

«Русские классические традиции певческого воспитания детей»

Самобытность русской национальной культуры обусловила первичную форму музыкального искусства России – пение. Желание людей исполнять сольные и ансамблевые (хоровые) партии получило распространение за счет того, что в качестве инструмента используется собственный голос, который всегда рядом; при этом формируется полноценное искусство.

Интересно высказывание Б.Асафьева, выделявшего в качестве характерной черты русской культуры «*стремление к пению вместе – семьей, артелью, массой – и служило выражением отклика на жизнь*»

Хоровое пение является национальной, имеющей многовековую историю, культурной традицией, которую следует беречь и развивать. Большое значение хорового пения в школьном образовании определялось и тем, что оно является одним из *действенных* способов введения учащихся в *мир музыки*. *Обучение хоровому пению основано на тех же принципах, что и индивидуальные уроки вокала, постановки голоса*. Поэтому в работе они тесно переплетаются.

Знакомство с русской системой хорового пения, ее становлением и развитием в дореволюционный период нашей истории помогает определить правильный путь *дальнейшего расцвета хорового искусства* в России. Анализ накопленных веками знаний в области хорового пения побуждает обратиться к утерянным традициям и переосмыслению их значимости в современных исторических условиях.

Объект нашего исследования – Русская система хорового пения, ее становление и развитие в дореволюционный период истории.

Предмет исследования - Приобщение детей к хоровому пению и методы работы в дореволюционный период истории.

Цель работы - Побуждение обращения к утерянным традициям и переосмыслению их значимости в современных исторических условиях.

В процессе работы были использованы следующие методы исследования:

- анализ литературы по данной проблеме;
- анализ ресурсов интернет;
- участие в конференциях, круглых столах, мастер-классах;
- знания, полученные в процессе обучения.

Данная тема имеет как теоретическую, так и практическую значимость для руководителей хоров, работающих в системе дополнительного образования, а также регентов воскресных школ. Частично работа может быть использована для непосредственного ознакомления детей с историей русской хоровой культуры.

Глава 1. Истоки жанров детского хорового пения

Языческая Древняя Русь





Традиции музыкального воспитания в Древней Руси тесно связаны с культурой и бытом восточных славянских племен. Мироззрение было культовым и выражалось в конкретных

образах и одушевлении всего окружающего. Особое значение имели обряды, как жизненное глубокое осмысление мира и себя в этом мире, их неотъемлемой частью являлась музыка: заклинания, пение, театральные действия.

Большое влияние на репертуар детского пения оказала народная песня. В народном песнетворчестве существует специальный цикл песен, связанных с детством: это колыбельные и другие материнские песни, прибаутки, считалки и т.п. Они запечатлели с большой полнотой мир детских интересов, словесных и музыкальных образов, характерных интонаций.



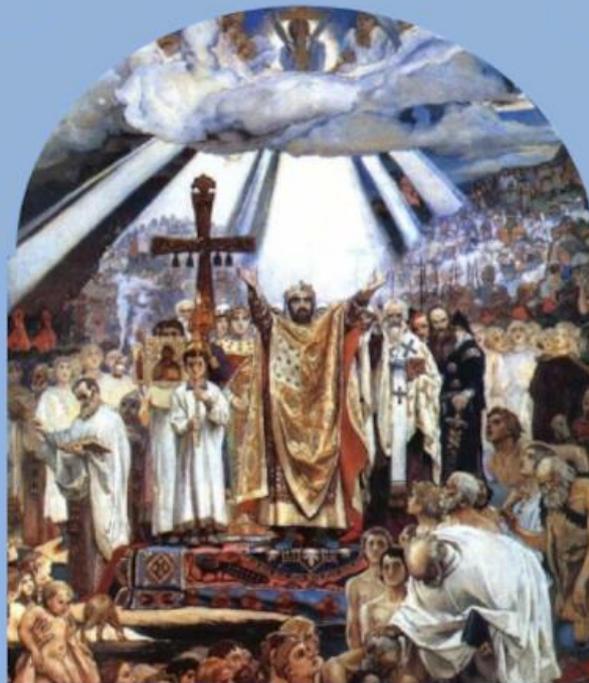


С самого младенчества дети жили в окружении народных песен. Несмотря на отсутствие (до XVIII в.) письменной фиксации, народные песни сохранялись в устной традиции

(лучшее свидетельство их популярности в народе) и многие из них дошли и до нас (“А мы просо сеяли”, “Ай, во поле липонька”, “Посеяли девки лен” и многие другие).



Русь христианская



В русской музыкальной культуре вплоть до XVIII века главенствовало *хоровое пение*. Принятие христианства явилось мощным толчком для развития церковного пения, и именно поэтому весь период с конца X до середины XVI вв. можно обозначить как этап становления профессионального хорового пения на Руси.

Искусство Киевской Руси связано с постижением высоких образцов византийского канона, послужившего отправной точкой в развитии древнерусского профессионального искусства. Образцы византийской музыки, иконописи, архитектуры легли в основу творчества русских мастеров, которые вместе с тем не просто копировали оригинал, а творчески его перерабатывали. Приглашенные из Византии живописцы, зодчие, музыканты обучали русских зодчеству, знакомили их с техникой мозаики, фрески, иконописи, музыкальной письменности и *пения*.

В 989-996 г.г., при правлении Владимира Святославича

В центре Киева сооружается большой храм — Десятинная церковь, где пели два хора. Естественно предположить, что этот огромный храм, так же как и другие подобные ему церкви Киева, Новгорода, Чернигова, должен был иметь обученных певцов, пение которых соответствовало бы его величественной монументальной архитектуре.

Все это привело к необходимости обучать певцов, расширять книжное дело, обзаводиться книгами (в то время рукописными), по которым можно было бы научиться пению.





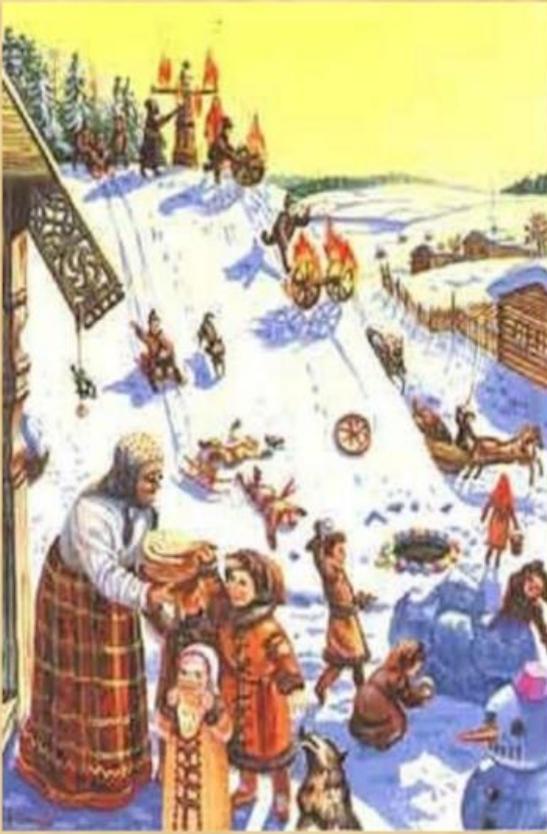
Первые русские летописи упоминают о заботе Владимира о просвещении, об устройстве школ. В Первоначальной летописи говорится о "доместиковом дворе", расположенном в Киеве возле Десятинной церкви. Доместиками в Византии, а потом и на Руси называли мастеров пения, совмещавших обязанности певца-солиста, дирижера хора и учителя пения. Доместики обучали пению, чтению. Упомянутый летописцем "доместиков двор" и был, по-видимому, одной из первых певческих школ на Руси.

Важнейшим событием культуры Киевской Руси было появление письменности, а вместе с тем и музыкальной письменности.

Прогрессивную роль в то время выполняли многие монастыри, оказывая большую помощь в просвещении, книжном и певческом деле. В них образовывались училища, в которых обучали чтению, пению, находились скриптории, где переписывали книги. Среди этих книг большой процент приходился на музыкально-певческие.

С течением времени на Руси увеличивалось количество певческих книг и число людей, владевших музыкальной грамотой.





Певческое обучение и воспитание в Древней Руси решало прежде всего задачи нравственного воспитания. Воспитание нравственного сознания, нравственных чувств и навыков нравственного поведения становилось первоочередной задачей.

Воспитание в певческом искусстве Древней Руси происходило как решение двух взаимосвязанных задач – нравственного и эстетического воспитания, первое из которых являлось и приоритетом и системой ценностей для второго.

Во всей полноте вставало перед маленькими певчими наследие прошлого, уроки знакомили детей с выдающимися распевщиками, историей русской и византийской церковной культуры.

Эстетические идеалы искали не только в произведениях искусства, каковых было немало в каждой из монастырских певческих школ, но и в окружающем мире.



Очень важна была культура поведения – невозможны грубые слова и жесты, вольные позы, вызывающий смех и т.д. Учащиеся призывались к сдержанности и благородству внешнего поведения и самоощущения, проистекающим от огромного благоговения перед святостью происходящего, перед высотой богослужебного пения как проповеди высшего, священного, Божественного.

В древнерусском певческом воспитании использовалась вся шкала педагогических методов. Прежде всего, выдвигалась определенная система требований. Все *методы воспитания опирались на заповедь послушания*, одну из основных православных добродетелей. *Основным методом являлось воспитание через пример*, способствующий формированию положительного идеала. Необходимо было и приучение, как культивирование способности к необходимым осмысленным действиям. Поощрение и наказание способствовали воспитанию верной системы координат, закрепляли необходимые навыки. Рассказ, разъяснение, увещание, настройка, приучение, упражнение, поручение образовывали *единую систему воспитания, где сливалась нравственная и эстетическая координаты*.

Чтение, письмо и пение составляли основное содержание индивидуального и группового обучения. Как правило, *обучение начиналось с семи лет*, центрами же образования в древней Руси были *монастыри и княжеские дворы*. Так, например, в 1086 г. Анна, старшая дочь Всеволода Ярославича, открыла при Андреевском монастыре училище для девочек, где обучали чтению, письму и пению. Дети низших сословий учились преимущественно в монастырских школах, а также у священников – «мастеров грамоты». Были и мастера пения, которые специально обучали детей музыке.

Начиная с Киевского периода и в течение всего Средневековья одновременно сосуществовали две музыкальные культуры разного назначения, обладавшие различными средствами художественной выразительности, — народная и церковная: песни и песнопения. Условия освоения народной и церковной музыки имели различный характер.

Народная песня, естественно входившая в жизнь человека, как бы впитывалась с молоком матери. Освоение церковной музыки было книжным, оно требовало специальных школ.





Княжеская культура.

Скоморошество

Широкое распространение в Киевской Руси получила светская музыка. В обычаях княжеского двора и дружинного быта было сопровождать музыкой официальные церемонии, музыка звучала на княжеских пирах.

Широкое распространение в княжеском быту Киевской Руси получили героические песни. Пиршества, устраиваемые киевскими князьями вместе со своей дружиной, сопровождались песнями, плясками и игрой на музыкальных инструментах. В обычаях княжеского двора было развлекаться искусством скоморохов — инструментальной музыкой, играми, плясками, акробатикой.

Скоморохи становятся участниками народных игр и гуляний, связанных с языческими традициями, сохранившимися на Руси после распространения христианства. В исторических документах и фольклоре сохранились упоминания об участии скоморохов в свадебном, похоронном обрядах и других семейных церемониях. Особо подчеркнута была в искусстве скоморохов комедийная, шутовская сторона, часто обретавшая обличительную окраску.



Глава 2. Формирование и становление певческого образования на Руси (X в. - вторая половина XVII в.)

Церковное пение являлось одной из обязательных дисциплин в школах X в., которые готовили лиц высшего сословия и грамотного духовенства. Это был важный период в истории отечественной музыкальной культуры, самобытность и архаичность которой положили основу для всего дальнейшего процесса формирования русских традиций хоровой музыки.

В XV в. появляются первые древнерусские теоретические пособия, «музыкальные азбуки», которые изначально входили в составы певческих книг и ограничивались перечнем специальных знаков – *знамен*. Позже к перечислению добавилось «толкование знамени», состоящее из исполнительского объяснения («как поется») и распределения «по гласам». Главной чертой песнопений в течение долгого времени было *одноголосное исполнение*, т.е. хор певчих вели одну партию мелодии *в отсутствие инструментального сопровождения*. Одноголосное исполнение в тот период авторы считали наиболее подходящим для воплощения религиозных идей, символизируя то, что *Бог един и Церковь одна*.

Известно, что музыке, музыкальному образованию придавал немалое значение и царь Иван Грозный. По его инициативе Московский собор 1551 г. обязал духовенство всех городов организовать у себя на дому детские школы «на учение грамоте и на учение книжного письма и церковного пения псалтырного». Тот же собор по предложению Грозного ввел «на Москве и во всех московских приделах» многоголосное пение, которое до того времени практиковалось лишь в Великом Новгороде и Пскове. К XVI в. Москва становится центром культурной жизни Руси, в том числе и центром развития церковного пения. Закреплению хоровых традиций способствовала организация специальных певческих школ. Певческие школы готовили певчих для различных хоров. «*Отроки*» (*малые певчие*) были частью мужского церковного хора. Наиболее раннее упоминание об *использовании* в церковном пении *детских голосов* имеется в «Сказании действенных чинов Московского Успенского собора» и относится к 1621 – 1622 гг.

С 60-х гг. XVII в. в государевом хоре певцов разделяют на вершников, демественников, путников и нижников, что связано с *переходом к многоголосию*. В музыкальном искусстве формируется принципиально новый стиль – *партесное пение*, его отличительной чертой стало многоголосие, преимущественно аккордового склада, с разделением хора на группы голосов. Это явление показательно для хорового творчества новой переходной эпохи. Активизируется процесс «обмирщения», *усиления светского начала*. Первое сообщение о партесном пении относится к 1652 г. и связано с прибытием в Москву одиннадцати киевских

певчих, упоминается и о том, что в этом же году восемь остались в столице «на вечное житье».

Никон, вступивший на патриарший престол, получил полную поддержку распространения партесного пения со стороны царя Алексея Михайловича, несмотря на раскол в русской православной церкви. Именно союз царя Алексея Михайловича и патриарха Никона сыграл большую роль в организации новых школ. Одно из первых учебных заведений было организовано при Андреевском монастыре, последующие - в Иверской и Чудовой обители, на Государевом и Патриаршем дворах. Появляется заинтересованность государства в деятельности монастырей.

Петр I, обратив внимание на *благоприятное воздействие партесного пения*, включил его в *программу воспитания царевича Алексея*. Наряду с традиционным обучением певчих в церковных хорах начинают действовать новые учебные заведения – музыкантские школы, где дети обучаются игре на духовых инструментах и пению. Воспитательное значение хорового пения по велению Петра I было отражено в «Духовном регламенте» новгородского архиепископа Феофана Прокоповича, предписывающем изучение церковной и светской музыки.

Следуя лозунгу – «Москва – Третий Рим», в XVII в. укрепляется связь с греческой церковью, чье высшее духовенство участвует в богослужениях русской православной церкви. Так появляются предпосылки для создания *славяно-греко-латинского училища*. Наряду с превосходным «греческим» появляется болгарский распев, а также и другие распевы, в которых отражаются местные традиции - «киевский», «тихвинский».

В 1677 г. появляется значительный музыкально-теоретический труд, связанный с обучением в *области вокально-хорового искусства*, – «*Музыкальная грамматика*» Н.П. Дилецкого. Работа содержала наиболее полное изложение композиционных основ партесного пения и служила основным пособием для изучения теории музыки и техники многоголосного хорового письма. В одном из разделов «Грамматики», *посвященном обучению пению детей*, Дилецкий определял необходимые дидактические принципы – *наглядность, последовательность, заинтересованность, эмоциональную отзывчивость*, а также сформулировал четкое определение самому понятию музыки: «*Музыка есть то, что своим пением или игрою возбуждает сердца человеческие к веселию, или к сокрушению, или к плачу*». Эта концепция в дальнейшем превратилась в единственно возможную. Труд «Музыкальная грамматика» Н.П. Дилецкого – одно из первых в России методических пособий по вокально-хоровому искусству, в котором автор указывает на *отличие пения от разговорной речи*, выдвигает основные положения вокала – *дыхание, формирование гласных, дикции*. Таким образом, указанный труд (переведенный с польского на русский язык) можно рассматривать как теоретическую основу русской хоровой школы второй половины XVII в.

Глава 3. Певческое воспитание и образование мальчиков в Придворной певческой капелле.

В XVIII в. традиция партесного пения получила благотворное развитие, прежде всего в профессиональных хорах, к которым относились: придворный хор (будущая имперская Придворная певческая капелла) и хор патриарших певчих дьяков (будущий синодальный хор). Они предназначались для участия в придворных церковных службах и увеселения царя на торжествах. Певчие исполняли *церковные и светские песнопения*, например виватные канты.

Вокальная работа в Придворной певческой капелле была поставлена на высокий уровень, что давало хору возможность с блеском справляться со сложными партиями в итальянских операх. Оперные постановки были весьма популярны и пользовались большим успехом у зрителей. Великолепное звучание русских хоров в операх приводило иностранцев в восторг, многие уверяли, что ничего подобного за пределами России им не приходилось ранее слышать. С детского возраста *мальчикам-певчим* прививались навыки русских певческих традиций: распевность, вокализация на гласные, пение без сопровождения.

Необходимость пополнять капеллу новыми поющими детьми обусловила открытие первой в России школы общежительского типа для отбора и подготовки музыкально одаренных мальчиков. В 1738 г. императрица Анна издает указ об основании в *Глухове певческой школы*. Основной задачей здесь ставилось овладение многоголосием. Глуховская школа – первое государственное учебное хоровое заведение, она просуществовала сорок лет, и из ее стен вышли известные композиторы и педагоги – Д. Бортнянский, М. Березовский и др. Обучение вокальной подготовке глуховские дети получали на высоком уровне. К сожалению, методик работы данной школы не сохранилось.

Наиболее одаренные мальчики переводились в Петербургскую школу Придворного хора малолетних. Известно, что прибывшим мальчикам из Глухова устраивался экзамен, после которого их принимали в число придворных певчих, где они попадали под опеку взрослых. Спевки в Придворной капелле проводились *ежедневно по три часа стоя*. Учитывая высокий уровень исполнения капеллы хоровой музыки, стоит обратить внимание на *некоторые репетиционные моменты*, например, *деление хора не по партиям, как сейчас, а на несколько составов из общего хора с равным количеством голосов в партиях*. Интересна традиция Придворной капеллы, передавать опыт вокального мастерства певчим детям. *К каждому маленькому певцу прикреплялся взрослый певец*, который был его наставником в пении. Малолетние певчие, с детства воспитанные на традициях капеллы, повзрослев, имели профессиональный опыт, что давало им возможность продолжать петь, учить и работать в церквях регентами.

Придворная певческая капелла в период руководства Д.С. Бортнянским находилась на вершине художественного мастерства.

Портрет кисти [М. И. Бельского](#) (1788)



Бортнянский особо заботился о вокальной культуре певцов, следил за профессионализмом каждого певца с детских лет, занимался индивидуальным вокалом. Представляя эмпирическую школу, *Бортнянский*, выходец глуховской хоровой школы, считал *подражание голосу учителя* лучшим методом.

Свой неоценимый вклад в вокальное мастерство капеллы внес М.И. Глинка.



Портрет М. Глинки кисти художника Я. Ф. Яненко, 1840-е годы

Вскоре после успешной постановки «Жизни за царя» (1836 г.) указом императора Николая I, Глинка был назначен *капельмейстером* Придворной певческой капеллы, которой он руководил в течение двух лет. Принципы и методы вокальной педагогики композитора оттачивались на занятиях с певчими, позволяя добиваться высокой культуры исполнения и прививая музыкальные знания.

Он ратовал за *естественность тембра*, восставая *против «тремоляции», «вибрации»,* нарушающие точность интонации. Педагогический метод Глинки часто применяет *вокализацию в работе над legato*. При этом он отдает предпочтение *упражнениям a'cappella*. Глинка своей педагогикой учит вокалистов отказаться от форсирования дыхания. *Полуоткрытое положение рта* оказывает стимулирующее воздействие, способствуя более глубокому вдоху. Композитор призывал к *осмысленному произношению фраз*. Он считал, что голос должен не просто наполняться внешней красотой, но и соблюдать *логические акценты, музыкальную и декламационную выразительность*.



Хор мальчиков в зале Капеллы 2017г.

Глава 4. Создание системы массового хорового музыкального воспитания.

По принципу Придворной певческой капеллы были созданы частные певческие школы, чей контингент состоял из числа крепостных детей, обладавших хорошими музыкальными данными. Так была создана известная частная певческая школа графа Н.П. Шереметьева. Большую популярность и славу этой школе принес



один из ее руководителей – Г.Я. Ломакин.

Русские хоры ставили перед собой не только просветительские цели. Участие в хоровых коллективах воспитывало и просвещало самих певчих, обогащало их в духовно-нравственном отношении. Поэтому нельзя недооценивать роль церковных хоров, участие в них малолетних певчих, от воспитания которых во многом зависело будущее русской культуры в целом.

Важные эстетические позиции конкретизировались в работе видных русских педагогов, в частности К.Д. Ушинского (1824 – 1871), утверждавшего, что *«запоет школа – запоет весь народ»*, и Н.Ф. Бунакова (1837 – 1904), учебный план которого наряду с историей, географией и литературой включал *пение светских песен*.

Однако возможности общего музыкального образования ограничивались отсутствием соответствующей *системы образовательных учреждений*. Отвечая запросам общества, в 1860 году при Русском музыкальном обществе было создано музыкальное училище. При участии М.А. Балакирева (1837–1910) была сформирована инициативная группа учредителей и его первых преподавателей.

Известный музыкальный критик второй половины XIX века В.В. Стасов (1824 – 1906) и хормейстер, вокальный педагог и композитор Г.Я. Ломакин (1812 – 1885) приветствовали открытие такого музыкального училища, но считали необходимым создание действительно демократичной, музыкальной школы, как бесплатного общества учащихся, которая способствовала бы приобщению простого народа к музыкальному искусству. Выходцу из крепостных крестьян Г.Я. Ломакину эта идея оказалась особенно близка. Он был убежден, что *оптимальной формой* массового музыкального образования является *хоровое искусство и хоровое пение* как самый доступный и традиционный национальный вид музыкальной деятельности, укорененный в России и позволяющий совмещать *общее музицирование и индивидуальное развитие* каждого исполнителя.

В данной связи музыканты-педагоги второй половины XIX века изучали возможности использования различного репертуара для *массового хорового музыкального воспитания*. Стоит отметить важное событие в формировании хоровой культуры - создание Русского хорового общества в конце 19-го века. Оно способствовало бурному развитию хорового образования, исполнительства, на базе которого стала формироваться хоровая культура советского периода.

Заключение

Хоровое пение органично вписывается в специфику российского социума с присущим ему общинно-соборным укладом жизни и быта. Поэтому одна из многовековых народных традиций коллективного музицирования была связана с хоровым исполнением.

Неоспорима также роль русской православной церкви, которая по праву является родоначальницей и хранительницей профессионального певческого искусства в России. Веками сформированный менталитет русского человека всегда тяготел к совместному преклонению перед Богом.

Изучение исторического хода становления русской певческой культуры необходимо для переосмысления и развития современного хорового искусства. Для понимания хода развития певческой культуры в России важно проанализировать этапы его возникновения и развития, прежде всего в области церковного пения, которое и является источником его зарождения.

Список использованной литературы

Асафьев О хоровом искусстве

Барсов Ю.А. материалы кандидатской диссертации «Вокально-методические принципы Глинки»

Владышевская, Т. Музыка древней Руси

Ершов А. Старейший русский хор

Ильин, А. Очерки истории хоровой культуры

Локшин, Д. Выдающиеся русские хоры и их дирижеры

Николаева, Е. История музыкального образования. Древняя Русь. Конец X – середина XVI столетия

Никольская-Береговская, К. Русская вокально-хоровая школа. От древности до XXI века

Стулова Г.П. Хоровой класс

Усова И.М. Хоровая литература

Основные аспекты работы руководителя хоровых коллективов ДШИ и ДМШ в современной вокальной практике.

Детский хоровой коллектив – живой организм, удивительный, постоянно меняющийся, растущий. Его придется воспитывать: дать ему образование и наделить высокой духовностью.

Хоровое пение – искусство уникальных возможностей как исполнительских, так и образовательных. Оно всегда было, есть и будет неотъемлемой частью отечественной и мировой культуры, незаменимым, веками проверенным фактором формирования духовного, творческого потенциала общества. Хоровое пение с его многовековыми традициями, глубоким духовным содержанием, огромным воздействием на эмоциональный, нравственный строй как исполнителей, так и слушателей, остается испытанным средством музыкального воспитания.

Основная задача в певческом воспитании ребенка – не навредить! Детский голос – тонкий и хрупкий инструмент, который нуждается в грамотном и чутком руководителе.

В работе руководитель хорового коллектива решает множественные педагогические задачи:

1) воспитывает интерес к хоровому пению 2) воспитывает эмоциональную отзывчивость к музыке 3) формирует художественный вкус 4) развивает певческий голос 5) прививает вокально-хоровые навыки, как основу достижения выразительного, грамотного, художественного исполнения 6) всесторонне развивает музыкальный слух, память и чувство ритма.

В основе любой работы лежат педагогические принципы: 1) постепенности 2) доступности 3) осознанности.

Дальнейшая работа руководителя коллектива носит уже более практический характер.

Возрастная структурная модель хора может быть разной. Желательно, чтобы хор 1 класса существовал как отдельный коллектив (слишком много задач важно решить). Младший хор, как правило, формируется из учащихся 2-3 классов, начиная с 4 класса, учащиеся инструментальных отделений переходят в старший хор. Если в школе есть хор средних классов, это хорошо.

Младший хор

Звучанию голоса свойственно головное резонирование, голосовая мышца не сформирована, легкий фальцет, при котором вибрируют только края голосовых связок (неполное смыкание голосовой щели). Диапазон ограничен звуками **ре 1 – ре 2**. Тембр очень неровен, гласные звучат пестро.

Задачи вокально-хорового воспитания: певческая установка, организация работы дыхания, организация одновременного начала пения (вдох-удивление, обязательная задержка дыхания, которая позволяет интонационно точно вступить и начало фразы) и одновременного снятия, активность артикуляционного аппарата (главное условие его правильной работы – свобода нижней челюсти), формирование возможно более ровного звучания гласных на всех звуках небольшого диапазона, унисон (координация слух-голос), точность интонирования, освоение навыка кантиленного пения, так как умение петь *legato* свидетельствует о степени овладения певческим процессом.

Важный момент – выработка сознательного и критического отношения детей к своему пению.

Уже на первом же занятии хористы должны понять, что совместное исполнение – удивление, радость от сотворчества, созвучания, созидания и, в то же время, большая внутренняя работа. Чувство товарищества, единения не только голосов, но и душ – условие дальнейшего успеха. Радость знакомства с Музыкой – то, что наполняет уроки. Необходимо ощутить разницу между звучанием хора и коллективным «мычанием» или совместным «криком».

В вокальной работе с детьми важно развивать голос от примарных тонов, постепенно, не спеша, расширяя диапазон. Важно, чтобы в певческом звуке не возникало напряжения, фальцетное звучание в приоритете. Главный критерий – качество звука и свобода. Вся певческая работа проводится на высокохудожественном материале.

К сожалению в музыкальную школу поступают не только талантливые дети, но и так называемые «гудошники».

Причинами этого явления могут быть: недостатки музыкального слуха; отсутствие способности воспринимать, дифференцировать и анализировать высоту звука; патология развития голосового аппарата; мышечная зажатость, и наконец, отсутствие координации между музыкальным слухом и певческим голосом.

Главной предпосылкой для налаживания координации является полная эмоциональная раскрепощенность, свобода и активность пения.

Из опыта практической работы замечено, что работа по налаживанию координации между слухом и голосом у детей идет легко и быстро лишь до определенного возраста: примерно до 8 лет, причем существует такая закономерность: чем младше ребенок, тем легче он перестраивается. После 10 лет исправить «гудошника» уже труднее. Если ребенок слышит, что он поет не ту мелодию или отдельные звуки, которые заданы учителем, а правильно спеть не может, то, следовательно, проблема неумения правильно интонировать заключается не столько в качестве звуковысотного слуха, сколько в способе звукообразования.

Главную роль в пении выполняет гортань (конечно, совместно в дыхании). Слух является главным регулятором и корректором певческого поведения гортани и всего голосового аппарата, ему прежде всего должно быть уделено внимание при воспитании голоса. Слух развивается не попутно и не одновременно с голосами, как об этом часто пишут, а его развитие и воспитание должно идти всегда впереди.

Известно, что в голосе детей от момента рождения существуют два самостоятельных голосовых регистра: фальцетный и грудной, что соответствует натуральным регистрам человеческого голоса; смешанное голосообразование у детей раннего возраста отсутствует.

Из практических наблюдений, а также в результате исследований голосовых возможностей детей в доимитационном возрасте было установлено, что качество звуковысотного интонирования тесно связано с использованием голосовых регистров:

- 1) в фальцетном регистре добиться чистоты интонирования легче, чем в каком-либо другом;
- 2) в натуральных регистрах интонация чище, чем при смешанном голосообразовании;
- 3) причины фальшивой интонации на отдельных верхних звуках у певцов связаны с регистровой перегрузкой этих звуков;
- 4) неумение правильно интонировать мелодию даже простой песенки происходит чаще всего из-за использования детьми исключительно грудного механизма голосообразования.

Биомеханизм грудного звучания основан на полном колебательном режиме голосовых складок. При этом типе фонации они делаются толстыми и малоподвижными.

Поэтому детям при грудном типе звучания голоса трудно правильно проинтонировать какую-либо мелодию в диапазоне больше терции. Это обычно относится к тем детям, которые в процессе речи используют лишь грудную манеру голосообразования. Речь их отличается монотонностью, интонационной неразвитостью, узким звуковысотным диапазоном: в пределах примарных тонов. То же самое происходит с голосом, когда такой ребенок естественно пытается петь, используя наработанный в речи грудной механизм фонации. Выйти за пределы примарных тонов он не в состоянии, так как он не умеет использовать иные способы управления голосовыми складками, что необходимо для воспроизведения более высоких тонов.

Однако существует метод, когда, перескочив на октаву вверх от его примарных тонов, ребенка просят как бы пропищать какой-либо звук тоненьким голосом, что поможет переключить его сразу на другой регистр, фальцетный. Интересен тот

факт, что спеть звук на один тон выше своей примарной зоны он не может, а на 6—7 ступеней выше, используя другую манеру звукообразования, начинает сразу интонировать заданные тоны и даже простые мелодии.

Если учитель сумеет настроить голос такого «гудошника» на фальцетное звучание, то его звуковысотный диапазон резко раздвигается вширь, и ребенок сразу начинает правильно интонировать, хотя и непривычным для него тоненьким голосом за счет фальцетного режима голосообразования.

Как правило, хоровое занятие начинается с распевания. Оно занимает не более 10-15 минут от начала репетиции.

В работе с хором применяются упражнения

- на дыхание (в том числе, на цепное),
- на разные слоги (прежде всего для выравнивания гласных),
- на разные штрихи, на дикцию (трудные звуко сочетания, скороговорки),
- на развитие диапазона,
- на выравнивание регистров,
- на нюансы,
- на выработку кантилены,
- на разные виды техники,
- на внимание к руке дирижёра (постепенно должна быть выработана реакция на любые, даже неожиданные требования: ферматы, изменения темпа, динамики, штрихов).

Одним из важнейших направлений работы с младшим хором является формирование навыка многоголосного пения.

Работе по освоению многоголосного пения предшествует подготовительный период. Это наиболее ответственный этап.

Подготовительным моментом может стать упражнение «стихотворение-канон», а позже и мелодические каноны (Поплянова «Игровые каноны»; Гонтаренко «Веселые каноны», Абелян «100 канонов для детского хора»)

Маленькие хористы должны овладеть навыком «слышания» своей и параллельной партии.

Для младших школьников можно предложить приемы развития этого навыка в игровой форме, например: «Эхо», «Переключка птиц»:

1
Ку - ку ТЬЮ - ТЬЮ - ТЬЮ И Т.Д.

2
Ку - ку ТЬЮ - ТЬЮ - ТЬЮ

Участники младшего хора могут ответить и на более сложные вопросы: «Куда движется нижний голос? Какой из голосов является главным?».

Дальнейший этап развития – исполнение мелодий, где один голос «стоит» на месте, а второй движется по трихордовой попевке вверх или вниз. К многоголосию подготовительным этапом служат песни, в которых аккомпанемент не дублирует мелодию. Помогает в развитии навыков многоголосного пения исполнение произведений, которые начинаются с унисона. Гармоническое двухголосие проще выстраивать на широких интервалах (секстах). Хороший эффект дает исполнение квинт. Произведения гетерофонного склада также любимы ребятами.

Старший хор

В старшем хоре продолжается серьезная работа над развитием музыкальных способностей, освоением вокала, расширением навыков многоголосного пения, исполнительских навыков.

Вокальные упражнения становятся более сложными. Обычно используются упражнения семи типов:

- **Упражнение с различным ритмическим рисунком** (на выдержанном или повторяющемся звуке, пунктирный ритм, сочетание дуолей и триолей, половинные и целые ноты).
- **Упражнения с различным звуковедением** (*legato*, *non legato*).
- **Упражнения на различные построение мелодической линии** (волнообразное, гаммообразное, скачкообразное, арпеджированное).
- **Упражнения с различными штрихами** (акценты, *tenuto*, фермата *staccato*, *marcato*).
- **Гармонические последовательности** (интервальные и аккордовые последовательности).

- **Вокализы** (можно петь целиком хоровые произведения закрытым ртом и на любой звук, слог, в зависимости от задачи)

- **Отрывки из произведений** (полезно над трудными местами партитур упражняться отдельно)

Вся работа в хоре ведется только по партитурам. Старший хор поет и в унисон (это помогает в работе над дальнейшим развитием вокально-певческих навыков) и многоголосные сочинения. На хоровых занятиях чередуются сочинения разной степени сложности. Старший хор – это уже коллектив единомышленников.

Система методов вокальной работы в детском хоровом коллективе.

В вокальной педагогике наряду с общедидактическими сложились свои методы, которые являются специфическими для певческой деятельности: концентрический, фонетический, объяснительно-иллюстрированный, репродуктивный, метод мысленного пения, метод сравнительного анализа и др. Уже в названии метода заключена его суть. Коротко охарактеризуем каждый:

1) объяснительно-иллюстративный (объяснение и показ) формирует вокальный слух: представления о высоте, качестве, тембре. Показ мелодии голосом руководитель хора должен сочетать с объяснением технологии способов звукообразования, вовлекая детей в обсуждение характера звучания и интерпретации исполняемых произведений.

2) репродуктивный: подражание педагогу, воспроизведение и повторение певческого звука. Показ педагога должен быть близким по тембру к детскому. Здесь же хороши демонстрации записей лучших мировых хоровых коллективов, показ более одаренных детей. Механизм подражания образуется преимущественно подсознательно. Подражание целостно организует голосовую функцию и дает возможность сознательно закреплять то, что возникает непроизвольно. При повторении удачных моментов внимание хористов направляется на осознание и запоминание возникающих мышечных, вибрационных и слуховых ощущений, которые затем будут ими самостоятельно использоваться. В таких случаях методы показа и подражания оказываются достаточно эффективными.

Следовательно, на первом этапе вокально-технической работы иллюстративный метод должен преобладать, а в дальнейшем – использоваться минимально.

3) концентрический, основоположником которого является М. И. Глинка. М. И. Глинка рекомендовал «... сперва усовершенствовать натуральные тоны, т.е. без всякого усилия берущиеся». «...Упражнения развиваются от тонов натуральных, центра голоса, на которых держится спокойная речь человека, к тонам,

окружающим центр голоса». Из приведенной цитаты очевидно, что центр голоса расположен в диапазоне спокойной речи.

Концентрический метод широко используется в современной вокальной практике. Он основан на ряде положений:

- плавное пение и без придыхания;
- при вокализации на гласную;
- непринужденное пение, свобода голосообразования;
- при пении рот открывать умеренно;
- не делать никаких гримас и усилий;
- петь не громко и не тихо;
- уметь долго тянуть звук ровным по силе голосом;
- петь звукоряд вниз и вверх ровным по тембру звуком;
- без portamento, т.е. некрасивых «подъездов», точно попадать в ноту (что возможно при наличии задержки дыхания после вдоха).

4) метод мысленного пения (беззвучно артикулировать)

Метод мысленного пения – один из самых эффективных в работе с детьми, поскольку является важным способом развития внутрислуховых представлений. Пение «про себя» активизирует слуховое внимание, учит внутренней сосредоточенности, предохраняет голос от переутомления при необходимости многократно повторять одну и ту же музыкальную фразу с целью заучивания и тренировки, развивает творческое воображение, которое необходимо для большей выразительности исполнения.

Часто даже после единичного прослушивания показа учителя с одновременным подпеванием «про себя» или с беззвучной артикуляцией происходит качественный скачок в последующем исполнении вслух.

5) метод сравнительного анализа

Этот метод следует вводить с первых же уроков: учитель демонстрирует два образца одного и того же звука или фрагмента мелодии, просит детей сравнить их и сказать, какой им больше понравился. В процессе дальнейшей работы метод сравнительного анализа следует использовать систематически. Музыкальное восприятие воспитанников хора постепенно становится осознанным; углубляются и уточняются вокально-слуховые представления о качествах певческого звука и способах его образования, значительно быстрее улучшается их собственное воспроизведение, формирует навык самоконтроля, столь необходимый для успешного обучения.

б) Фонетический метод (Менабени «Методы вокальной работы в школе»)

Фонетический метод в работе с детьми является одним из способов настройки голоса на тот или иной тип тембрового звучания. Каждой фонеме соответствует свой артикуляционный уклад.

Главной задачей в работе над певческой артикуляцией является выравнивание звучания гласных по тембру, что называется их нейтрализацией, на основе округленности гласных. Гласные округляются, приближаясь по своему звучанию к гласному **О**. Зевок опускает гортань.

Для **формирования фальцета** используется высокая и средняя тесситура, негромкая сила голоса, мягкая атака звука, отрывистый и слитный способ звуковедения, гласные **У, О, А**, губы на улыбке, небо слегка приподнято, умеренное открытие рта, относительно высокое положение гортани, головное резонирование. Для укрепления фальцета необходима средняя тесситура, умеренно громкая сила голоса, мягкая атака звука, плотное, слитное, подчеркнутое звуковедение, гласные **И, Э, А, Ы**, губы округлены, рот открывается широко вниз, мягкое небо значительно приподнято, смешанное резонирование.

Для **грудного регистра** – низкая тесситура, средняя или громкая сила голоса, более твердая атака звука, слитное или маркатированное звуковедение, гласные **И, Э, А**, губы предельно округлены, мягкое небо значительно приподнято, рот открывается широко, гортань опущена вниз, грудное резонирование.

Наиболее удобными для пения считаются три фонемы:

Гласный «а» обеспечивает ротоглоточному каналу рупорообразную форму, помогает освободить артикуляционный аппарат, выявить естественную работу связок, индивидуальный тембр голоса.

Гласный «о» способствует поднятию мягкого нёба, наводит на ощущение зевка, помогает снять горловой призыв при пении и ликвидировать зажатость.

Гласный «у» больше всех поднимает мягкое нёбо, очень хорошо организует зевок, активизирует губы, голосовые связки, помогает освобождению нижней челюсти, формирует у детей головной регистр, обеспечивает проточность. Однако «у» — самый темный и глубокий гласный, и если хор поет глухим звуком, этим гласным злоупотреблять не следует. Гласный «у» очень полезен в сочетании **легато и стакато**. **Стакато** в начале упражнения дает смыкание голосовых связок, активизирует движение диафрагмы (дети ощущают движения передней стенки живота — «животик прыгает»).

Гласный «и» – самый звонкий, озвучивается в головной регистре за счет верхней форманты, помогает приблизить звук, гортань поднимается, потому что если у ребенка зажатый, горловой звук, не целесообразно его использование.

Гласный «э» – неудобен по артикуляционному укладу, но способствует твердой атаке.

Йотированные гласные важны для создания близкого, собранного и яркого, высокого звучания простых гласных, для активизации голосовых складок в момент атаки. При зажатом, горловом звуке стоит их применять с осторожностью.

Последовательность гласных «и, э, а, о, у» увеличивает размер ротовой полости.

Последовательность «и, у, о, э, а» уменьшает напряженность голосовых мышц.

Последовательность «а, о, э, у, и» повышает подсвязочное давление.

Есть определенные важные качества и у согласных, ведь не случайно мы чаще всего употребляем в пении «л», «н», «м» – они поются, способствуют выработке *legato*. В работе над дикцией невозможно без звонких «д», «б», «р».

Л – активизирует кончик языка, организует мягкую атаку, собирает звучание, «приближает» звук;

М – приближает звук, усиливает носовое резонирование, организует работу голосовых связок и дыхание, губы;

Н, Р – организуют работу голосовых связок и дыхание;

Б – активизирует работу губ, организует твердую атаку;

П – активизирует работу губ;

Д – организует твердую атаку, применяют при глубоком глухом звучании;

З – применяют при глубоком глухом звучании, а также для активизации работы диафрагмы;

Г, К – полезны при работе с детьми с малоподвижным языком, исправляют белое звучание, активизируют дыхание;

Ш, С, Ф, Ж, В – активизируют работу диафрагмы

Сочетания ПО, ТО, ТУ, ПУ СУ помогают устранить горловой призывок, МО, ЛО, МУ, ЛУ полезны для исправления безтембреного, «белого» звука.

Непременным условием является стабилизация положения гортани при пении различных фонем. В упражнениях один гласный звук нужно как бы вливать в другой – без толчка и перерыва звучания. Более сложным считается упражнение с паузами между фонемами. Хористы должны уметь фиксировать в сознании расположение артикуляционных органов при пении первой фонемы и сохранять это расположение и во время паузы, и при пении других гласных. Именно так формируется навык пения разных гласных в одной позиции. Кроме стабильного положения гортани необходимо сохранять и единую манеру артикуляции.

Репертуар

Репертуар – основной инструмент воспитания коллектива. Это основа основ. Это успех конкурсных и концертных выступлений. Важно отметить, что не все произведения репертуарного списка стоит доводить до концертного состояния. Некоторые произведения хор изучает в рабочем порядке, что тоже очень полезно.

Случается, что произведение нравится коллективу, но пока не получается. В подобном случае есть смысл отложить его и вернуться к его разучиванию позднее. Весь репертуарный список условно можно разделить на несколько групп сочинений: сочинения легкие для коллектива, но способствующие выработке вокально-певческих навыков, создающие ситуацию успеха; сочинения, соответствующие уровню развития коллектива (которые составляют основную часть концертной или конкурсной программы); сочинения сложные (которые могут стать поистине украшением конкурсной или концертной программы); сочинения «на вырост», «на перспективу», которые постепенно, ненавязчиво включаются в репертуар и осваиваются постепенно.

Сложные произведения должны входить в репертуар, их следует брать с осторожностью и с учётом всей последующей работы. Они не должны быть объёмные.

В то же время большое количество легких произведений должны быть в репертуаре ограничено, так как лёгкая программа не стимулирует профессиональный рост. А также, естественно он должен быть интересен хористам, это даёт даже некоторое облегчение в работе, так как дети будут стремиться как можно лучше работать и прислушиваться к каждому слову руководителя.

Многие сочинения можно сопровождать игрой на музыкальных инструментах, танцевальными движениями. В современной музыке (что идет от традиций еще эпохи Возрождения) часты звукоподражания, применений шумовых эффектов.

«Атмосфера влюбленности в произведение во время работы над ним дирижера и хора – вернейшее условие, важнейший стимул достижения наилучшего исполнения», – писал К. Б. Птица.

Использованная литература

- 1.Багадуров В.А. Вокальное воспитание детей / В.А. Багадуров. – М: Музыка, 1953. – 313 с.
- 2.Виноградов К. Работа над дикцией в хоре. – М.: Издательство Музыка, 1967. – 101 с.

3. Менабени А. Вокальные упражнения в работе с детьми // Музыкальное воспитание в школе. Вып. 13. – М.: Музыка, 1978. – С. 28–37.
4. Соколов В.Г. Работа с хором. – М.: Издательство Музыка, 1967. – 228 с.
5. Струве Г.А. Хоровое сольфеджио. Методическое пособие для детских хоровых студий и коллективов. – М.: «Советский композитор», 1988. – 72 с.
6. Стулова Г. Хоровой класс: теория и практика вокальной работы в детском хоре. – М.: Лань, 2014. – 176 с.
7. Халабузарь П.В., Попов В.С., Добровольская Н. Методика музыкального воспитания. – М.: «Музыка», 1990. – 175 с.
8. Соколов В.Г., Попов В.С., Абелян Л.М. Школа хорового пения. – М.: Музыка, 1987. – 161 с.

Body Percussion (перкуссия тела) – направление, в котором в

качестве инструмента используется тело, а не голос. Это техника владения своим телом как «музыкальным инструментом» с элементами танца. Научившись виртуозно им управлять, можно овладеть универсальным и понятным в любой точке земли языком ритмов и движений.

Введение

Современная цивилизация отличается ускорением темпа жизненных ритмов, с которыми постоянно сталкивается каждый ребенок. Такое многообразие ритмов, а нередко и аритмичность жизненных процессов, обусловленных социальными проблемами, создает хаотичность в отношениях ребенка с миром и носит разрушительный характер. Значительную роль в создании благоприятных условий для гармоничных отношений ребенка с природой и социальной средой, с окружающими людьми и самим собой играет система образования. Она должна обеспечивать стабильность, ритмизацию жизненного пространства детей, что является основой их здоровья, эмоционального благополучия, интеллектуального, эстетического и физического воспитания.

Ритм – важное средство музыкальной выразительности. Его сущность и восприятие рассматривается в музыкальной теории, музыкальной психологии и педагогике как совокупность составляющих его компонентов – темпа, метра, ритмического рисунка и обуславливается эмоционально-образным содержанием музыкального произведения в тесной взаимосвязи с мелодией, гармонией, тембром.

Существует мнение некоторых музыкантов-педагогов о том, что чувство ритма врожденное и почти не развиваемо. Однако другие психологи, а также музыканты-педагоги доказывают, что при определённой методике работы, в основе которой является движение под музыку, чувство ритма успешно развивается.

Сегодня широко применяется в музыкальном образовании Body Percussion. Body Percussion (телесная перкуссия) – это искусство исполнения

ритмов, без использования музыкальных инструментов. Только тело, движение, голос. Дети и танцоры, и музыканты одновременно. Телесная перкуссия позволяет понять ритм на очень глубоком уровне и практиковать разные ритмические навыки. Освоение Body Percussion включает в себя постижение основных знаний по ритму, а также – развитие координации тела. Но применение Body Percussion на уроках музыки мало изучено, и используется педагогами лишь для исполнения песен, в качестве «изображения» слов.

Body Percussion как педагогическое средство развития чувства ритма

В XX веке в поиске нового звучания, новых технологий, методик музыканты пришли к пониманию, что собственное тело само по себе представляет отличный музыкальный инструмент с различными оттенками звучания. Это не только самый доступный инструмент, но и, в то же время, самый тонкий и сложный. Палитра звуков, извлекаемых им практически безгранична.

Звуки тела или перкуссия – это метод исследования, заключающийся в постукивании по поверхности тела с оценкой возникающих при этом звуков (медицинский подход). Амплитуда, частота и время затухания звуковых волн зависят от физических свойств среды, в которой они возникают, прежде всего, от плотности и массы перкутируемого тела.

Body Percussion (перкуссия тела) – техника владения своим телом как «музыкальным инструментом» с элементами танца. Научившись виртуозно им управлять, можно овладеть универсальным и понятным в любой точке земли языком ритмов и движений.

По мнению Гарифуллиной Резиды, человеческий организм – это оригинальный и единственный ударный инструмент, которым обладает каждый. Благодаря своей доступности это направление широко используется в музыкальном искусстве. Перкуссия тела может выполняться самостоятельно или в качестве сопровождения музыки или танца.

Карл Орф был одним из первых, кто воплотил в своём новаторском подходе к музыкальному обучению детей синтез движения, пения, игры и импровизации и заложил основу этого направления.

Музыка тела доступна для всех с раннего возраста. Примеры Body Percussion мы видим в детских играх, песнях, танцах («Ладушки», «Танец маленьких утят», считалки и др.). Чаще всего они направлены на развитие координации и владения собственным телом, включают в себя элементы различных музыкально-танцевальных направлений.

Детям нравится заниматься Body Percussion – для них естественно взаимодействовать с различными частями своего тела, в отличие от взрослых, которым зачастую мешает скованность и зажимы. В музыкальных школах каждый ученик первоначально осваивает такие музыкальные элементы как ритм, метр, темп и именно движения собственного тела помогают ему в этом (отбивает ритм ладонями, ногой и др.).

Экспериментируя с движениями тела, ритмические рисунки исполняются на разных его частях. Например, это топот ногами или притопы различной силы, похлопывания по коленям или шлепки одной или двумя руками по бедру, хлопки в ладоши раскрытыми или согнутыми «лодочкой» ладонями, щелчки пальцами. После того как ребенок начинает уверенно исполнять эти элементы, он начинает экспериментировать и в копилку «звуковых эффектов» добавляются пощёчины с открытым и закрытым ртом, клацанье языком, свист, стук. И это далеко не полный перечень звуков, легко воспроизводимых любым человеком при помощи собственного тела.

Изменяется окраска звука и от положения ладоней при хлопке и от месторасположения рук. В итоге овладевает большой палитрой звуков и умелое их чередование даёт потрясающий эффект единой музыкальной канвы.

Такие упражнения помогают буквально прочувствовать ритм всем телом, научиться выражать свое состояние звуками и движениями своего тела.

Ученики получают опыт использования тела как музыкального инструмента, создающего общий ритм. При этом игра с ритмом слов или бессмысленными слогами также может быть элементом телесной музыкой.

Body Percussion – активно развивающаяся на Западе методика использования собственного тела в качестве ударного инструмента.

Телесная музыка в форме современного искусства основана на традиционных формах разных стран. Это и индонезийский саман (танец, состоящий из различных движений туловищем и руками, и неизменно сопровождающийся песнями), ирландский стэп, пальмас во фламенко (ритм-секция, которая создается при помощи хлопков в ладоши), эфиопская музыка подмышки, хамбоне в Соединенных Штатах (музыкальная техника, в которой человеческое тело выступает в качестве инструмента).

В мировой педагогической практике есть несколько общепризнанных и известных концепций «воспитания» детей, которые стали основой для разработки различных программ и методик. Одной из самых известных, распространенных более чем в пятидесяти странах мира, является концепция музыкального воспитания Карла Орфа «Шульверк. Музыка для детей».

Хлопки, шлепки, притопы и щелчки пальцами – это элементарные звуко-двигательные выразительные средства, которые широко используются в методике музыкального воспитания по системе Орфа, получившие общее название «звучащих жестов».

В отечественной практике наряду с этим классическим «орфовским» набором педагоги используют также удары ладонями по плечам, по груди скольжение ладонью по ладони или по верхней части груди; различные производные варианты звучащих жестов, требующих взаимодействия детей в паре и коллективе.

В данной технике традиционно используют четыре основных body-звука (в порядке от самого низкого до самого высокого):

- *Stomp* – шагание ногами по полу или резонирующей поверхности;
- *Patsch* – хлопки ладонями по бедрам (поочередно или одновременно);
- *Clap* – хлопанье в ладоши;

- *Click* – щелчки большим и средним пальцами.

Освоив базовые «аккорды» и научившись сотрудничать с собственным телом, можно импровизировать, изобретать новые звуки, разучивать коллективные композиции.

Занимаясь Body Percussion, ученики учатся создавать музыку своими руками, а также ногами, зубами, щеками и другими частями тела.

Научившись выражать свое состояние с помощью звуков собственного тела и голоса, познав силу импровизации, дети получают эффективное средство для самовыражения, снятия напряжения, раскрытия собственного потенциала.

Методические рекомендации по развитию чувства ритма средствами Body Percussion

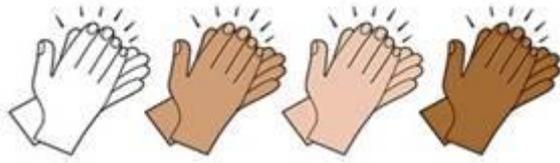
Техника Body Percussion широко используется в музыкальной педагогической практике по всему миру. Хлопки, шлепки, притопы и щелчки пальцами – это элементарные звуко-двигательные выразительные средства. Звучащие жесты идеальны для начального этапа ритмического обучения, так как эти «инструменты» всегда под рукой. Звучащими жестами можно сопровождать исполнение несложных мелодий и попевок, составлять из них ритмо-двигательные партитуры. Именно в звучащих жестах полезно прорабатывать различные ритмические фигуры.

При систематических упражнениях в этом направлении, становится возможно исполнение разнообразных комбинаций и ритмов с использованием только возможностей человеческого тела.

В процессе подготовки к исполнению музыкально-ритмических партитур к песне или прослушанному произведению необходимо начинать с элементарных звукодвигательных выразительных средств. Рассмотрим этапы и рекомендации по развитию чувства ритма средствами Body Percussion.

Первый этап

Каждый из звучащих жестов разучивается сначала отдельно, затем их объединяют друг с другом, причем начинать надо с наиболее легкого – с сочетания шлепков и хлопков.



1. *Хлопки.* Даже такой простой вид движений, как хлопки – требует некоторой сноровки и для их разучивания может понадобиться некоторое количество упражнений. Удар в ладоши должен быть упругим, дыхание при этом – спокойным и размеренным. Вначале хлопки лучше проводить стоя; руки перед хлопком должны быть свободными, а сам удар – легким и мягким.



Хлопки могут быть разными:

Хлопок горстью – ладони принимают форму чаши, между ними образуется полое пространство и звук получается глухим.

Хлопок плоской ладонью, в разных местах ладони, по пальцам или запястью – каждый раз звук будет разным.

Возможны хлопки перед собой, а также за спиной, над головой, в ту или другую сторону. Следует перепробовать все возможные варианты. Это обостряет внимание детей к качеству звука и будет впоследствии хорошей основой для развития музыкальности.

На хлопках можно познакомить детей с различными видами акцентов, оттенками динамической градации – прежде всего перехода от *piano* к *forte* и наоборот.

Piano важнее, чем *forte*, так как тихие хлопки приучают прислушиваться друг к другу и одновременно чутко различать тонкости звуковых красок. Но, тихие хлопки не должны приводить к ритмическим неточностям. Энергия, прежде всего ритмическая, должна присутствовать и при самом нежном звукоизвлечении.

2. *Шлепки.* Под шлепками подразумевается упругий удар кистями рук по бедрам у колен. Шлепки дают новую звуковую окраску и могут применяться как сами по себе, так и чередуясь с хлопками и притопами. Шлепки можно выполнять как сидя, так и стоя. В последнем случае корпус

тем не менее должен оставаться свободным и вместе с тем как бы «готовым к прыжку».



В ритмических партитурах для звуковых жестов могут встречаться самые разные комбинации шлепков, для чего в «Шульверке» используются соответствующие виды нотации:

1) Одновременно двумя руками. Нотация: нотные штили всегда идут вверх.



2) Отдельные удары левой или правой рукой. Нотация – правая – вверх, левая – вниз.



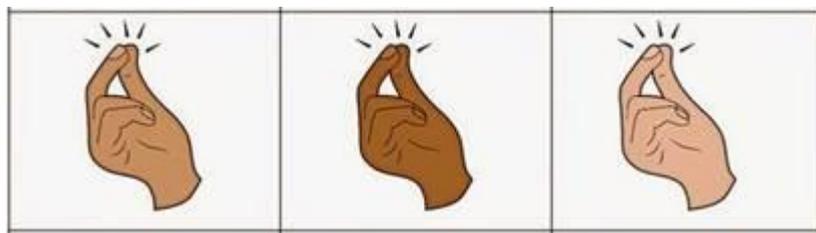
3) Отдельные удары каждой руки в чередовании с одновременными ударами двумя руками (штили вверх и вниз к одной ноте – одновременные шлепки двумя руками).



4) Перекрестные удары (правая рука ударяет по левому бедру и наоборот). Нотация: две линии – верхняя правое бедро, нижняя – левое бедро.



3. Щелчки. В каждой группе ребят можно найти таких, которые умеют щелкать пальцами. Некоторые этому могут научиться тотчас же, но не все, так как не каждая рука пригодна для этого. Важно, чтобы щелканье пальцами выполнялось без напряжения, свободно и легко. В зависимости от темпа щелчки можно делать со вспомогательным взмахом руки или без него, одновременно обеими или попеременно правой и левой руками.



Нотация: штили, проставленные только вверх – обе руки щелкают одновременно;



Если штили направлены вверх и вниз, то штили вверх обозначают щелчки правой рукой, штили вниз – щелчки левой рукой.



4. *Притопы*. Можно делать притопы одной ногой или попеременно двумя, оставаясь на одном месте или продвигаясь вперед. Для некоторых детей будут полезны предварительные упражнения: сгибание и выпрямление колен (полуприседание) при сомкнутых ногах; момент выпрямления акцентируется. Исходное положение для самого притопа: голень отведена под углом слегка назад, колено к колену, оба колена слегка согнуты. В момент удара оба колена – выпрямлены.



Нотация: штиль вверх – правая нога, штиль вниз – левая нога.



Наряду с притопами всей ногой можно и должно проводить и другие упражнения: удары носком (пятка остается на полу) или пяткой (носок остается на полу). Прекрасным образцом того, насколько интересным и завораживающим может быть ритм, исполненный только «ногами», дает испанское фламенко, ирландский стэп. Подобные варианты ритмических притопов существуют и в русском, татарском фольклоре, танцевальных традициях других народов России.

Звучащие жесты можно делать стоя или сидя, а чтобы внести разнообразие – стоя на коленях или сидя на полу. В положении «сидя» дополнительные звуковые краски можно извлечь из табуреток с плоским деревянным сидением, или полых деревянных кубов.

Когда звучащие жесты будут детьми освоены, постепенно можно задействовать все большее количество разных «инструментов», ставя все более сложные как ритмические, так и координационные задачи.

Нотация партитуры из звучащих жестов:

The image shows two systems of musical notation for a four-part rhythm exercise. The first system consists of four staves labeled Щел (Clap), Хл. (Clap), Шл. (Clap), and Прт. (Clap). The second system shows a more complex rhythmic pattern with slurs and accents.

В отечественной практике наряду с этим классическим «орфовским» набором педагоги используют также удары ладонями по плечам, по груди; скольжение ладонью по ладони или по верхней части груди; различные производные варианты звучащих жестов, требующих взаимодействия детей в паре.

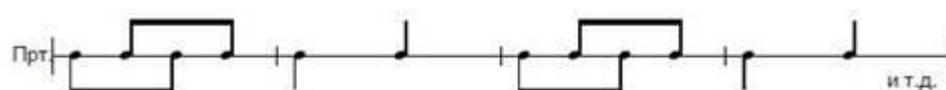
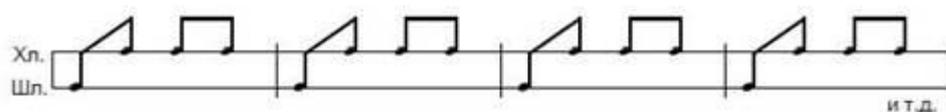
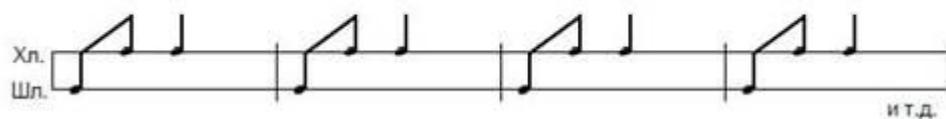
Второй этап

Предлагайте детям постепенно привыкать к простому самоаккомпанементу: вначале дайте только хлопки и притопы, затем добавьте шлепки по коленям и позже щелчки. Основной формой в этом виде деятельности является «эхо», когда дети за педагогом повторяют предлагаемую серию жестов и форма «делай как я», когда за одним ребенком повторяют все остальные.

Следующим этапом работы со звучащими жестами является фиксация (на начальном этапе) смены длительностей в мелодии. Например: все четверти – шлепки по бедрам, восьмые – хлопки в ладоши и т.д.

Другой вариант смыслового развития этого приема – фиксация метрической организации мелодии. Тогда трехдольные песни реализуются в трех плоскостях, например: звуки на 1-доле – притопы, на 2-й – хлопки в ладоши, на 3-й – щелчки пальцами; четырехдольные – в 4-х плоскостях.

Примеры простейших сочетаний звучащих жестов:



Третий этап

Чтобы подготовить учащихся к исполнению самостоятельных композиций и ритмических формул в сопровождении на уроках (Body Percussion), необходимо разучить несколько начальных, подготовительных упражнений разной степени трудности.

6)

Хлопки по груди (пр. р.)
Хлопки по бокам (л. р.)

7)

Хлопки
Пригопы

8)

Хлопки
Пригопы

пр. л. пр. пр. л. пр.

Четвертый этап

На последнем этапе, когда у детей появится достаточно «ритмических эталонов», можно предложить импровизацию. Если ученики почувствовали привлекательность и оригинальность Body Percussion, то возможно эпизодическое использование элементов Body Percussion в качестве ритмического сопровождения как к народным, так к современным произведениям, а так же к произведениям, связанным с ритмикой танцевальных жанров.

Заключение

«Самым первым инструментом человека было и есть его тело» – говорил К. Орф. Слушать и слышать свое тело, играть на нем, как на перкуссии – это значит пропускать музыку, ее ритм непосредственно через себя. Так родилась система «Body Percussion» (звучащие жесты), которую активно используют учителя музыки по всему миру. Хлопки, шлепки, топот ног, удар пальцами, тыльной стороной ладони, сопровождающие музыкальное произведение или пение самих детей.

Body Percussion – это:

- исследование всевозможных звуков, ритмов и мелодий, которые можно издавать с помощью тела и голоса;
- развитие координации тела, способствует соединенности с собой и даёт возможность почувствовать большую свободу самовыражения;
- создание музыкальных мини-композиций и мини-представлений. Соединение движений, ударов ногами и руками по разным поверхностям тела;
- координация в группе – упражнения, направленные на развитие языка общения, умения слушать себя и других и на выработку естественного и комфортного партнёрства;
- импровизация. Творческие задания в группах, направленные на самостоятельное исследование, эксперимент и погружение в музыку.

В данном докладе мы видим, что развитие чувства музыкального ритма у младших школьников средствами Body Percussion, актуальна на сегодняшний день. Было выделено несколько этапов работы над звучащими жестами, которые в рамках урока музыки можно применять. Body Percussion так же как средство развития чувства ритма у детей.

Видео материалы:

https://youtu.be/OcKSU_ekShc

<https://youtu.be/dWoTxckHyT4>

<https://youtu.be/SGp3EHmGLH8>

<https://youtu.be/U1KGUviLL6w>

<https://youtu.be/Z8l5jy6JQPA>