,

на зем- ле сво- ей род- ной по- тру- дить- ся каж- дый рад.

Чуть повеет с гор весной —
Много дела у ребят.
На земле своей родной
Потрудиться каждый рад.

Летней солнечной порой
До рассвета мы встаем,
Чтобы колос золотой
Налился тугим зерном.

Станет полем весь наш край
В дни уборочной страды.
Будет щедрый урожай
Нам наградой за труды.

В песне основная трудность — ритмический рисунок, имеющий яркую национальную окраску. В репетиционной работе необходимо добиваться ощущения каждым певцом четкой пульсации восьмыми, что поможет выразительному исполнению.

Ай-я, жу-жу

Латышская народная песня

Русский текст В. Винникова

Обработка В. Власова

Медленно

С. I. Ай - я, жу - жу, мед-ве-жо-нок, ай - я, жу - жу, ты не плачь, не
 С. II. Ай - я, жу - жу, ай - я, жу - жу, ты не плачь, не
 А. Ай - я, жу - жу, ты не плачь, не

плачь спра-со-нок, жу- жу. Ты не плачь, не плачь спра-со-нок, жу- жу.
 плачь спра-со-нок, жу- жу. Ты не плачь, не плачь спра-со-нок, жу- жу.
 плачь спра-со-нок, жу- жу. Ты не плачь, не плачь спра-со-нок, жу- жу.

Ай-я, жу-жу, медвежонок,
 Ай-я, жу-жу,
 Ты не плачь, не плачь спросонок,
 Жу-жу.

Спят в лесу, склоняясь, ели,
 Ай-я, жу-жу,
 Дети спать легли в постели,
 Жу-жу.

Скоро спать все звезды лягут,
 Ай-я, жу-жу,
 Принеси нам, мама, ягод,
 Жу-жу.

Принесет нам меду папа,
 Ай-я, жу-жу,
 Спи, малыш мой косолапый,
 Жу-жу.

В песне следует добиваться спокойного, напевного звучания каждого голоса при тихой динамике. Необходимо обратить внимание на хроматические ходы в партиях альтов и вторых сопрано.

До чего мне не везет

Эстонская народная песня

Русский текст Л. Дымовой

Обработка В. Тормиса

Умеренно

C. *mf* Ой луу- ми, ой луу-

A. *mf*

1. Ох, до-че-го мне не ве-зет, да, ох, все и-дет и вкривь и вкось.

-ми, ой луу- ми, ой луу- ми,

Ой луу- ми, ой луу- ми, все и-дет и вкривь и вкось. 2. Лес пой-ду ру-

ой луу- ми, ой луу- ми, ой луу-

-бить со все-ми-за-ту-пит-ся мой то-пор. Ой луу- ми,

-ми, ой луу- ми, ой луу- ми, ой луу-

ой луу- ми, за-ту-пит-ся мой то-пор,

-ми, ой луу- ми, ой луу- ми, ой луу-

3. Ся-ду есть со все-ми ка-шу-хөө-тит всем, не
 4. Про-па-дет ко-за из ста-да. Чья ко-за? Мо-
 5. В дом при-дут не-ждан-но го-сти, а ме-ня-то
 6. На-од-но лишь я на-де-юсь, раз и-дет все
 7. Холь бе-да в мой дом на-гря-нет, не за-ста-нет

-ми, луу-ми, ой луу-ми, ой луу-ми, ой луу-ми, ой луу-ми, ой луу-ми, ой луу-

хва-тит мне, (3-7) ой луу-ми, ой луу-ми, хва-тит всем, не хва-тит мне.
 -я ко-за, чья ко-за? Мо-я ко-за.
 до-ма нет, а ме-ня - то до-ма нет.
 вкривь и вкось, раз и-дет все вкривь и вкось.
 там ме-ня, не за-ста-нет там ме-ня.

-ми, ой луу-ми, ой луу-ми, ой луу-

а. Ох, до че-го мне не ве-зет, да, ох, все и-дет и вкривь и вкось,

-ми, ой луу-ми, ой луу-ми, ой луу-ми.

ой луу-ми, ой луу-ми, все и-дет и вкривь и вкось.

Разучивание эстонской народной песни поможет выработать ансамбль в партии альтов и их мягкое звучание в нижнем регистре. Следует обратить внимание на хроматические ходы в партии сопрано, добываясь уверенного и чистого исполнения терций.

Бригадир

Русский текст М. Садовского
 В темпе марша

Узбекская народная песня

Обработка А. Ленского

С. Бри-га-дир наш все-гда по-ет и от джи-ги-тов не
 Тю-бе-тей-ка цве-тис-тей всех, зу-бы, как хло-пок, как

С. от-ста-ет, бе-лый хло-пок-бо-гат-ство на-ше-
 А. солн-це, смех, Сто ко-си-чек-все из а-га-та,

cresc. *Priloz* *f*

с по- ля рань- ше всех у- бе- рет. Нет в рай- о- не бри-
и в ра- бо- те и всю- ду у- спех.

cresc. *f*

- га- ды луч- ше, бри- га- ди- ра кра- си- шей нет.

При разучивании этой песни необходимо специально поработать над четкостью ритмического рисунка и выразительным исполнением синкопы, создающей национальный колорит звучания.

Оберек

Русский текст Ю. Объедова

Польская народная песня

Обработка Вл. Соколова

Очень ритмично, четко

mf *f*

С. I
1. Взят я в ру- ки скри- поч- ку, а сест- ри- ца- ду- доч- ку:
2. Но- ги са- ми в пляс и- дут, пля- шут пар- ни, де- вуш- ки,

С. II
... скри- поч- ку, ... ду- доч- ку:
... в пляс и- дут, ... де- вуш- ки,

A.

*Подголосок**

A...
за- иг- ра- ем о- бе- рек на всю на- шу у- лоч- ку!
а на них лю- бу- ют- ся ба- буш- ки да де- душ- ки.

С. I *mf*

С. II *mf*

A. *mf*

за- иг- ра- ем о- бе- рек на всю на- шу у- лоч- ку!
а на них лю- бу- ют- ся ба- буш- ки да де- душ- ки.

SI *p* Ти-ни, ти-ни, ти-ни, скри-поч-ку, ти-ни, ти-ни, ти-ни, ду-доч-ку,

СИ *p* Ти-ни, ти-ни, ти-ни, скри-поч-ку, ти-ни, ти-ни, ти-ни, ду-доч-ку,

А. *p* Ти-ни, ти-ни, ти-ни, скри-поч-ку, ти-ни, ти-ни, ти-ни, ду-доч-ку,

f за-иг-ра-ем о-бе-рек на всю на-шу у-лоч-ку!

f за-иг-ра-ем о-бе-рек на всю на-шу у-лоч-ку!

f за-иг-ра-ем о-бе-рек на всю на-шу у-лоч-ку!

Для окончания Широко Быстро

f За-иг-ра-ем о-бе-рек на всю на-шу у-лоч-ку!

f За-иг-ра-ем о-бе-рек на всю на-шу у-лоч-ку!

f За-иг-ра-ем о-бе-рек на всю на-шу у-лоч-ку!

Танцевальный характер песни требует особого внимания к четкому, упругому ритму. В репетиционной работе полезно пропевать песню на звонкие слоги, например, «да», «ми», «зи».

Посадил полынь я

Болгарская народная песня

Русский текст К. Алемасовой

Обработка Г. Димитрова

Подвижно

С. *mf* По-са-дил по-лынь я, а по-лынь все вы-ше. Казоч-ку по-зва-ли-

А. *mf* По-са-дил по-лынь я, а по-лынь все вы-ше. Казоч-ку по-зва-ли-

пусть по- лынй по- щип- лет. Ко- зоч- ка по- лынй не щип- лет, а по- лынй все вы- ше!

Очень быстро

Эх! Ко- зоч- ка по- лынй не щип- лет, а по- лынй все вы- ше!!!

Посадил полынь я,
А полынь всё выше.
Козочку позвали —
Пусть полынь пощиплет.
Козочка полынь не щиплет,
А полынь всё выше!

Волка попросили —
Пусть козу задавит.
Волк давить козу не хочет,
Козочка полынь не щиплет,
А полынь всё выше!

Пушку попросили —
Волка пусть застрелит.
Пушка в волка не стреляет,
Волк давить козу не хочет,
Козочка полынь не щиплет,
А полынь всё выше!

Пламя попросили —
Пушку пусть подпалит.
Пламя пушку жечь не хочет,
Пушка в волка не стреляет,
Волк давить козу не хочет,
Козочка полынь не щиплет,
А полынь всё выше!

Воду попросили —
Пусть потушит пламя.
А вода не тушит пламя,
Пламя пушку жечь не хочет,
Пушка в волка не стреляет,
Волк давить козу не хочет,
Козочка полынь не щиплет,
А полынь всё выше!

Ветер попросили —
Пусть иссушит воду.
Нет, не сушит ветер воду,
А вода не тушит пламя,
Пламя пушку жечь не хочет,
Пушка в волка не стреляет,
Волк давить козу не хочет,
Козочка полынь не щиплет,
А полынь всё выше!

Солнце попросили —
Ветер усмири-ка!
Солнце ветер не смиряет,
Нет, не сушит ветер воду,
А вода не тушит пламя,
Пламя пушку жечь не хочет,
Пушка в волка не стреляет,
Волк давить козу не хочет,
Козочка полынь не щиплет,
А полынь всё выше!

Тучу попросили —
Пусть закроет солнце.
Туча солнце не скрывает,
Солнце ветер не смиряет,
Нет, не сушит ветер воду,
А вода не тушит пламя,
Пламя пушку жечь не хочет,
Пушка в волка не стреляет,
Волк давить козу не хочет,
Козочка полынь не щиплет,
А полынь всё выше!
Эх! Козочка полынь не щиплет,
А полынь всё выше!!!

Песня-скороговорка, требующая специальной работы над дикцией. Полезно «читать» слова песни на одном звуке в примарной зоне в быстром темпе. При разучивании обратить внимание на коду, состоящую из хроматической цепочки мажорных трезвучий: можно рекомендовать петь ее в медленном темпе, а также с остановками на каждом аккорде.

* Эти два такта повторяются столько раз, сколько необходимо по тексту.

Часть вторая

Клятва

Слова Л. РЕВИ

Музыка А. КРАСОВОТА

Умеренно

8

с. *pp*

A.

1. Ти-хо под веч-ным ог-нем рас-свет ро-ня-ет ро-сы,
2. С близ-ких и даль-ных зе-мель, серд-ца теп-лом на-пол-нив,

A. лой за-ре-ю зна-мен цве-тут на кам-не ро-зы. В бит-ве жес-
лю-ди не-сут в Мав-зо-лей лю-бовь сво-ю сы-но-вью. Шеп-чут о-

-то- кой от-цы для нас ко-ва-ли до-лю, жизнь от-да-ва-ли о-ни
-ни в ти-ши-ну о вер-но-сти на-ве-ки клят-ву свя-ту-ю е-му,

Привес

за правду и за волю. Чтоб расцвела земля и колосились поля,
вождю и человеку.

чтобы могли в мире жить и дружить люди, встанем под знамя борцов,

встанем за дело отцов будем Отчизну любить, как любил Ленин!

8. 12.
Ленин!

Бу-дем От-чиз-ну лю-

-бить, как лю-бил Ле-нин! А...

О...

Торжественный характер песни требует собранного, наполненного звучания, однако добиться этого нелегко, так как тесситурные условия весьма низкие. В репетиционной работе полезно использовать звонкие слоги, которые помогут найти сочное, но не напряженное звучание. Песню можно исполнять на полтона и тон выше.

К вам, павшие

Слова А. ТВАРДОВСКОГО

Музыка Р. ЩЕДРИНА

Очень медленно

Переложение для детского хора В. Попова

pp
С. К вам, пав- ши- е за на- ше сча- стье

pp
А. К вам, пав- ши- е в той бит- ве ми- ро- вой

tr *cresc.*
на зем- ле су- ро- вой, к вам на- рав- не с жи- вы- ми го- лос свой мы об- ра-

tr *cresc.*
- ща- ем в каж- дой пе- сне но- вой. Мы с те- ми, кто вой- ны ве- ли- кий путь прой-

f
- ти смог- ли ед- ва на по- ло- ви- ну, мы сте- ми чьи мо- ги- лы где- ни-

p
p
- будь у Вол- ги об- те- ка- ли гли- ной. Мы сте- ми, кто под

rit. *f*
Мы сте- ми, кто под

f
Мы сте- ми, с те- ми, кто под

f
Мы с те- ми, кто под

са-мо-ю Мо-сквой сне-гах глу-бо-ких за-ня-ли пос-те-ли, в е-е пред-

са-мо-ю Мо-сквой сне-гах глу-бо-ких за-ня-ли пос-те-ли,

-месь-ях, на пе-ре-до-вой зи-мо-ю со-рок пер-во-го, мы

с те-ми! К вам, пав-ши-е за на-ше сча-стье

К вам, пав-ши-е в той бит-ве ми-ро-вой за на-ше сча-стье

на зем-ле су-ро-вой, к вам на-рав-не с жи-вы-ми го-лос свой мы об-ра-

на зем-ле су-ро-вой,

-ща-ем в каж-дой пе-сне но-вой к вам, пав-ши-е...

Хор может исполнять коллектив, состоящий из старших школьников и уже достигший высокого уровня исполнительского мастерства. При разучивании добиваться спокойного, неторопливого темпа и постепенного динамического нарастания. Необходима кропотливая работа по партиям для достижения уравновешенного звучания голосов и усвоения интонационного строя мелодии.

Хор хороший

Слова Н. ДОБРОПРАВОГА

Музыка А. ПАХМУТОВОЙ

Спокойно

C.
A.

p Закр. ртом

Солист

mf

Как пе-сня сос-но-во-го бо-ра, как

p

воз-гла-сы даль-них вет-ров, та-лант-ливый зов пи-о-нер-ского хо-ра для

нас - са-мый ра-дост-ный зов, для нас - са-мый ра-дост-ный

пе-сен про- стор - э- то хор, э- то хор,

хор хо- ро- ший! Ме-

-ло- ди- ей свет- лой и груст- ной ты мо- жешь всю зем- лю об-

-нять. Пре- крас- но ду-шой при-кос- нуть- ся к ис- кус- ству и

♣ — для последнего куплета.

жиз- ни са- мой под- пе- вать, и

жиз- ни са- мой под- пе- вать... Мы || -ро- ший!

f A... *f*

C. A.

The first system of the musical score consists of three staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, with a key signature of one flat and a common time signature. The bottom two staves are piano accompaniment, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

Ossia:

The second system of the musical score includes an Ossia section. The Ossia is written on a single staff in treble clef, with a key signature of two sharps and a common time signature. It is connected to the main vocal line by dashed lines. The piano accompaniment continues on the bottom two staves, maintaining the same rhythmic and harmonic structure as in the first system.

The third system of the musical score features a Coda section. The Coda is written on a single staff in treble clef, with a key signature of one flat and a common time signature. It is marked with a 'C.' above and an 'A.' below. The piano accompaniment continues on the bottom two staves, concluding the piece with a final chord.

Как песня соснового бора,
 Как возгласы дальних ветров,
 Талантливый зов пионерского хора
 Для нас — самый радостный зов.

Припев: Мы песен зажгли стоязыкий костер.
 Мы стали серьезней и строже.
 Есть для песен простор —
 Это хор, это хор,
 Хор хороший!

Мелодией светлой и грустной
 Ты можешь всю землю обнять.
 Прекрасно душой прикоснуться к искусству
 И жизни самой подпевать...

Припев

А время уносится дальше,
 И кто-то о лесне забыл.
 Но все же стараться, чтобы не было фальши
 Нас в юности хор научил.

Припев

Не каждый выходит в солисты,
 И все ж на дороге любой
 Я вспомню мотив вдохновенный и чистый,
 Где рядом мы были с тобой...

Припев

Песню может исполнять коллектив, состоящий из старших школьников, так как диапазон и тесситурные условия партий хора и солиста весьма напряженные. Следует обратить самое серьезное внимание на интонационный строй произведения, отмеченный модуляциями в далекие тональности.

За грибами*

Слова В. СЕМЕРНИНА

Музыка О. ХРОМУШИНА

Весело

С. *mf*

А. *mf*

За го- ра- ми, ле-
Ты ма- сле- нок, так

- са- ми- нас тро- пин- ки впе- ред ве- дут!
то- нок, что на нож- ке сто- ишь с тру- дом...

Мы зна- ко- мы с гри- ба- ми; зна- ем, как ка- кой зо-
Под- рас- тай - ка, мас- ле- нок, - за то- бой при- дем по-

* Из песенной кантаты «Пионеры сибирских дорог».

© Издательство «Советский композитор», 1985 г.

p
-вуг. Па- па- ра, па-ра, па-ра, па- ра, па- па- ра, па- ра,
-том!

mf
Да-да, да-да, ну- ка, ры- жик, по- бли- же
Эй, ре- бя- та, о- пя- та

па- па- ра, па- па- па. А... А...

под- пус- ти нас к се- бе, дру- жок!
на пе- неч- ке си- дят- гля- дят. О- чень
Под- хо-

вкус- ный ты, ры- жик, за- пе- чен - ный в пи - ро - жок!..
-ди- те, ре- бя- та, хватит здесь на всех о- пят!

Припев

f

Э-гей, по гри-бы! А гри-бок во-

- круг - граб-ля-ми гре-би... Э-гей, здравст-вуй, лес,-

p

пол-ный ска-зок и чу-дес! ска-зок мир и мир чу-дес!

У... У...

2. *p cresc.* *mf*

||-дес! Пам-пам-пам, пам-па-ра, па-ра, пам-пам-пам-пам, пам-па-ра, па-ра,

p *mf*

f

пам-пам, пам-пам, пам-па-ра, па-ра, па-ба-па-рам-пам-пам, па-ра-па,

f *sf* *sf*

f

па, па-па, па-ра-ра, па,

па-ра, па-ра, па-па, па-ра, па-па-ра, па-ра-па-ра, па-ра

пам, па-ра, па-ра-пам, пам, пам, па-ра, пам па-ба-па-ра-па,

f

па- ра- ра- па- ра, па- ра- ра, па-ба-ра, па-ра,

па- па, па- ра, па-па-ра- па-ра, па- ра, па-ра, па-ра, па-ра, па- ра,

па- ра, па- ра- ра- пам, пам, пам, пам, пам, ра- па- ра,

1. пам-пам, па-ра-па-ра- па, па-ра- па па- па,

2.

па-ра, па-ра- па. дес!

у... у...

mf

Песня построена на широком использовании современных танцевальных ритмов. В репетиционной работе следует добиваться большой четкости и упругости выявления ритмического рисунка, с этой целью хорошо петь песню на различные слоги. Следует обратить внимание и на наполненное звучание каждого аккорда в припеве. Можно рекомендовать петь его с ферматой и в более медленном темпе.

Зайчик

Слова А. БЛОКА

Музыка Г. СВИРИДОВА

Умеренно

Ма_ лень_ ко_ му зай_ чи_ ку на сы_ рой лож_ бин_ ке

преж_ де глаз_ ки те_ ши_ ли бе_ лы_ е цве_ точ_ ки...

tr О_ сень_ ю рас_ пла_ ка_ лись *mf* тон_ ки_ е бы_ лин_ ки.

tr Лап_ ки на_ сту_ па_ ют на *pff* жел_ ты_ е лис_ точ_ ки. *meno rit.*

pochissimo tenuto Хму_ ра_ я, дожд_ ли_ ва_ я на_ сту_ пи_ ла о_ сень,

всю ка_ пу_ сту сня_ ли, не_ че_ го у_ красть.

Бед-ный зай-чик пры-га-ет воз-ле мок-рых со-сен,
 страш-но в зу-бы вол-ку се-ро-му по-пасть.
 Ду-ма-ет о ле-те, при-жи-ма-ет у-ши,
 на не-бо ко-сит-ся — не-ба не ви-дать...
 Толь-ко б по-теп-ле-е, толь-ко бы по-су-ше...
 О-чень не-при-ятно по во-де сту-пать!

poco f
poco rit.
pp dolce
poco più tenuto
a tempo
pp

Произведение требует высокой слуховой подготовки певцов. Следует обратить внимание на гармонический строй хора, чистота исполнения которого во многом определяется выразительным нитонированием каждой партией тонов и полутонов. Следует внимательнейшим образом поработать над агогическими и динамическими штрихами, которые имеют важное художественное значение.

ЗВОНОК

Слова М. САДОВСКОГО
Сдержанно

Музыка Вл. СОКОЛОВА

1. Зво- нок то- роп- ли- во зве- нит по ут-
(2.) -нок на- чи- на- ет наш день тру-до-

Дзинь, дзинь, дзони, дзинь, дзинь, дзонн, дзинь, дзинь дзонн,

-рам, зво- нок тер-пе- ли- во ко-ман- ду-ет
-вой, зво- нок про-во- жа- ет из шко- лы до-

дзинь, дзинь, дзонн, дзинь, дзинь, дзонн, дзинь, дзинь, дзонн, дзинь, дзинь, дзонн,

нам.
-мой.

1. Из ут- рен- ней тьмы он иг- ра- ет подь-
2. Быть мо- жет, он за год ус- пел на- до-

1. Из тьмы иг- ра- ет он нам подь-
2. Быть мо- жет, за го- ды он на- до-

2. Зво-
3. Ведь

-ем и зна- ет, что мы без не- го про-па- дем.
-есть, но как хо- ро- шо, что на све- те он есть!

-ем и зна- ет, что мы, мы про-па- дем.
-есть, но как на све- те, на све- те есть!

(3) мы по звон- ку со- би- ра- ем- ся

Дзинь, дзинь, дзонн, дзинь, дзинь, дзонн, дзинь, дзинь, дзонн,

в класс, где столь- ко чу- дес до- жи-

дзинь, дзинь, дзонн, дзинь, дзинь, дзонн, дзинь, дзинь, дзонн,

замедляя -да- ет- ся нас! Где

до- жи- да- ет- ся нас! Где столь-ко чу- дес до- жи-

Широко

-да- ет- ся нас! Где столь- ко чу- дес до- жи- да- ет- ся нас!

Произведение имеет яркий изобразительный характер, поэтому надо обратить внимание на партии альтов и вторых сопрано, которые, подражая звонку, не должны вместе с тем заглушать основную мелодическую линию партии первых сопрано. Особая работа потребует и над интонационным строем произведения, над активным интонированием тона и полутона.

Тишина

Слова Е. РУСАКОВА

Музыка Т. КОРГАНОВА

Умеренно

p
хо-дит-бро-дит, хо-дит-бро-дит, хо-дит-бро-дит, хо-дит-бро-дит,

p
А...
хо-дит-бро-дит, хо-дит-бро-дит, хо-дит-бро-дит, хо-дит-бро-дит,

А...
А...
хо-дит-бро-дит, хо-дит-бро-дит, хо-дит-бро-дит, хо-дит-бро-дит,
А...

Смок-рых яб-лонь листь-я об-ры-ва-я,
хо-дит-бро-дит, хо-дит-бро-дит, хо-дит-бро-дит, хо-дит-бро-дит,

А...
ве-тер за-бе-га-ет в каж-дый сад.
хо-дит-бро-дит, хо-дит-бро-дит, хо-дит-бро-дит, хо-дит-бро-дит,

Лап-ча-тым гу- *poco cresc.* сен-ком ко-вы-ля-я, по де-рев-не
хо-дит-бро-дит, хо-дит-бро-дит, хо-дит-бро-дит он.
poco cresc.
А...

бро-дит,
хо- дит - бро-дит,

хо- дит - бро- дит, хо- дит - бро- дит, хо- дит, хо- дит - бро- дит,
лис - то - пад,

хо- дит - бро- дит, хо- дит - бро- дит, хо- дит - бро- дит.
лис - то - пад.
А...

А... А...

хо- дит - бро- дит, хо- дит - бро- дит, хо- дит - бро- дит,
При-у-мож ли

ко- дит - бро- дит, ко- дит - бро- дит, ко- дит - бро- дит,
в по- ле птичь- и го- ло- са.
А...

хо- дит - бро- дит, хо- дит - бро- дит, хо- дит - бро- дит,
И лу- на при- воль- но бро- дит вне- бе-

-сах. И в ча- сы ноч-ны- е *росо cresc.*
 хо- дит, хо- дит сос- ны, сос- ны- строй сол-
 хо- дит - бро- дит, хо- дит, хо- дит,
 хо- дит - бро- дит, хо- дит,
 - дит, слов- но ча- со- вы- е,
 - дит, хо- дит- бро- дит, хо- дит- бро- дит,
 ча- со- вы- е *mf* *dim.* ти- ши-
mf *dim.*
 хо- дит- бро- дит, хо- дит- бро- дит, хо- дит,
 - ну, ти- ши- ну хра- нят. *p*
 хо- дит- бро- дит, хо- дит- бро- дит, хо- дит- бро- дит он...
cresc. *f* *dim. molto*
cresc. А... *f* *dim. molto*
 ти- ши- ну хра- нят. *pp* *росо cresc.* *tr* *smorz. ppp*
 А... *pp* *росо cresc.* кра- нят. *ppp* *smorz. ppp*

Произведение может исполнять только подготовленный коллектив, состоящий из старших школьников, так как его тонкая акварельная звукопись требует от певцов умелого владения дыханием и различными приемами звуковедения. При разучивании обратить внимание на выпуклую передачу мелодии различными партиями при более мягком звучании сопровождающих голосов.

Был у бабушки козел...

Игровая

Слова народные

Музыка В. РУБИНА

Озорно, легко, весело

Ой, ой, ой,
Ой, бер-лим, берлим, берлим, ой, бер-лим, берлим, берлим, ой, бер-лим, берлим, берлим, бер-

1. ой, 2. ой!
-лим, берлим, берлим, берлим, ой, берлим, берлим, берлим! Был у ба-буш-ки ко-зел,

Бер-лим, бер-лим, берлим, берлим, берлим, бер-лим, берлим, берлим!
у ста-рой ба-бы ко-зел, ой, ой!

А! Бер-лим, бер-
Он на сто-я-лок сто-ял, да и пше-ни-цу же-вал!

-лим, бер-лим, берлим, берлим, бер-лим, бер-лим! А!
Ой, ой! Рожь ве-я-ну-ю, да

Бер-лим, бер-лим, бер-лим, бер-лим, бер-лим, бер-
му-ку се-я-ну-ю,

- лим, бер-лим, бер-лим, бер-лим!
Бер- лим, бер- лим, бер. лим, бер. лим, бер. лим, бер. лим, бер.

Ой, ой! А!

- лим, бер-лим, бер-лим, бер-лим!
Бер- лим, бер-

Ой, ой! За-хо-те-ло- ся ко- злу у ле- сок на ча-сок.

- лим, бер-лим, бер-лим, бер-лим, бер-лим, бер-лим!
А!

Су-про-тив то- го коз- ла да вол-ка се-рень-

Бер-лим, бер- лим, бер-лим, бер-лим, бер-лим, бер- лим, бер-лим, бер-лим, бер-лим!

-ка и- дет.

А!
Бер-лим, бер-

Ах, ты ко- зень- ка, ко- зел, да мы по- бо- рем- ся с то- бой.

- лим, бер-лим, бер-лим, бер-лим, бер- лим, бер- лим!
А!

Толь-ко сде- ла- ем сло- вор, да

Бер-лим, бер-лим, бер-лим, бер-лим, бер-лим, бер-

что- бы под но- гу не бить.

-лим, бер-лим, бер-лим, бер-лим! А!

Да чтоб под но- гу не бить, на пе-ред

Ой, бер-лим, бер-лим, бер-лим, ой, бер-лим, бер-лим, бер-лим,

не ва- лить. Ой! А, ой!

ой, бер-лим, бер-лим, бер-лим, бер-лим, бер-лим, бер-лим, бер-лим! Ой, берлим, берлим, берлим,

А, ой! А, ой! Ой,

ой, бер-лим, бер-лим, бер-лим, ой, берлим, берлим, берлим, бер-лим, берлим, берлим, берлим!

ой, ой, ой!

А! А!

Как у- да-рил волк козла, да по-пе-ред жи-во- та. Ку- да

А ты! А! А!

-рож-ки, ку-да нож-ки, ку-да буй-на го-ло-ва. Го-ло-

Ой, бер-лим, бер-лим, бер-лим, да

-ва да я-зык под ко-ло-дин-кой ле-жит, да

бер-лим, бер-лим, бер-лим, бер-лим, бер-лим, бер-

под ко-ло-дин-кой ле-жит. Ой,

-лим, бер-лим, бер-лим, бер-лим, бер-лим, бер-лим, бер-лим, бер-лим, бер-лим, бер-

ой! А, ой! Ой! А,

-лим, бер-лим, бер-лим, бер-лим, бер-лим, бер-лим!

ой! Ой! При-шла ба-бе весть, да весть не ра-

-дост-на я, да не твой ли ко-зел с зо-ло-тым рож-ком был, с зо-ло-тым

Ой, бер-лим, бер-лим, бер-лим, да

рож-ком был, в тем-ный лес гу-лять хо-дил, да

Бер-лим, бер-лим, бер.лим, бер.лим, бер.лим, бер-
Ой,
в тем- ный лес гу- лять хо- дил.

-лим, бер.лим, бер.лим, бер-лим, бер-лим, берлим, бер.лим, бер.лим, бер.лим, бер-лим, бер.лим, бер.лим, бер.лим, бер-
Ой,
А!
Ой,
А!
Ой,
А!

-лим, берлим, берлим, берлим, бер-лим, берлим, берлим, бер-лим, берлим, берлим, берлим, берлим, берлим, берлим, берлим,
Ой,
Ой,
Ой,
Ой!
А!

По-ми-най коз-ла, ой, бер-
Ва-ри, ба-ба, ки-сель, по-ми-най коз-ла,
Ва-ри, ба-ба, ки-сель, по-ми-най коз-ла,

-лим, бер.лим, берлим, да
берлим, берлим, берлим, берлим, берлим, бер-
Ой,
да по-ми-най коз-ла.

-лим, бер-лим, бер-лим, бер-лим, бер-лим, берлим, бер-лим, берлим, берлим, бер-лим!
Ой,
Ой,
Ой!
А!

Соло

AI

Ой!

Ой!

Ой!

Ой, бер-лим, бер-лим, берлим, ой, берлим, берлим, берлим, ой, бер-лим, берлим, берлим, бер

Ой!

Ой!

Ой!

-лим, бер-лим, бер-лим, бер-лим, ой, бер-лим, бер-лим, бер-лим, ой, бер-лим, бер-лим, бер-лим,

Ой!

Ой!

Ой!

ой, бер-лим, бер-лим, бер-лим, бер-лим, бер-лим, бер-лим, бер-лим, ой, бер-лим, бер-лим, бер-лим,

p

pp

Ой!

Ой!

p

p

ой, бер-лим, бер-лим, бер-лим, ой, бер-лим, бер-лим, бер-лим, бер

Ох!

-лим, бер-лим, бер-лим, бер-лим, бер-лим, бер-лим, бер-лим.

Игровое содержание произведения ставит перед исполнителями известные трудности, связанные прежде всего с большой свободой владения нотным текстом. При разучивании необходимо обратить внимание на импровизационный характер изложения материала, что должно найти выражение и в интерпретации произведения.

Концерт для хора № 3

135

Фрагмент

Слова Вс. РОЖДЕСТВЕНСКОГО*

Музыка Д. БОРТНЯНСКОГО

Скоро. Торжественно

Переложение для детского хора В. Попова

Ра- достью, ра- до-стью свет-лый день встре-ча-ем. Ве-сельем сердца
А...

мы встре-ча-ем день вес-ны, ве-сельем серд-ца мы встре-ча-ем день вес-ны, встре-ча-ем день вес-ны,
А...

встре-ча-ем день вес-ны, встре-ча-ем день вес-ны, встре-ча-ем день вес-ны. И с ли-ко-ны,
И с ли-ко-ны, встре-ча-ем день вес-ны, встре-ча-ем день вес-ны, встре-ча-ем день вес-ны. И с ли-ко-ны-и с ли-ко-ны.

го- лос сли-ва-ем
-вань-ем всей зем-ли мы го- лос сли-ва-ем свой. Мы по-
го- лос сли-ва-ем свой, свой.

-ем хва-лу. В зе-ле-ни ю-ных рощ мы ра-дост-ный свет-лый день вес-

* Слова написаны для концертного исполнения.

-ны встре- ча- ем друж- ным хо- ром, бра- тья. Все дружным хо- ром
 Ра- дост- но друж- ным хо- ром, бра- тья. Все дружным хо- ром
 мы, все ра- дост- но мы по- ём, мы ра- дост- но все по-
 ра- дост- но мы по- ём, мы ра- дост- но все по-
 мы ра- дост- но все по-
 -ём, все ра- дост- но мы по- ём, встре- ча- ем мы день вес-
 -ём, встре- ча- ем мы день вес- ны.
 ём. все ра- дост- но мы по- ём, все
 -ны, ра- дост- но по- ем мы, ра-
 мысли- ко- вань- ем всей зем- ли свой го- лос со- дьём, мы
 мы ра-
 ра- дост- но мы по- ём, мы ра-
 - дост- но
 ра- дост- но все по- ём, мы ра- дост- но все по- ём.
 - дост- но

Произведение, в котором в полном единстве сочетаются полифонические и гармонические приемы изложения. Яркие мелодические линии голосов в удобней tessитуре, простые ладо-гармонические средства позволяют использовать это произведение на первоначальном этапе усвоения навыка многоголосия и пения без сопровождения.

Слова А. МАШИСТОВА

Музыка П. ЧАЙКОВСКОГО

Переложение для детского хора В. Попова

Спокойно

S. I
 День чуть све- та- ет, всю- ду по- кой; выют- ся ту-
 В не- бе вы- со- ком зорь- ка за- жглась, в по- ле свер-

S. II

A. I
 День чуть све- та- ет, всю- ду по- кой; выют- ся ту-
 В не- бе вы- со- ком зорь- ка за- жглась, в по- ле свер-

A. II

- ма- ны над сон- ной ре- кой. Ут- ро не- сет нам свой пер- вый при-
 - ка- ет ро- са как ал- маз, све- жим ды- хань- ем по- дул ве- те-

ре- кой.
 ал- маз

- ма- ны над сон- ной ре- кой. Ут- ро не- сет нам свой пер- вый при-
 - ка- ет ро- са как ал- маз, све- жим ды- хань- ем по- дул ве- те-

- вет, блис- та- я кра- со- ю и- дет к нам рас- свет. И-
 - рок, по- ра в путь - до- ро- гу, наш путь так да- лёк. Наш

- вет, блис- та- я кра- со- ю и- дет к нам рас- свет, и- дет рас- сват, и-
 - рок, по- ра в путь - до- ро- гу, наш путь так да- лёк, наш путь да- лёк, наш

Хор земледельцев

Из оратории «Времена года»

Русский текст Я. Родионова

Музыка Я. ГАЙДНА

Переложение для детского хора В. Попова

Подвижно

p dolce

К нам, к нам, весна! Не сем тебе при-вет, к нам, к нам от
 А. Не сем тебе при-вет, те-бе от мерт-вен-но-го
 к нам от мерт-вен-но-го сна.
 мертвен-но-го сна, от смер-ти сна, прос-ну-лась вся зем-ля!
 сна

13717

К нам, к нам, к нам, вес-на! Прос-ну-лась вся зем-ля

К нам, к нам, вес-на! Про-сну-лась вся зем-ля от

К нам, к нам, к нам, вес-на! Прос-ну-лась вся зем-ля

This system contains the first two lines of the musical score. The top line is a vocal line with lyrics. The second line is another vocal line. Below these are two staves for piano accompaniment. Dynamics include *f* and *p*.

мерт-вен-но-го сна! Про-сну-лась вся зем-ля от мерт-вен-но-го

This system contains the second two lines of the musical score. The top line is a vocal line with lyrics. The second line is another vocal line. Below these are two staves for piano accompaniment. Dynamics include *f* and *p*.

При-ди к нам, вес-на,

сна. При-ди к нам, при-ди, вес-на, не-сем те-бе при-вет!

This system contains the final two lines of the musical score. The top line is a vocal line with lyrics. The second line is another vocal line. Below these are two staves for piano accompaniment. Dynamics include *f* and *p*.

К нам, к нам, вес-на, не-сем те-бе при-вет! К нам, к нам, вес-на,
К нам, к нам, вес-на при-вет! К нам, к нам, вес-

-на! К нам, к нам, вес-на! Не-сем мы, не-
К нам, к нам, вес-на, к нам, вес-на!
-на! К нам, к нам, вес-на!

-сем те-бе при-вет! Ру-чьи зве-нят, ру-чьи по-ют

и пе-сию в даль не-сут сво-ю, про-сну-лась жизнь Ру-

p *f* *p* *f*

-чи по-ют. Ру-чи зве-нят, ру-чи зве-нят, ру-

p *f* *p*

-чи по-ют и пе-сию в даль не-сут сво-ю.

p *f* *p*

120

Не ра- ко льста- ли ли- ко- вать? Не ра- но льста- ли

The first system of the musical score consists of two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves are in G major and 4/4 time. The lyrics are: "Не ра- ко льста- ли ли- ко- вать? Не ра- но льста- ли". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

ли- ко- вать? По- ду- ло ве- тром ле- дя- ным о- пять. Зи-

The second system continues the musical score. The vocal staves have lyrics: "ли- ко- вать? По- ду- ло ве- тром ле- дя- ным о- пять. Зи-". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *p* and *f*, and features a more complex rhythmic texture with sixteenth notes and rests.

- ма вер- ну- лась к нам. Гу- дит, снес- тит ме- тель. Вер-

The third system concludes the musical score. The vocal staves have lyrics: "- ма вер- ну- лась к нам. Гу- дит, снес- тит ме- тель. Вер-". The piano accompaniment continues with dynamic markings *f* and *p*, and ends with a final chord.

Му- лась о- пять зи- ма!

f

p

p

К нам, к нам, вес- на! Не- сем те- бе при-

p

К нам, к нам, теп- ло и жизнь не-

f

- вет. К нам, к нам, теп- ло и жизнь не- си в по- ля, не-

f

те- бе не- сем, те- бе при- вет. Теп- ло и жизнь не-

-си в по-ля! При-ди к нам вес-на, при-ди

-си в по-ля! При-ди к нам, вес-на, и ра-дость влей в серд-

При-ди к нам и ра-дость влей, нам ра-дость влей в серд-

-си в по-ля! При-ди вес-на и ра-дость влей, нам ра-дость влей в серд-

The first system of the musical score consists of three vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves are arranged in a three-part setting. The piano accompaniment is written for the right and left hands of a piano. The music is in a major key and 4/4 time. The lyrics are: "-си в по-ля! При-ди к нам, вес-на, и ра-дость влей в серд-". The second line of the vocal part continues: "При-ди к нам и ра-дость влей, нам ра-дость влей в серд-". The third line of the vocal part continues: "-си в по-ля! При-ди вес-на и ра-дость влей, нам ра-дость влей в серд-".

-ца! При-ди! При-ди и ра-дость влей в серд-ца, и

-ца, при-ди!

-ца, при-ди! При-ди! Приди

The second system of the musical score continues the vocal and piano parts. The vocal staves are arranged in a three-part setting. The piano accompaniment is written for the right and left hands of a piano. The music is in a major key and 4/4 time. The lyrics are: "-ца! При-ди! При-ди и ра-дость влей в серд-ца, и". The second line of the vocal part continues: "-ца, при-ди!". The third line of the vocal part continues: "-ца, при-ди! При-ди! Приди".

ра- дость влей в серд- ца! При- ди, при-ди, при-ди, при-

и ра- дость, ра- дость влей в серд- -ди, и ра - дость, ра - дость влей в серд-ца и ра - дость влей в серд-

-ца! При- ди к нам, к нам!

При исполнении этого произведения необходимо обратить внимание на характер звуковедения и динамические оттенки. Следует поработать над ясной передачей мелодии из голоса в голос в начале хора и в его репризе.

Смелый наездник

Слова М. САДОВСКОГО

Музыка Р. ШУМАНА

Переложение для детского хора Э. Леонова

Оживленно

Над кром-кой за-ка-та ле-тит си-лу-эт, и кле-ве-ром зат-кан та-
 конь и на-езд-ник бес-страшно ле-тят, из тьмы э-той безд-ны пу-

Вда-ли си-лу-эт, кле-ве-ром
 Всад-ник, конь ле-тят, с безд-ны тьмы

-ин-ствен-ный след. Сле-пы-е пе-ча-ти же-лез-ных под-ков по-
 -ти нет на-зад. Но ра-зом на-вы-лет про-мчат-ся о-ни, чтоб

за-ткан след-Сле-ды всех под-ков,
 нет на-зад. Ра-зом прочь о-ни,

1. -став-ле-ны час-то на рос-лись лу-гов. И 2. свет-ны-е дни.
 сно-ва у-ви-деть рас.

как пе-чать средь лу-гов. ви-деть дни. Всад-ник
 вновь ко-тят

Скло-ня-ет-ся всад-ник у-

все-впе-ред. Го-нит что, ма-нит, ждет?

-пру-го впе-ред. Что го-нит их сзв-ди, что ма-нит, что ждет? Лишь

Э- хо от ко-пыт, тьмой ноч-ной

э- хо кло-ко-чет от гу-ла ко-пыт, по- по-но-ю но-чи се-

Ско-ре-е, ско-ре-е, ско-ре-е впе-ред! Что

мир по-крыт. Всё ско-рей впе-ред.

-клет их по-крыт.

ма-нит и ре-ет, сквозь мрак про-ве-дет. От-ста-нет у-ста-лость-ско-

ма-нит что, при-ве-дет. Ну, ско-

росо гит.

-ре-е ту-да, не-мно-го о-ста-лось, по-может звез-да!

-рей ту-да, по-мо-ги им, звез-да!

Известная фортепианная пьеса, переложенная для хора, потребует серьезной работы над точным ритмическим исполнением аккомпанирующих голосов. Они должны звучать четко, интонационно ясно, но вместе с тем не заглушать основной мелодии.

Мартовская ночь

Слова Л. УЛАНДА

Перевод с немецкого С. Болотина

Музыка Н. БРАМСА

Умеренно скоро

C.I. *f* Уул Ноч- но- ю по- ро- ю над

C.II

A.I. *f* Уул Ноч- но- ю по- ро-

A.II

по- лой во- до- ю гре- мит гром! Уул Гро-

Уул По- ро- ю ноч- но- ю над по- лой во-

-ю, над по-лой во- до- ю гре- мит гром! Уул

Уул Ноч- но- ю по- ро- ю над по-лой во-

-хо- чет кру-гом.

-до- ю гре- мит гром. Уул Гро-хо- чет кру-

Гро-хо- чет кру-гом.

-до- ю гре- мит гром. Уул Гро-хо-

espressivo

Сча- стьем жизнь вновь пол- на: э- то и-
-гом.
Сча- стьем жизнь вновь пол-
-чет кру- гом.

rosso a poco cresc.

-дет к нам вес- на. Сча- стьем
Сча- стьем жизнь вновь пол- на: э- то и- дет
-на: э- то и- дет к нам вес- на. Сча-
Сча- стьем жизнь вновь пол- на:

жизнь вновь пол- на: э- то и- дет к нам вес- на.
к нам вес- на. Сча- стьем жизнь пол-
-стьем жизнь вновь пол- на: э- то и-
э- то и- дет к нам вес- на. Сча- стьем

-на. Э- то и- дет к нам вес- на.
-на: э- то и- дет к нам вес- на.
-дет к нам вес- на, э- то и- дет к нам вес- на.
жизнь вновь пол- на: э- то вес- на.

Прекрасный образец художественного использования формы канона. При разучивании с особой тщательностью необходимо поработать над хроматическими эпизодами в партиях и ясностью звучания каждого голоса в совместном исполнении.

Перевод с венгерского М. Павловой

Слова и музыка А. БАЛАЖА

Живо

p

A.I

Ес-ли но-та длин-на- я между двух ко-ро- тень-ких, э- то со-че-та- ни- е

A.II

poco a poco cresc.

мы зо-вем син-ко- по- ю. С син-ко- пы, син-ко- пы пе-сня на- чи- на- ет- ся,

poco a poco cresc.

S.I *mp dolce*

Слы- шишь, ос- ти- на- то сни- зу, по- на- ча- лу

S.II *mp dolce*

A.I *subitopp*

С син- ко- пы, син-ко- пы пе-сня на- чи- на- ет- ся, син-ко- пы, син-ко- пы

A.II *subitopp*

f

ри- а- по, ри- а- по, но ве- дет *cres-* сап- до к фор- те, -

f

пе-сня на- чи- на- ет- ся, син-ко- пы, син-ко- пы пе-сню дружно на- чи- на- ем.

f

в у-ни-сон спо-ем всем хо-ром. Зву-ки тер-ци-и ма-жор-ной вно-сят в пе-сню

В у-ни-сон спо-ем всем хо-ром. Вно-сят в пе-сню

бод-рость ду-ха, вслед звучит ак-корд ми-нор-ный, как он мя-гок, мяг-че пу-ха.

бод-рость ду-ха. Вслед как он мя-гок, мяг-че пу-ха.

Вслед звучит ак-корд ми-нор-ный,

Ты стас-са-то за-у-чи, зву-ки ска-чут, как мя-чи.

Ты стас-са-то за-у-чи, зву-ки ска-чут, как мя-чи.

Ты стас-са-то за-у-чи, стас-са-то, зву-ки ска-чут, как мя-чи.

Ты стас-са-то за-у-чи, зву-ки ска-чут, как мя-чи.

Ты стас-са-то за-у-чи, зву-ки ска-чут, как мя-чи, стас-са-то.

Ты стас-са-то за-у-чи, стас-са-то, зву-ки ска-чут, как мя-чи, стас-са-то.

rubato

Гор- до алыт си-дит на тро- не, по- то-му что он в ко- ро- не.

Да.

Да.

a tempo poco a poco accel.

Пусть ко- ро- ну сбро- сит он, что- бы спе- ли мы ка- ном. Пусть ко- ро- ну сбро- сит он,

Пусть ко- ро- ну сбро- сит

p sub.

что- бы спе- ли мы ка- ном, Пусть каро- ну сбро- сит он, что- бы спе- ли- мы ка- ном.

он, что- бы спе- ли мы ка- ном. Пусть каро- ну сбро- сит он, что- бы спе- ли мы ка-

Сло- рят тез- зо
и ка- ном ве-

a tempo

Пусть ко- ро- ну сбро- сит он, что- бы спе- ли мы ка- ном.

- ном. Пусть каро- ну сбро- сит он, что- бы спе- ли мы ка- ном-

и тор- га- по,
- дут уп- ря- мо.

Син- ко- пой, син- ко- пой

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом. Динамика *mf*. Текст: Ко-ду на-до не-пре-мен-но пе-сню за-вер-ша-ем мы. Син-ко-пой, син-ко-пой пе-сню за-вер-ша-ем мы.

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом. Динамика *p sub.*. Текст: спеть нам неж-но- dol-се, dol-се, э-то бу-дет син-ко-пой, син-ко-пой пе-сню за-вер-ша-ем мы, син-ко-пой, син-ко-пой

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом. Динамика *f*. Текст: сап-ти-ле-па. Всё, что се-год-ня здесь мы пе-ли, пе-сню за-вер-ша-ем мы. Всё, что се-год-ня здесь мы пе-ли,

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом. Текст: знать долж-ны мы на-зу-бок. Всё! Па-у-за... знать долж-ны мы на-зу-бок, Всё! Па-у-за...

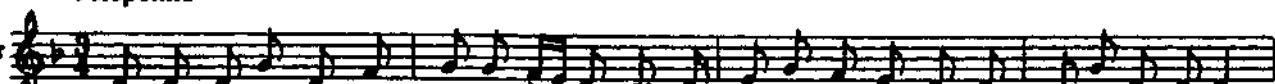
Работа над произведением поможет певцам в игровой форме усвоить некоторые важные понятия музыкальной грамоты. Следует добиваться точного исполнения разнообразного ритмического рисунка в партиях. Хор можно петь и на полтона выше.

Черемушка

Русская народная песня

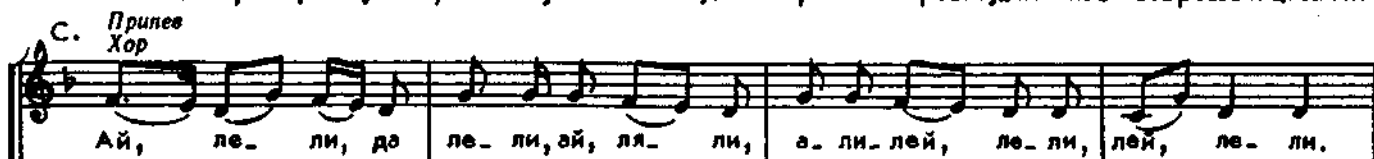
Умеренно

Солист




1. Ой, че-ре-муш-ка, ты гу-стен-ь-кий ку-сто-к! на че-ре-му-хе ла-зо-ре-вый цве-ток.

С. Припев
Хор



Ай, ле-ли, да ле-ли, ай, ля-ли, а-ли-лей, ле-ли, лей, ле-ли.

А.



С. I



2. (А) На че-ре-муш-ке ла-зо-ре-вый цве-то-к! да-ле-ко в! по-ле бе-

С. II



2. На че-ре-муш-ке ла-зо-ре-вый цве-ток

А.



Припев



-ле-ет-ся. Ай, ле-ли, да ле-ли, ай, ля-ли,




а-ли-лей, ле-ли, лей, ле-ли. 3. (А) Бе-ле-ет-ся, зе-ле-



ай, ле-ли, ле-ли, лей, ле-ли-ли.

С. I
 -не- ет- ся, на всё по- ле кра- со- те- ет- ся.

С. II

С. I *Припев*
 Ай, ле- ли, да ле- ли, ой, ля- ли, а- ли- лей, ле- ли,

С. II
 а- ли, ле- ли, ле- ли,

А.
 ай, ле- ли, ле- ли,

пей, ле- ли. На все по- ле кра- со- те- ет- ся,

лей, ли- ле- ли.

на всё по- ле, на че- ты- ре сто- ро- ны. *Припев* Ай, ле- ли, да

ле- ли, ай, ля- ли, а- ли- пей, ле- ли, пей, ле- ли.

ай, ле- ли, ле- ли.

Интересный многоголосный образец народной песни, построенной исключительно на пентакорде. Секундовые созвучия, образующие основной колорит песни потребуют специальной работы над легкостью в их звучании. В репетиционной работе хорошо использовать упражнения, построенные на звуках пентакорда.

Ива на горе

Литовская народная песня

Обработка М. Чюрлёниса

С движением

C. 

A. 









Ива на горе,
Под горой родник.
Девушка одна стояла,
Стояла одна.

Молодец скакал
Коня напоять:
— Девушка, постой немножко,
Дай коню воды.

— Не могу стоять,
С тобой говорить:
Босиком стою на травке,
Ножки застужу.

Интересный образец обработки народной песни с применением органного пункта, подражающего звучанию инструментального наигрыша, на фоне которого проходит изящная мелодия в партии сопрано.

Наш солнечный край

Русский текст А. Черкашиной

Туркменская народная песня

Обработка К. Корчмарева

Переложение для детского хора В. Попова

Неторопливо, плавно

А... а, а,

mf А... а, а,

1. В тех пу-сты-нях, что ве-ка-ми бы-ли мерт-вы без во-ды,
2. Труд о-кон-чив, со-бе-рем-ся ве-чер-ком мы в тес-ный круг,

рас-це-е-та-ют на-ши ни-вы и са-ды. Зре-ет хло-пок,
бу-дет ве-сел, бу-дет мо-лод наш до-суг: за-эе-нат ду-

солн-ца си-лу на-би-ра-ет ви-но-град, на-ли-ва-ют-ся
-та-ра стру-ны, пар-ни иг-ры эе-ве-дут. Свет-лый путь те-перь

а-ро-мат. воль-ный труд.

со-ком пер-си-ки, дынь раз-но-сит-ся а-ро-мат.
всем от-крыл-ся нам, счаст-лив воль-ный кол-хоз-ный труд.

При разучивании песни некоторые затруднения может вызвать метроритм, поэтому на репетициях рекомендуется несколько акцентировать первую и третью доли такта.

СОДЕРЖАНИЕ

| | | | |
|---|----|---|-----|
| От авторов | 3 | Попутная песня. Музыка М. Ганики, слова Н. Кукольника. Переложение для детского хора Вл. Соколова | 83 |
| РАЗДЕЛ I | | | |
| СОВЕТЫ РУКОВОДИТЕЛЮ ХОРА | | | |
| В. Попов. Некоторые вопросы развития и воспитания голоса в подростковом и юношеском возрасте | 4 | Новый день. Музыка Дж. Палестрины, русский текст Я. Серпина | 91 |
| Певческая установка, дыхание, атака звука | 7 | Сердце, молчи. Музыка И. С. Баха, русский текст А. Машистова. Переложение для детского хора В. Попова | 93 |
| Артикуляция, дикция и звуковедение | 9 | Ты Россия, ты Россия. Русская народная песня. Обработка В. Попова | 94 |
| Ансамбль и строй | 10 | У нас по морю. Русская народная песня. Обработка В. Попова | 96 |
| Многоголосие и пение без сопровождения | 12 | Я по рыночку ходила. Русская народная песня. Обработка В. Попова | 97 |
| Вл. Соколов. Вокально-хоровые упражнения | 14 | Грицю, Грицю, до роботи! Украинская народная песня. Обработка Н. Леонтовича | 97 |
| Упражнения | 15 | Веснянка. Белорусская народная песня. Обработка Вл. Соколова | 98 |
| В. Попов. Музыкальная грамота | 28 | Наши колхозные поля. Современная ариянская народная песня. Обработка В. Попова, русский текст К. Ибраева | 99 |
| Песни-упражнения. Музыка Е. Тлищевой, слова Я. Серпина | | Ай-я, жужу. Латвийская народная песня. Обработка В. Власова, русский текст В. Винникова | 100 |
| Прима | 30 | До чего мне не везет. Эстонская народная песня. Обработка В. Торниса, русский текст Л. Дымовой | 101 |
| Малая секунда и большая секунда | 31 | Бригадир. Узбекская народная песня. Обработка А. Ленского, русский текст М. Садовского | 102 |
| Малая терция | 32 | Оберек. Польская народная песня. Обработка Вл. Соколова, русский текст Ю. Объедова | 103 |
| Большая терция | 33 | Посадил поляны я. Болгарская народная песня. Обработка Г. Димитрова, русский текст К. Алемасовой | 104 |
| Кварта | 34 | ЧАСТЬ ВТОРАЯ | |
| Квинта | 35 | Клятва. Музыка А. Красотова, слова Л. Речи | 106 |
| Увеличенная кварта | 36 | К вам, павшие. Музыка Р. Щедрина, слова А. Твардовского. Переложение для детского хора В. Попова | 109 |
| Уменьшенная квинта | 37 | Хор хороший. Музыка А. Пахмутовой, слова Н. Добронравова | 111 |
| Малая секста | 38 | За грибами. Музыка О. Хромушина, слова В. Семеринина | 117 |
| Большая секста | 39 | Зайчик. Музыка Г. Свиридова, слова А. Блока | 122 |
| Малая септима | 40 | Звонок. Музыка Вл. Соколова, слова М. Садовского | 124 |
| Большая септима | 41 | Тихина. Музыка Т. Корганова, слова Е. Русакова | 126 |
| Октава | 42 | Был у бабушки козел... Музыка В. Рубина, слова народные | 129 |
| Мажорная гамма | 43 | Концерт для хора № 3. Фрагмент. Музыка Д. Бортнянского, сл. Вс. Рождественского. Переложение для детского хора В. Попова | 135 |
| Гармонический мажор | 44 | Утро. Музыка П. Чайковского, слова А. Машистова. Переложение для детского хора В. Попова | 137 |
| Минорная натуральная гамма | 45 | Хор земледельцев. Музыка Н. Гайдна, русский текст Я. Роднонова. Переложение для детского хора В. Попова | 139 |
| Гармонический минор | 46 | Смелый изездник. Музыка Р. Шумана, слова М. Садовского. Переложение для детского хора Э. Леонова | 147 |
| Мажорное и минорное трезвучия | 47 | Мартовская ночь. Музыка И. Брамса, слова Л. Уландя, перевод С. Болотина | 149 |
| Септаккорд | 49 | Маленькая музыкальная азбука. Слова и музыка А. Балажа, перевод с венгерского М. Павловой | 151 |
| Интервалы. Музыка О. Мандичевского, русский текст К. Алемасовой | 50 | Черемухка. Русская народная песня | 155 |
| Канон. Музыка Л. Бетховена | 50 | Ива на горе. Литовская народная песня. Обработка М. Чюрлениса | 157 |
| Вл. Соколов. Управление хором | 51 | Наш солнечный край. Туркменская народная песня. Обработка К. Корчмарева, русский текст А. Черкашиной. Переложение для детского хора В. Попова | 158 |
| Работа с хором над песней | 54 | | |
| Л. Абеяни. Организация хорового коллектива | 57 | | |
| РАЗДЕЛ II. ПЕСНИ И ХОРЫ | | | |
| ЧАСТЬ ПЕРВАЯ | | | |
| Страна поет о Ленине. Музыка О. Хромушина, слова П. Синявского | 59 | | |
| Первые отряды. Музыка А. Флярковского, слова М. Садовского | 61 | | |
| Мелодия дружбы. Музыка Ю. Чичкова, слова М. Плячковского | 67 | | |
| Первоклашка. Музыка В. Шаннского, слова Ю. Энтина. Переложение для детского хора В. Попова | 70 | | |
| Песенка про аиста. Музыка И. Лученка, слова А. Вяртинского. Переложение для детского хора В. Попова | 73 | | |
| Осень. Музыка Р. Бойко, слова М. Лермонтова | 76 | | |
| Утренний канон. Музыка Т. Корганова, слова А. Бланка | 77 | | |
| Утро. Музыка Д. Бортнянского, слова К. Алемасовой | 80 | | |

Нотное издание

ВЛАДИСЛАВ ГЕННАДИЕВИЧ СОКОЛОВ, ВИКТОР СЕРГЕЕВИЧ ПОПОВ,
ЛАРИСА МИРАНОВНА АБЕЛЯН
ШКОЛА ХОРОВОГО ПЕНИЯ

Выпуск 2

Редактор О. Морозова. Лит. редактор Л. Сергеева. Художник Т. Корзеникина.
Худож. редактор А. Зазыкини. Техн. редактор Г. Заблоцкая. Корректор А. Барнский.

Н/К

Подписано в набор 24.10.86 г. Подписано в печать 24.09.87 г. Формат, 60×90¹/₂. Бумага офсетная № 2.
Гарнитура литературная. Печать офсетная. Объем печ. л. 20,0. Усл. п. л. 20,0. Усл. кр.-отг. 20,5.
Уч.-изд. л. 22,34. Тираж 14 000 экз. Изд. № 13717. Зак. 1842. Цена 2 р. 30 к.

Издательство «Музыка», 103031, Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам
издательства, полиграфии и книжной торговли, 109088, Москва, Ж-88, Южкопортовая ул., 24