Министерство культуры Российской Федерации
Санкт-Петербургский государственный
университет культуры и искусств
Кафедра академического хора

О.П.Кееріг

ХОРОВЕДЕНИЕ

Учебное пособие

Санкт-Петербург
2004

ББК 85.314
К 33

Учебное пособие «Хороведение» издается по решению Редакционно-издательского совета Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств.

ХОРОВЕДЕНИЕ

Учебное пособие

Кееріг
Ольга Петровна,
кандидат педагогических наук,
доцент кафедры академического хора СПбГУКИ

Рецензенты:

В.А. Васильев, кандидат искусствоведения,
профессор кафедры академического хора СПбГУКИ

Т.Г. Томашевская, кандидат педагогических наук,
профессор кафедры академического хора СПбГУКИ,

Б.Г. Тевлин, народный артист РФ, лауреат
государственной премии России, профессор,
зав. кафедрой хорового дирижирования Московской
государственной консерватории

Научный редактор:

Б.И. Рашрагович, доцент,
декан факультета искусств СПбГУКИ

Кееріг О.П.

К 33 Хороведение: Учебное пособие / О.П. Кееріг; Санкт-Петербург. гос. ун-т культуры и искусств. – СПб.: СПбГУКИ, 2004. – 188 с.

© Кееріг О.П., 2004
© Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств, 2004

Содержание

От автора. 5
Введение. Хоровое искусство 6
Глава I. Хоровое творчество 7
1.1. Виды хоровой музыки 7
1.2. Жанры хоровой музыки 8
1.3. Хоровая фактура. Приемы хорового изложения. 12
Контрольные вопросы-задания 17
Глава II. Хоровое исполнительство 18
2.1. Формы современного хорового исполнительства 18
Контрольные вопросы. 20
Глава III. Хоровой коллектив 21
3.1. Состав хора 22
3.2. Хоровые партии и составляющие их голоса 25
3.3 Характеристика однородных и смешанных хоров и их исполнительские возможности 30
3.4. Расстановка хорового коллектива 33
Контрольные вопросы. 36
Глава IV. Ансамбль хора и его виды 37
4.1. Фактурный ансамбль 40
4.2. Метроритмический ансамбль. 42
4.3. Темповый ансамбль хора 43
4.4. Динамический ансамбль 44
4.5. Тембровый ансамбль 46
Контрольные вопросы. 49
Глава V. Строй хора 50
5.1. Мелодический строй 51
5.2. Гармонический строй 55
5.3. Зависимость хорового строя от звукообразования певцов 58
Контрольные вопросы. 61
Практическое задание 61
Глава VI. Дикция хора 62
6.1. Техника произношения слов при пении. Произношение гласных при пении 65
6.2. Произношение согласных при пении 68
6.3. Особенности певческой орфоэпии и логика речи. 71
6.4. Выявление содержания и характера литуратурного текста 73
Контрольные вопросы. 77
Задание для самостоятельной работы. 78

Глава VII. Организация работы любительского хора ... 79
Контрольные вопросы ... 87
Практическое задание ... 87
Глава VIII. Вокальная работа с хором ... 88
8.1. Значение и основные принципы ... 88
8.2. Строение голосового аппарата ... 89
8.3. Элементы певческого голоса ... 90
8.4. Певческие навыки ... 91
8.5. Работа над певческими навыками ... 93
8.6. Распевание хора ... 95
Контрольные вопросы ... 97
Практическое задание ... 97
Глава IX. Дирижирование хором ... 98
9.1. Основные этапы развития дирижерского искусства ... 98
9.2. Сходства и различия в дирижировании хором и оркестром ... 102
9.3. Средства и приемы дирижерского управления ... 103
Дирижерский аппарат ... 104
Дирижерские схемы ... 106
Функции правой и левой руки ... 114
9.4. Основные дирижерско-исполнительские средства выразительности ... 116
9.5. Организация репетиционного процесса ... 125
Контрольные вопросы ... 130
Глава X. Работа дирижера над хоровым произведением ... 131
Контрольные вопросы ... 137
Глава XI. Анализ хоровой партитуры ... 138
Примерный перечень произведений для изучения ... 144
Учебно-методическая литература ... 145
Практическое задание ... 150
Литература ... 151
Приложения ... 161
Приложение 1. План анализа хоровой партитуры ... 161
Приложение 2. Историко-эстетический анализ ... 165
Приложение 3. Анализ хоровой фактуры свободного типа ... 167
Приложение 4. Список репертуарных сборников ... 174
Приложение 5. Программа концерта любительского хорового коллектива ... 177
Приложение 6. Музыкальные термины на иностранных языках ... 180

От автора

«Хороведение» является одной из важнейших вузовских дисциплин в системе дирижерско-хорового образования. Как учебная дисциплина она претерпевала значительные изменения. Достаточно долго в отечественной хоровой педагогике это был курс «Хороведение и методика работы с хором», продолжая традиции его основателя П.Г. Чеснокова. В книге «Хор и управление им», он обобщил свой богатейший практический опыт и заложил теоретические основы хороведения. Впервые он рассмотрел хор как единый художественно-исполнительский организм, глубоко, полно и разносторонне разобрал элементы хоровой звучности, вокальные возможности певцов и особенности управления хором.

Большой вклад в развитие хороведения внесли А.А. Егоров, Г.А. Дмитревский, К.Б. Птица, В.Г. Соколов, В.И. Краснощеков, С.В. Попов, П.П. Левандо и др. [43, 52–54, 82, 89–91, 129, 131–133, 153].

П.П. Левандо в книге «Проблемы хороведения» представил свою концепцию развития предмета, где центральное место занимает тема «Хоровая фрактура», которую он разрабатывал как в теоретическом, так и в практическом плане. В статье «О совершенствовании вузовского курса хороведения» [88] П.П. Левандо выдвинул рад требований в этом направлении:

- Создание учебника хороведения;
- Создание хрестоматии по хороведению;
- Создание методики анализа хоровых партитур, как итогового обобщающего раздела курса.

Особое внимание обращается на необходимость практической направленности современного хорового образования, на тесную связь с задачами дирижерско-хоровой работы.

Данное учебное пособие обобщает многолетний опыт работы педагогов кафедры академического хора Петербургского государственного университета культуры и искусств (П.П. Левандо, В.П. Ильин, Д.Н. Ардентов, В.А. Васильев, Ю.П. Кустов, О.П. Кееriг, В.Ф. Чабанный, Т.Г. Томашевская, Н.А. Лихоманова, В.Е. Ровнер, Е.Д. Светозарова) по созданию курса хороведения. В связи с введением в программу дирижерско-хорового образования новых предметов, таких как «История хоровой культуры» и «Методика работы с хором» (взрослым, детским) основой вузовского курса, практически, остается теория хороведения и обзорное освещение некоторых тем из области дирижерского искусства

и вокально-хоровой работы, так как они тесно взаимосвязаны и объединены методикой анализа хоровой партитуры.

Вузовский курс «Хороведения» рассчитан на углубление знаний, приобретенных в средних учебных заведениях и отличается новым подходом к уже известному материалу, а также организацией самостоятельной работы студентов. Кроме этого, освоение в курсе «Хороведения» важнейших практических тем, таких как *методика анализа* хоровой партитуры, приемов хорового письма, особенностей вокально-хоровой техники, основных дирижерско-исполнительских выразительных средств поможет студентам в работе над хоровым произведением и в классе дирижирования, и в работе с хором.

Введение. Хоровое искусство

Роль хорового искусства в общественной жизни велика. Она определяется не только мощными выразительными средствами хорового искусства, которое способно доставлять слушателям высокое эстетическое наслаждение. Хоровое пение является наиболее демократичным видом музыкального искусства. Оно привлекает к активному художественному творчеству и общению широкие слои населения, и в этом заложены его поистине неисчерпаемые *воспитательные* и *организаторские* возможности.

Хоровое пение продолжает оставаться основной формой музыкально-эстетического воспитания подрастающего поколения в условиях общеобразовательной школы, способствуя развитию музыкальной культуры личности, формированию высокого художественного вкуса детей и молодежи.

В течение многих веков профессиональное хоровое искусство было связано с церковью и являлось школой высокого мастерства и драгоценных певческих традиций. В сочетании с народным певческим искусством оно составляет нашу богатейшую историю хоровой культуры* [65].

* В связи с разработкой и введением нового вузовского предмета «История русской хоровой культуры» далее мы сразу переходим к теории «Хороведения».

Глава I.
Хоровое творчество*

1.1. Виды хоровой музыки

В зависимости от наличия или отсутствия в произведениях инструментального сопровождения выделяются два вида хоровой музыки:

- для хора a cappella (без сопровождения);
- для хора с инструментальным сопровождением.

Наиболее характерным для хорового искусства является *пение a cappella*†, где специфика хорового звучания проявляется особенно ярко и полно. Музыка для хора a cappella предполагает воплощение художественного замысла исключительно вокально-хоровыми средствами. Это требует от композитора большого мастерства, тонкого постижения разнообразных технических и выразительных возможностей хора, специфических особенностей хоровой фактуры. Пение a cappella – исторически самый древний вид хоровой музыки как в народном, так и в профессиональном искусстве.

Инструментальное сопровождение (оркестр, фортепиано и другие музыкальные инструменты) вносит в хоровое звучание свои особенности. С одной стороны оно облегчает исполнение, создавая устойчивую интонационную поддержку. С другой, лишает хоровое пение с присущим ему нетемперированным, чисто вокальным строем интонационной остроты и тонкости. Вместе с тем наличие сопровождения значительно расширяет и обогащает возможности хорового исполнения. Разнообразие выразительных средств, интонационная поддержка, возможность «отдыха» хора во время исполнения инструментальных эпизодов – все это способствует созданию масштабных композиций для хора с сопровождением в отличие от хорового творчества a cappella, являющегося прежде всего искусством хоровой миниатюры.

Возможно и сочетание различных видов хорового пения в одном произведении, например, эпизодическое использование звучания хора a cappella в произведениях, написанных для хора с сопровождением.

---

* Эта тема изучается только в плане общего обзора. Подробное ее изучение – задача курса хоровой литературы.

† «Петь a cappella» означает «петь как в часовне» (без сопровождения органа, как происходило в больших католических церквях с VII века).

1.2. Жанры хоровой музыки

Известно, что по общей жанровой классификации вся музыка разделяется на *вокальную* и *инструментальную*. Вокальная музыка может быть сольной, ансамблевой, хоровой. В свою очередь, хоровое творчество имеет свои разновидности, которые называются **хоровыми жанрами**[*]:

1) песня;

2) хоровая миниатюра;

3) хор крупной формы;

4) ораториально-кантатный (оратория, кантата, сюита, поэма, реквием, месса и др.);

5) опера и другие произведения, связанные со сценическим действием (самостоятельный хоровой номер и хоровая сцена);

6) обработка;

7) переложение.

1. ***Хоровая песня*** (народные песни, песни для концертного исполнения, хоровые массовые песни) – наиболее демократичный жанр, отличается несложной формой (преимущественно, куплетная), простотой музыкально-выразительных средств. Примеры:

М. Глинка	«Патриотическая песня»
А. Даргомыжский	«Ворон к ворону летит»
	«Из страны, страны далекой»
А. Алябьев	«Песня о молодом кузнеце»
П. Чайковский	«Без поры, да без времени»
П. Чесноков	«Не цветочек в поле вянет»
А. Давиденко	«Море яростно стонало»
В. Мурадели	«Красная Пресня»
А. Новиков	«Дороги»
Г. Свиридов	«Как песня родилась»

2. ***Хоровая миниатюра*** – наиболее распространенный жанр, для которого характерно богатство и разнообразие форм и средств музыкальной выразительности. Основное содержание – лирика, передача чувств и настроений, пейзажные зарисовки. Примеры:

Ф. Мендельсон	«Лес»
Р. Шуман	«Ночная тишина»
	«Вечерняя звезда»
Ф. Шуберт	«Любовь»
	«Ночь»
	«Хоровод»
А. Даргомыжский	«Приди ко мне»

[*] Классификация хоровой музыки по П. Левандо (см.: [91]).

П. Чайковский	«Не кукушечка»
С. Танеев	«Серенада»
	«Венеция ночью»
	«Вечер»
П. Чесноков	«Альпы»
	«Август»
Ц. Кюи	«Уснуло все»
	«Засветилась вдали»
В. Шебалин	«Утес»
	«Зимняя дорога»
В. Салманов	«Как живете-можете»
	«Лев в железной клетке»
Ф. Пуленк	«Грусть»
О. Лассо	«Люблю тебя»
М. Равель	«Николетта»
П. Хиндемит	«Зима»
	«Лань»
Р. Щедрин	«Тиха украинская ночь»
З. Кодаи	«Вечерняя песня»
Ю. Фалик	«Незнакомка»

3. ***Хор крупной формы*** – Для произведений этого жанра характерно использование сложных форм (трех-, пятичастных, рондо, сонатной) и полифонии. Основное содержание – драматические коллизии, философские размышления, лирико-эпические повествования. Примеры:

А. Лотти	«Crucifixus»
К. Монтеверди	«Мадригал»
М. Березовский	«Не отвержи меня»
Д. Бортнянский	«Херувимская»
	«Хоровой концерт»
А. Даргомыжский	«Буря мглою небо кроет»
П. Чайковский	«На сон грядущий»
Ю. Сахновский	«Ковыль»
Вик. Калинников	«На старом кургане»
	«Звезды меркнут»
	«Осень»
С. Рахманинов	«Концерт для хора»
С. Танеев	«На могиле»
	«Прометей»
	«Развалину башни»
	«По горам две хмурых тучи»
	«Звезды»
Д. Шостакович	«9-е января»
	«Смолкли залпы»
А. Давиденко	«На десятой версте»

Г. Свиридов	«Табун»
	«Повстречался сын с отцом»
В. Салманов	«Издалёка»
	«15 ран»
Ш. Гуно	«Ночь»
М. Равель	«Три птицы»
Ф. Пуленк	«Мари»
З. Кодаи	«Траурная песня»
Э. Кшенек	«Осень»
А. Брукнер	Te Deum

4. ***Кантатно-ораториальный*** (оратория, кантата, сюита, поэма, реквием, месса и др.). Примеры:

Г. Гендель	Оратории: «Самсон»,
	«Мессия»
И. Гайдн	Оратория «Времена года»
В. Моцарт	«Реквием»
И.С. Бах	Кантаты. Месса си-минор
Л. Бетховен	«Торжественная месса»
	Ода «К радости» в финале 9-й симфонии
И. Брамс	«Немецкий реквием»
Г. Малер	3 симфония с хором
Дж. Верди	«Реквием»
П. Чайковский	Кантата «Москва»
	«Литургия Иоанна Златоуста»
С. Танеев	Кантата «Иоанн Дамаскин»
	Кантата «По прочтении псалма»
С. Рахманинов	Кантата «Весна»
	«Три русские песни»
	Поэма «Колокола»
	«Всенощное бдение»
С. Прокофьев	Кантата «Александр Невский»
Д. Шостакович	13 симфония (с хором басов)
	Оратория «Песнь о лесах»
	«Десять хоровых поэм»
	Поэма «Казнь Степана Разина»
Г. Свиридов	«Патетическая оратория»
	Поэма «Памяти С. Есенина»
	Кантата «Курские песни»
	Кантата «Ночные облака»
В. Салманов	«Лебедушка» (хоровой концерт)
	Оратория-поэма «Двенадцать»
В. Гаврилин	«Перезвоны» (хоровое действо)
Б. Бритен	«Военный реквием»
К. Орф	«Кармина Бурана» (сценическая кантата)
А. Оннегер	«Жанна Д'Арк»

Ф. Пуленк	Кантата «Лик человеческий»
И. Стравинский	«Свадебка»
	«Симфония псалмов»
	«Весна священная»

5. ***Оперно-хоровой жанр.*** Примеры:

Х. Глюк	«Орфей» («О, если в роще сей»)
В. Моцарт	«Волшебная флейта» («Только храбрым слава»)
Дж. Верди	«Аида» («Кто там с победой к славе»)
	«Навуходоносор («Ты прекрасна, о Родина наша»)
Ж. Бизе	«Кармен» (Финал I действия)
М. Глинка	«Иван Сусанин» («Родина моя», «Славься»))
	«Руслан и Людмила («Лель таинственный»)
А. Бородин	«Князь Игорь» («Солнцу красному слава»)
М. Мусоргский	«Хованщина» (Сцена встречи Хованского)
	«Борис Годунов» (Сцена под Кромами)
П. Чайковский	«Евгений Онегин» (Сцена бала)
	«Мазепа» («Я завью венок»)
	«Пиковая дама» (Сцена в Летнем саду)
Н. Римский-Корсаков	«Псковитянка» (Сцена вече)
	«Снегурочка» (Проводы Масленицы)
	«Садко» («Высота, высота поднебесная»)
	«Царская невеста» («Приворотное зелье»)
Д. Шостакович	«Катерина Измайлова» (Хор каторжан)
С. Прокофьев	«Война и мир» (Хор ополченцев)

6. ***Хоровая обработка*** (обработка народной песни для хорового концертного исполнения)

А) Простейший тип обработки песни для хора (куплетно-вариационная форма с сохранением мелодии и жанра песни). Примеры:

«Щедрик» – Украинская народная песня в обработке М. Леонтовича
«Говорил-то мне» – Русская народная песня в обработке А. Михайлова
«Дороженька» – Русская народная песня в обработке А. Свешникова
«Ах, Анна-Сусанна» – Немецкая народная песня в обработке О. Коловского
«Степь, да степь кругом» – Русская народная песня в обработке И. Полтавцева

Б) Развернутый тип обработки – при неизменной мелодии ярко выражен авторский стиль. Примеры:

«Как меня младу, младешеньку» – Русская народная песня в обработке Д. Шостаковича
«Ел цыган соленый сыр» – обработка З. Кодаи

В) Свободный тип обработки песни – изменение жанра, мелодии и т.п. Примеры:

«На горушке, на горе» – Русская народная песня в обработке А. Коловского
«Звонили звоны» – Русская народная песня в обработке Г. Свиридова
«Прибаутки» – Русская народная песня в обработке А. Никольского
«Хорошенький-молоденький» – Русская народная песня в обработке А. Логинова

7. ***Хоровое переложение***

- переложение с одного состава хора на другой (со смешанного на женский или на мужской)

А. Лядов	Колыбельная – переложение М. Климова

- переложение сольной песни для хора с солистом

А. Гурилев	Вьется ласточка – переложение И. Полтавцева

- переложение инструментального произведения для хора

И.С. Бах – Ш. Гуно	Ave Maria
Р. Шуман	Грезы – переложение для хора М. Климова
М. Огинский	Полонез – переложение для хора В. Соколова
С. Рахманинов	Итальянская полька – переложение для хора М. Климова

1.3. Хоровая фактура. Приемы хорового изложения

В хоровой музыке принято выделять следующие склады (типы фактуры): монодийный (мелодический), подголосочный, полифонический, гармонический, гомофонно-гармонический, смешанный [167. – С. 186].

В понятии хоровая фактура отражается специфика собственно хорового изложения, особенности которого проявляются:

- в составе хора и исполнительских возможностях хоровых партий;
- в вокально-хоровой технике, связанной как со специфическими элементами хоровой звучности (ансамблем, строем, дикцией), так и с общими исполнительскими средствами (агогикой, динамикой, артикуляцией);
- в приемах и стиле хорового изложения (письма).

В зависимости от функционального значения приемы хорового изложения могут быть разделены на три группы* (Классификация П.П. Левандо. См.: [90. – С. 21–24]).

К первой группе относятся приемы, связанные с использованием основных тембровых средств хора.

---

* Наиболее отчетливо эти приемы выявляются на примере полного смешанного хора. На этот состав и ориентированы приводимые ниже характеристики. Однако с соответствующими поправками они могут быть отнесены и к другим хоровым составам.

Общехоровое изложение (tutti) – звучание всего хора, для которого написано данное произведение: С + А + Т + Б. Обычно tutti используется в произведении наряду с другими приемами. Вместе с тем, встречаются случаи, когда этот прием является единственным от начала до конца произведения (так называемая хоральная фактура).

Изложение для *неполного* состава: С + А + Т; С + А + Б; С + Т + Б; А + Т + Б. Чаще используется сочетание соседних партий: С + А + Т – дающее облегченную звучность; А + Т + Б – рождающее более массивное, плотное звучание. Не следует смешивать неполный состав как исполнительскую единицу (см. раздел «Состав хора») с соответствующим приемом хорового изложения в полном смешанном хоре.

Изложение хоровыми *группами*: женской (С + А) и мужской (Т + Б). Здесь также необходимо различать однородный хор в произведениях, написанных для этого состава и соответствующий прием изложения (в смешанном хоре).

Изложение при *особом сочетании* хоровых партий: С + Т, С + Б, А + Т, А + Б – при этом предпочтительнее тесситурно-родственные (С + Т, А + Б) или соседствующие – (А + Т).

Изложение отдельными хоровыми *партиями* («чистые тембры»): С, А, Т, Б. Особенно часто в качестве «солистов» звучат басы, обладающие разнообразной тембровой палитрой.

Разделение партий (divisi) – в любых вариантах: разделения постоянные и временные; на два (I + II), три (I + II + III) и даже большее количество голосов; возникающие одновременно во всех партиях или только в некоторых из них. Этот прием, связанный со свободным характером изложения, позволяет более полно использовать выразительные возможности хорового состава.

Своеобразным приемом является применение *чистого тембра – divisi*, создающее многоголосную звучность одного тембра. Чаще всего прием divisi используется в партии басов и альтов.

Использование *басов-октавистов* (в виде октавного удвоения и в самостоятельной роли)*.

Ко второй группе относятся приемы, определяемые соотношением хоровых партий или групп.

Изложение мелодии различными партиями хора. Возможно изложение мелодии в верхнем голосе (чаще всего в партии сопрано), в одном из средних голосов (альты, тенора) и в нижнем голосе (например, басы). Нередко используется также *передача* мелодии из одной партии в другую, что обычно бывает вызвано тесситурно-тембровыми причинами.

---

* Применяется и как характерный колористический прием (см. ниже).

При этом наиболее характерно «взаимодействие» соседних партий: С – А, А – Т, Т – Б.

Постепенное *включение* в изложение хоровых групп или партий – широко распространенный прием, имеющий множество вариантов: (С + А) – (Т + Б), (Т + Б) – (С + А), С – А – Т – Б, А – Т – Б – С, Т – Б – С – А, Б – С – А – Т и др. Он особенно характерен для полифонической фактуры; излюбленным в хоровой музыке является вариант постепенного наслоения рядом расположенных хоровых голосов (например, Б – Т – А – С).

Постепенное *выключение* хоровых групп или партий используется сравнительно редко. В этом можно видеть проявление скрытых возможностей хоровой фактуры.

Обособление хоровых партий или групп в зависимости от их функционального значения (исполнение мелодии, аккомпанемента, выдержанных звуков и др.). Разновидностью этого приема является *сопоставление*, т.е. разновременное звучание хоровых групп или партий (нередко с элементами динамического, мелодического контраста): (С) + (А + Т + Б), (С + А) + (Т + Б) и др.

Дублирование применяется в виде *удвоения*: (С + А) = (Т + Б), реже (С = А) + (Т = Б); и в виде *унисона* (унисон, октавный унисон, двух- и трехоктавный унисон): С = А = Т = Б, (С = А) = (Т = Б) – наиболее распространенный случай, (С) = (А = Т) = (Б), (С) = (А) = (Т) = (Б).

Наложение представляет собой особый случай дублирования – при наличии других, недублированных голосов: (С = А) + Т + Б, С + (А = Т) + Б, С + А + (Т = Б).

Хоровая педаль (органный пункт) – длительные выдержанные звуки (чаще всего в партии басов, но возможны и в других голосах), а также различные их сочетания.

Перекрещивание – прием, характерный для полифонической фактуры. Чаще всего возникают между соседними партиями, (С х А, Т х Б), особенно в средних голосах (А х Т); возможны и другие варианты (С х Т, А х Б и даже С х Б).

Окружение – это редкий случай перекрещивания (при наличии divisi), когда одна партия как бы вклинивается в звучание другой, например: CI + (А) + CII.

К третьей группе относятся к о л о р и с т и ч е с к и е п р и е м ы :

Пение *басов-октавистов* (октавное удвоение).

Пение *с закрытым ртом*. Используется как в самостоятельном изложении, так и в качестве хорового аккомпанемента солирующим голосам, а также в сочетании с пением со словами в других голосах.

Пение на *гласный звук* («А», «О», «У» и др.) – особый вид вокализации. Возможно и одновременное сочетание разных гласных в различных партиях хора.

Пение на многократно повторяющийся *слог* или *слогосочетание*, не имеющее определенного смысла («Ля», «Да», «Тра-ля-ля» и др.). Часто этот прием позволяет отразить характерные национальные особенности песенного материала.

Пение на определенное многократно повторяющееся *словосочетание* и даже *фразу*, что создает как бы своеобразное «текстовое остинато» (нередко в сочетании с музыкальным). К этому же приему можно отнести и употребление всякого рода междометий и восклицаний, включая смех, баюканье и т.п.

Звукоподражание – весьма обширная область хоровой колористики, связанная с использованием в пении специально подобранных буквенных и слоговых сочетаний, имитирующих характерное звучание (тембр) музыкальных инструментов, всякого рода звонов, звуков природы (пение птиц и т.п.), движения (топота, ходьбы, бега), рабочих шумов (стука, хода часов и др.).

Фальцет (в мужском хоре, чаще всего в партии теноров).

Глиссандо (вверх и вниз; одной партией, группой, всем хором).

Форшлаг и другие виды мелизмов*.

«Эхо» – своеобразный тип канона изобразительного, нередко шутливого характера (в различных видах).

Заполнение (кластер) – одновременное звучание всех звуков определенного отрезка звукоряда – обычно путем его постепенного заполнения (встречается в современной музыке).

Алеаторика – свободное мелодическое движение в пределах определенного отрезка звукоряда.

Мелодекламация – исполнение звуков говором, шепотом, криком и т.п. (на определенной интонационной высоте и без интонирования).

Использование *шумовых* эффектов: хлопки, топот, и др.

Многие из колористических приемов относятся к области хоровой сонористики, получившей, как известно, распространение в современной хоровой музыке (где они порой становятся главным, а подчас и единственным выразительным средством).

Указанные приемы изложения свойственны любому виду хорового творчества – как a cappella, так и с сопровождением. Вместе с тем, можно говорить о преимущественном использовании некоторых из них в том или ином случае. Например, в хоре с сопровождением значительно чаще звучат чистые тембры; всякого рода удвоения, унисоны, а такие приемы, как пение с закрытым ртом, пение басов-октавистов, различное звуко-

---

* Мелизматика – обычное явление в инструментальной музыке – в хоровой практике используется редко и преимущественно в изобразительно-колористическом плане.

подражание более характерны для творчества a cappella. Однако возможно также одновременное сочетание различных приемов.

Очевидна связь приемов хорового изложения с особенностями хорового стиля композитора. В историческом аспекте можно говорить о двух основных направлениях в хоровом искусстве, которые связаны с разными типами хорового изложения, отличающимися по характеру голосоведения, структуре хорового многоголосия. На этом основании П.П. Левандо выдвинул два типа хорового письма: классический и свободный [90. – С. 29–35].

Классический тип хорового письма – изложение со строго определенной, нормативной структурой хорового многоголосия. Основными признаками такого изложения являются:

1. Состав хора (число хоровых партий) устанавливается с самого начала произведения. Каждому голосу отводится отдельная строка партитуры.

2. Увеличение и уменьшение числа реально звучащих голосов (хоровых партий) осуществляется только за счет их включения и выключения.

3. Общехоровое изложение (tutti) по своему составу (количеству голосов) совпадает с общим числом хоровых партий.

4. Преобладание вокально-мелодического начала.

Наиболее отчетливо признаки классического типа письма выявляются в полифоническом изложении (Мотет Фр. Анерио). Менее свойственна ему подголосочность («Хор поселян» из оперы А. Бородина «Князь Игорь»).

Аккордово-гармонический склад чаще всего встречается при четырехголосном хоровом составе, особенно в творчестве романтиков.

Классический тип хорового письма встречается при любом составе многоголосия. Особенно разнообразно в этом отношении творчество западноевропейских мастеров эпохи Возрождения. Для так называемого классического состава (смешанное четырехголосие) написана значительная часть хоровой музыки. Из других составов смешанного хора широко распространено пятиголосие типа СІ + СІІ + А + ТІ + ТІІ + Б и др. (мадригалы Д. Палестрины, О. Векки, Л. Маренцио, Д. ди Венозы, К. Монтеверди, мотеты и Месса си-минор И.С. Баха, ряд хоров С. Танеева из ор. 27, мадригалы П. Хиндемита, «Гимн св. Цецилии Б. Бриттена).

Применение колористических приемов (басов-октавистов, divisi) воспринимаются как определенное нарушение «чистоты» стиля классического письма (В. Шебалин «Зимняя дорога», «Березе»).

Свободный тип хорового письма.

К свободному типу хоровой фактуры относится изложение с изменчивым, ненормативным характером хорового многоголосия. Определяющими признаками такого изложения являются:

1. Основные хоровые партии определены в начале произведения, а весь участвующий в исполнении состав хора выявляется постепенно, на протяжении всего произведения (иногда вплоть до заключительного ак-

корда. Divisi записываются на основных строках по мере их появления. (С. Рахманинов «Всенощное бдение»).

2. Увеличение или уменьшение числа реально звучащих голосов осуществляется не только путем включения и выключения, но и посредством эпизодического разделения (divisi) и соединения в унисон (М. Коваль «Ильмень-озеро»).

3. Общехоровое изложение (tutti) по своему составу (числу голосов) не обязательно совпадает с количеством хоровых партий, участвующих в исполнении; tutti может иметь множество вариантов (Д. Шостакович «Майская песня»).

4. Многоголосное аккордовое изложение с меняющимся составом аккордов; подголосочно-гармоническое изложение (Г. Свиридов «Веснянка», «Хоровод»).

5. Использование divisi, удвоения, унисона, а также группы колористических приемов (пение закрытым ртом, вокализация, басы-октависты, звукоподражание, мелодекламация, кластер («заполнение») (Г. Свиридов «Ветры буйные, С. Слонимский «Виринея»).

6. При наличии развитого мелодического начала значительно шире используются тембровые краски хора, выявляя колористические возможности хора.

Свободный тип хоровой фактуры – завоевание эпохи романтизма. Однако главная роль в формировании хорового изложения свободного типа несомненно принадлежит русским композиторам, начиная с М. Глинки. И объясняется это, прежде всего, особой природой русского хорового пения, подголосочного в своей основе.

А. Бородин и М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков и П. Чайковский, С. Рахманинов, А. Кастальский, А. Гречанинов, В. Калинников, П. Чесноков развивали принципы свободного хорового многоголосия, делая их ведущими на определенном этапе развития отечественной хоровой культуры. Эту традицию продолжили Д. Шостакович, М. Коваль, Г. Свиридов, В. Салманов, Р. Щедрин, С. Слонимский, В. Гаврилин, из зарубежных композиторов XX века – Б. Барток, З. Кодаи, Ф. Пуленк, К. Орф [90. – С. 35–44].

Контрольные вопросы-задания

1. Определите жанровую принадлежность хоровых произведений из индивидуальной программы по дирижированию.

2. Найдите примеры свободного и классического типа хоровой фактуры.

3. Проанализируйте приемы хорового письма в произведениях по чтению хоровых партитур и дирижированию.

Глава II.
Хоровое исполнительство*

2.1. Формы современного хорового исполнительства

- Хоры профессиональные и самодеятельные (любительские);
- хоры академические и народные;
- хоры a cappella и хоры с инструментальным сопровождением;
- хоры взрослые и детские;
- хоры, являющиеся самостоятельной исполнительской единицей или частью более крупного исполнительского ансамбля;

Форма хорового исполнительства определяется:

- комплексом исполнительских задач, стоящих перед коллективом;
- составом исполнителей;
- репертуаром;
- характером певческого звука (манерой звукообразования).

Академический хор, или капелла отличается академической манерой пения. В своей деятельности он опирается на традиции многовековой хоровой культуры. Название капелла хор получил от места в церкви, где размещались певчие; в средние века капелла – католическая часовня и придел в церкви, где размещался хор; позднее это название закрепилось за хором. Первоначально капеллы были только вокальными, без музыкального сопровождения. В настоящее время есть профессиональные и любительские хоры-капеллы (например, Петербургская академическая капелла им. М.И. Глинки, Республиканская русская хоровая капелла им. А. Юрлова и др.)

Народный хор – вокальный коллектив, исполняющий народные песни с характерными особенностями:

- специфическим характером певческого звука;
- наличием ведущего певца при отсутствии дирижера;
- хоровой фактуры (подголосочность, импровизационность, вариационность);
- фонетики.

Народные хоры строят свою работу на основе местных или областных певческих традиций. Этим определяется разнообразие составов и манеры исполнения народных хоров. Следует различать народный хор в натуральном бытовом виде от фольклорных ансамблей, исполняющих сочинения в народном стиле. Русский народный хор имеет в своем составе высокие, средние и низкие женские и мужские голоса. Диапазон каждого из них около октавы.

---

* Богатейшая история хорового исполнительства обстоятельно разбирается в курсе «История русской хоровой культуры».

Голоса певцов народного хора отличаются резким разграничением регистра, более открытым звуком.

Жанровыми признаками русских народных хоров являются:

- опора на местную певческую традицию;
- использование примарного (натурального) регистрового звучания голосов;
- подголосочно-полифонический распев песни как основа хорового многоголосия;
- сочетание пения с пантомимой и хореографией;
- импровизационный характер исполнения;
- пение без дирижера.

Ансамбль песни и танца – исполнительский коллектив, объединяющий вокальное и хореографическое искусство. Большое распространение в XX столетии получили военные ансамбли песни и пляски (например, Краснознаменный ансамбль песни и пляски Российской армии им. А. Александрова). В его составе мужской хор, группа солистов, оркестровая и танцевальные группы. Хор поет в академической манере.

Оперные хоры возникли в XVII веке (1600 г., Флоренция). В постановке оперы Я. Пери «Эвридика» принимал участие мадригальный хор. В оперных спектаклях хору часто отводится большая роль в драматургическом развитии действия. Оперные композиторы-классики (Х. Глюк, В. Моцарт, Л. Бетховен, Дж. Верди, М. Глинка, А. Бородин, М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков, П. Чайковский, и др., а в XX веке – Б. Бриттен, Д. Шостакович, С. Прокофьев и др.) в своих операх возлагали на хор большие художественно-исполнительские задачи.

В состав оперных и музыкальных театров входят балетная группа, оркестр, певцы-солисты и хор (от 30 – 40 до 100 певцов). Специфика оперного хора заключена в синтезе оперного жанра – музыкально-сценического спектакля, где певцы хора выполняют определенные образно-актерские задачи. Кроме овладения вокально-хоровой техникой и выучивания партии наизусть, они должны уметь двигаться на сцене в костюмах.

Учебные хоры создаются в различных музыкальных учебных заведениях и служат развитию профессиональных навыков студентов. Среди основных задач учебного хора – знакомство с вокально-хоровым репертуаром (различных эпох, стилей, жанров) дающее фундамент музыкальной культуры; развитие индивидуальных вокально-певческих навыков посредством пения в хоре. Состав хоров зависит от традиций и возможностей учебного заведения. Это могут быть однородные, смешанные, камерные.

Кроме профессиональных учебных хоров существует традиция самодеятельных любительских хоровых коллективов в которых принимают участие студенты и преподаватели учебных заведений. Такая форма хорового исполнительства распространена во всем мире.

Контрольные вопросы

1. Назовите формы современного хорового искусства.
2. Чем определяется та или иная форма хорового исполнительства?
3. Назовите жанровые признаки академического и народного хоров.
4. В чем заключается специфика оперного хора?
5. Каковы задачи учебного хора?
6. Назовите лучшие исполнительские хоровые коллективы России.

Глава III.
Хоровой коллектив

В хороведческой литературе существует достаточно много различных определений понятия «хор» (от греческого «horos» – пляска с пением). Основатель хороведения П.Г. Чесноков дает такое определение: «Хор – это такое собрание поющих, в звучности которого есть строго уравновешенный ансамбль, точно выверенный строй и художественные, отчетливо выработанные нюансы…* Хор a cappella представляет собой полноценное объединение значительного числа человеческих голосов, способное передавать тончайшие изгибы душевных движений, мыслей и чувств, выраженных в исполняемом сочинении» [182. – С. 25–26, 19].

По мнению А.А. Егорова хор a cappella – «это своеобразный вокальный оркестр, который на основе синтеза музыки и слова передает своими богатыми вокальными красками идейно-художественные образы музыкального произведения» [54. – С. 6]. Здесь подчеркивается темброво-выразительная сущность хорового звучания.

В определении В.Г. Соколова «хором, в полном смысле этого слова можно назвать такой коллектив, который в достаточной мере владеет техническими и художественно-выразительными средствами хорового исполнения, необходимыми для того, чтобы передать те мысли и чувства, то идеальное содержание, которое заложено в исполняемом произведении» [153. – С. 7].

В формулировке К.К. Пигрова определение выглядит так: «Хор – это творческий коллектив, основная цель исполнительской деятельности которого – идейно-художественное и эстетическое воспитание народных масс» [126. – С. 21].

П.П. Левандо дает понятие о хоре как «организованном для совместного исполнения коллектива певцов, характерным признаком которого является наличие специфического хорового тембра, образующегося в результате смешения индивидуальных (сольных) тембров» [91. – С. 33]. Оно близко к определению хора у В.И. Краснощекова, который называет хор «ансамблем вокальных унисонов» [82. – С. 81]. Выдающийся русский хоровой дирижер Н.М. Данилин считал, что для успешной деятельности хорошего хора необходимы такие качества, как: «совершенный строй, хороший ансамбль, красивая и богатая звучность, безукоризненная музыкальность и художественность исполнения» [131. – М., 1975].

---

* По справедливому мнению П. Левандо «нюансы» не являются специфическим качеством хорового звучания, они относятся к области общих музыкально-исполнительских средств.

Все эти определения представляют большой интерес, ибо в них выражено мнение крупных мастеров хорового искусства, подчеркиваются существенные и важные элементы хора.

Таким образом, к элементам хоровой звучности, как специфическим качествам хорового исполнения, отличающих его от других видов музыкального исполнительства относятся:

- ансамбль;
- строй;
- дикция.

3.1. Состав хора

При характеристике состава хора, необходимого для исполнения данного произведения, учитываются:

- его структура;
- общее число участников (количественный состав);
- определенные качественные признаки (качественный состав).

Структура хора определяется, прежде всего, его типом и видом. Тип хора – это характеристика составляющих певческих голосов. В исполнительской практике распространены следующие типы хоров:

- однородные (женские, мужские, детские);
- смешанные (женские + мужские).

А.А. Егоров подразделяет типы хоров на однородные, неполные и смешанные. Характеристика неполного состава хора относится прежде всего к разновидностям хоровой фактуры произведения. Вид хора свидетельствует о количестве хоровых партий, входящих в его состав. Исходя из этого хоры бывают одноголосные, двухголосные, трехголосные, четырехголосные и т. д. Каждому типу соответствуют определенные виды хора.

Однородные хоры имеют в своем составе две основные партии: верхние голоса (дисканты в детском хоре, сопрано – в женском, тенора – в мужском) и нижние голоса (альты в детском и женском хоре, басы – в мужском). Следовательно, элементарный вид однородного хора – это двухголосие: Д + А (в детском хоре), С + А (в женском), Т + Б (в мужском).

Смешанный хор состоит из четырех основных партий: сопрано (или дисканты), альты, тенора, басы. Его наиболее характерный вид – четырехголосие: С(Д) + А + Т + Б.

Уменьшение числа реально звучащих хоровых голосов (при сохранении того же состава хоровых партий) связано с приемом дублирования: С = А (одноголосый женский хор), Т = Б (одноголосый мужской хор); увеличение голосов происходит в результате разделения партий. Чаще всего встречаются разделения на два голоса (I+II); возможны также разделения на три (I+II+III), четыре (I+II+III+IV), а иногда и большее число голосов (в однородных хорах).

Разделения могут быть постоянные и временные. При постоянном разделение каждая часть по существу становится самостоятельной хоровой партией: СI+СII+А (трехголосный женский хор), ТI+ТII+БI+БII (четырехголосный мужской хор), СI+СII+АI+АII+ТI+ТII+БI+БII (восьмиголосный смешанный хор).

При временных разделениях (divisi) партии делятся эпизодически, а возникающие при этом новые голоса имеют подчиненное значение С(I+II)+А, Т(I+II)+Б, С(I+II)+А(I+II)+Т(I+II)+Б(I+II). Непостоянный характер разделений создает изменчивость хорового состава. Нередки случаи, когда полный состав хора divisi фактически ни разу не звучит в произведении одновременно, и установление вида хора (количества голосов) становится в значительной степени условным. Хоровой состав без разделений партий или с разделениями, имеющими постоянный характер, может быть назван стабильным, а состав при разделениях типа divisi – нестабильным*.

Как однородный, так и смешанный хор может быть полного и неполного состава. Хор полного состава включает все хоровые партии, характерные для данного типа хора. Хор неполного состава состоит из части характерных для данного хора партий. Неполный однородный хор (т.е. когда все исполнение поручается лишь одной хоровой партии) используется сравнительно редко; неполный смешанный хор – значительно чаще, для него наиболее характерно сочетание близко расположенных по диапазону партий: С+А+Т, А+Т+Б.

Существуют также многохорные составы, когда в исполнении одновременно участвует несколько хоров (два, три, четыре и более). Такие составы особенно часто встречаются в оперной музыке. В концертной практике они используются реже и, как правило, включают не больше двух-трех хоров. Если участвующие в исполнении коллективы имеют одинаковую структуру и число участников, то такие многохорные составы называются, соответственно, двойными, тройными и т. д. (примеры: С. Танеев, И. Бах, Д. Бортнянский).

Наряду с традиционными составами есть также особые составы хора:

1. Полный смешанный хор с ограниченными исполнительскими возможностями мужских голосов (обычно это самодеятельный коллектив). Возникает своеобразное смешанное трехголосие: С+А+(Т=Б) или четрехголосие: С(I+II)+А+(Т=Б).

---

* При постоянных разделениях, особенно в полифонических произведениях, важное значение имеет количество певцов в партиях; например, часто встречающийся состав СI+СII+А+Т+Б или С+А+ТI+ТII+Б предполагает примерно равное число певцов в каждой из пяти партий хора.

2. Смешанный хор с участием женских и детских голосов дублирующих друг друга, в результате чего образуется особый тембровый эффект: (Д=С)+(А=А)+Т+Б.

3. Своеобразный неполный состав, когда к однородному хору в качестве дублирующей подключается одна из партий другой группы голосов, что также имеет целью создание специального тембра: (А=Т)+Б, С+(А=Т).

4. Неполный смешанный хор с участием только двух партий – одной из женского хора, другой – из мужского: С+Т, А+Б.

5. Многохорный состав с участием хоров различного количественного состава (что иногда связано с созданием эффекта «эхо» и др.): I(С+А+Т+Б) + II(С+А+Т+Б).

Таким образом, в зависимости от структурного состава различаются хоры однородные и смешанные, одноголосные и многоголосные, традиционные и нетрадиционные (особые), стабильные и нестабильные, имеющие разделения (постоянные или временные) и не имеющие их. Наконец, любой состав может быть использован как a cappella, так и с сопровождением. Каждый из этих признаков дополняет и уточняет представление о хоровом составе. Для его общей характеристики иногда достаточно одного – двух определений (мужской хор a cappella, неполный смешанный хор особого состава и т.п.), но исчерпывающее представление о составе возможно лишь в совокупности всех названных структурных признаков[*]. В их сочетании возникает все многообразие хоровых составов, что отражает практически неисчерпаемые возможности хора.

Количественный состав хора определяется общим числом участников коллектива, необходимым для исполнения данного произведения. Существуют следующие основные разновидности применительно к полному смешанному хору: малый состав (16 – 24 чел)[†], средний состав (32 – 40 чел.), большой состав (60 – 80 и более чел.).

Количественный состав хора определяется составом хоровой партии. Исходя из принципов цепного дыхания П.Г. Чесноков [181. – С. 21] считал, что «наименьший состав хоровой партии – это три человека».

---

[*] Некоторые определения («полный», «однородный», «не имеющий разделений» и др.) при характеристике хора обычно опускаются как само собой разумеющиеся. Их употребление связано или с противопоставлением противоположных признаков или с желанием подчеркнуть именно данный признак.

[†] Нередко хоры такого состава (особенно однородные) называют вокальными ансамблями. Это неверно. Вокальный ансамбль (дуэт, трио, квартет и т. д.) является ансамблем солистов, каждый из которых самостоятельно исполняет свою партию. В хоре малого состава каждую партию исполняет в унисон группа певцов. В последнее время некоторые из таких коллективов называются «камерными хорами».

В.И. Краснощеков [82] подкрепляет это положение причиной физико-акустического свойства: в случае несовпадения высоты звучания двух голосов третий заполняет «середину» унисона, тем самым препятствуя его расщеплению.

По этому принципу могут быть образованы:

- малый смешанный хор (16 – 24 чел.) [52, 82, 90];
- средний состав (32 – 40 чел.);
- большой состав (60 – 80 и более человек).

Необходимо отметить, что в настоящее время в церковных хорах применяется минимальная численность певцов (8 – 12 человек). Однако в светской исполнительской практике такой хор принято называть вокальным ансамблем.

Кроме этого, одинаковое количество женских и мужских голосов в смешанном хоре не всегда оправдано, так как мужские голоса более звучны в высокой тесситуре. Но, принципиальной особенностью хоровой звучности, которую отмечают все мастера хорового искусства остается численное увеличение басовой партии, как основы аккорда. В настоящее время малый хор чаще именуется камерным хором. Численный состав большого смешанного хора у разных авторов варьируется от 60 до 120 человек.

Примеры состава больших смешанных хоров:

- Государственный академический русский хор –100 человек;
- Петербургская академическая капелла им. М.И. Глинки – 90 человек;
- Республиканская русская хоровая капелла им. А. Юрлова – 80 человек;
- Сводные хоры.

Существует традиция проведения праздников песни в Прибалтийских государствах, республике Беларуси, а также в Москве, Петербурге и других крупных центрах России. Создаются многотысячные хоры, которые успешно исполняют сложные хоровые произведения [102. – С. 117–130; 103. – С. 130–154].

3.2. Хоровые партии и составляющие их голоса

Основная классификация голосов (сопрано, альты, тенора, басы) сложилась в хоровом искусстве к XIV веку в процессе развития многоголосного пения. В XII – XIII веках появляется дискант (позднелатинское: – расчленение, – пение). Голос исполняющий главную мелодию – стал называться тенором (от латинского – держать). Позднее к этим двум голосам присоединяется контртенор, который по мере надобности пел то выше, то ниже тенора. Однако очень скоро, в связи с усложнением требований, которые предъявлялись к этому голосу в отношении его диапа-

зона, он был разделен на два: бас (итал. – низкий) и альт (лат. – высокий) названный так потому, что он располагался выше тенора.

Значительно позже возникло разделение верхнего голоса на более высокий – сопрано (итал. – над) и менее высокий, который получил название среднего – меццо-сопрано. Альт в итальянской школе стал называться «контральто». Во многих партитурах старых итальянских мастеров сохраняется это название альта. Последним выделился в самостоятельный тип голоса баритон. Низкий тенор дал начало лирическому баритону, а высокий бас – драматическому.

В партитурах и клавирах обычно фиксируются только типовые наименования голосов. Хоровые голоса – сопрано, альты, тенора, басы и октависты. Сольные голоса – сопрано, меццо-сопрано, контральто, тенора, баритоны, басы. С учетом характера голоса дифференцируются на:

Сопрано – *колоратурные, лирические, драматические, лирико-колоратурные и лирико-драматические.*

Меццо-сопрано – *лирические и драматические.*

Контральто

Тенора – *лирические, драматические, лирико-драматические, альтино, характерные.*

Баритоны – *лирические и драматические.*

Басы – *высокие, низкие и октависты (профундо).*

Партия сопрано

Колоратурное сопрано – самый легкий и подвижный голос, при правильном голосообразовании имеет наиболее широкий диапазон от ***ля-си*** малой октавы до ***фа-соль*** III октавы. Средний регистр довольно слабый, верхний – сильный, светлый, блестящий. Партии колоратурных сопрано обычно виртуозны. Партия Антониды из оперы М. Глинки «Иван Сусанин», Мюзетты из оперы Дж. Пуччини «Богема», Виолетты из оперы Дж. Верди «Травиата» и др. Колоратурное сопрано отличается жесткостью звучания, плохо сливается в ансамбле с другими голосами и поэтому в хоре не используется.

Лирико-колоратурное сопрано при большом диапазоне и технической подвижности обладает мягкостью, напевностью, способностью сливаться с другими голосами. Наличие их в хоре придает хору звонкость и яркость тембру партии сопрано.

Лирическое сопрано имеет диапазон – ***до*** I октавы – ***до*** III октавы и отличается мягким, теплым звуком. Нижний регистр звучит довольно слабо, зато средний регистр – очень выразительный, динамичный, светлый. Ярко звучит верхний регистр, особенно от ***соль-до*** до ***си-бемоль*** II октавы. Наиболее типичной лирической сопрановой партией в русской оперной литературе является партия Татьяны в опере П. Чайковского

«Евгений Онегин». Лирические сопрано очень хорошо сливаются с другими голосами и составляют основу верхнего голоса смешанного и женского хора.

Драматическое сопрано обладает большой силой и благодаря хорошо развитому грудному регистру может исполнять низкие звуки меццо-сопрано. Нижний и средний регистры звучат сочно и полно, верхний – сильно, насыщенно и ярко. Типичными партиями драматических сопрано в оперной литературе являются партии Аиды в одноименной опере Дж. Верди, Лизы – в опере П. Чайковского «Пиковая дама» и др.

Хоровая партия *первых сопрано* составляется в основном из лирических сопрано. Более тяжелые голоса помещаются в партии *третьих сопрано*. Общий диапазон партий сопрано: ***до*** I октавы – ***до*** III октавы. Рабочий диапазон – ***ми-бемоль-ми*** I октавы – ***си-бемоль*** II октавы. Зона примарных звуков – ***си-до*** I октавы. Переходные ноты ***ми-фа*** I октавы и ***ми-бемоль – фа-диез*** II октавы. Нижний регистр включая переходные ноты, у сопрано слабый, приглушенный. Наиболее естественно в этой тесситуре звучание альтов. Пример: С. Танеев «Серенада».

Иногда в партии сопрано используется ***си***, ***си-бемоль*** малой октавы. Однако это относится к тем случаям, когда сопрано поют в унисон с альтами. Пример: Дж. Верди «Реквием» (Agnus Dei).

Верхний регистр у сопрано звучит ярко, блестяще, виртуозно. Пример: М. Глинка «Славься» из оперы «Иван Сусанин», М. Коваль «Казнь Пугачева» из оратории «Емельян Пугачев». В среднем регистре сопрано звучит легко, подвижно. Пример: И.С. Бах «Месса си-минор №11. Хор». Партии сопрано легче удается постепенное движение по звукам диатонической гаммы и труднее исполнение пассажей и фигураций с хроматизмами и скачками. Пример: Н. Римский-Корсаков, хор из оперы «Золотой петушок».

Так как партия сопрано очень часто выполняет функцию основного мелодического голоса, встает особая проблема качественного комплектования этой партии. Сопрано должно обязательно обладать ярким, красивым тембром. Тембр партии сопрано оказывает решающее влияние на общую звучность хора.

Партия альтов

Партия альтов состоит из меццо-сопрано и контральто.

Лирическое меццо-сопрано выделяется красивым грудным тембром. Они могут достигать большой подвижности и колоратурной гибкости (Партия Розины из оперы Россини «Севильский цирюльник»)

Драматическое меццо-сопрано – голос менее подвижный и отличается ярким грудным звучанием в низком регистре.

Контральто – редкий голос, ярко выражен густым грудным звучанием в нижнем регистре. Диапазон контральто – ***ми-фа*** малой октавы – ***фа-соль*** I октавы.

Партия I альтов состоит из лирических меццо-сопрано. Лучшая зона звучания: ***до*** I октавы – ***ре*** II октавы. Партия II альтов состоит из драматических меццо-сопрано и контральто. Наиболее выразительным и динамичным звучит эта партия от ***соль*** малой октавы до ***си*** I октавы. Технически она менее подвижна. Исключение, пример: (И.С. Бах «Месса си минор №20. Хор»). Подобные произведения в хоровой литературе не единичны. Унисон альтовой партии дает ровное, полное, насыщенное звучание на протяжении всего рабочего диапазона от ***соль*** малой октавы до ***ми*** II октавы.

Однако в произведении И. Баха, Л. Бетховена, Дж. Верди, Н. Римского-Корсакова, А. Гречанинова, Вик. Калинникова, Д. Шостаковича, С. Прокофьева, и многих других композиторов ***соль*** малой октавы используется не реже чем ***ля***, и ***фа*** II октавы (Д. Шостакович «Девятое января», Л. Бетховен «Месса ре-мажор», «Gloria»).

К сожалению, драматические меццо-сопрано и контральто – голоса редкие и партия альтов комплектуется из лирических голосов, поэтому нижняя часть диапазона звучит слабо. Переходные ноты у альтов ***ми – фа-диез*** I октавы и ***до – ре-диез*** II октавы. Зона примарного звучания альтов – ***соль – ля*** I октавы.

Партия теноров

Тенора – высокие мужские голоса. ***Тенора-альтино*** – самые высокие, легкие и подвижные голоса с диапазоном от ***ре – ми*** малой октавы до ***ми – фа*** II октавы. (Звездочет в опере «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова). Тенор-альтино – голос редкий и наличие их в хоре способствует достижению яркой, звонкой, легкой звучности в верхнем регистре теноровой партии.

Лирические тенора имеют мягкий задушевный тембр (партия Ленского в опере «Евгений Онегин» П. Чайковского, партия Альмавивы в опере «Севильский цирюльник» Дж. Россини). Общий диапазон: ***до*** малой октавы – ***до*** II октавы. Рабочий диапазон – ***ми*** малой октавы – ***ля – си-бемоль*** I октавы.

Драматические тенора отличаются большой силой звучания в верхнем регистре и полнотой, насыщенностью в нижнем (партия Хозе в «Кармен» Ж. Бизе, Германа в «Пиковой даме» П. Чайковского, Садко в одноименной опере Н. Римского-Корсакова, Отелло в опере Дж. Верди и др.).

Основу хоровой партии I теноров составляют лирические тенора, II теноров – драматические. Общий диапазон ***до*** малой октавы – ***до*** II окта-

вы. Переходные ноты – ***ми-бемоль*** – ***фа-диез*** I октавы. Зона примарного звучания ***си-бемоль*** малой октавы – ***до*** I октавы.

Партия басов

Басы – низкие мужские голоса. К хоровой партии относятся ***баритоны*** (греч. Barytonos тяжело звучный). ***Лирический баритон*** тяготеет к тенору, а драматический – к басу. (Партия Онегина в одноименной опере П. Чайковского, партия Елецкого в опере «Пиковая дама» П. Чайковского, партия князя Игоря в одноименной опере А. Бородина. В хорах обычно баритоны поют в партии I басов (или II теноров).

Диапазон баритонов от ***ля*** большой октавы до ***ля-бемоль*** I октавы. Зона переходных нот – ***до*** – ***ми-бемоль*** I октавы, примарные звуки – ***соль*** – ***ля*** малой октавы.

Высокие басы отличаются от баритонов большей мягкостью, компактностью звучания в средней и верхней части диапазона.

Общий диапазон басов ***ми-фа*** большой октавы – ***ми-фа*** I октавы. Переходные ноты – ***си-бемоль*** малой октавы – ***до-диез*** I октавы. Зона примарного звучания – ***ми*** – ***фа-диез*** малой октавы. В среднем и высоком регистре басы могут исполнять весьма успешно подвижные партии (Бах «Месса си-минор № 17. Хор»). В этих регистрах где басы звучат выразительно и динамично обычно основной мелодический материал излагается в партии басов (Г. Свиридов «Героям Перекопской битвы», «Патетическая оратория»).

В низком регистре пассажи и фиоритуры басам обычно пишутся редко. Примеры сложных для исполнения басовых партий: В. Мурадели «Красная Пресня», А. Пащенко «В темном лесе».

Особую группу партии II басов составляют ***октависты***. В хоре их бывает один-два. Это очень низкие басы, тяжелые, малоподвижные голоса. Их диапазон от ***ля*** контроктавы до ***до*** I октавы, но используются только низкие звуки, редко ***фа*** контроктавы*.

Примеры использования басов-октавистов: Ю. Сахновский «Ковыль», Вик. Калинников «Утром зорька», А. Гречанинов «Эхо». Октависты используются только в произведениях a cappella и придают звучанию хора особую окраску, глубину и полноту. Наилучший эффект звучания октавы в нюансе от pianissimo до mezzo-forte. Октава используется в основном на выдержанных педальных звуках или при плавном поступенном движении.

---

* «Контр-фа» было высечено на могильном камне октависта придворной капеллы Телегина (начало XIX века).

3.3 Характеристика однородных и смешанных хоров и их исполнительские возможности

Смешанный хор (полный состав)

Диапазон смешанного хора составляет более четырех октав – от соль-ля контр-октавы до III октавы. Крайние низкие звуки используются в хорах a caplla, верхние – в произведениях с сопровождением (М. Глинка «Славься» из оперы «Иван Сусанин» – до III октавы). Звуки ля и си-бемоль II октавы встречаются часто (А. Ленский «Девятое января»). Смешанный хор обладает очень большой динамикой силы звука от еле слышного pianissimo до fortissimo, способного соперничать с симфоническим оркестром.

Богаты и технические возможности смешанного хора, а также исполнение широких, распевных произведений. С красотой, разнообразием красок, тончайшими «акварельными» тембровыми оттенками и гибкостью в нюансировке с хором трудно сравнится любому музыкально-исполнительскому коллективу.

Так как в профессиональные хоры женщины долгое время не допускались, партии верхних голосов исполнялись мальчиками-дискантами. Но уже в XV – XVII веках, в эпоху расцвета полифонической музыки, партии контральто и сопрано стали поручаться тенорам, которые исполняли их «фальцетом». Вот почему в сочинениях того времени в партиях сопрано и альтов не используются высокие звуки – звуки верхних регистров, которые стали применяться в произведениях более позднего периода.

Мужской хор

Диапазон: ***ля*** контроктавы – ***до*** второй октавы. Крайние звуки используются нечасто. Мужские хоры обладают большой динамичностью звучания, яркими тембровыми красками. Партия теноров является ведущим мелодическим голосом и поет более плотным грудным звуком. Мужские хоры разнообразны по своему исполнительскому профилю: академические мужские капеллы, народные коллективы, ансамбли песни и пляски и т. д. У многих народов мужские хоры составляют основу национальной культуры: Эстония, Грузия. Болгария, Чехия, Югославия. Для мужских хоров писали свои произведения П. Чайковский, С. Танеев, А. Рубинштейн, А. Аренский, Ф. Лист, Э. Григ, Ф. Мендельсон, Р. Шуман. Но особенно широко использовался этот состав в операх. (Примеры: М. Мусоргский: хоры стрельцов из оперы «Хованщина», хор головы в опере М. Глинки «Руслан и Людмила», хор половецкого дозора в опере А. Бородина «Князь Игорь», хор игроков в опере П. Чайковского

«Пиковая дама», хор опричников в опере «Царская невеста» Н. Римского-Корсакова.

Многими русскими композиторами созданы прекрасные обработки народных песен для мужского хора (М. Мусоргский, А. Кастальский, А. Александров, А. Давиденко, Г. Эрнесакс, А. Свешников).

Женский хор

Диапазон: от ***фа*** малой октавы до ***до*** III октавы. Крайние звуки применяются редко (пример: Н. Римский-Корсаков «Ночевала тучка золотая» – ***ми*** малой октавы).

Наиболее часто встречается смешанное и тесное расположение голосов. Много оригинальных сочинений и обработок народных песен для женского хора создали русские и зарубежные композиторы: П. Чайковский, Н. Римский-Корсаков, Ц. Кюи, А. Лядов, П. Чесноков, А. Ребиков, Ф. Мендельсон, И. Брамс, М. Равель и др. Женские хоры различных составов используются в операх: М. Глинка «Иван Сусанин» – свадебный хор «Разгулялися, разливалися»; П. Чайковский «Мазепа» – «Я завью венок»; «Евгений Онегин» – хор «Девицы, красавицы»; А. Бородин «Князь Игорь» – хор «Мы к тебе, княгиня»; М. Мусоргский «Хованщина» – хор «Плывет, плывет лебедушка».

Детский хор

Выразительные и технические возможности детских хоров тесно связаны с возрастными особенностями состава. По возрастному признаку детские хоры можно разделить на 4 группы:

1. Дошкольный – 5 – 7 лет;
2. Младший школьный – 1 – 3 классы;
3. Средний школьный – 4 – 6 классы;
4. Старший школьный – 7 – 10 классы.

Хор, состоящий из детей от 6 до 10 лет характеризуется легким, фальцетным, небольшой силы звучанием от piano до mezzo forte. Голоса еще не имеют ярко выраженного индивидуального тембра. Нет существенного различия голосов мальчиков и девочек.

Мальчики в профессиональных учебных заведениях имеют диапазон: дисканты – ***ми*** I октавы – ***соль***, ***ля*** II октавы, альты – ***ля*** малой октавы ***до*** II октавы. В обычных школьных хорах рабочий диапазон детского хора составляет первую октаву. Репертуар состоит из одноголосных и двухголосных народных песен, а также произведений русской и зарубежной классики (И. Брамс, Ц. Кюи, П. Чайковский, А. Лядов) и современных песен. Хор, состоящий из детей среднего школьного возраста, отличается большей насыщенностью и динамичностью звука. У мальчиков, хотя и преобладающим является головное звучание, серебристое,

металлическое, появляется и грудное звучание. В пособиях по детскому хору приводятся различные характеристики диапазонов голосов и разнообразные методики певческого воспитания [98, 118, 135, 137, 153, 158].

Это объясняется тем, что на практике наблюдается большое разнообразие диапазонов голосов детей. История хорового исполнительства (Придворная певческая капелла, Синодальный хор) знает примеры удивительных по диапазону и тембру певчих мальчиков. Однако обычные школьные хоры имеют диапазон от ***ля***, ***си*** малой октавы – до ***фа***, ***соль*** II октавы.

Исполнительские возможности среднего школьного хора весьма широки. Репертуар разнообразен: от народных песен до произведений крупной формы многоголосного склада.

В старшем школьном хоре (15 – 17 лет) у девочек, в основном заканчивается формирование голоса. У мальчиков, напротив, идет активный процесс мутации. В период мутации происходит сложная перестройка всего организма – нервной системы, сердца, дыхательных органов. Большинство педагогов считает, что петь в период мутации полезно, однако нельзя пользоваться крайними звуками диапазона, форсировать и напрягать голос. Диапазон теноров и басов в старшем школьном хоре бывает: от ***ре*** малой октавы до ***ре*** I октавы.

В юношеских хорах очень важно учитывать тесситурные условия. Нельзя длительное время петь на крайних звуках диапазона и форсировать звук. Практика показывает, что мутация у мальчиков протекает различно в зависимости от индивидуальных особенностей развития организма, но при правильной организации певческой работы сроки острого периода сокращаются до 3 – 4 недель, а течение проходит практически безболезненно. В послемутационный период голоса юношей не обладают большой громкостью и вокальной выносливостью.

Детским голосам в целом свойственны прозрачность, мягкость, острота интонирования, способность к идеальному строю и ансамблю. Звучание детских хоров отличается непосредственностью, искренностью исполнения. Детские хоры обладают большими исполнительскими возможностями. Лучшие коллективы, такие как Лейпцигский Томманер-хор, «Бодра смяна» из Болгарии, Хор Института художественного воспитания (Москва), Хор мальчиков хорового училища при Санкт-Петербургской Государственной Капелле им. М. Глинки, Детские хоры Радио и Телевидения имеют в репертуаре сложные произведения Орландо Лассо, Дж. Палестрины, И. Баха, Б. Бартока, З. Кодаи, С. Прокофьева, Б. Бриттена и др.

3.4. Расстановка хорового коллектива

Расстановка хора – это определенная система расположения певцов с целью их совместной исполнительской деятельности. Отечественная хоровая культура накопила богатый опыт по вопросу расстановки хора. Теоретическое осмысление данного опыта нашло отражение в работах П.Г. Чеснокова, Г.А. Дмтриевского, А.А. Егорова, С.В. Попова, К.К. Пигрова, В.Г. Соколова и др. Так, В.Г. Соколов отмечает, что «для успешной работы хора немаловажное значение имеет определенная расстановка партий во время репетиций и концертных выступлений, привычная как для руководителя, так и для певцов» [153. – С. 41].

Одним из самых важных в этом вопросе является художественно-исполнительский аспект. Известно, что расстановка должна обеспечить певцам партий максимально выгодные условия для ансамблирования. В связи с этим А.А. Егоров пишет: «Последовательно переставляя голоса внутри группы и тщательно подбирая один голос к другому по признаку однородности и тембров, можно установить полное слияние и тем самым положить начало хоровой партии» [54. – С. 37].

Правильная расстановка должна обеспечивать возможность слухового контакта и между певцами различных хоровых партий, ибо «хорошая взаимослышимость хоровых партий создает наиболее благоприятные условия для возникновения ансамбля и строя, что является основой слаженности хора» [129. – С. 49].

Существуют различные способы расстановки хора. Целесообразно размещение хора в виде полукруга (В.Г. Соколов) [153. – С. 42].

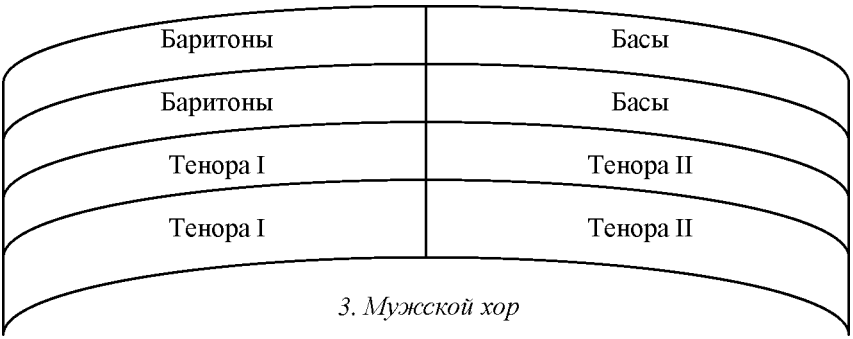
Приводим традиционные схемы расстановки хора.



1. Смешанный хор

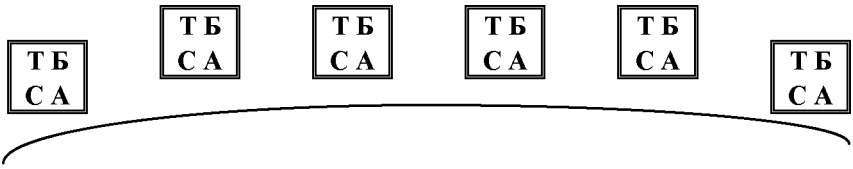


2. Женский (или детский) хор



3. Мужской хор

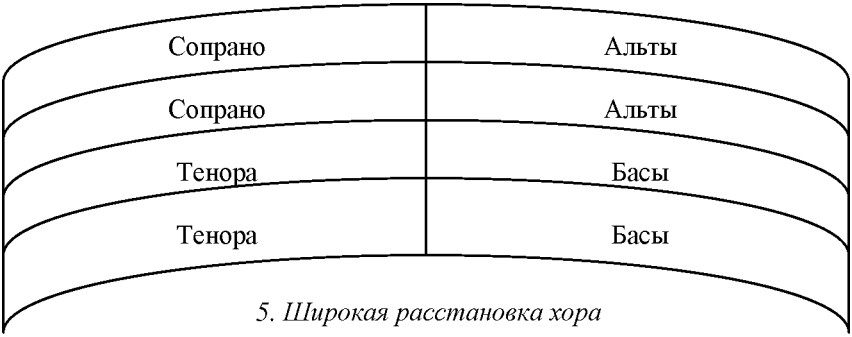
Современный этап развития хорового искусства характеризуется попыткой внедрения новых способов расстановки хора.



4. Квартетная (смешанная) широкая расстановка хора

Квартетная расстановка хора создает наилучшие условия для слухового самоконтроля певцов, учитывает индивидуальные певческие возможности каждого участника коллектива и используется в камерных хорах [96. – С. 23].

Размещение хорового коллектива на сцене зависит от акустических свойств (ревербации*) концертного зала. Исходя из этого, в настоящее время в Петербургской государственной певческой капелле им. М.И. Глинки (рук. В.А. Чернушенко) применяется расстановка хора, при которой женские голоса составляют третий и четвертый ряды, а мужские голоса занимают первый и второй ряды. При этом руководитель данного коллектива использует широкую расстановку хора.



5. Широкая расстановка хора

Вокально-методический аспект расстановки хора затронут в работах по детскому музыкальному воспитанию. Так, М.Ф. Заринская отмечает значение расстановки певцов для организации влияния одних голосов на другие в процессе вокального воспитания в хоре. Она рекомендует размещать в последнем ряду и по краям хора «поющих наиболее красивым тембром и естественно, а также опытных хористов, впереди – детей, поющих более тускло или имеющих те или иные недостатки в пении» [61. – С. 20].

Проведенные современные научные исследования о влиянии акустических закономерностей и расположения певцов позволили внести коррективы в расстановку хора и разработать ряд практических рекомендаций, направленных на обеспечение надлежащих условий слухового самоконтроля певцов [96]:

- не ставить в соседстве сильные и слабые голоса;
- наиболее сильные голоса следует размещать в центре хора, а постепенно к флангам – более слабые;
- певцов с наиболее слабыми голосами лучше всего размещать при смешанных вариантах расстановки в последнем ряду на флангах;

---

* Ревербация – акустическое свойство помещений благодаря отражательной способности их внутренних поверхностей увеличивать силу и продолжительность звуков (эффект «эхо»). При недостаточной ревербации звучание становится «сухим», при чрезмерной – исполнение будет «неразборчивым, грязным».

➢ использовать смешанный вариант широкой расстановки с чередованием родственных и разнородных голосов.

Представленный вариант расстановки имеет следующие преимущества:

1. Создает условия для достижения художественного ансамблирования не на основе нивелировки тембров, а путем выявления природных тембровых возможностей каждого голоса, что отражает тенденцию прогрессивной вокально-хоровой методики и способствует успешному развитию и совершенствованию певческих способностей.

2. Создает более эффективные условия для организации хора как сообщества индивидуальностей (ансамбль солистов).

3. Способствует формированию у каждого певца более высокой степени ответственности за качество своей «вокальной продукции». Музицирование в такой расстановке требует от певца максимального проявления инициативы и самостоятельности.

4. Способствует выявлению индивидуальных тембровых особенностей каждого голоса и таким образом оказывает весьма существенное влияние на качество звучания хора, которое становится более богатым по тембру, более насыщенным и объемным.

Контрольные вопросы

1. Что такое хор?
2. Назовите основные элементы хоровой звучности.
3. Какие голоса составляют хоровые партии?
4. Назовите общий и рабочий диапазоны партии сопрано, альтов, теноров и басов.
5. Какие Вы знаете варианты расстановки хора.
6. Какие факторы влияют на расположение певцов хора на сцене?
7. Дайте характеристику детского хора.

Глава IV.
Ансамбль хора и его виды

Понятие ансамбль (от французского – ensemble – вместе) существует в различных видах искусства: в архитектуре – это совокупность сооружений, образующих единую архитектурную композицию; в балете и драматическом искусстве – стройность, согласованность совместного исполнения, создающее художественное единство спектакля.

В музыке понятие ансамбль имеет несколько значений. Ансамблем называется:

- совместное исполнение музыкального произведения несколькими певцами или инструменталистами;
- небольшая группа музыкантов, совместно исполняющих музыкальные произведения;
- музыкальные сочинения, предназначенные для исполнения небольшой группой певцов или инструменталистов;
- коллектив, объединяющий исполнителей различных видов искусств (музыки, хореографии) – ансамбль песни и пляски;
- художественное единство при совместном исполнении, согласованность, уравновешенность всех компонентов исполнения. В этом значении, объединяющим важнейшие качества, характерные для коллективного исполнения и выражающим его специфику и рассматривается понятие ансамбль хора.

«Ансамбль хора подразумевает органичное слияние индивидуальностей, умение слышать свою партию и хор в целом, приравнивать свой голос к общей звучности, быстро переключаться с ведущего мелодического голоса на сопровождающий. Все эти умения и навыки формируются только в процессе продолжительного пения в хоре и составляют основу профессионального мастерства певца-ансамблиста» [82. – С. 202].

«Ансамбль хора есть определенное соотношение в звучности между всеми компонентами исполнения» [89. – С. 96]. Среди компонентов (или элементов хорового ансамбля) авторами теоретических работ по хороведению выделяются динамические, метроритмические, темпово-агогические, тесситурные, фактурные, тембровые и другие соотношения в звучности. Широко бытующее понятие ансамбля только как «слитности», «уравновешенности» (введенное П.Г. Чесноковым) является по мнению П.П. Левандо [89. – С. 96] ограниченным: в хоровой практике возникают значительно более сложные и разнообразные тембровые, динамические, фактурные соотношения, выдвигающие часто совершенно противоположные ансамблевые требования. Показательно, что Г.А. Дмитриевский при подготовке в 1957 г. второго издания своей кни-

ги «Хороведение и управление хором» определение ансамбля как «слитности» и «равновесия» заменил более обобщенным и точным понятием «соответствие в звучности» [43, 44].

В хоровой практике выделяют два вида хорового ансамбля: частный и общий. Частный ансамбль, по определению В.И. Краснощекова, – это ансамбль однотипный по составу унисонной группы певцов хора или ансамбль партии. Общий ансамбль – это ансамбль всего хора, ансамбль сочетаний унисонных групп [82. – С. 203].

С.А. Казачков выделяет два типа ансамбля: монолитный и дифференцированный, которые в свою очередь подразделяются на виды: высотно-интонационный, темпо-ритмический, тембровый, артикуляционный, полифонический и др. [70. – С. 237]. Для монолитного ансамбля, по мнению С.А. Казачкова, характерны предельная слитность хоровых голосов и уравновешенность партий в аккорде, а для дифференцированного ансамбля – разнообразие звуковых планов, тембровое и динамическое своеобразие линий и голосов как по горизонтали, так и по вертикали.

В различных пособиях по хороведению обстоятельно и подробно рассматриваются проблемы ансамбля. Спорным вопросом считает Краснощеков В.В. позицию некоторых хороведов ограничить частный ансамбль сферой хоровой техники, а все художественно-выразительные моменты относить к разделу общего ансамбля. Частный ансамбль предусматривает абсолютное единство, слитность голосов в унисонном звучании. В общем ансамбле, при соединении унисонных групп возможны разнообразные варианты соотношения силы звука, тембровых красок, характера произношения текста. Дирижер в соответствии со своими художественными представлениями, не нарушая целостности звучания, также может варьировать средствами ансамбля и силу звучания отдельных голосов, и качество произношения литературного текста в разночтениях.

Хороший ансамбль в хоре может быть создан лишь в том случае, если хор правильно скомплектован. Большая диспропорция в количественном составе певцов в партиях, неравноценность партий по качеству звучания, силе, тембру, наличие в хоре лиц, не обладающих достаточными музыкальными данными или имеющих серьезные певческие или речевые дефекты, затрудняет работу над ансамблем. Желательно, чтобы в хоре были певцы с хорошими сольными голосами, ибо их тембр влияет на качество звучания партии в целом, на тембр партии. Однако совершенно необходимо, чтобы все голоса партии были сходны по тембру и могли образовывать слитное унисонное звучание. «Редко, но все же встречаются голоса, тембр которых сильно разнится от типичной окраски данной партии, в силу чего они почти не имеют возможности слиться в общий тембр с ней. Таких певцов, с резко обособленным тембром не следует принимать в хор» [181. – С. 29].

Недопустимо участие в хоре певцов с «тремолирующими» и «качающимися» голосами, а также с резким «горловым», «зажатым» и «плоским» звуком. Они будут выделяться из ансамбля. К числу наиболее «опасных» для хорового ансамбля речевых недостатков относятся «картавость», «шепелявость» и некоторые другие врожденные дефекты речи. Все это необходимо учитывать в процессе комплектования хора.

Современное хороведение подтверждает важность трех ансамблевых условий, выделенных П.Г. Чесноковым – количественное и качественное равновесие хоровых партий, а также однотембренность голосов в каждой партии. Группы хора должны быть укомплектованы примерно равным количеством исполнителей. При этом однако надо учитывать, что, если в партиях вторых сопрано и теноров оказываются певцы с наиболее тяжелыми и сильными голосами, то их должно быть меньше, чем первых сопрано и теноров. Кроме того, считается целесообразным, чтобы в смешанном хоре партия первых сопрано (основной мелодический голос) и партия вторых басов («фундамент» хоровой звучности) имели несколько больший состав, чем остальные певческие группы исполнительского коллектива.

Однако утверждение П.Г. Чеснокова о том, что соблюдение этих трех условий приводит к созданию в хоре так называемого «механического ансамбля» хормейстерами не поддерживается, т. к. ансамбль является результатом сознательного действия певцов [182. – С. 37].

На ансамбль хоровой звучности оказывает влияние расположение хора:

- соотношение между певцами хора (и хоровых партий); При размещении певцов внутри партии следует стремиться к тому, чтобы образовался постепенный переход от более легких голосов к более тяжелым, чтобы рядом находились исполнители, обладающие родственными по силе и тембру голосами. (Интересна в этом плане регистрово-тембровая система подхода к расположению хоровых партий в хоре П.Г. Чеснокова, применимая к большим академическим хорам [181. – С. 115]);
- соотношение между хоровыми партиями;
- соотношение между хором и дирижером;
- соотношение между хором и другими участниками исполнения (сопровождающими инструментами, солистами);
- соотношение между хором и слушателями.

В хоровой практике существуют различные способы расположения хора. Целесообразно расположение хора в виде полукруга, так как при этом создается наиболее концентрированное звучание [153. – С. 42]. В концертной практике встречаются и такие способы, как квартетная расстановка хора, используемая в камерных хорах.

В практической работе элементы хорового ансамбля (фактурный, метроритмический, темповый, динамический, тембровый) достигаются

при полной согласованности таких сторон и качеств хоровой звучности, как мелодия, гармония, полифония, ритм, темп, динамика, тембр.

4.1. Фактурный ансамбль

Хоровой ансамбль зависит от фактурных особенностей произведения [43. – С. 50–58]. Роль отдельных хоровых партий при исполнении произведения может быть неодинаковой и зависит от степени важности исполняемого ими музыкального материала. Партия, исполняющая наиболее существенный музыкально-тематический материал, должна быть в динамическом отношении выделена ярче, чем партия, исполняющая роль аккомпанемента.

Следующие виды фактурного ансамбля [43]:

1. Ансамбль как относительно полное динамическое равновесие в звучности между хоровыми партиями. Этот вид ансамбля типичен для произведений гомофонно-гармонического склада (аккордово-гармоническая фактура). Пример: М. Глинка «Патриотическая песня», П. Чесноков «Дубинушка».

2. Ансамбль при сопоставлении различных по значению музыкально-тематических элементов. Этот вид ансамбля характерен для произведений с полифоническим складом письма. Пример: 1.) С. Танеев «Из края в край, из града в град». 2.) Вик. Калинников «Жаворонок». В данном примере – два динамических плана: первый – проведение основного тематического материала у сопрано и теноров; второй – фон сопровождения, аккомпанемент. Совершенно очевидно, что голоса ведущие тематический материал должны быть выделены на фоне общей звучности хора. В произведениях же чисто полифонического изложения это принцип противопоставления звучности между голосами особенно очевиден. Ответственным моментом в дирижировании может быть установление динамического равновесия между темой и противосложением, между темой и подголоском.

Сложность в дирижерском управлении полифоническим произведением в том, что дирижер не имеет возможности руководить партией от начала до конца. Дирижер может лишь подсказать наиболее важное и трудное вступление, помочь исполнителям выбрать динамику, подчеркнуть логические ударения.

Главная задача дирижера в полифонической музыке – объединить все партии в единую целостную структуру.

3. Ансамбль в звучности между солирующим голосом и аккомпанементом хора. Примеры: С. Полонский «Исполнились мои желания», Д. Шостакович «Родина слышит». В произведениях такого типа аккомпанемент хора должен исполняться «одним нюансом тише» солирующего голоса. Если у солиста f, у хора должно быть mf, если у солиста – p, у

хора – pp. Кроме этого, дирижер должен особенно внимательно следить за той партией, к которой по характеру голоса принадлежит солист. Соотношение силы звука зависит от различных моментов: вокальных данных солиста и динамики его исполнения, количественного состава хора и даже расстояние на сцене между хором и солистом.

4. Ансамбль в звучности между хором и инструментальным сопровождением. При исполнении произведений для хора с сопровождением необходимо разобраться в фактуре не только хоровой части, но и ее инструментальной части и определить их функции. Они могут быть различными. В одном случае музыкальный инструмент выполняет функцию аккомпанирующую (сопровождающую). Здесь возникает ансамбль с преобладающим звучанием хора. При этом следует учитывать и различия акустической природы музыкальных инструментов и хора. В случае равноценного художественного значения хора и музыкального сопровождения (группы инструментов, оркестра) возникает ансамбль уравновешенного типа. Когда основной тематический материал находится в оркестровом сопровождении возникает ансамбль преобладающего звучания. Наиболее типичные виды соотношения ансамбля между хоровой и инструментальной частью партитуры следующие:

- Хоровая часть партитуры в тематическом отношении значительнее содержания инструментальной части. В этом случае хор должен звучать на первом плане, «на нюанс ярче», а инструментальное сопровождение играть роль аккомпанемента и исполняться «на нюанс тише». Пример А. Даргомыжский. Заздравный хор из оперы «Русалка»: главную тему хора в исполнении партии басов дирижер должен выделить на первый план.
- Хор и инструментальная часть партитуры в тематическом отношении имеют относительно одинаковое значение. Пример: Н. Римский-Корсаков. Хор «Яр-хмель» из оперы «Царская невеста». В данном примере хоровые голоса удваиваются голосами оркестровых партий и их тематическое значение одинаково. Следовательно дирижер должен в данном случае найти в общей звучности несколько иное соотношение – динамически приблизить звучность оркестра к хору.
- Хор имеет второстепенное значение, тогда как в инструментальной части партитуры помещен наиболее важный тематический материал. Пример: вторая часть хора «Яр-хмель» (из оперы «Царская невеста» Н. Римского-Корсакова) – слова «Перевейся, яр-хмель», основная тема – в оркестре, в хоре – гармоническая ритмизованная педаль. В данном случае дирижер должен выделить тему в оркестре, в динамическом отношении убрать хоровую звучность на второй план [43. – С. 54–56].

Таким образом, при исполнении хорового произведения с инструментальным сопровождением необходимо тщательно проанализировать партитуру, выявляя в ней все особенности изложения и нахождение ос-

новного тематического материала. Пример: Сцена бала в опере П. Чайковского «Евгений Онегин».

4.2. Метроритмический ансамбль

Работа над метроритмическим ансамблем в хоре обычно начинается с развития у певцов ощущения пульсации, чередования сильных и слабых долей, а затем воспитания чувства соотношения длительностей.

Каждое произведение имеет свою метрическую организацию. Начинающим хорам доступна музыка, написанная в простых размерах. Сложные и особенно смешанные размеры, где нет равномерной пульсации (5/4; 7/4; 11/4), представляют некоторую трудность. Еще большую трудность представляют сочинения, написанные в сложных размерах с неравномерной группировкой в такте (9/8 = 2 + 3 + 2 + 2), а также в переменных размерах (3/4; 6/8; 5/8).

Формирование метроритмического ансамбля в хоре тесно связано с воспитанием у певцов навыков одновременного взятия дыхания, начала пения (вступления) и снятия звука (окончания), с овладением различных метров и ритмических групп. Наиболее характерные нарушения ритма, встречающиеся в хоровом исполнительстве: недопевание долгих длительностей при появлении коротких и, наоборот, чрезмерное затягивание их при смене коротких нот долгими; недослушивание нот с точкой; ускорение мелких длительностей и замедление крупных.

Необходимым условием всякого коллективного исполнения является его ритмичность. «Ориентация в ритмических структурах, соизмерение и различие разных по продолжительности деятельностей – навык, органически присущий всякому музыканту, – играет в хоровом исполнительстве, основанном на согласованном, синхронном «произнесении» мелодии всеми певцами, особую роль. Он создает у них базу для выработки ощущения смысловой единицы в ритмической организации музыки, как относительно завершенных элементов в целостном метроритмическом орнаменте произведения» [59. – С. 116].

В работе над метроритмическим ансамблем хора могут быть использованы следующие приемы:

- прохлопывание ритмического рисунка вокальных партий;
- проговаривание нотного текста ритмослогами;
- пение с отстукиванием внутридолевой пульсации;
- сольфеджирование с делением основной метрической доли на более мелкие длительности;
- пение в медленном темпе с дроблением основной метрической доли, или в быстром темпе – с укрупнением метрической доли;
- использование специальных метроритмических упражнений и т. д.

4.3. Темповый ансамбль хора

Темп (от латинского tempus – время) – важное выразительное средство в хоровом произведении. Отклонения от верного темпа ведут к искажению музыкального образа, настроения, эмоциональной сферы произведения. Не случайно большинство терминов для обозначения темпов, лишь косвенно указывая на скорость, передают в основном то или иное состояние, выражаемое музыкой. Медленные темпы связаны с отражением спокойствия, торжественности, величественности, размеренности; быстрые – пылкости, порывистости, живости, взволнованности.

Выстраивая темповый ансамбль в разучиваемом произведении, дирижер должен найти оптимальную скорость исполнения. Если в нотном тексте темп не фиксируется по метроному, следует руководствоваться темповой зоной, а также своими ощущениями, исходя из характера произведения. Следует помнить, что на выбор темпа влияют многие факторы: фактура, форма, мелодика, ритмика, гармония, литературный текст произведения и т. д. Замечено, что плотная массивная фактура требует более медленного темпа, чем легкая и прозрачная; в полифонических произведениях темп определяется по ясному и рельефному проведению тематического материала в различных хоровых партиях; темповые изменения могут быть связаны с контрастностью или повторностью формообразующего материала; если мелодический рисунок изобилует широкими скачками, хроматизмами, задержаниями, то для отчетливости его восприятия потребуется замедленное движение; чем ближе по родству между собой аккорды, сопровождающие мелодию хора, тем скорее темп и т. д.

Наиболее частые темповые нарушения в хоре связаны с ускорением при пении на крещендо и замедлением при пении на диминуэндо. К исполнительским трудностям следует отнести многократное возвращение к первоначальному темпу, длительное ускорение и замедление, смену темпа и метра.

При сопоставлении темпов предлагается руководствоваться следующими правилами [82. – С. 220].

1. Недопустимы какие-либо сокращения или удлинения окончания первого построения.

2. Новый темп должен быть полностью организованным уже при вступлении нового построения. Постепенное «вхождение» в новый темп недопустимо.

3. В окончании построения и в начале нового жест дирижера должен быть предельно четким.

С темповым ансамблем тесно связан агогический. Агогика (от греческого agoge – движение) «означает едва уловимые отклонения от темпа, обусловливающие выразительность музыкального исполнения» [59. – С. 102].

Агогика имеет свои закономерности:

- устремление к кульминации может сопровождаться ускорением;
- в завершающих кадансах возможны замедления;
- ускорение, как правило, уравновешивается последующим замедлением;
- важные по смыслу слова могут подчеркиваться некоторым «оттягиванием» по темпу.

Агогика связана со всеми средствами выразительности музыкального произведения. Агогика зависит от жанра и характера сочинения, стиля композитора, индивидуальности дирижера-исполнителя. Устойчива по темпу обычно хоровая музыка маршевого и танцевального характера. Строго в едином темпе исполняется музыка старых мастеров-полифонистов, допуская небольшое замедление в заключительной каденции. Сочинения композиторов-романтиков исполняются темпово довольно свободно. В современной хоровой музыке наблюдается тяготение к строго выдержанным темпам в масштабе целого сочинения или отдельных его частей [70. – С. 71].

К овладению агогикой, агогическими изменениями темпа, начинающий хоровой коллектив может приступать только после того, как у хора будет сформировано умение петь «по руке» дирижера в стабильном (умеренном, умеренно-быстром) темпе. Роль дирижера и дирижерского жеста в агогических изменениях темпа хоровой музыки очень важна. Умение петь «по руке» дирижера необходимо воспитывать в начинающем хоре с первых занятий.

4.4. Динамический ансамбль

«Динамический ансамбль (от греческого dinamis – сила) – уравновешенность по силе голосов внутри партии и согласованность по громкости звучания хоровых партий в общем ансамбле» [82. – С. 231].

Чем богаче палитра динамических красок хора, тем больше его возможности в создании разнообразных художественных образов. Хормейстеру следует помнить, что яркость динамики не должна быть совместима с использованием форсированного звучания. Расширение динамических возможностей должно достигаться за счет формирования красивого пианиссимо, звучного форте. Важным фактором в создании динамического ансамбля является дыхание.

Работа над динамикой в хоре обычно начинается с неподвижных нюансов, способствующих выравниванию разных по силе и громкости голосов, ансамблированию партий. Подвижные нюансы (creschendo, diminuendo) представляют более сложную форму динамического ансамбля и требуют определенного мастерства в регулировании дыхания и громкости звука.

Использование динамических нюансов, соответствующих естественной природе звучания партий на данной высоте, создает благоприятные условия для ансамблевого звучания. Соответствие нюансов партитуры динамическим зонам голосов, удобство тесситурных условий – важный момент для комфортности, удобства исполнения.

В зависимости от тесситурных условий хоровых партий различают следующие три вида хорового ансамбля:

- «естественный ансамбль (естественная динамика при равных или неравных тесситурных условиях хоровых партий);
- искусственный ансамбль (искусственная динамика при равных или неравных тесситурных условиях);
- смешанный ансамбль (наличие искусственной и естественной динамики при равных или неравных тесситурных условиях хоровых партий – смешение признаков естественного и искусственного ансамблей» [89. – С. 51].

Уравновешенное звучание при исполнении произведений гомофонно-гармонического склада может возникнуть на основе естественного ансамбля, когда все хоровые партии находятся в примерно одинаковых тесситурных условиях, и искусственного ансамбля, когда хоровые партии находятся в различных тесситурах (например, сопрановая партия находится в высокой тесситуре, а все остальные – в средней). Пример: Танеев С. На могиле.

Чаще всего трудности вызывает искусственный ансамбль, возникающий в следующих случаях:

- при недостаточной укомплектованности хоровых партий;
- при использовании divisi в отдельных партиях, образующем ослабленные голосовые группы;
- при удвоении голосов, которые могут выделяться на фоне неудвоенных (если это не обусловлено художественной задачей);
- когда в данных тесситурных условиях достижение ансамбля лежит за пределами вокальных возможностей отдельных голосовых групп.

Основным методом работы над тесситурным (искусственным, естественным и смешанным) ансамблем является метод динамической коррекции. Использование этого метода может помочь либо выровнять динамическую линию музыкального материала партитуры, либо расчленить за счет введения новых нюансов, соответствующих динамическим зонам певческих голосов, а также эмоционально-образной сфере произведения. Метод динамической коррекции обычно используется в сочинениях, где предложенные композитором нюансы превышают исполнительские возможности хоровых партий, а также в исполнительской практике хоров с ограниченными техническими возможностями.

При различных тесситурных условиях хоровых партий уравновешенность их звучания нередко создается искусственным путем, однако не всегда художественный замысел автора требует уравновешенного звучания всех хоровых партий. Выделяя ту или иную партию, композитор помещает ее в более высокие тесситурные условия, и поэтому не следует создавать искусственный ансамбль. Пример: Р. Шуман «Вечерняя звезда».

4.5. Тембровый ансамбль

Русские хоры всегда отличались от западноевропейских колоритностью тембровых красок. Звучание Санкт-Петербургской капеллы имени М.И. Глинки и раньше, и сейчас сравнивают с орга́ном. Московский Синодальный хор в конце XIX – начала XX веков часто сравнивали с симфоническим оркестром. Известно, что именно в Синодальном хоре была сделана попытка разработать и внедрить в практику систему тембризации хора, основанную на оркестровом принципе деления исполнительского коллектива на пульты. В хоровые партии-пульты подбирались голоса с родственными тембрами, которым поручалось исполнение тех или иных разделов произведения. Система тембризации, обобщенная и изложенная П.Г. Чесноковым в книге «Хор и управление им», к сожалению, не получила широкого признания, но внимание к тембру, как средству выразительности и элементу хоровой звучности, не потеряло актуальности и в наше время.

Понятие tembre в переводе с французского означает метка, отличительный знак; в музыке – это окраска звука, свойственная данному голосу или музыкальному инструменту. «В хоровой практике под тембром чаще всего понимают определенную окраску голосов, хоровых партий и всего хора, какое-то постоянное качество звука, певческую манеру. В этом смысле обычно говорят о большей или меньшей яркости, либо о слишком большой приглушенности звучания того или иного хора, о более прикрытой или более открытой манере пения» [59. – С.133].

Яркость тембровых красок хора зависит как от природных данных певческих голосов, так и от вокальной работы, проводимой дирижером, от его вокального слуха и художественного вкуса. В хоровых партиях обычно присутствуют голоса со множеством различных индивидуальных тембровых оттенков, которые условно можно разделить на теплые и холодные, легкие и тяжелые, звонкие и скрипучие, светлые и темные и т. д. В начинающем хоре работа над тембровым ансамблем направляется на устранение тембровой пестроты в хоровых партиях и создание целостных тембровых сочетаний. Дирижеру-хормейстеру следует помнить, что эта проблема решается лишь при условии выработки в партиях единой манеры формирования вокального звука.

Замечено, что качество тембра способно влиять на восприятие певческой интонации. Если голоса певцов звучат глубоко без достаточной яркости, создается впечатление фальши. Выведение певческого звука вперед и обогащение его головным резонированием позволяет в такой ситуации осветлить тембр и улучшить интонацию.

Большое влияние на качество тембра певцов оказывает наличие в голосах вибрато (от итальянского vibrato – колебание). Оно украшает хоровой тембр, придает ему эмоциональность, динамичность. Звук хора, лишенный вибрато (так называемый «прямой звук») может быть применен лишь ограниченно, как особая краска. Как недостаток, прямой звук устраняется с помощью упражнений, снимающих излишнее напряжение с гортани и развивающих гибкость голосов. В упражнениях полезно использовать разнообразное мелодическое движение (нисходящее, восходящее, волнообразное), негромкую динамику (mp, p), сонорные согласные, округлые гласные (о, у). Слишком частая вибрация («тремоляция») или чересчур резкая («качание голоса») разрушают ансамбль. Учащенная вибрация, в основном, природное качество голоса и трудно поддается исправлению. Качание наблюдается чаще у формированных голосов и певцов на склоне лет. Качание, связанное с форсированным дыханием, исправляется снятием излишнего напора выдоха. Качание голосов стареющих певцов связано с ослаблением мышц, удерживающих гортань – это необратимый процесс и повлиять на него невозможно.

Тембровый ансамбль хоровой партии разделяют на однотембровый (однородный) и многотембровый (смешанный) [70. – С. 241]. Работа над однотембровым ансамблем осуществляется либо путем подбора в партию певцов с похожими тембрами, либо путем нивелирования тембровых особенностей голосов и приближения их звучания к инструментальному. Простота и доступность последнего способа заставляют иных хормейстеров часто прибегать к нему, несмотря на обеднение тембровой палитры хоровых партий и хора в целом. Особенно нежелательно нивелирование тембров в любительском хоре, где обычно и так мало певцов с яркими голосами.

Для достижения многотембрового (смешанного) ансамбля в хоровой партии обычно требуется довольно продолжительное время. Надо научить певцов проявлять творческую инициативу в выборе тембровых красок и при этом соблюдать интонационную, ритмическую, динамическую, вокальную дисциплину.

С.А. Казачков впервые в хороведении обобщил опыт работы над многотембровым ансамблем и предложил два способа его осуществления. «Первый: певцы смешивают тембры, прослушивая результат смешения близко около себя на уровне расположения партии и всего хора, подобно смешению красок на палитре живописца, наносящего их затем

на поверхность будущей картины в готовом виде. Этот способ дополняется вторым, при котором смешивание и сочетание тембров воспринимаются слушателями из зала как слитное единство, в то время, как хор и дирижер около себя различают каждый голос и лишь в отражении из зала – слитно. Второй способ смешивания тембров требует от исполнителей большого опыта, ибо слуховое восприятие при этом раздваивается. Второй способ аналогичен оптическому методу смешивания красок в живописи, состоящему в том, что на полотно картины наносятся не смешанные на палитре тона, а основные краски с расчетом, чтобы они смешивались в глазу зрителя на определенном расстоянии от картины» [70. – С. 242].

Многотембровый ансамбль характерен в большей степени для исполнения русской хоровой музыки, однотембренный – для исполнения партитур старых мастеров и культовой западноевропейской музыки.

Тембр голосов тесно связан с артикуляцией, с мимикой, с умением певцов хора проявлять эмоциональность или, наоборот, сдерживать ее. Отмечается, что звуками открытыми, яркими выражается в пении радость, ликование, а звуками приглушенными выражается робость и затаенность. Если певец поет на улыбке, голос приобретает светлые краски, а если с яростным оскалом, его голос становится резким и злым. Проявление артистизма, эмоциональности, как показала исполнительская практика, помогает певцам наиболее активно использовать тембровую выразительность голосов. В этой связи полезны темброинтонационные упражнения, которые бы ставили задачи певцам хора по варьированию характера тембра при повторении музыкального материала: например, спеть ласково, затем строго или сурово и т. д.

Коллективный характер исполнения в хоре не мешает выявлять особенности звучания каждой партии и создавать при этом интересные тембровые краски. Например, если дать возможность выделиться басовой партии, то, при уменьшении яркости верхних голосов, можно создать впечатление объемного и фундаментального звучания. Если, наоборот, выделить партию сопрано, приглушив все остальные голоса, возникнет впечатление легкого и прозрачного звучания.

Тембровый ансамбль один из наиболее тонких и малоизученных элементов. Он тесно связан с другими элементами хорового ансамбля, а также с умением певцов выявлять краски своего голоса путем оптимального соотношения в общем звучании в зависимости от жанра и стиля исполняемой музыки.

Ансамбль хора – понятие многозначное, включающее в себя его различные проявления: фактурный, метроритмический, темповый, динамический, тембровый и т. д. Ансамбль – важный элемент хоровой звучности. Он является, с одной стороны, критерием слаженности и гибкости

исполнения, а с другой – своеобразным координатором всех элементов хоровой звучности в их согласованности и соподчинении.

Контрольные вопросы

1. Дайте определение хорового ансамбля.
2. Что такое частный и общий ансамбль?
3. Назовите основные элементы (компоненты) хорового ансамбля.
4. Назовите основные приемы работы над темповым и метроритмическим ансамблем.
5. Охарактеризуйте основный метод работы над тесситурным ансамблем.
6. Назовите виды хоровой фактуры и приемы ансамблевой работы над ними.
7. Охарактеризуйте однотембровый и многотембровый ансамбль хора.

Глава V.
Строй хора

Понятие «строй» в музыке имеет несколько значений:

- Частота настройки эталона высоты – камертона. Система звуковысотных отношений.
- Настройка звукоряда.
- Чистота интонирования в пении.

Эталон высоты. В настоящее время эталоном высоты для первой октавы принято 440 колебаний в секунду (440 герц). За многовековую историю музыкального исполнительства норма высоты постепенно изменялась в сторону повышения. За последние 250 – 300 лет повысилась более чем на целый тон. Таким образом, произведения старых мастеров сейчас озвучиваются в более высокой тональности. Эталонная частота колебания ***ля*** I октавы определяется камертоном. Он был изобретен в 1711 году Дж. Шором (Англия). Существуют камертоны в виде металлической вилочки, трубочки-тонаря и др., которые используются для настройки хора.

Строй, как настройка звукоряда по точным высотным соотношениям. В истории музыкального исполнительства было множество музыкальных систем. Большое значение в Европейской музыке имел Пифагоров строй, звукоряд которого строился по квинтам. В XVI веке вводятся темперированные строи, а в XVIII веке утверждается равномерно-темперированный строй, звукоряд которого включает 12 ступеней, с равным полутоновым расстоянием между звуками. В пении и игре на инструментах с нефиксированной высотой звука исполнители пользуются ***зонным строем*** [28]. Они индивидуализируют интервалы, отклоняясь от их темперированной высоты, подчеркивая выразительность музыкальных интонаций. Интервал в зоне до 7/3 полутона в обе стороны от темперированного, сохраняет свою качественную определенность*. Изменение его в пределах этой зоны дает многочисленные интонационные оттенки, которые являются важным выразительным средством. В основе отклонений от темперированного строя лежат, прежде всего, ладовые закономерности. Обострение внутриладовых тяготений придает строю особую выразительность.

---

* Понятие было введено русским музыкальным акустиком Н.А. Гарбузовым. В результате исследований было установлено, что каждой ступени звукоряда с физической стороны соответствует не одна частота <…>, а целый ряд близко расположенных частот; при их изменениях в этих пределах качество звука как определенной ступени не изменяется. Такие области частот получили название «звуковысотных зон» [108. – С. 471].

Впервые в хороведении опыт работы над строем a cappella обобщил П.Г. Чесноков. К хоровому строю Чесноков относил «правильное интонирование интервалов (горизонтальный строй) и правильное звучание аккорда (вертикальный строй)» [182. – С. 58]. Последующие авторы сохраняли определение строя как правильного интонирования звуков [127. – С. 89], как чистоты интонирования в пении [82. – С. 250].

Используя достижения науки, современное хороведение определяет строй «как процесс интонирования в хоровом пении, связанном с отсутствием темперации» [91. – С. 97].

Строй является одним из главных элементов хоровой звучности. Без чистоты интонирования трудно представить хоровое звучание, особенно без сопровождения инструмента. В условиях пения a cappella, когда хор звучит как самостоятельный музыкальный инструмент, важными становятся настройка хора в целом и умение каждого певца держать и корректировать строй в разных ладах, темпах, ритмах, динамике и фактуре. В хоровом исполнительстве рассматривается строй горизонтальный (или мелодический) и строй вертикальный (или гармонический).

5.1. Мелодический строй

В хоровом исполнительстве рассматривается мелодический (горизонтальный) и гармонический (вертикальный) строй.

«Мелодический или горизонтальный строй – это чистота интонирования мелодии вокальным унисоном (хоровой партией, группой партий, всем хором, поющим в унисон)» [82. – С. 257].

«Унисонный строй – слияние певцов отдельной партии в единый хоровой голос» [142. – С. 116] – важнейшее условие для мелодического и гармонического строя, а также показатель вокальной техники коллектива. Работа над унисоном (с итальянского unison – единозвучие) требует от певцов и хормейстера определенной системности. Достижение унисона зависит от развития музыкального слуха и голоса. Для певца чрезвычайно важна работа внутреннего слуха, то есть умения предслышать интонацию, а затем воспроизвести ее, сохраняя точное соотношение интонационной активности слуха и голоса. В работе над унисоном необходимо ориентировать певцов на слышание не только своего голоса, но и хоровой партии и всего хора в целом.

Большую помощь хормейстеру в работе над мелодическим строем может оказать знание правил (закономерностей) горизонтального строя. Эти правила вырабатывались и шлифовались многовековой практикой хорового искусства. Впервые эти правила были обобщены и систематизированы П.Г. Чесноковым в книге «Хор и управление им». Опираясь на богатый практический опыт, Чесноков показал какие отклонения от темперированного строя целесообразно использовать при выстраивании

хорового звучания a cappella. Предложенные рекомендации включали принципы зонного интонирования ступеней мажорного и минорного ладов на основе внутриладовых тяготений, а также интервалов вне лада. П.Г. Чесноков обосновывал особенности интонирования ступеней мажорной и минорной гаммы правилами исполнения интервалов, т. е. «требованием слуха расширять большие и сужать малые интервалы».

Последующие лабораторные исследования подтвердили зонную направленность в интонировании ступеней мажора и минора, но внесли некоторые коррективы. В хороведении было принято положение об интонационных константах* – тех более интонационно устойчивых звуках, по отношению к которым регулируется интонирование других, менее устойчивых ступеней [141. – С. 84]. Константы обладают переменностью, что соответствует обычно переменности функций ступеней лада, и относительностью – зависимостью в первую очередь от лада, а также от мелодии, гармонии, ритма, фактуры. Как известно, константы часто совпадают с устойчивыми звуками лада. В мажоре такими константами являются первая и пятая ступени. Третья (III) и пятая (V) ступени мажора могут в своем взаимоотношении, в зависимости от конкретных условий, меняться значением: константой может быть IV ступень и тогда III ступень по отношению к ней будет играть роль вводного тона, или константой будет III ступень, а IV ступень будет по отношению к III ступени верхним вводным тоном.

Сводная таблица интонирования ступеней мажорного лада

	I	II	III	IV	V	VI	VII	I/I	VII	VI	V	IV	III	II	I
Чесноков	→	↑	↑	↓	↑	↑	↑	↓	↑	↓		↓	↑	↓	→
Дмитревский	→	↑	↑	↓	→	↑	↑	→	↑	↓	→	↓	↑	↓	→
Пигров	→	↑	↑	↓	→	↑	↑	↓→	↑	↓	→	↓	↑	↓	↓
Краснощеков	→	↑	↑	↥	→	↑	↑	→	↑	↧	→	↓	↑		→
Романовский	→	↑	↑	→	→	↑	↑	→	↑	↑	→	→	↑	↓	→

* Константа – от латинского – постоянная величина.

→ устойчиво (интонационная константа)
↑ высоко
↓ низко
↥ с тенденцией к повышению
↧ с тенденцией к понижению

Устойчивость интонирования тоники (I ступени) в мажоре у ученых и практиков сомнений не вызывает; нет разногласий и относительно всегда высокого исполнения VII ступени – вводного тона. V ступень исполняется устойчиво. III ступень должна быть достаточно высокой, чтобы обеспечить мажорность тонического трезвучия, но, в зависимости от ладовых условий, следует пользоваться более или менее высоким интонированием III ступени. Слишком высокое ее исполнение нарушает константность тонического трезвучия. Когда же это трезвучие сменяется IV ступенью, III ступень приобретает характер вводного тона. С интонированием III ступени связано и исполнение IV: в одном случае это как бы новая тоника, в другом – звук, тяготеющий к III ступени.

Прослеживая всесторонние связи II и VI ступеней мажорного лада авторы работ по хороведению рекомендуют высокое их исполнение.

Сводная таблица интонирования ступеней минорного лада

	I	II	III	IV	V	VI	VII	I/I	VII	VI	V	IV	III	II	I
Чесноков	↥	↑	↓	↑	↑	↑	↑	↓	↓	↓	↑	↓	↓	↑	↑
Дмитревский	↑	↑	↓	↑	↑	↑	↑	↑	↓	↓	↑	↓	↓	↑	↑
Пигров	↥	↑	↓	↑	↑	↑	↑	↓↥	↓	↓	↑	↓	↓	↑	↥
Краснощеков	↥	↑	↓	↥	↥	↑	↑	↑	↓	↓	↑	↓	↓	↑	↑
Романовский	↑	↑	→	↑	↑	↑	↑	↑	↓	↓	↑	↑	→	↑	↑

→ устойчиво (интонационная константа)
↑ высоко
↓ низко
↥ с тенденцией к повышению
↧ с тенденцией к понижению

В своде правил интонирования ступеней минорного звукоряда более убедительно обоснование Н. Романовского: «По наблюдениям хоровых практиков, I и V ступени в миноре интонационно не очень устойчивы и

нуждаются в высоком исполнении. Но при этом рекомендуемое П.Г. Чесноковым низкое исполнение III ступени («делающей минор») излишне: функцию создания минорности трезвучия (достаточно узкое исполнение нижней малой терции и достаточно широкое исполнение верхней – большой терции) берут на себя высоко исполняющиеся I и V ступени минора – при устойчивом исполнении III ступени. Таким образом, III ступень минора (тоника параллельного мажора) будет интонационной константой и должна исполняться устойчиво, в то время как остальные ступени, кроме низких VI и натуральный VII, исполняются высоко» [141. – С. 84].

Для правильного интонирования различных ступеней лада, альтерацией, хроматизмов и энгармонизмом большое значение имеет представление вводнотоновых связей, ощущение вводнотоновых образований.

Ощущение вводнотоновых взаимоотношений звуков способствует установлению строя в хроматических последовательностях. Так, хроматическая гамма в хоре обычно усваивается по принципу образования вводных тонов в диатонической гамме. Из вводно-тоновой природы хроматизмов вытекает правило, которым обычно пользуются все певцы: хроматические (одноименные) полутоны интонируются широко (фа – фа диез), а диатонические (разноименные) – узко (до – до диез – шире, чем до – ре бемоль).

В восходящем движении хроматические полутоны должны интонироваться с тенденцией к повышению, а диатонические – к понижению; в нисходящем движении – наоборот. В хоровой литературе встречается также хроматическая гамма, нейтральная в ладовом отношении, как скользящая (глиссандирующая) полутоновая последовательность, иногда используемая в целях звукоподражания (М. Коваль «Листья»). В этих случаях ориентиром для интонирования служат крайние тоны звукоряда или его частей.

Все интервалы в хоровом произведении обычно воспринимаются и воспроизводятся с ощущением и осознанием ладового тяготения. В зависимости от положения интервала в мелодии хоровой партии, от наличия в его составе или в окружении неустойчивой и устойчивой ступени, может измениться как характер разрешения интервала, так и способ интонирования. Например, большая терция (до-ми», являясь тоникой в до мажоре, будет исполняться довольно устойчиво, а в фа мажоре она представляет доминантовую функцию, поэтому будет исполняться с односторонним расширением (ми↑).

Экспериментально было доказано [9. – С. 39–52], что характерными чертами мелодических интервалов, является звуковысотная гибкость, звуковысотная растяжимость, вытекающие из принципа интонационной вариационности и ладовых взаимоотношений. Прямым следствием лада

на интонирование является действие закона компенсации величины интервалов. Суть этого закона в наличии тесной взаимосвязи звуков, составляющих тот или иной интервал, с предыдущим и последующим звуками мелодии: если какой-нибудь интервал под воздействием определенного фактора расширится или сузится (по сравнению с некоей средней нормой), то другой, соседний с ним, должен обязательно соответственно сузиться или расшириться. действие этого закона можно наблюдать почти на всех интервалах: в квинтовой рамке так влияют друг на друга терции, в октавной – кварта и квинты и т. д. [9. – С. 94]. Замечено, что в минорных произведениях драматического характера отмечается тенденция к сужению всех интервалов, в том числе большой терции и чистой квинты. В минорных же произведениях светлого характера этого не наблюдается. В мажорных сочинениях отмечается некоторое отклонение от темперации в сторону расширения. Хормейстеры отмечают, что в мажоре малые секунды интонируются в среднем несколько уже, чем в миноре; больше же секунды, наоборот, – несколько шире.

При разучивании хоровых партий певцам помогает осознание перспективы мелодического движения музыкальной фразы; для этого рекомендуется демонстрировать всю фразу или предложения. Хормейстер должен знать, что на этапе разучивания все трудные мелодические ходы партитуры необходимо разъяснять, помогать их ладово и гармонически осмыслить певцам. Для этого иногда требуется исполнять на инструменте другие голоса или ключевые аккорды.

5.2. Гармонический строй

«Гармонический или вертикальный строй – это правильное интонирование созвучий аккордов в их последовательном движении, образующихся в звучании всего хора или его голосовых групп» [82. – С. 257–258].

Практика показала, что применять правила строя мелодического к гармоническому не всегда возможно: это может привести к нарушению хорового строя (явление дуализма интервалов). Опытные хормейстеры обратили внимание на то, что наличие хорошего мелодического строя еще не обеспечивает строя гармонического, и при соединении хоровые голоса должны акустически (обертоново) подстраиваться.

Исследования показали, что при выстраивании гармонических интервалов необходимо добиваться наибольшей слитности (константности) чистых интервалов, как наиболее чувствительных к точности настройки. Гармонические интервалы по отношению к точности интонирования разделяются на стабильные (чистые кварты, квинты, октавы), требующие большой точности интонации, имеющие узкую зону интонирования и вариационные (секунды, терции, сексты, септимы), допус-

кающие бóльшую свободу интонирования, возможность варьирования в целях выразительности исполнения.

В работе над мелодическим строем на первый план обычно выходит динамика интонационного развития мелодии. Так как звуки интонируются не одновременно, акустический момент не учитывается и мелодия строится на основе ладовых взаимосвязей звуков.

В гармоническом строе при одновременном звучании нескольких голосов, организованных на ладовой основе, ясно обнаруживаются и их акустические связи, начинают играть важную роль тона совпадения сложных звуков (обертоны). Так, в созвучиях большую терцию и большую сексту по мнению исследователей необходимо интонировать несколько уже, чем они интонируются в мелодии (явление дуализма интервалов).

Принципы интонирования мелодических и гармонических интервалов всесторонне и основательно излагаются в главе «Интонация и строй», ибо для К. Пигрова «умение петь диатонические и хроматические полутоны – это основной фундамент, на котором строится правильное, безукоризненное, чистое интонирование» [126. – С. 46]. Такие выдающиеся хоровые дирижеры, как Н. Данилин и У. Авранек также подчеркивали трудность интонирования тона (б2) вверх и полутона (м2) вниз.

Экспериментально доказано, что музыкальный интервал имеет две стороны: качественную (ладовую) и количественную (интонационную, строевую). Изучение второй, количественной стороны интервала показало, что интонирование мелодических интервалов происходит в более широкой зоне интонационных вариантов, чем интонирование гармонических. Это объясняется тем, что акустико-физиологические основы интонирования тех и других имеют существенно различную природу. Мелодический интервал является более гибким, свободным и, следовательно, более выпуклым, выразительным. Гармонический же интервал, хотя и допускает некоторую гибкость, все же в сравнении с мелодическим интонируется более строго, стабильно, подчиняясь принципу консонирования.

При исполнении мелодии наблюдается общая тенденция к индивидуализации интервалов путем расширения больших и сужения малых. В гармонических сочетаниях эта тенденция чаще сдерживается принципом консонирования, который требует применение, чистых натуральных интервалов (терций, секст). Не случайно под влиянием гармонической вертикали большие терции чаще сужаются, а малые – расширяются.

Принцип консонирования (максимального слияния) аккордов ограничивает возможность расширения или сужения входящих в него интервалов. Так именно в гармонических интервалах скорее ощущается нестройность, то при гармоническом изложении горизонтальный строй должен корректироваться вертикальным, а не наоборот.

При выстраивании созвучий хормейстер должен понять их роль и значение в гармоническом движении. В зависимости от ладового значения аккорды могут иметь статический (неподвижный, в состоянии равновесия) или динамический характер (состояние продолжения движения, как в доминантовых созвучиях). Статический аккорд (например, заключительный – тоническое трезвучие), обычно требует спокойной, устойчивой интонации, а динамический аккорд (обычно функционально неустойчивый, как II_7, VII_7) требует более острой интонации, предполагающей последующего разрешения.

При выстраивании гармонической вертикали хормейстер должен знать основные правила:

- тоническое мажорное трезвучие выстраивается с ориентацией на устойчивое интонирование I и V ступени и завышение III ступени, придающей трезвучию мажорное звучание;
- тоническое минорное трезвучие выстраивается со стремлением несколько завысить I и V ступени, а терцовый тон – с односторонним сужением с целью придать минорную окраску;
- доминантсептаккорд ($Д_7$) интонируется по правилу мажорного трезвучия, а септима поется с некоторой тенденцией к занижению;
- септаккорд II ступени интонируется по правилу минорного трезвучия, где основной и квинтовый тон поются с тенденцией к повышению, а терцовый и септима – к понижению;
- в уменьшенном трезвучии VII ступени основной тон интонируется с тенденцией к повышению, а терцовый и квинтовый – с тенденцией к понижению.

Работа над строем в хоре должна быть связана с работой над элементами музыкальной выразительности, поэтому среди основных приемов можно выделить:

- интонирование «вне ритма», т. е. по руке дирижера, с использованием фермат на отдельных, трудно выстраиваемых аккордах;
- пение сольфеджио, на слог, закрытым ртом, что помогает певцам понять логику мелодического и гармонического развития, помогает темброво выстроить музыкальный материал;
- чередование интонирования «про себя» с интонированием вслух, способствует развитию внутреннего слуха;
- исполнение сложных по ритму гармонических построений с упрощением (ритмическим наполнением), а также в различных ритмических вариантах, что поможет выстроить на этапе разучивания произведения ансамбль ритмический и интонационный. Например, •• полезно петь с дроблением • • • ; а синкопу • •• с дроблением • • • • ; • • •
- при понижении строя на этапе разучивания произведения полезно ускорить темп, увеличив эмоциональную напряженность исполнения;

или при повышении строя чуть замедлить темп, дав возможность певцам контролировать эмоции и строй хора;

- при наличии неудобной тесситуры разучиваемого сочинения использовать транспозицию;
- включения фрагментов разучиваемых сочинений в процесс распевания хора с целью шлифовки строя в соединении с другими элементами хоровой звучности (ансамбль, дикция) и средствами музыкальной выразительности.

Современные научные исследования и исполнительская практика показали, что чистая интонация в хоровом исполнении является переменной величиной; хороший строй хора не есть нечто неизменное, застывшее, он может регулироваться и корректироваться зонным интонированием; строй зависит от различных элементов музыки (звуковысотного рисунка, ладовой системы, направления движения, динамических и метроритмических акцентов, формы произведения и т. д.).

5.3. Зависимость хорового строя от звукообразования певцов

Правильность звукообразования (голосообразования, фонации) в совокупности с развитым музыкальным слухом певцов является важнейшей основой хорошего интонирования каждого поющего и, следовательно, строя хора в целом.

При анализе различных факторов голосообразования (деятельность голосовых связок, дыхания, резонаторов) следует помнить, что в сложном акте фонации они действуют взаимосвязано.

Согласно классической, так называемой миоэластической теории звукообразования (М. Гарсиа, А. Музехольд, И. Левидов), высота звука воспроизводится при помощи голосовых связок во взаимодействии с дыханием: при усилении дыхания и при неизменном натяжении связок тон повышается; тот же эффект получается при неизменном дыхании при усилении натяжения связок.

Согласно нейрохронаксической теории (Р. Юссон [187]) высота певческого тона определяется частотой импульсов, бегущих от головного мозга к голосовым связках и не зависит от силы дыхания.

Несомненно, чистота интонирования зависит как от «нервного посыла» (отсюда значение слуха, внимания, интереса к исполняемому произведению), так и от действия самого голосового аппарата (функционирования дыхания, резонаторов, состояния голосовых связок). Поскольку пение – результат целостного психофизиологического процесса, нарушение нормальной работы хотя бы одной из его сторон в той или иной степени отражается на качестве интонирования.

Большая часть певческого процесса не подчинена нашей воле и протекает рефлекторно, автоматично, в тесной связи со слухом. Координация между слуховыми и моторными центрами при господстве слуховых является врожденной: в практике, однако, наблюдается иногда потеря певцами этой координации, ослабление господства слуховых центров над моторными, что приводит к нечистой интонации. Причиной этого являются либо дефекты в голосовом аппарате, либо чрезмерная фиксация внимания на его работе.

Процесс дыхания в значительной степени подчинен нашей воле, – имеется в виду темп дыхания, дозировка вдоха, плавность и экономия выдоха, сохранение вдыхательной установки. Разновидность реберно-диафрагматического типа дыхания, как обеспечивающая наиболее плавный выдох, является благоприятной для устойчивости интонации. Частая смена типов дыхания вызывает неравномерную работу голосового аппарата и отсюда нечистую интонацию. Правильная дозировка дыхания является важным фактором чистой интонации: недостаточность дыхания, так же как и перегрузка его, отрицательно влияют на качество интонирования. Пение на рыхлом, неопертом пиано, как и форсированное форте, связанное с перегрузкой дыхания, вредит чистоте интонации, строю.

Дефекты строя нередко возникают из-за неправильной певческой атаки, из-за низкой певческой позиции, неверного прикрытия звука или произношения согласных и гласных. В вокальной педагогике имеются наблюдения об исправлении интонации при овладении певцами правильным формированием гласных. Для улучшения чистоты интонирования вокальной методикой рекомендуются наиболее близкие гласные «и», «э», а также йотированные (я, е, ё, ю), иногда в сочетании с согласными.

Фальшивая интонация может явиться следствием болезненного состояния голосового аппарата (фоностения, несмыкание голосовых связок), у здоровых же певцов – как результат неправильного звукообразования. Среди причин, вызывающих упомянутые заболевания, отмечаются: форсированное пение, злоупотребление тесситурными трудностями, пение в болезненном состоянии, нервные потрясения.

Вокальное воспитание хора, так же как и воспитание музыкального слуха певцов является важнейшим фактором хорового строя.

Начальным этапом этой работы является осуществление в хоре унисонного строя. Достижение унисона зависит главным образом от единой манеры воспроизведения певцами гласных звуков, а также от характера вибрации их голосов (чрезмерно большой размах вибрации при малой ее скорости приводит к нарушению интонационной устойчивости).

Исследования Н. Гарбузова хоровых унисонов выявили их широкую зону – до 140 центов. Крайние, наиболее различающиеся между собой звуки унисонной зоны заполняются рядом промежуточных; поэтому

большой хор обладает большей возможностью петь слитно, в унисон. По мере повышения абсолютной высоты унисонная зона суживается, отсюда – большая трудность выстраивания высоких звуков. Но как не широка – сравнительно-унисонная зона, выработать хороший унисонный строй иногда не просто вследствие ряда причин: разности тембров, разной вокальной манеры и формирования гласных, наличия сильной вибрации у отдельных певцов.

Работу над вокальным унисоном принято начинать с примарных тонов хоровых партий при умеренной динамике, постепенно добиваясь единообразного звукоизвлечения на хорошей опоре. Усложнение задач в работе над унисоном в вокальных упражнениях и репертуаре должно быть постепенным и рациональным. Это касается расширения диапазона, усиления динамики, усложнения темпа и ритма.

Достижение унисона в хоре не должно осуществляться за счет обеднения тембровой палитры хора. Нивелирование тембровых красок хоровых партий делает хоровую звучность бесцветной, невыразительной, лишенной яркости и сочности. Особенно труден строй при исполнении a cappella. Без поддержки музыкальных инструментов хористы интонируют, опираясь только на собственные слуховые ощущения и представления ладотональных звуковысотных отношений в мелодии и гармонии. В связи с этим острота, четкость и определенность интонации становится не только необходимым компонентом выразительного исполнения, но и средством «цементирующим» хоровой строй и потому одним из важнейших качеств профессиональной вокально-хоровой техники певцов и дирижера.

Глубоко ошибочны взгляды тех хормейстеров, которые видят в хоровом строе лишь техническую сторону исполнения. Строй – категория художественно-выразительная, а интонационные оттенки вокального звука – одно из средств музыкальной выразительности. Участники хора должны быть так воспитаны и обучены, чтобы они были способны быстро настраиваться на заданную хормейстером тональность; чутко реагировать на необходимость завысить, «заострить», либо чуть занизить, «притупить» интонацию; подстраиваться в общий тон, тембр, ритм, динамику и темп. Для хорошего строя хора при пении без сопровождения инструмента чрезвычайно важны два условия:

а) необходимость предварительной настройки (задавание тона хормейстером);

б) необходимость постоянного активного вокально-слухового (интонационного) контроля в пении участниками хора и дирижером.

Хороведение и методика работы с хором тесно связывают строй и интонирование певцов хора с творческим процессом, который в немалой

степени связан с наличием определенного уровня вокальной и общей музыкальной культуры в коллективе.

Хороший строй в хоре – результат постоянного внимания к нему со стороны дирижера, правильного вокального воспитания певцов, создания атмосферы повышенного слухового контроля не только к интонации, но и ко всем средствам музыкальной выразительности.

Контрольные вопросы

1. Какую роль играет певческая интонация в работе над строем?
2. Дайте определение зонного строя.
3. Охарактеризуйте мелодический и гармонический строй.
4. Назовите правила интонирования в зонном строе мажорной и минорной гаммы, а также отдельных мелодических интервалов.
5. Назовите правила выстраивания в гармоническом строе мажорных и минорных трезвучий, септаккордов.
6. Укажите причины зависимости хорового строя от звукообразования певцов.
7. Какие авторы хороведческих трудов обращали особое внимание на проблему строя в хоре?
8. Соблюдение каких условий необходимо для хорошего строя в произведениях a cappella.

Практическое задание

1. Уметь давать тон от камертона «ля» в разных тональностях.
2. Проанализировать трудные в интонационном отношении места в хоровых партитурах a cappella из индивидуальной программы по дирижированию.

Глава VI.
Дикция хора

Хоровое пение – это синтез литературно-поэтического и музыкального начала. Донесение литературного текста до слушателей зависит от дикции (от лат. – dictio – произношение)

Различают три вида произношения: бытовое, художественное и певческое. И хотя певческое произношение ближе к сценической речи, однако между ними есть существенное различие. Голос в речи характеризуется быстрыми глиссандо, неустойчивостью отдельных звуков. В пении наибольшее внимание уделяется певческому тону, произношение ритмически более строго организовано, чем в речи, и подчинено музыке.

Специфика певческой дикции – в продолжительном выдерживании звука на гласных, в быстром произношении согласных с отнесением их внутри слова к последующему гласному. Для того чтобы слушатели поняли текст хорового произведения, а исполнители сумели донести содержание, идею литературного текста музыкального произведения, недостаточно только дикции – четкого, ясного произношения текста. Для этого исполнители должны знать и практически применять правила ***орфоэпии*** (правильного произношения гласных и согласных в словах и словосочетаниях), ***логики речи*** (расстановке логических ударений в музыкальных фразах на главных и ключевых словах), помогающих понять основную мысль произведения.

Хоровая дикция – это комплекс навыков, состоящий из собственно дикции – ясного и чёткого (согласно орфоэпии) произношения гласных и согласных, сохранения в пении правильного ударения в словах, соблюдения правил и законов логики. Прежде всего исполнителю надо познакомится с классификацией литературно-текстового материала, используемого в хоровой музыке:

- силлабо-тоническая (слого-ударная);
- тоническое стихосложение;
- проза;
- типы окончаний фраз (мужская и женская).

Существует три основных типа стиха: силлабический, тонический и силлабо-тонический. Подробно см. в книге Л.И. Тимофеева «Основы теории литературы» [162].

1. Силлабический – характеризуется ровным количеством слогов в строке. В зависимости от числа слогов различают: десятисложный, одиннадцатисложный, двенадцатисложный, тринадцатисложный стих (пример: «Раз в крещенский вечерок девушки гадали, За ворота башма-

чок, сняв с ноги бросали» В. Жуковский). В песнях часто встречается восьмисложный нерифмованный стих (пример: «Не ждала гостей, не ждала гостей, вдруг наехали, вдруг наехали»).

2. Ритм тонического стиха основан на сохранении ровного количества ударений в строках. Тонический тип стиха встречается в былинах, причитаниях, протяжных лирических песнях, а также некоторых хоровых произведениях на стихи современных поэтов («Двенадцать» В. Салманова на стихи А. Блока, «Патетическая оратория» Г. Свиридова на стихи В. Маяковского).

3. Силлабо-тоническое стихосложение получило наибольшее распространение в русской поэзии XIX – XX веков. В силлабо-тоническом стихе учитывается как число слогов, так и количество ударений и место их расположения.

Основных размеров пять:

- Ямб – двухсложный размер:
  (Мой дядя самых честных правил…)
- Хорей – двухсложный размер:
  (Буря мглою небо кроет…)
- Дактиль – трехсложный размер:
  (Воздух усталые силы бодрит…)
- Амфибрахий – трехсложный размер:
  (Однажды в студеную зимнюю пору…)
- Анапест трехсложный размер:
  (Зачинается песня от древних затей…)

В зависимости от количества стоп, входящих в стих, его именуют двустопным, трехстопным, четырехстопным, пятистопным и т. д. Чтобы определить размер стихотворения, необходимо проследить порядок чередования ударных и безударных слогов на протяжении нескольких строк, сложные сочетания стихотворных размеров, такие как пиррихий, спондеи и др. [83. – С. 82–113].

В вокальных произведениях взаимоотношение ритма поэзии и музыки осуществляется в двух направлениях:

- сохранение в музыке ритма поэтического текста;
- обобщенное претворение поэтического ритма и образование в связи с этим, «встречного» музыкального ритма (термин Е. Ручьевской).

Исполнителю нужно помнить, что для создания высокохудожественного музыкального произведения композитору необходимо не слепое следование ритму поэзии, а умение подчинить его закономерностям чисто музыкального порядка. Следует сказать, что постоянное следование мелодии за ритмом стиха часто приводит к тому, что музыка теряет свою индивидуальность.

Соответствие музыкального размера поэтическому ведет к монотонному однообразию. В музыкальной практике на уровне целостного произведения это встречается редко.

Композитор использует ритмические приемы вокализации поэтического текста, среди них: претворение в музыке особенностей народного стихосложения (например, пятисложник); прием «обобщение через жанр» и др.

Существуют определенные правила произношения окончания слов. Так называемое «женское» окончание стихотворной строки требует смягченного звучания последнего слога. Однако, в практике хорового исполнительства, оно часто не выполняется, что является ошибкой. Пример: Русская народная песня: «Вот мчится тройка удалая»

Вот мчится тройка удалая (женская рифма)
Вдоль по дорожке столбовой (мужская рифма)
И колокольчик, дар Валдая (женская рифма)
Звенит уныло под дугой (мужская рифма)

Стремясь отчетливо произнести последние слоги, певцы хора непроизвольно наделяют их акцентом, в результате чего в слове образуется второе ударение, что противоречит природе русской орфоэпии. Наиболее часто такие акценты возникают в произведениях медленного темпа. Дирижеру необходимо определить характер произношения текста: распев, декламация, вокализация, скороговорка. Например: вокально-хоровой текст может быть произнесен на распев (А. Новиков «Ой, да ты, калинушка»), декламационно (М. Мусоргский «Сцена у храма Василия Блаженного»), в характере вокализации (Р. Щедрин «Ивушка») и скороговорки (Р. Рубцов «Веники»).

Четкость дикции определяется фактурой хорового письма. В произведениях гармонического склада произношение отличается ритмическим единством, синхронностью. В зависимости от настроения, дикция в таком сочинении может быть хорально распетой, либо «приобретать несколько редуцированный характер» [10. – С. 140] (С. Танеев «Серенада»). В сочинениях гомофонно-гармонического склада на первом плане мелодическая линия. Она должна звучать дикционно более выпукло, нежели гармоническое украшение (Ф. Мендельсон «Морское плаванье»).

В произведениях полифонического склада, где в каждой партии своя мелодия и литературный текст, ясная дикция утрачивает смысловое значение, а иногда и может мешать созданию хоровой звучности произведения, нарушая вокальность мелодических линий. «При исполнении подобных произведений нужно тщательно проследить основную логическую мысль, проходящую то в одной хоровой партии, то в другой, и дикционно выделить основную смысловую линию,

что подчеркнет единство дикции и орфоэпии как взаимообусловленного целого в раскрытии художественного образа» [10. – С. 139] (С. Танеев «Прометей», «Посмотри, какая мгла»).

Существуют две стороны работы над литературным текстом в хоре: техническая и смысловая, но это разделение имеет чисто условный характер.

6.1. Техника произношения слов при пении. Произношение гласных при пении

Гласные в пении – звуки на которых раскрываются все певческие возможности голоса. В русском языке шесть гласных – а–о–у–э–и–ы и четыре йотированных – я–е–е–ю–и. Роль гласных в пении и в речи неодинакова: в речи они участвуют в смысловом оформлении слова; в пении гласные, кроме этого, являются носителями вокального звука (тембра, силы, длительности звучания). Гласные в академической манере пения звучат более округло, единообразно у всех певцов хора, обладая при этом необходимой звонкостью и распевностью.

В зависимости от педагогических задач, в вокальных упражнениях могут быть использованы (при необходимости с добавлением согласных) закрытые, далекие гласные – у, о, или более близкие, высокие – и, е, э. Дикционные упражнения обычно включают исполнение нескольких гласных на одном звуке. В певческой практике сложились две традиционные формы соединения гласных в упражнении: «и, е, а, о, у» и «а, е, и, о, у». Первая последовательность строится как постепенный переход от позиционно более высокого звука («и») к позиционно более низкому («у»); вторая – от наиболее открытого («а») к более прикрытому («у»).

Соединяя гласные звуки в штрихе легато, «полезно, с целью достижения максимальной певучести и плавности переходов, готовить губами внешнюю форму каждой последующей гласной с сохранением внутренней артикуляционной формы звучания предыдущей» [70. – С. 223].

Проблеме выравнивания гласных много внимания уделял А.В. Свешников. Он составил схему, которую, по его выражению, применял в зависимости от того, «что требуется звуку» (осветление, озвончение, округление и т. д.). По данной схеме можно начинать с любой, лучше всего звучащей, гласной в хоре, тем более, что каждое звено при пении охватывает собой все гласные.

Схема выравнивания гласных А.В. Свешникова (приведено в: [116. – С. 107]:

а(А)	е	и	о
а-е-и-а	е-а-и-е	и-а-е-и	о-а-и-о
а-е-о-а	е-а-о-е	и-а-о-и	о-а-е-о
а-е-у-а	е-а-у-е	и-а-у-и	о-а-у-о
а-и-е-а	е-и-а-е	и-е-а-и	о-е-а-о
а-и-о-а	е-и-о-е	и-е-о-и	о-е-и-о
а-и-у-а	е-и-у-е	и-е-у-и	о-е-у-о
а-о-и-а	е-о-а-е	и-о-а-и	о-и-а-о
а-о-е-а	е-о-и-е	и-о-е-и	о-и-е-о
а-о-у-а	е-о-у-е	и-о-у-и	о-и-у-о
а-у-а-а	е-у-а-е	и-у-а-и	о-у-а-о
а-у-е-а	е-у-о-е	и-у-е-и	о-у-е-о
а-у-о-а	е-у-и-е	и-у-о-и	о-у-и-о

Одинаковый акустический строй первой и последней гласной этой схемы позволяет выравнивать в единой вокальной позиции все звено из четырех гласных звуков.

Работа над вокальностью гласных должна включать в себя естественность и грамотность произнесения текста. В пении, где каждый гласный звук должен быть протянут и иметь кроме необходимой окраски гласного специфический тембр, речевая орфоэпия (от греч. orphos – правильный, epos – речь) не может быть полностью соблюдена. Правило, что все гласные под ударением произносятся ясно, как пишутся, относится и к пению (Вик. Калинников «На старом кургане»). Правило о безударных гласных в пении применяется по иному. Редуцированные, неясно произносимые гласные (часы=чисы, плакать=плакътъ) в вокале недопустимы. По отношению к гласным звукам следует руководствоваться правилом: «Чем дольше тянется редуцированный гласный, тем ближе должно быть его звучание к изображению на письме; чем он короче – тем он ближе по звучанию к редуцированному произношению, как в разговорной речи» [22. – С. 73].

Редуцированное, приближенное к речевому произношению допускается на коротких длительностях в скорых темпах. Пример: М.И. Глинка «Попутная песня»:

В речи: «Дым столбом кипит, дымится пароход»

В пении: «(Д(ъ)м) сталбом, кипит, дымиц(ъ)а, п(ъ)раход…»

Звуки и слоги: ы, тся, па – как бы «проглатываются», редуцируются (произносятся кратко и ослаблено).

Редукция гласных в пении имеет различные формы:

- безударные «а» и «э» – ослабляются динамически и произносятся фонетически менее ярко, чем ударные;
- безударное «о» произносятся как «а» (кроме слов иностранного происхождения);
- безударное «я» произносится как «яэ» (гряэда, памяэть), но в конце слова всегда должно звучать чисто;
- безударное «е» с примесью «и», принятое в разговорной речи, в пении допускается лишь на очень коротких длительностях;
- редукция «е» в пении решается динамическим ослаблением этого звука.

Два гласных внутри слова, а также на стыках слов с предлогами и частицами произносятся слитно. На стыке слов, которые имеют самостоятельные ударения, два одинаковых гласных звука, находящиеся на одной высоте, поются раздельно. Пример: С. Танеев «Вечер»:

Зари догорающей пламя
рассыпало по небу I искры.

(отделить, не делая паузы).

Особенно на это следует обращать внимание при одинаковых гласных, на стыке слов. Пример: А. Гречанинов «Лягушка и вол»:

на лугу, I увидевши.

Союз «да» имеет три значения: «и», «но», «пусть». Примеры:

1. «Узник» в обработке А. Давиденко

…лишь ветер I да я *(«да» в значении «и»)*

2. «Соловушка» П. Чайковский

…остался б я теперь с вами…
да лиха беда ваши морозы *(«да» в значении «но»)*

В этих случаях в союзе «да» звук «а» должен быть редуцированным.

3. «Русалка» хор А. Даргомыжский

Да здравствует наш князь младой *(«да» в значении «пусть» поется с ясным «а»)*

Произношение гласного «и» после «ж, ш, ц» в пении как «ы» сохраняется. Пример: жизнь-жызнь, ширь-шырь, цирк-цырк. Грубой орфографической ошибкой является слияние двух слов, например: «совсеминое», следует петь «совсем'иное». Пример: Вик. Калинников «Зима», слова Е. Баратынского «Лишь ветер злой бушуя, воет и небо кроет седою

мглой. Здесь «и» петь как чистое «и». Йотированные гласные – я, е, е, ю – надо петь «йотировку», т.е. «й» с атакой, после чего должны звучать соответствующие чистые гласные: «а, э, о, у». Звук «я» (безударный) редуцированный приходится на длинную ноту, его надо петь как «я». Пример: А. Гречанинов «Лягушка и вол» слова А. Крылова. Звук «е» в пении при большой протяженности, даже если он редуцирован, должен произноситься как чистое «е». Пример: П. Чайковский «Ночевала тучка золотая» слова М. Лермонтова «и тихонько плачет он в пусты-не». Звук «е» в слове – пустыня – должен быть спет как чистое «е».

6.2. Произношение согласных при пении

Известно, что кантиленное пение осуществляется на гласных, а согласные произносятся быстро, мгновенно. Н.М. Данилин говорил: «Пение производится на гласных, но слово делает согласная. Не пойте согласные. Гласная – основа вокала». «Гласные – река, согласные – берега». Действительно, согласные составляют «каркас» слова и от их четкого, ясного произношения зависит, поймут ли текст слушатели.

Согласные звуки разделяются на звонкие, в образовании которых участвует голос: *б, в, г, д, ж, з, м, н, л, р, й* и глухие, в образованиях которых голос не участвует: *п, ф, к, т, ш, с, ц, х, ч*. Согласные *л, м, н, р* называют сонорными (от лат. sonorous – звучный, звучащий), поскольку в них звук преобладает над шумом. Сонорные согласные являются звуковысотными и хорошо интонируются. Они часто используются для выработки кантилены в пении, для настройки голосов на высокую позицию.

Глухие согласные являются направляющими, а не звучащими. Им свойственен взрывной характер. На глухих согласных гортань не функционирует, поэтому при вокализации гласных с предшествующими глухими согласными (*ку, па*) легко избежать нажима на гортань, т. е. форсированного звучания. Этот прием, использованный на этапе разучивания произведения, поможет создать условия для более объемного и рельефного звучания литературного текста.

Наиболее трудными для произношения признаются согласные *«р»* и *«с»*. Чтобы в хоре хорошо прозвучал звук *«р»*, его следует удваивать и даже утраивать. Наоборот, звук *«с»* требует предельно короткого исполнения.

Одновременность произношения согласных – одно из основных условий достижения ритмического ансамбля.

Особенности произношения согласных при пении legato (кантилена) в медленном темпе:

- согласные, оканчивающие *слог* в середине слова, при произношении переносятся к следующему *слогу*, а оканчивающие *слово* при тесном стыке слов, – к следующему *слову*. Например, начало хора Н. Римского-Корсакова «Татарский полон» – «не шум шумит, не гром

гремит…» – при пении будет выглядеть так: не шу-мшу-ми-тне-гро-мгре-ми-т…При стаккато согласные не переносятся. Например: хор «Тише, тише» из оперы Дж. Верди «Риголетто» – ти-ше, ти-ше, уж-близок-час-мщенья;

- особо следует обратить внимание на краткость произношения свистящих и шипящих согласных (с);
- звонкие и сонорные согласные (л, м, н, р) интонируются на высоте следуемой за ней гласной. Невыполнение этого правила ведет к «подъездам» в пении, фальши в интонировании. Пример: П. Чайковский «Ночевала тучка золотая» слова М. Лермонтова. В слове «ночевала» звук «н» поется на высоте следующей за ней «о» (поется как «а») «на». Если слово заканчивается сонорной согласной, она должна быть спета на высоте предыдущей гласной.

При различных сочетаниях согласных необходимо соблюдать орфоэпические правила:

- Когда две согласные стоят рядом, то первая произносится мягко, чем за ней идет йотированная, или «ь». Пример: песня – песьня («с» – мягко, «н» – мягко) мягкое «с» произносится быстрее.
- Слитное произношение сочетаний согласных «дн» и «тн», «дл» и «тл» без призвуков. «чт» – в словах «что, чтобы» произносится как «што, штобы».
- Два одинаковых «взрывных» согласных, стоящие рядом, произносятся с задержкой. Например: слово «оттуда» произносится так: сначала звучит «о», затем следует задержка (люфт-пауза) затем – «туда» произносится крепким, но одним «т». Например: «отдохнешь – о'дохнешь», «вливает тайно» М. Глинка «Венецианская ночь» слова А. Козлова произносится «вливае'тайно» с задержкой и одним «т».
- Выпадение в речи одной из группы согласных сохраняется и в пении: здра{в}ствуй, сер{д}це, со{л}нце.
- Недостатком произношения в пении будет появление между согласными, стоящими рядом, неясного гласного призвука «ы». Например. Вместо «приди», поют п{ы}риди, люблю – люб{ы}лю, и.т. д.

Единообразие в произношении гласных – первое и важное условие достижения хорового ансамбля. В хоре начало фразы или после паузы певцы должны петь только с твёрдой или мягкой атакой (но не с придыхательной).

Для произношения гласных и согласных в пении не требуется утрированная артикуляция, однако, несколько подчёркнутая артикуляция согласных несомненно способствует лучшему донесению текста до слушателей и придаёт пению особою художественную выразительность. Наиболее часто встречающиеся недостатки:

- нечеткое произношение окончаний слов, особенно согласных;

- низкое интонирование согласных (сонорных – Л, М, Н, Р)

Характер певческой дикции зависит также от особенностей музыки, содержания произведения, его образности. Например, в торжественных гимнах, драматических произведениях слова произносятся «крупно»; в спокойных, распевных – мягко; в маршевых – твёрдо, скандированно; в быстрых темпах – быстро, легко, активно, при минимальном движении артикулярционного аппарата.

На качество дикции влияют также сила звука и тесситура. Наилучшие условия хорошей дикции – умеренная сила звучания голоса в средней части диапазона. Осмысливание звукового стиха помогает певцам и дирижёру в поиске верных тембровых красок.

Образцом симфонической инструментовки стиха является пушкинское стихотворение «Октябрь уж наступил» положенное в основу хора Вик. Калинникова «Осень».

«Унылая пора! Очей очарованье!
Приятна мне твоя прощальная краса,
Люблю я пышное природы увядание,
В багрец и золото одетые леса,
В их сенях ветра шум и свежее дыханье
И мглой волнистою покрыты небеса…»

С изумительным мастерством Пушкин использует здесь тонкие комбинации созвучий согласных и гласных; повторы гласных, создающие определенный (более темный или более светлый) тембр голоса; смену образа и настроения. Услышать все это, почувствовать и воплотить в исполнении – значит раскрыть красоту пушкинской поэзии [136. – С. 99].

В вокально-симфонических сочинениях качество дикции во многом зависит от насыщенности оркестра и его громкости. Регулировка динамики сопровождения позволит яснее донести текст до слушателя.

Особую трудность для хора представляет исполнение стихотворного текста в произведениях полифонического, а иногда и гомофонно-гармонического склада, в условиях разновременного произношения слов, наличия словесных повторов и сокращений в отдельных голосах. Например, в хоре Вик. Калинникова «Жаворонок» на слова В. Жуковского для того, чтобы текст дошел до слушателей, от партии сопрано, где звучит основной текст полностью, требуется ясная и четкая дикция. В то же время трем остальным партиям (А, Т, Б) у которых текст дан в сокращении на выдержанных аккордах лучше произносить текст дикционно неясно, несколько затушеванно. В хоровых фугах, где текст обычно играет второстепенную роль и часто распевается одно какое-либо слово, этот прием может быть использован при проведении темы.

Хорошая дикция зависит от четкой работы артикуляционного (речевого) аппарата – системы органов, благодаря работе которых формиру-

ются звуки речи. К активным (доступным управлению) органам артикуляционного аппарата относятся: голосовые складки, язык, губы, мягкое небо, глотка, нижняя челюсть; к пассивным органам – зубы, твердое небо, верхняя челюсть. Важнейшим элементом вокальной техники является пластичная артикуляция.

В работе начинающих хоров часто встречается такой типичный недостаток в дикции, как невнятное произношение слов, вялая работа артикуляционного аппарата. Этот недостаток отражается на качестве звука, который становится тусклым и дряблым. Причиной может быть вялость и малоподвижность языка, губ, зажатость нижней челюсти, недостаточное или неправильное раскрытие рта, скованность мышц шеи и лица. Использование упражнений, как правило, помогает устранить эти недостатки. Для раскрепощения нижней челюсти можно рекомендовать хору упражнения на слоги «ба», «ма», «да». При этом губные согласные «б» и «м» будут способствовать активности губ. Для этой же цели используются губные гласные «о» и «у». В работе над преодолением вялости и малоподвижности языка могут быть использованы упражнения на слоги «ля», «ле», «даль», «соль». При этом следует обратить внимание певцов на работу кончика языка, который активно ударяется о корни передних резцов в твердое нёбо.

Особое внимание следует обратить, например, на артикуляцию гласной «у». Она требует очень четкой артикуляции и совершенно определенной формы рта (вытянутые вперед губы). Певцы, боясь слабого звучания этой гласной, часто форсируют звучание, изменяя форму рта, приближаясь к «о» и «а». Это приводит к искажению смысла слов: – «боаря» вместо «буря»; – «тоачка» вместо «тучка». Все участники хора должны пользоваться едиными приемами артикуляции.

6.3. Особенности певческой орфоэпии и логика речи

От дикции зависит вокальная сторона исполнения. «Хорошо сказанное слово – наполовину спето» – говорил Ф.И. Шаляпин. Формирование слова в пении должно быть таким же свободным и выразительным как в речи. Но нормы орфоэпии в речи и в пении, как мы видим, не всегда совпадают.

Певческая орфоэпия имеет свою специфику. Первым шагом к осмысленной передаче текста является верная расстановка логических ударений. Русский язык чрезвычайно многообразен и невозможно составить свод правил, но есть следующие закономерности:

1. В простом предложении может быть только одно главное ударение.

2. Логическое ударение ставится на именах существительных.

3. В сочетании двух существительных, ударным будет то, которое будет в родительном падеже:

«Бейте в площади бу́нтов топот!»

В. Маяковский, Г. Свиридов. Марш из «Патетической оратории».

4. Логическое ударение ставится на глаголе, если он является смысловым словом, а место существительного занимает местоимение. Например: Хор Вик. Калинникова «Осень», на стихи А.С. Пушкина.

Но пруд уже застыл.

Хор П. Чайковского «Ночевала тучка»:

И тихонько пла́чет он в пустыне.

В пении смысловые акценты иногда бывают четко предопределены музыкой. Однако чаще музыкальный текст допускает некоторые варианты, и в расстановке смысловых акцентов следует руководствоваться закономерностями логики прочтения литературного текста. Например: Хор В. Шебалина «Зимняя дорога», стихи А.С. Пушкина.

Сквозь волнистые туманы
пробирается луна́,
На печальные поляны
Льет печальный све́т она.

Акценты приходятся на слова «луна» и «свет». Вторая смысловая вершина – слово «туманы». Чтобы яснее раскрыть смысл второго единого предложения, целесообразно оттенить (мягко акцентировать) слово «поляны». В стихах иногда встречается литературный прием «инверсия» – необычный порядок слов и частей предложения. В этих случаях особенно важно определение слов, связанных по смыслу и выделение их логическим ударением. Например: В хоре А. Даргомыжского, слова А.С. Пушкина, «Буря мглою небо кроет» на текст «или бури завываньем, ты мой друг утомлена» – обычно делают два ударения на словах – «бури» и «друг». Логически правильным будет ударение на слове «утомлена».

Один из важнейших элементов хоровой дикции – соблюдение правил логики при пении литературного текста хорового произведения. Работу над литературным текстом надо начинать с его внимательного и вдумчивого прочтения.

Первым и основным в логике при работе над дикцией является определение ударного слова во фразе, помогающего донести до слушателя ее основную мысль. В пении это сделать труднее, ибо слова растянуты во времени (распеваются). Не следует забывать известное выражение К. Станиславского, обращенного к певцам: «Пойте мысль!», ввиду того, что при пении очень важно помочь найти главное слово во фразе, сделать логическое ударение, сосредоточить, сконцентрировать мысль на этом слове [155]. Примеры: М.И. Глинка «Москва» во фразе «Здравст-

вуй, славная столица» в слове «славная» смягчить ударение на «я». Это затруднено сильной долей такта и распеванием гласной «я». Ударным словом является «столица» и стремление к ударению на нем поможет избежать ударения на звуке «я».

Логические паузы помогают формированию слов по смыслу. Кроме того, огромное значение в хоровой музыке имеет расстановка в тексте цезур, необходимых для взятия дыхания. Пауза является одним из средств выразительности. Поющий должен продолжать мысль во время паузы, как бы «перекинуть логический мост через паузу», по выражению К. Станиславского [155].

Читая стихи, а затем исполняя их в пении, нужно внимательно соблюдать знаки препинания, потому что, кроме логико-граматических они имеют также художественно-выразительные функции. Пауза участвует в передаче эмоционально-экспрессивных оттенков в речи, отражает своеобразие языка автора. Композитор, глубоко проникаясь образами поэтического творения, обогащает замысел поэта.

Поэтическая речь характеризуется эмоционально повышенным строем переживаний, передачей тончайших оттенков мыслей и чувств. Ритм, звуковые повторы, рифмы, строфы, обилие тропов придают поэтической речи своеобразный строй. Так, например, в народной песне используются продолжительные распевы отдельных слогов («Ты ль река моя, реченька», «Вниз по матушке, по Волге») и свободное варьирование словесных ударений (лучи́на, лучина́, лу́чина; кали́на, калина́), а также прием озвучивания согласных мягкими ритмическими акцентами. Выразительное исполнение мелодии будет главным в интерпретации протяжных лирических песен, а в плясовых и игровых песнях большое значение приобретает острая моторная ритмика с перемещающимися акцентами на словах и добавлением междометий (пример: русская народная песня «Вейся, вейся капустка» в обр. В. Орлова) [82. – С. 191–192]. Поэтические и музыкальные средства играют огромную роль в творческом воплощении идейного и эмоционального содержания произведения. Анализ их не должен сводится к констатации или классификации особенностей стиха. Важно осознать содержательность и образность стиха для выразительного его исполнения.

6.4. Выявление содержания и характера литературного текста

Начинать работу над выявлением содержания литературного текста надо с определения главной идеи произведения. Это постигается путем многократного вдумчивого прочтения текста, осмысления его содержания, всестороннего знакомства с творчеством поэта, его жизнью, с эпохой, мировоззрением, историей создания данного сочинения.

Знание биографии поэта, как и композитора позволяет глубже понять сущность их творчества. Не всегда жизненная судьба поэта равна его творческой судьбе. Так, жизнь А. Пушкина – трагична, а поэзия наполнена светом и оптимизмом. Е. Баратынскому была уготована иная жизнь, а в своих произведениях он трагик.

Очень часто подлинная сущность поэта раскрывается в дневниках, воспоминаниях, эпистолярных, публицистических и критических материалах, связанных с его жизнью и деятельностью. Например, в книге А. Гессена «Все волновало нежный ум» [43] речь идет о книгах и друзьях А. Пушкина, но именно там ярче узнается живой и близкий нам поэт.

Например, исполнителю хора на стихи А. Пушкина «Зимний вечер» («Буря мглою небо кроет…») необходимо познакомится с жизнью поэта в Михайловском, с произведениями, написанными поэтом в это время. Не следует забывать, что при работе над произведением подробное изучение биографии авторов и их творчества не может дать однозначное толкование их произведений. Сопоставление данного стихотворения с другими сочинениями, ассоциативный опыт исполнителя помогают созданию яркого художественного образа. Действенность ассоциаций в работе над произведением может быть выражена выбором поэтического эпиграфа. Так, эпиграф, поставленный И. Буниным к своему стихотворению «Ковыль» и сохраненный композитором М. Сахновским в его одноименном хоровом сочинении, являются ключом к раскрытию эпического характера произведения, связанного со «Словом о полку Игореве»: «Что ли шумить, что ли звенить давеча рано предъ зорями?» Следуя духу «Слова…», композитор создает произведение, ставшее образцом русской национальной классики.

Знание биографии И. Бунина, этой сложной и противоречивой натуры, его отношения к России – родине и ее гражданской судьбе помогают глубже понять содержание хора Вик. Калинникова «Кондор». Нередко исполнители приписывают стихотворению мотивы горьковского «Буревестника», забывая социальные позиции писателя. Глубже понять содержание этого произведения помогает сравнение с одноименным стихотворением современника поэта И. Сельвинского. Те же два образных плана: дикость, пустынность пейзажа и сам кондор с состоянием своей неприкаянности в этом мире. Эпиграфом может быть строка стихотворения: «Для чего и родиться великим, если не с кем сразиться ему?» которая показывает, что главный герой – существо не просто одинокое, но и сильное, страдающее от сознания своей ненужности в окружающем его мире [76. – С. 102].

Тема сильной личности и ее борьбы с окружающим миром раскрыта в аллегорической форме произведения В. Салманова «Лев в железной клетке» на стихи поэта-борца Назыма Хикмета.

Многокрасочность поэтического образа часто раскрывается путем ознакомления с другими сочинениями того же автора. Например, произведение «Что ты клонишь над водами…» на стихи Ф. Тютчева (муз. М. Коваля). Обратившись к его другому стихотворению «Толпа вошла, толпа вломилась…», посвященное Денисьевой, обнаруживается, что оно близко по своему внутреннему строю стихотворению «Что ты клонишь…» [76. – С. 103].

Иногда композитор использует лишь часть стихотворения, либо эпизод из поэмы. Например, А. Гречанинов «Нас веселит ручей» (часть стихотворения А. Некрасова «За городом»), в хоре «Зима» Вик. Калинникова используется один эпизод из стихотворения Е. Баратынского. В другом хоровом произведении Виктора Калинникова «На старом кургане» использован эпизод из поэмы И. Никитина «Хозяин». Композитор создает здесь сложный многоплановый образ. В содержании этого произведения имеется немало аналогий с тяжелой жизнью самого поэта. Однако поэма выходит за рамки биографичности. Заключительные строки ее наполнены гражданским пафосом порыва к свободе.

Нередко в одном хоровом произведении используется текст из нескольких стихотворений одного поэта – например, в хоре А. Новикова «Любовь» на стихи А. Пушкина («К музе», «Уныние»). Композитор воплощает свой замысел путем соединения различных, но гармоничных сюжетно-образных элементов.

Сравнивая литературный подлинник с текстом, который использовал композитор, следует обратить внимание на название произведения у поэта и композитора, понять замысел композитора и причины, побудившие его использовать различные эпизоды текста. Так, исполнителю стоит задуматься над изменением пушкинского стихотворения «Мечтатель» в хоре Б. Лятошинского «По небу крадется луна…»; «Зимний вечер» в хоре А. Даргомыжского «Буря мглою небо кроет»; над стихотворением С. Прокофьева «Шли полки» (название хора Г. Свиридова «Повстречался сын с отцом»); о выборе Г. Свиридовым текста для хоров «Табун» и «Вечером синим» из стихотворений С. Есенина; об использовании С. Танеевым в хоре «Посмотри, какая мгла» стихотворения Я. Полонского и др. [76. – С. 105].

В отдельных случаях, меняя название стиха, композитор смещает акцент в идейно-смысловом содержании сочинения. Но знание всего поэтического текста, а не только той его части, которую использует композитор, поможет исполнителю глубже воссоздать истинный «облик» произведения, его внутренний строй.

Особого отношения требуют к себе переводные тексты хоровых произведений. В исполнительской практике нередко используются переводы низкого качества, искажающие содержание и дух подлинника. К

примеру, на тексты немецкого поэта И. Эйхендорфа, имя которого характеризует целую эпоху немецкого романтизма, написаны лучшие вокальные произведения Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона и многих других композиторов. Часто используемый перевод стихотворения И. Эйхендорфа в хоре Ф. Мендельсона «Лес» не передает глубины мысли, философского и поэтического настроя подлинника:

«Стоит наш лес могучий,
Как богатырь живой,
Надвинул шапку тучей
И шелестит листвой…»

Само название стихотворения оказывается в подлиннике иным, не «Лес», а «Расставание с лесом». Обращение к дословному переводу выявляет огромную разницу в содержании литературной основы столь популярного перевода, который используется в исполнительской практике. Текст дословного немецкого перевода:

О, широкие долины! О, высоты!
О, прекрасный зеленый лес!
Ты – благословенное место пребывания
Моей радости и моей печали…
В лесу всегда есть тихое, серьезное слово
Об истинных делах, о любви
И обо всем, что касается людей…
Вскоре, я тебя покину
И чуждый всему отправлюсь на чужбину,
На шумные улицы
И буду наблюдать театр жизни.
И в самой гуще жизни
Твоя сила меня, одинокого, возвысит,
И сердце мое не постареет.

Понятно стремление серьезных музыкантов к исполнению произведения на языке оригинала. Ибо только подлинник подскажет исполнителям верную интонацию.

Сопоставляя, а затем и сочетая воедино образы, созданные поэтом и композитором, осмысливая художественную форму обоих текстов, дирижер хора формирует свои творческие представления, выбирает те выразительные средства, которые помогут лучше, ярче исполнить произведение.

Вопрос взаимосвязи литературного текста и средств музыкальной и вокально-хоровой выразительности очень важен. Прежде всего необходимо выявить характер произведения, например, обобщенный или сюжетный. Для лирико-созерцательных произведений свойственен обобщенно-образный характер и, соответственно, дирижеру важно сохранить гармонию, равновесие звучания при внутренней одухотворенности.

Наиболее сложным вопросом является вопрос формы. Часто внимание дирижера поглощено фразировкой музыкальных построений, но при этом исполнитель не овладевает формой произведения в целом, и, тем самым, в должной мере не раскрывает главную мысль произведения. Обращение к литературному первоисточнику, анализ композиции стиха, знаков препинания, главного и дополняющего материала, повествования и действия, обобщенного и конкретного характера, поможет выявить главную кульминацию и глубже раскрыть содержание произведения.

В хоре Вик. Калинникова «На старом кургане» после повествовательной первой части следует действие («И грудь он с досады когтями терзает») с чертами изобразительности. Но смысловая кульминация хора приходится на последний элегический эпизод «Плывут в синеве облака, а степь широка, широка…» от которых веет безысходностью. То же есть в хоре Вик. Калинникова «Кондор», в котором выражено безразличие окружающего мира к трагическому одиночеству сильной личности. Здесь у И. Бунина используется прием, характерный для романтиков – повествование и контрастный к нему вывод, часто являющийся смысловой кульминацией сочинения. Яркий пример – хор В. Шебалина «Казак гнал коня» на стихи М. Танка, композиция которого состоит из многих построений, а исполнитель ведет нас к последней строфе «Над ворогом свищет расплатой», где заключен основной вывод произведения.

Грамотному распределению смысловых акцентов слов, фраз, частей, способствует *выразительная декламация литературного текста*. Великие русские музыканты прошлого М. Глинка, А. Даргомыжский, М. Мусоргский, обладали редким даром декламации, учили идти от нее в правдивом создании музыкального образа [76. – С. 112].

Хоровая музыка, за редким исключением, являет собой чуткое следование композитора за поэтическими образами, стремление не только отразить содержание поэтического текста, но и отразить его смысловую и эмоциональную сущность. Поэтому исполнителям рекомендуется внимательно знакомится с литературным первоисточником. Это значительно обогащает образные представления, помогает глубже понять идейный замысел произведения и ярче его исполнить.

Таким образом, работа над словом в хоровом произведении – это не только четкое, ясное и орфоэпически грамотное произношение литературного текста, но прежде всего передача смыслового содержания, интонационной гибкости и выразительности поэтического текста средствами вокально-хорового искусства.

Контрольные вопросы

1. Что такое «вокально-хоровая дикция»?
2. Как влияет «выравнивание гласных» на дикцию хора?

3. Каким законам орфоэпии подчиняются гласные и согласные в пении?

4. Назовите правила, сложившиеся в русской речи, которыми следует руководствоваться при расстановке логических ударений в литературном тексте хоровой партитуры?

5. Что такое редуцирование гласных в пении?

6. Определите специфику работы над дикцией в сочинениях с гармоническим, гомофонно-гармоническим, полифоническим изложением.

7. Перечислите двухсложные и трехсложные размеры силлаботонической системы стихосложения. Приведите примеры хоровых произведений.

Задание для самостоятельной работы

1. Определить сордержание и характер литературного текста хоровых произведений из программы по дирижированию.

2. Уметь выразительно декламировать поэтический текст хорового произведения (по выбору).

3. Выявить характер взаимоотношения поэтического текста и музыки в одном из хоровых произведений (по выбору).

4. Расставить логические ударения в тексте хоровой партитуры.

5. Рассмотреть вопрос взаимосвязи литературного текста и средств музыкальной и вокально-хоровой выразительности на примере произведения по дирижированию.

Глава VII. Организация работы любительского хора*

Хоровое любительство является составной частью музыкальной культуры нашего народа имеет богатую историю и традиции музыкального просвещения и образования, художественного и духовно-нравственного воспитания общества (Бесплатная музыкальная школа – М. Балакирев, Г. Ломакин, Санкт-Петербург; Пречистенские рабочие курсы – В. Булычев, С. Танеев, Москва) [172. – С. 139–148].

Подъем хорового любительского искусства в значительной мере связан с прогрессивными мероприятиями в области хорового просвещения и общего музыкально-эстетического образования и воспитания, осуществленных передовыми русскими музыкантами и педагогами (М.А. Балакирев, Н.А. Римский-Корсаков, М.Ф. Заринская, Е.П. Кудрявцева, А.И. Крылов, П.П. Левандо, И.В. Немцев, И.И. Полтавцев, В.А. Чернушенко и многие другие).

В современных условиях вопросы развития художественно-эстетической культуры любителей хорового пения (музыкальное просвещение, образование и музыкально-эстетическое воспитание), как важной части духовно-нравственной культуры народа, принимают еще бóльшую актуальность и остроту.

Наиболее характерной специфической чертой любительской формы хорового искусства является ее *демократичность* и *доступность*. Эти особенности, вытекающие из самих организационных основ хорового любительства, открывают широкую возможность участия в хоровом коллективе людей, желающих петь. Для этого человеку необходимо обладать музыкальным слухом и голосом. А поскольку, как утверждал знаменитый русский педагог и пианист А.Б. Гольденвейзер, абсолютно немузыкальные люди встречаются крайне редко, то участие любителя в хоре зависит от его собственного желания [35. – С. 285].

Другая важнейшая особенность хорового любительства – *добровольность*, которая выражается в особых взаимоотношениях любительского хора, где ведущими являются нравственно-этические проблемы, принцип моральной ответственности. Поэтому объединение любителей пения в коллектив на добровольных началах требует особых ценностных ориентаций певцов.

Существенной специфической чертой организационной структуры хорового коллектива выступает временной фактор (2 – 3 раза в неделю); занятия хоровым искусством проходят в часы досуга.

---

* Эта тема рассматривается только в плане общего обзора. Подробно она изучается в курсе «Методика работы с хоровым коллективом».

Значимой специфической чертой хорового любительства выступает учебно-воспитательный процесс, который строится с учетом интересов и потребностей их участников.

Хоровое любительство выполняет различные функции: воспитательную, познавательную, коммуникативную, организацию досуга и др.

Главной *воспитательной* функцией хорового любительства является приобщение широкого круга людей к хоровой музыке, формирование их художественных вкусов и развитие высоких эстетических потребностей. Как полагал академик Б.В. Асафьев, лучшим средством и условием формирования эстетической культуры и воспитания художественного вкуса человека средствами музыки служит непосредственное его участие в музыкально-исполнительской деятельности.

Доступность участия в любительских хоровых коллективах открывает путь приобщения к исполнительскому творчеству, ибо в структуре общей художественной культуры хоровое пение выступает наиболее действенной и распространенной формой музыкального воспитания народа.

Педагоги и психологи отмечают, что в хоре развивается творческое мышление, внимание и наблюдательность. Хористы более общительны, открыты и общественно активны по сравнению с другими группами населения.

Следующей важной специфической чертой хорового любительства является его *познавательная* функция. Восприятие и исполнение народной музыки, классических хоровых произведений помогает любителям постичь язык музыки, интонацию, средства музыкальной выразительности, особенности музыкальных стилей, эволюцию их исторического развития.

Сущность хорового любительства проявляется в *коммуникативной* функции хорового искусства. Исполнители – хор и дирижер стремятся правдиво и художественно донести до слушателей нравственно-эстетическую и образно-художественную ценность хорового произведения, созданного композитором-творцом, являясь соучастниками творческого процесса. С другой стороны, коммуникативная функция проявляется в стремлении людей к общению, которое является одним из главных мотивов участия в любительском коллективе. Многие руководители недооценивают значение коммуникативных связей в коллективе, не понимают своей педагогической роли в процессе создания благоприятного психологического климата для творческой деятельности участников. Одним из необходимых условий ее создания является сочетание ролевого и межличностного общения, основанного на индивидуальных эмоциональных привязанностях и взаимном расположении хористов друг к другу и к руководителю.

Хоровое любительство выполняет важнейшую *гуманистическую задачу* всестороннего воспитания личности ее участников и слушателей средствами хорового искусства. Выполнение главной воспитательной функции осуществляет руководитель хора.

Руководитель любительского хорового коллектива – это, прежде всего, человек *увлеченный* хоровым искусством, имеющий специальную музыкальную и дирижерско-хоровую подготовку и обладающий организаторскими и педагогическими способностями.

Практика хорового любительства России XX века оставила богатейший опыт выдающихся хоровых дирижеров: М.Ф. Заринской, А.И. Крылова, Г.А. Сандлера, В.Г. Соколова, Е.П. Кудрявцевой, В.А. Чернушенко.

В современной психолого-педагогической литературе изучаются проблемы руководства хоровым любительским коллективом [129, 172, 178]. Так, в своих работах В.Ф. Чабанный разработал и представил профессиограмму хорового дирижера и структуру личности руководителя любительского хора, а также стили управления коллективом [177, 178].

Любительский хор – это сфера музыкальной педагогики, поэтому наличие у хорового дирижера педагогических способностей является важнейшим условием в работе. Кроме того, в процессе формирования культуры взаимоотношений участников хора наиболее явственно проявляются такие психологические свойства хормейстера, как доброжелательность, справедливость, внимательность, чуткость, умение понимать людей, моральный авторитет. О роли дирижера в создании любительского хора пишет в своей книге Г.Е. Терацуянц [160]. Он отмечает некоторые особенности организации хора, в частности, использование различных форм агитации и убеждения при наборе хористов, о выборе совета хора – первого помощника руководителя. «И самое главное, чтобы с первых встреч с хором руководитель показал себя квалифицированным специалистом, хорошим музыкантом, глубоким и ярким человеком, интересным для окружающих.

«Учебно-репетиционная работа с первых же занятий должна строиться на высокохудожественном материале, должна увлечь хористов своим внутренним содержанием, серьезностью постановки дела, требовательностью по отношению ко всему хору, хоровой партии или отдельному певцу в сочетании с доброжелательностью и уважительным отношением к ним» [160. – С. 30].

Анализ деятельности любительских хоров показывает, что руководители используют разные принципы комплектования хора:

1) прием всех желающих;

2) тщательный отбор будущих певцов с учетом их музыкальных способностей и музыкальной грамотности.

Прием всех желающих в хор более соответствует духу самодеятельного искусства. Вопрос о режиме работы хора руководители решают поразному. Наиболее целесообразным, как показывает практика, является двух – трехразовые хоровые репетиции и организация групповых и индивидуальных занятий по постановке голоса.

Спорным и в теории, и на практике является вопрос о количественном составе хора, о понятии «большой смешанный хор» и камерный. Справедливы по этому поводу рассуждения Г.Е. Терацуянца о тенденции сохранения традиции русского хорового исполнительства – «большого хора» [160. – С. 35–37]. Это такие старейшие хоровые коллективы Петербурга: Хор любителей (рук. Е.П. Кудрявцева), Хор рабочих Кировского завода при Дворце культуры им. И.И. Газа (рук. В.Ф. Чабанный), Хор любителей Выборгского дворца культуры (рук. К. Никитин), Хор студентов Технологического института (рук. А.И. Крылов).

Немаловажным свойством организаторских способностей руководителя следует считать умение планировать работу коллектива, что является организующим фактором учебно-воспитательного процесса. Однако многие хоровые дирижеры формально относятся к планированию, нередко ограничиваются простым перечнем различных мероприятий с приложением хорового репертуара, который часто не соответствует уровню развития вокально-хоровых навыков певцов-любителей и степени исполнительского мастерства хоров [173, 178].

Талантливые дирижеры умеют видеть конкретные текущие и перспективные задачи каждого этапа формирования и художественного развития коллектива и проявляют последовательность и настойчивость в их решении.

Одновременно с организационными сторонами создания коллектива, руководитель должен заботиться о творческом лице хора, его исполнительском почерке. Трудно не согласиться с хормейстерами, что наиболее важными составляющими этого процесса, являются, во-первых, вокальная манера, во-вторых, репертуарная политика руководителя любительского хора, в-третьих, творческий почерк.

Таким образом, управление любительским хоровым коллективом предъявляет высокие требования к его руководителю. «Лучшие представители дирижерского искусства в сфере музыкального любительства характеризуются наличием специальных способностей, высокого интеллекта, знанием педагогики и психологии и общих особенностей управления досуговым художественным коллективом. Их отличает высокая степень организованности, любовь к делу, высокие нравственные качества» [176. – С. 81].

Главная особенность, определяющая творческий облик коллектива, основное содержание его работы – это **р е п е р т у а р** . Принципы фор-

мирования репертуара сформулированы в различных методических пособиях по хороведению [172. – С. 137]. Это – *художественная ценность*, *доступность*, *жанровое* и *стилевое разнообразие*, *актуальность*.

Учитывая важность *воспитательной* функции хорового любительства, опытные руководители подбирают репертуар с учетом нравственно-этических проблем, тесно связанных с формированием таких личностных качеств участников, как доброта, отзывчивость, умение восхищаться прекрасным [36]. И, естественно, при выборе произведений, хормейстер обращает внимание на поэтический текст. Главное – чтобы репертуар был интересен хористам [173. – С. 97–100].

Развитие музыкальной культуры участников коллектива – важнейшая функция хорового любительства. Сюда входит:

- воспитание слуховых навыков;
- развитие вокально-хоровой культуры;
- воспитание художественного вкуса.

Для воспитания слуховых навыков хористов руководитель использует пение различных упражнений, произведений a cappella. С целью развития вокально-хоровой культуры хористов, в частности, вокальной кантилены, дирижер включает в репертуар протяжные лирические народные песни. Вообще жанр песни, массовой и хоровой, составляет основу любительских хоров. Одной из возможностей включения в репертуар авторских песен могут быть аранжировки для хора. Источником выбора нужного репертуара в этом направлении могут быть фольклорные сборники, а также «золотой» песенный фонд.

Народная песня – наиболее древний вид музыки и в этом ее большая ценность. Из народной песни мы узнаем историю, быт, национальные особенности. Песни народные разнообразны по жанрам: былины, протяжные лирические, обрядовые, исторические, хороводные, частушки. Обращение к этой уникальной энциклопедии народного музыкального творчества должно стать насущной необходимостью руководителя и его коллектива. Большое жанровое разнообразие этой литературы дает возможность руководителю подбирать песни различного характера и тематической направленности. Опыт самодеятельного хорового исполнительства убеждает, что произведения нашей песенной классики всегда являются украшением концертных программ и получают эмоциональный отклик слушателей.

Включение в репертуар русской и зарубежной классики способствует воспитанию нравственных идеалов и художественного вкуса участников хора. Однако, это является ответственной задачей, так как исполнение классической хоровой литературы требует от коллектива определенной культуры пения. Несмотря на то, что начинающему хору на первой стадии своего развития недоступно исполнение классического наследия,

опытные руководители, хорошо знающие хоровую литературу, находят примеры классических произведений доступной музыкальной фактуры (см. Приложение 4).

Анализ репертуара начинающих любительских хоров выявляет ряд отрицательных тенденций. Самой распространенной ошибкой руководителей является нарушение ими педагогического принципа доступности репертуара. Сложное произведение, как показывает практика, нужно включать осторожно. Это приводит к нарушению постепенности в учебно-воспитательном процессе.

Несоответствие репертуара уровню исполнительских возможностей хористов часто является причиной потери интереса к произведениям и невозможностью реализовать себя на концертных выступлениях. В то же время количество легких произведений должно быть ограничено, т. к. не способствует профессиональному росту коллектива. Включение произведений различной степени трудности способствует поэтапному развитию вокально-хоровых навыков и организации концертной деятельности хора, стимулирующей интерес ее участников.

Опыт работы лучших представителей дирижерско-хорового искусства свидетельствует о том, что правильно составленный репертуар предполагает возможность создания концертных программ (тематических, юбилейных, отчетных, праздников песни и др.). Большое значение в выборе репертуара, особенно современного, имеет художественный вкус дирижера.

Составление концертных программ, также как и другие моменты подбора репертуара, являются ответственным этапом в работе руководителя хора. И если тематические концерты позволяют свободную компоновку и ограничивают количество хоровых произведений, то выступление хора в одном или двух отделениях требует, естественно, другого подхода к составлению концертной программы, целью которой является показ уровня исполнительского мастерства хора (см. Приложение 5).

По реакции слушателей проверяются критерии уровня художественного исполнения, мастерство коллектива и руководителя. Опыт показывает, что эмоциональный отклик слушателей наблюдается при исполнении хоровых произведений лирического, задушевного характера, а также ярких шуточных обработок народных песен.

Посещение дирижером концертов и выступлений различных исполнительских коллективов, ознакомление с публикациями современной хоровой музыки и умение делать аранжировки способствует обогащению репертуара.

При составлении концертных программ и репертуарных планов полезно учитывать индивидуально-психологические особенности участников хора, их вкусы и интересы.

Сложилась традиция открытия концертных выступлений любительских хоров с исполнения произведений патриотического или лирико-патриотического характера. Хорошим переходом к классическим произведениям может быть исполнение народных песен. Очень важно выстроить программу так, чтобы очередное произведение вносило новизну и контраст. С этой целью опытные хоровые дирижеры нередко чередуют произведения мажорного и минорного склада. Однако опыт показывает, что при пении без сопровождения очень опасно для строя исполнять произведения, тональность которых находится в полутоновом соотношении.

Составляя большую концертную программу необходимо учитывать то обстоятельство, что при наличии в ней контрастных произведений у слушателей незаметно появляется утомляемость в восприятии выступления хора. Поэтому в заключение концерта рекомендуется ставить произведения с постепенно возрастающим эмоциональным напряжением. Чтобы участники хора не уставали, необходимо чередовать произведения высокой тесситуры драматического характера с лирическими, спокойными (Приложение 5).

Основные принципы формирования репертуара сформулированы в различных методических пособиях С. Поповым, С.А. Казачковым и др. [70, 129]. Свои размышления по этому вопросу в контексте деятельности студенческого любительского хора высказывает живо, с юмором Г. Терацуянц в книге «Кое-что из опыта хормейстера» [160]. Основными достоинствами репертуара он справедливо считает:

- глубину и серьезность, заложенных в произведении этических проблем, когда содержание поэтического текста и музыкальные образы дают возможность для воспитания таких человеческих качеств, как доброта, пытливость, эмоциональная открытость, умение радоваться прекрасному, любить и дорожить тем, что мы называем Родиной;
- современность (хор Г. Свиридова на стихи Ф. Сологуба «Грусть просторов», «Пушкинский венок», Г. Свиридов Соч. 9 «Восстань, боязливый на текст А. Пушкина и др.).

Традиция исполнения инструментальных произведений в хоре (опыт М.Г. Климова с хором Ленинградской академической капеллы им. М. Глинки) продолжается в произведениях, мелодика которых близка песенной, например, «Романс» Д. Шостаковича из музыки к кинофильму «Овод», «Романс» Г. Свиридова к повести А. Пушкина «Метель» и т. п.).

Значительно большее распространение получили переложения для хора различной вокальной музыки – сольных песен и романсов. Здесь существенным является то, насколько текст этих сольных произведений допускает коллективное исполнение.

Почетное место в репертуаре хоров последнее десятилетие заняла русская духовная музыка. Однако анализ практики позволяет отметить следующие недостатки:

- нарушение принципа художественности – не всегда это – высокохудожественные образцы;
- неорганичное звучание духовной музыки на концертной эстраде;
- незнание руководителями хоров перевода старославянского языка, а также смысла молитв и содержания церковных обрядов;
- несоответствие исполнения стилю духовной музыки.

Практика работы любительских хоров показывает, что многие хоры стараются петь интересный, высокохудожественный и актуальный, но часто непосильный для них репертуар. По мнению Г. Терацуянца, можно выделить следующие причины:

- отсутствие опыта работы, неумение увидеть истинные трудности произведения за его внешней кажущейся простотой. (Например: Р. Шуман «Вечерняя звезда» – красивая мелодия, медленный темп, гармоническое изложение; Хор партитура П. Чайковского на стихи М. Лермонтова «Ночевала тучка золотая» – медленный темп, диатоника, натуральный минор. Оба примера, кроме интонационных и ансамблевых, имеют также исполнительские и стилевые трудности);
- неадекватная оценка хормейстером своих возможностей, а также возможностей коллектива, отсутствие самокритичности руководителя хора приводит к включению в репертуар сложных произведений;
- стремление дирижера познакомить хор с шедеврами хорового искусства, отдавая себе отчет в нарушении принципа доступности репертуара.

Несмотря на все методические рекомендации, процесс выбора репертуара имеет индивидуальный, субъективный, личностный характер. И от умелого подбора произведений зависит рост мастерства коллектива, перспективы его развития, все, что связано с исполнительскими задачами) [184].

Много внимания уделял проблеме хорового репертуара в научном и методическом плане П. Левандо. Он призывал композиторов к созданию доступных, удобных по фактуре многоголосных хоровых песен для любительских коллективов [144. – С. 16]. Созданное им серийное издание «Хоровые миниатюры» (см. Приложение 4) – это собрание относительно несложных, небольших по объему произведений для любительских хоров [144. – С. 13, 167].

Жизнь каждого любительского хора имеет свою историю, свои традиции. Она наполнена событиями, концертами, праздниками [172. – С. 149–181]. Организация и проведение тематических концертов, например: «А.С. Пушкин и музыка»; «Хоровая музыка на стихи русских по-

этов»; участие в юбилейных торжествах, например: юбилей города – «300-летие Санкт-Петербурга», юбилей коллектива или его руководителя; отчетных концертов (демонстрация мастерства хора); участие в хоровых фестивалях и праздниках песни – способствуют сплочению творческого коллектива и реализации главных его функций: воспитательной, просветительской, создания художественных ценностей в области музыкальной культуры, а также сохранению и развитию лучших традиций отечественного хорового любительства [173. – С. 106–107].

Повышение эффективности управления любительским хоровым коллективом, на наш взгляд, связано с подготовкой педагогических кадров. С этой целью в вузах культуры для студентов – будущих руководителей хоров разработана программа по дирижерско-хоровой практике в любительских коллективах [39].

В связи с известными изменениями в сфере любительской хоровой культуры (с ростом числа хоров камерного состава, академических вокальных ансамблей, появлением коммерческих хоров, детских хоровых студий, «хоровых театров», «духовных хоров» и др.) учебная программа предусматривает и новые требования в обучении специалистов музыкально-хорового просвещения, делая акцент на методике проведения этой практики. Она направляет студентов на изучение конкретных условий и опыта работы любительского коллектива и его руководителя, позволяет им решать многие практические задачи в приобретении и развитии дирижерско-хоровых навыков и умений; дает знания о формировании художественного и доступного репертуара и навыки хоровой аранжировки; учит студентов грамотно оценивать современное хоровое любительское движение.

Практика в любительском хоре проводится в тесной связи со всем циклом специальных дирижерско-хоровых дисциплин, таких как «Дирижирование», «Хороведение» и «Методика работы с хором».

Контрольные вопросы

1. На каких принципах строится работа любительского хора?

2. Назовите хоровые коллективы и дирижеров, чья деятельность, на ваш взгляд, соответствует этим принципам.

3. Назовите формы музыкально-воспитательной работы с любительским хоровым коллективом.

Практическое задание

1. Посетить репетицию любительского хорового коллектива (на ваш выбор). Сделать разбор методики работы руководителя и репертуара хора.

2. Написать рецензию на концертное выступление любительского хора (по выбору) – объем 1 – 2 страницы.

Глава VIII. Вокальная работа с хором*

8.1. Значение и основные принципы

Вокальная работа является важнейшим разделом общей методики работы с хором. Ее значение определяется, прежде всего, необходимостью воспитания у всех участников хора правильных и единых навыков певческого дыхания, звукообразования, культуры певческого звука. От качества вокальной работы во многом зависят все элементы хоровой звучности и уровень художественного исполнения.

Отсюда то значение, которое приобретает вокальная работа в любительском хоре. Невысокий уровень вокально-технической подготовки участников любительского коллектива, и, как правило, ограниченность их вокальных данных ставят перед руководителем труднейшую задачу, связанную с вокальным воспитанием певцов. Необходимо также иметь в виду, что руководителю любительского хора нередко самому приходится заниматься с солистами, и его роль педагога по постановке голоса очень ответственна.

Основополагающий принцип вокально-хоровой методики выражается в сочетании: *индивидуальной* и *коллективной работы*; методических *обобщений* и *личного опыта* дирижера. Этот же принцип лежит в основе тех предварительных условий, без которых немыслимо практическое овладение дирижером методикой вокально-хоровой работы. Ими являются:

а) опыт пения в хоре;

б) владение собственным голосом (необходимость индивидуальных занятий по постановке голоса);

в) знание строения певческого аппарата и представления об основных певческих навыках;

г) знание общей методики вокальной работы.

П.П. Левандо неоднократно подчеркивал ведущее значение *опыта пения в хоре* для всей работы дирижера, и, особенно, для *овладения им вокальной методикой*.

«Этот опыт не может быть восполнен никакими иными формами обучения и воспитания хормейстера. Только непосредственное участие в работе хорового коллектива может дать будущему дирижеру представление о содержании и характере его деятельности. Выступая как артист хора, он на собственном опыте практически познает всю технологию вокальной работы, все задачи, стоящие перед певцом, одновременно наблюдая работу руководителей, изучая их методику. Лучшие хоровые

* Эта тема рассматривается только в плане общего обзора. Подробно – в курсе «Методика работы с хором».

дирижеры, как известно, имеют опыт пения в хорее не менее десяти – пятнадцати лет» [121. – С. 5].

Для того чтобы хорошо понимать весь процесс звукообразования нужно, прежде всего, знать строение и функции певческого аппарата и представлять, какие певческие навыки необходимо воспитывать в процессе повседневной вокальной работы [121. – С. 6–14].

8.2. Строение голосового аппарата*

Полость носа. Носовая перегородка образует две симметричные части, имеющие входные отверстия – ноздри и хоаны, выходящие в носоглотку. К ним примыкают придаточные полости, которые выстланы слизистой оболочкой и наполнены воздухом. Полость носа с придаточными полостями выполняют дыхательную и резонаторную функции.

Носоглотка. Верхний отдел глотки, находящийся между хоанами и мягким небом. При помощи евстахиевых труб носоглотка соединена с ушными раковинами. Заболевание носоглотки (простуда, аденоиды) плохо отражаются на качестве певческого звука. Носоглотка выполняет дыхательную и резонаторную функции.

Глотка. Пространство, соединяющее зев с полостью рта. Глотка принимает активное участие в звукообразовании, выполняя функцию резонатора и входит в состав артикуляционного аппарата. В зависимости от пения гласных и согласных, полость глотки изменяет свой размер. Так, например, при гласном звуке «А» полость глотки меньше, чем при «У».

Полость рта – это купол твердого неба, язык, зубы, губы, мягкое нёбо, мышцы щек. *Функции* полости рта:

а) артикуляция;

б) передача голоса во внешнее пространство;

в) резонирование.

Совокупность надгортанных полостей и артикуляционный аппарат, включающий нижнюю челюсть, губы, зубы, язык, глотку называется **надставной трубкой**. Рупорообразная форма надставной трубки необходима для хорошего звучания голоса.

Гортань. Состоит из целой системы хрящей, соединенных между собой связками и суставами. У мужчин щитовидный хрящ образует на гортани кадык. Вход в гортань из глотки прикрывается надгортанником. В гортани находятся голосовые связки. *Функции* гортани:

а) является о́рганом рождения звука;

б) играет важную роль в процессе дыхания;

---

* Подробно см. в вокальной педагогической литературе [47, 48, 82, 122].

в) защищает голосовые связки (при попадании в гортань инородного тела, мышцы мгновенно закрывают голосовые связки). В пении надо стремиться к максимально спокойному, или, как более точно определяет О.П. Павлищева, «свободно-фиксированному» [122. – С. 39] положению гортани. На основе объективных данных Л.Б. Дмитриев пришел к выводу, что каждый певец пользуется характерным для своего типа голоса и удобным для себя положением гортани [46. – С. 88].

Трахея, бронхи, легкие. Трахея, или дыхательное горло, расположена впереди пищевода и продолжает гортань. Она, как и гортань, состоит из хрящевых колец, соединенных между собой связками. В нижней части трахея разделяется на два бронха, которые в свою очередь, делятся на бронхиолы и альвеолы, составляющие легочную ткань. Трахея, бронхи и легкие выполняют дыхательную и резонаторную функции.

Мышцы, управляющие дыханием:

а) осуществляющие вдох – диафрагма, межреберные мышцы, находящиеся в грудной клетке, расширяющие и приподнимающие ее;

б) осуществляющие выдох – мышцы брюшного пресса и межреберные мышцы грудной клетки, которые сжимают грудную клетку и выталкивают из нее воздух.

Голосовые связки. Это две парные мышцы, расположенные параллельно. Находятся в центре гортани. Края этих мышц представляют собой две складки – голосовые связки, которые имеют разные размеры: у басов – длинные и толстые, у сопрано – короткие и тонкие. От количества смыканий и размыканий связок в секунду зависит высота звука голоса. К сожалению, ни старая – миоэластическая, ни новая – нейрохронаксическая теории [158] не дают полного и всестороннего определения характера движения связок с увеличением высоты тона. Голосовые связки, помимо того, что рождают звук, открывают и закрывают дыхание. Они покрыты эластичными перепонками бледно-розового цвета. Когда связки простужены или переутомлены, они краснеют.

Речевой артикуляционный аппарат: язык, губы, мышцы лица. Работу гортани со связками и работу артикуляционного аппарата следует соблюдать в совокупности.

Резонаторы. *Верхние* головные резонаторы (глотка, полость рта и носа, гайморовы полости, лобная пазуха) находятся выше связок. *Нижние* – грудные резонаторы (трахея, бронхи, легкие). Они влияют на качество звука, усиливают его, обогащают обертонами.

8.3. Элементы певческого голоса

Сила звука измеряется децибелами (наиболее сильные голоса имеют 120 *дец*, а слабые – 80). Сила голоса зависит от мощности голосовых связок, от тонуса мышц гортани, амплитуды их колебания.

Тембр голоса тесно связан с силой голоса. Форсированное пение искажает тембр. Тембр определяется способом смыкания голосовых связок, атакой звука, величиной подсвязочного воздушного давления, а также зависит от состава певческих формант и вибрато. *Вибрато* – это своеобразная пульсация голоса, определенное количество колебаний в секунду (примерно 6 – 7). Вибрато придает голосу красоту, нежность, проникновенность. Изменение конфигурации ротоглоточной полости меняет окраску звука. Тембр может быть «светлым» и «темным». Звуки, спетые «светлым» тембром звучат ярко, светло, звонко, в них есть «металл». «Темный» тембр придает голосу мягкость, глубину, округлость, полноту. Использование различных тембров имеет огромное выразительное значение для передачи различных душеных состояний.

Полётность звука – (носкость, звонкость) осуществляется благодаря насыщению голоса высокими обертонами в пределах 3000 – 5000 колебаний. Высокая певческая форманта связана с работой верхних головных резонаторов.

Певучесть голоса – качество голоса, когда гласный звук может долго тянуться на одном дыхании.

Дыхание. Для хорошего певческого звука необходимо использовать нижнереберное диафрагмальное дыхание.

Диапазон – это количество тонов, которое заключено между низким и высоким звуками голоса.

8.4. Певческие навыки

Дыхание обеспечивает поступление воздуха в легкие. Существуют различные типы дыхания. В настоящее время в основу вокальной работы положен *нижнереберный*, или *диафрагмальный* тип дыхания.

При вдохе легкие наполняются воздухом, увеличиваются в объеме и своей массой давят на диафрагму, она опускается, оттесняя брюшные органы. Вдыхать надо активно, бесшумно и следить за тем, чтобы не поднимались плечи. Вдох через нос полезен тем, что он предотвращает перегрузку легких воздухом, активизирует мышцы мягкого неба. «Перебор» воздуха при вдохе отрицательно сказывается на качестве звука. После вдоха надо задержать дыхание на несколько секунд, а затем начинать выдох. Роль задержки в дыхании очень важна, она подготавливает мышцы к плавному, спокойному выдоху. Выдох совершается с помощью межреберных мышц и брюшного пресса ровно, без толчков, обеспечивая «опору» дыханию, что в свою очередь отражается на качестве звука.

При исполнении длинных музыкальных фраз используется *цепное* дыхание, когда хористы берут вдох поочередно. Нужно обратить внима-

ние поющего в хоре на то, что он должен осторожно включаться в пение своей партии во время «подхвата» дыхания, не нарушая строя хора.

Работа всего голосового аппарата во многом зависит от дыхания. Малейший перебор дыхания, форсировка или вялость отрицательно сказывается на качестве певческого звука, на работе гортани и других частей голосового аппарата.

Звукообразование. Звук рождается в гортани в результате взаимодействия связок с выдыхаемым из легких воздухом. Голосовые мышцы, благодаря своеобразному мышечному строению могут колебаться, вибрировать целиком, либо краями. В состоянии покоя, при вдохе, голосовые связки имеют форму треугольника. При прохождении воздуха образуется щель в виде эллипса, связки смыкаются в две параллельные линии. Регулируют частоту колебаний связок нервные импульсы, идущие из коры головного мозга. Певческий звук начинается с момента смыкания связок, называемого *атакой*.

Существуют три типа атаки: *мягкая*, *придыхательная* и *твердая*. При мягкой атаке связки смыкаются мягко, воздух проходит между связками легко, без нажима. Для придыхательной атаки характерна большая утечка воздуха. Вначале слышно, как выходит воздух (как будто с согласной «Х»), а затем возникает звук. Для твердой атаки характерно твердое начало звука. Воздух прорывает связки грубо, резким толчком, слышен жесткий щелчок при начале звука. Постоянно певцы пользуются мягкой атакой, а твердая и придыхательная типы атак применяются в целях художественной выразительности.

Для звукообразования немаловажную роль играет гортань. Для каждого типа голоса и певца характерно определенное положение гортани. Чтобы найти такое спокойное и несколько приспущенное положение гортани, начинающему певцу нужно знать, что нижняя челюсть должна быть свободна и мягко опущена, положение головы и всего корпуса также не зажато, естественно и свободно.

Существуют два способа звукоизвлечения: *открытый* и *прикрытый*. Оба вида используются в хоровой практике. Открытым звуком поют большинство русских народных хоров, прикрытым – академические хоры.

Человеческий голос имеет несколько регистров: грудной, смешанный, головной.

А. Варламов в своей «Школе пения» писал о регистрах человеческого голоса и называл их «переменами в голосе, образующими точку при переходе голоса из одного пространства в другое. Соединение этих перемен (т. е. регистров) есть не что иное, как уравнивание голоса во всем его объеме» [19].

Переходные ноты различны у разных голосов. Нпример, у сопрано – ми^2–фа^2, фа-диез^2–соль^2. Для того, чтобы эти ноты прозвучали и не было провала, их следует округлять, притемнять (а–о–у). Полезным для сглаживания регистров является пение с закрытым ртом.

8.5. Работа над певческими навыками

Начинать вокальную работу в хоре следует с *освобождения мышц* артикуляционного аппарата в связи с тем, что у начинающих певцов чаще всего весь голосообразующий аппарат зажат, и в процессе пения рот открывается недостаточно.

Сначала надо научить участников хора управлять работой мышц, поддерживающих нижнюю челюсть и добиться их эластичности. Упражнение на овладение быстрого и активного раскрытия рта будет способствовать правильной артикуляции и звуковедению [51. – С. 53]. Самым удобным гласным звуком для выполнения этого требования является гласный «А» на котором и нужно петь различные упражнения.

Следующим этапом является привитие певцам хора мышечных ощущений в глотке, необходимых для возникновения рупорообразной формы надставной трубки. И гласный «А» также будет являться наиболее удобным гласным звуком.

Одним из ценных качеств голоса певца является ровность его звучания. Она достигается путем максимального сближения артикуляционных форм различных гласных звуков: «А–О–Э». Единая манера формирования гласных помогает добиться ровного кантиленного звучания.

Наиболее сложным является навык овладения правильным *певческим дыханием*.

Кратко познакомив певцов с различными типами дыхания, руководитель более подробно останавливается на нижнереберно-диафрагмальном типе дыхания, являющимися наиболее рациональным для певца.

Затем певцам следует рассказать и показать как правильно берется вдох:

- легкие, наполняясь воздухом, увеличиваются в объеме и расширяются;
- диафрагма, представляющая собой эластичный, куполообразный мускул, становится более плоской;
- нижние ребра немного расходятся в стороны;
- передняя стенка живота выдвигается вперед, а боковые стенки расходятся в стороны.

В начале работы над освоением этого трудного навыка нужно требовать от певцов активного, быстрого вдоха через нос и задержки дыхания. Задержка дыхания активизирует голосовой аппарат перед началом пе-

ния, избавляет от «подъезда» к первому звуку и позволяет более экономно расходовать дыхание [122. – С. 23–24].

Самым трудным моментом в овладении этого типа дыхания является его экономное расходование, пение «на опоре». Выдох должен осуществляться постепенно за счет активной работы мышц брюшного пресса и диафрагмы. Так, Л.Б. Дмитриев установил, что певцы «определяют чувство опоры, как ощущение столба воздуха в груди, возникающее во время пения, сопровождаемое сильным напряжением мышц брюшного пресса, поясницы» [47. – С. 23–24]. Выработке быстрого вдоха и экономного выдоха помогают специальные дыхательные упражнения. Кроме этого активизация выдоха повышается с высотой тона. У начинающего певца, еще не умеющего управлять активным выдохом, может возникнуть мышечная зажатость гортани. Чтобы избежать этого необходимо использовать различные упражнения в восходящем движении с ***crescendo*** при движении от нижнего звука к верхнему. Это способствует развитию эластичности дыхания.

Одним из самых сложных вокальных навыков является воспитание у певцов **кантиленности** звучания (непрерывности, дления звука). Добиться этого можно путем максимального допевания гласного звука до конца длительности, а следующий за ним согласный звук произносится быстро и четко. Выработать этот навык лучше на произведениях, написанных в умеренных и медленных темпах. Формирование льющегося, мягкого звука, лишенного резкости, скованности обеспечивается отсутствием мышечной зажатости.

Следующее необходимое качество звука – это его **острота**. «Близкого» звука проще всего добиться при пении закрытым ртом на звук «М». Главное достоинство «близкого» звука – его интонационная чистота и звучность (полётность). Много интересных высказываний, связанных с нахождением «близкой» интонации можно прочитать в книге К.С. Станиславского «Работа актера над собой» [155. – С. 474, 480].

Сохранение единой вокальной позиции может нарушаться сменой гласных и согласных при пении со словами, а также исполнение различных мелодических интервалов, особенно чистых кварт и квинт, октав, больших секунд. Интонирование верхнего звука интервала в вокальном отношении требует его представления там же, где и нижнего (т. е. «чем выше, тем ниже») и, соответственно, наоборот, нижний звук интервала следует представлять там же, где и верхний («чем ниже, тем выше»).

И, наконец, еще одно качество, характеризующее звук академического хора – это его **округленность**, прикрытость, выравненность во всех регистрах диапазона.

8.6. Распевание хора

Распевание в хоре выполняет различные задачи:

- подготовка голосового аппарата участников хора к пению;
- «настройка» коллектива, приведение его в рабочее состояние, подготовка к репетиционной работе, к концерту;
- развитие мелодического и гармонического слуха певцов;
- расширение диапазона хора;
- работа над вокально-хоровыми навыками и трудными в вокальном отношении местами, встречающимися в хоровом произведении.

Основной принцип распевания – последовательность, движение от простого к сложному, т. е. выбор нетрудных, коротких (два звука) мелодических оборотов с постепенным усложнением вокально-хоровых задач.

В выборе распеваний многие опытные дирижеры сходятся в главном – не важно, *какое* упражнение, а важно *как* над ним работать.

Методы распевания следующие:

- распевание хоровых партий, хоровых групп, всего хора;
- распевание на определенные гласные, слоги, слова, «закрытым ртом» и др.;
- гармоническое выстраивание аккорда – пение гаммы с остановкой на звуках аккорда. В многоголосных распеваниях применяется метод «устной подсказки» для выработки гармонического строя;
- распевание мелодическое (унисон) и гармоническое;
- распевание с охватом различных участков диапазона и регистров;
- распевание в различных темпах, ритмах, динамике*;
- работа над различными штрихами (staccato, marcato, legato);
- использование хоровых произведений и отдельных фрагментов из них для распевания хора;
- выработка навыка пения по руке дирижера вне ритма.

На начальном этапе работы с любительским коллективом лучше использовать распевание с поддержкой инструментального сопровождения (фортепиано) в разных вариантах: без тактирования и с тактированием левой рукой, в то время как правая рука подыгрывает аккордовый аккомпанемент в секвенционном изложении (по полутонам вверх).

Начинать распевание целесообразно в среднем рабочем отрезке диапазона (в удобной тесситуре) каждой хоровой партии [37. – С. 51]. Начальные упражнения должны включать в процесс звукообразования верхние резонаторы, что позволит присутствовать в акустике звуку

---

* Этот метод иллюстрирован примерами в книге В.Г. Соколова «Работа с хором» [153. – С. 75–78].

верхней форманты. Этому будут способствовать упражнения, построенные сверху вниз. Желательно, чтобы начальные распевания строились на чередовании больших и малых секунд и по объему не превышали квинту и исполнялись в умеренном темпе.

Участники начинающего хора не всегда любят петь упражнения. Хормейстер должен убедить их в полезности и необходимости распеваний во время которых вырабатываются определенные мышечные и резонаторные ощущения, связанные с красивым звучанием голоса.

Необходимо следить за качеством звука, не допускать безразличного, инертного пения. В этих условиях возрастает роль правильного вокального показа дирижером упражнения, задавания им «тона». Следует особо подчеркнуть значение пения упражнений без сопровождения для развития внутреннего слуха [64. – С. 34].

Необходимо чтобы распевания носили стабильный характер, так как положительный результат возникает только при многократном повторении одних и тех же попевок. Прочные навыки вырабатываются в результате систематических занятий.

Распевания должны быть несложными для восприятия, удобными для усвоения, лаконичными, ясными и целенаправленными. Подбор упражнений, интенсивность распевания определяется тем, когда они используются: перед концертом или во время репетиции. Если распевание проводится перед коротким выступлением, оно будет значительным. В то же время не следует проводить длительное распевание перед концертом в двух отделениях, так как большая певческая нагрузка певцов хора может утомить их и отразиться на качестве исполнения.

Существуют различные школы и подходы к распеванию хора – М. Глинка, Г. Ломакин, А. Егоров, В. Соколов, О. Павлищева, В. Емельянов [33, 54, 56, 122, 153].

Освоение методики и практики распевания необходимо для правильной организации певческого воспитания.

Вокальная работа с хором – творческий процесс, который в значительной степени зависит от индивидуальных особенностей, опыта и личных взглядов дирижера-хормейстера. Их формирование идет длительным путем – от знакомства с основами вокальной работы к изучению опыта мастеров вокально-хорового искусства, специальной литературы, сопоставления различных точек зрения, накоплению собственного практического опыта (как певца хора, дирижера, педагога) и на этой основе, наконец, поиска и становления *своего* стиля работы, *своей* методики [121. – С. 5].

Контрольные вопросы

1. Каковы основные принципы вокальной работы с хором?
2. Назовите предварительные условия практического овладения дирижером основами вокально-хоровой работы.
3. Назовите элементы певческого голоса.
4. Перечислите основные типы певческого дыхания.
5. Как происходит возникновение певческого звука, и какие существуют типы певческой атаки звука?
6. Определите роль резонаторов в формировании звука.
7. Что такое «примарная зона» звучания голоса?
8. Какие методические приемы можно использовать для достижения звуковедения legato?
9. Каковы основные задачи, формы и методы распевания в хоре?
10. Назовите авторов известных вокальных школ и методик.

Практическое задание

1. Показ на фортепиано во всех тональностях упражнений для распевания хора (по тонам хроматической гаммы вверх или вниз, с использованием простейших гармонических функций и модулирующего аккорда).
2. Настройка хора с помощью камертона (от звука «ля») во всех мажорных и минорных тональностях.

Глава IX. Дирижирование хором

9.1. Основные этапы развития дирижерского искусства

Дирижирование (от французского глагола diriger – направлять, руководить) как искусство управления музыкальным коллективом зародилось в глубокой древности и прошло длительный путь развития [142].

Исследователи отмечают, что потребность в руководителе возникла еще в искусстве первобытных народов, когда музыка носила синкретичный характер. Люди сообща выражали свои чувства в пении и танцах. Ведущим элементом был ритм, появилась необходимость ритмического единства исполнения. Из среды участников выделялся наиболее способный исполнитель, лидер (ведущий), который при помощи примитивных ударных инструментов (камни, раковины) помогал исполнителям устанавливать единый т е м п о - р и т м .

Этот *начальный «шумный» этап* в истории дирижирования был самым длительным*. В Древней Греции и Риме во время исполнения трагедий руководитель хора управлял ансамблем, громко отбивая ритм ударами ног (для этого обувь подбивалась железной подошвой).

На протяжении веков в народном хоровом исполнительстве роль дирижера выполнял певец-запевала – наиболее талантливый и авторитетный участник хора. Он «задавал тон» и темп, ударяя в ладони или постукивая ногой.

В практике церковного хорового исполнительства до изобретения нотной записи существовала устная традиция передачи распевов. Руководителем хора становился наиболее опытный певец, обладающий хорошим слухом и музыкальной памятью, знающий традиции и нормы исполнения той или иной молитвы или службы в целом.

Позже, с возникновением нотной записи функции дирижера выполняет певец-головщик† (уставщик), который не только знал и хранил традиции исполнения хоровой музыки, но и владел тайнами крюкового письма.

По мере интонационного обогащения музыки в исполнительской практике устанавливается новый бесшумный способ дирижирования, в основу которого была положена система условных символических движений рук и пальцев. При помощи этих приемов дирижер мог показать

---

* При описании этапов развития дирижерского искусства использована периодизация, предложенная Ю.П. Кустовым [84. – С. 6–14].

† Начиная с XVII – XVIII веков (возникновение партесного пения) головщик сменяется регентом, в обязанности которого входило обучение певчих, разучивание и исполнение произведений.

исполнителям направление мелодии, высоту звуков, общий характер исполнения. Эта система совершенствовалась несколько веков и постепенно превратилась в хирономию, или хейрономию*. Целый ряд условных знаков существовал для показа нюансировки: так, например, ***piano*** выражалось указательным пальцем правой руки, которым дирижер проводил по пальцам левой, при ***forte*** правая рука прижималась к ладони левой и т. д. [34. – С. 29].

Хейрономия древних народов перешла в практику средневековья и удержалась в ней в качестве основной системы дирижирования до XVI века. С этого начался *второй этап* развития дирижирования – *шумно-бесшумный*, когда оба способа длительное время сосуществовали рядом, взаимно дополняя друг друга. При исполнении средневековой культовой музыки в монастырях и церквях использовались хейрономические приемы. Вместе с хоралами эти приемы распространились по всей Европе. Во главе хоров, ансамблей культовых учреждений стояли монахи, аббаты, которые назывались по-разному: примициус, кантор и т. п. Они использовали жезлы для торжественного начала музыкального исполнения. Постепенно жезл видоизменяется, он принимает вид баттуты†. Как и жезл, она изготавливалась из ценных пород дерева длиной 1 – 1,5 м, толщиной несколько сантиметров. Необходимость использования баттуты была вызвана развитием инструментальной музыки, усложнением полифонических форм и в связи с этим возросшими трудностями в области ритмического ансамбля в коллективном исполнении (баттута была впервые введена Палестриной в 1564 году). Использование баттуты продлевало время «шумного дирижирования» и не могло не вызвать протеста у слушателей. В то же время происходили значительные изменения в самой музыке. Появляется система цифрованного баса (генерал-баса), которая вызвала новые формы оркестрового ансамбля и управления им. Клавесинист становится теперь не только непременным участником оркестра, но и его руководителем. В руках клавесиниста – партитура, он расшифровывает голоса, аккомпанирует певцам-солистам. Теперь он является дирижером, сидя за инструментом (клавесин, чембало, орга́н) к а п е л ь м е й с т е р о м‡, указывает темп, вступления хору, оркестру, солистам. Таким способом дирижировали И.С. Бах, Г.Ф. Гендель. Эта традиция участия композиторов в разучивании и исполнении своих произведений сохранилась до наших дней. Дирижирование за клавесином, зародив-

---

* От греч.: *хейр* – рука; *номос* – закон, правило.

† Б а т т у т а: от *battuta* – удар, такт; от итал. глагола *buttare* – ударять, бить.

‡ К а п е л ь м е й с т е р – от нем. *kapellmeister* – от *kapella* – хор, оркестр и *meister* – мастер, руководитель.

шееся в XVI веке закрепляется в концертной практике, в XVII веке проникает в оперу, а в XVIII веке достигает вершины своего развития.

Эволюция музыки XVIII века, ее выразительных средств, инструментов и форм коллективного исполнения, расширение концертной практики, увеличение концертных залов, состава участников хоров и оркестров, а главное – развитие новой симфонической музыки (Гайдн, Моцарт, Бетховен) настоятельно требовало не только правильного воспроизведения нотного текста, но и художественной интерпретации, обнаруживая несостоятельность указанной системы. Появляется двойное и тройное дирижирование. Капельмейстер играл генерал-бас, следил за хором и солистами, а концертмейстер*, стоя на возвышении, играл на скрипке, топал ногой, отбивал такт, иногда размахивая смычком. К двум дирижерам иногда присоединялся третий – первый виолончелист.

Со второй половины XVIII века позиции капельмейстера ослабляются. Композиторы начинают выписывать партии всех инструментов или голосов хора, повышая тем самым ответственность каждого исполнителя. Главным руководителем исполнительского коллектива становится скрипач-концертмейстер. Таким дирижером был И. Гайдн. В танцевальных оркестрах такой способ дирижирования сохранился и в XIX веке. Огромной популярностью во всем мире пользовался И. Штраус, и не только как создатель танцевальной музыки, но и как скрипач-дирижер.

В конце XVIII – начале XIX века появляются такие выдающиеся исполнители-виртуозы, как Н. Паганини, и Ф. Лист, композиторы-новаторы Л. Бетховен, Г. Берлиоз, Р. Вагнер. Они обогатили оркестровое звучание за счет введения в оркестр новых инструментов, динамического и колористического разнообразия его звучания, выразительных возможностей исполнения. Практика требовала иных форм дирижирования, соответствующих новым задачам и условиям исполнения музыки. Этот процесс привел к освобождению дирижера от участия в оркестре. Дирижер становится самостоятельной и очень значительной фигурой, не только координирующей звучание, но и концентрирующей на себе исполнительскую волю и намерения всех участников исполнения музыкального произведения.

Еще в 80-е годы XVIII века были попытки дирижировать палочкой, но именно в XIX веке новый стиль дирижирования был введен в практику оркестрового исполнения почти одновременно несколькими выдающимися музыкантами: Ансельм Вебер (1807), Мозель (Вена, 1812),

---

* Концертмейстер – от нем. *konzertmeister* – музыкант, возглавляющий группу струнных инструментов оперного или симфонического оркестра.

К.М. Вебер (Дрезден, 1816), Л. Шпор (Франкфурт-на-Майне, 1817), Г. Спонтини (Берлин, 1820), Ф. Мендельсон (Лейпциг, 1835).

XIX век знаменуется новым *этапом в дирижировании (бесшумным)* – раскрывшим значение художественной интерпретации в области хорового и оркестрового исполнения.

Важнейшие достижения нового этапа дирижирования:

- выделение специальной профессии дирижера как исполнителя;
- дирижирование лицом к оркестру, что позволило дирижеру усилить свое воздействие на исполнителей за счет введения таких сильных дирижерско-исполнительских средств, как глаза, лицо, мимика;
- раскрытие выразительных возможностей музыки (при исполнении главным становится не такт и сильная доля, а музыкальная фраза, музыкальная мысль) (Ф. Лист);
- происходит разделение функций рук: правая – темп, пульс; левая – нюансы (Р. Вагнер);
- введение групповых репетиций (Г. Берлиоз);
- дирижирование «чужими» оркестрами (Ф. Мендельсон);
- организация гастролей оркестра (Г. фон Бюлов);
- дирижирование наизусть (Г. фон Бюлов);
- подготовка дирижеров (школа Р. Вагнера; открытие дирижерских классов в консерваториях Германии).

Таким образом, стихийные и примитивные телодвижения первобытных народов, хейрономия древнего периода и эпохи средневековья, поиски средств управления ритмическим ансамблем и появление баттуты с «отбиванием такта» в XVI веке, «генерал-бас» и дирижирование за клавесинов в XVII – XVIII веках, и, наконец, возникновение нового стиля с его высокоразвитым языком жестов и введение дирижерской палочки – вот основные этапы эволюции дирижерского искусства.

Искусство дирижирования дало миру блестящую плеяду гениальных мастеров: Г. Берлиоз, Р. Вагнер, Г. Бюлов, Ф. Лист, М. Балакирев, А. Рубинштейн, Г. Рихтер, Г. Малер, Ф. Вейнгартнер, А. Никиш, Р. Штраус, Г. Сафонов, С. Рахманинов, С. Кусевицкий, В. Сук, Н. Черепнин, Б. Вальтер, В. Фуртвенелер, А. Тосканини, В. Менгельберг, Д. Митропулос, О. Клемперер, Г. фон Караян, Е. Мравинский, Г. Рождественский, Е. Светланов и др. [13, 17, 18, 21, 25, 38, 50, 66, 74, 75, 79, 100, 111, 138, 164, 168].

XX век является вершиной этого процесса, когда происходит не только развитие и обогащение идей, заложенных в XIX веке, но и вписывается множество ярчайших страниц.

9.2. Сходства и различия в дирижировании хором и оркестром*

Между хоровым и оркестровым исполнительством имеются не только различия, но и принципиальная общность, которая заключена в самой природе коллективного музицирования, в его музыкальных и психологических предпосылках.

Основные закономерности управления коллективным исполнением одни и те же в хоре и в оркестре. И в хоре, и в оркестре основу дирижерского искусства составляет умение дирижера работать с музыкальным коллективом (хором, оркестром), подчинить своей воле, увлечь единым настроением и музыкальной идеей, быть интерпретатором музыкального сочинения.

Однако дирижер должен хорошо знать специфику управляемых им инструментов и голосов, для того чтобы и влиять на звукоизвлечение и на звучность в целом, и помогать музыкантам в преодолении имеющихся технических трудностей. Так, опытный дирижер покажет дыхание скрипкам иначе, чем тромбонам; сопрано (в хоре) – иначе, чем басам.

Специфические особенности техники хорового (a cappella) и оркестрового дирижирования заключаются в различных образно-эмоциональных и звуковых масштабах. Ведь различие между хоровой и симфонической музыкой само собой очевидно. Оно заключается в специфике выразительных средств, способах звукоизвлечения, в тембрах и масштабах звуковой палитры, в высотном и динамическом диапазоне, в тяготении к определенным формах. Это, естественно, определяет разницу в масштабах жестовых и пантомимических движений. Само положение хора на эстраде и условия его зрительного контакта с дирижером позволяют ему добиваться таких филигранных тонкостей в звучании (при помощи минимальных движений рук), которые в условиях симфонического дирижирования отсутствуют в силу зрительно-акустических причин.

Система работы с хором, когда исполнение оттачивается путем многократных репетиций, освобождает руководителя на концерте от многих дирижерско-технических трудностей. Темпы подготовки симфонических программ в современной оркестровой практике, наоборот, предъявляют к технике симфонического дирижера исключительно серьезные и разнообразные требования. В частности, достижение метро-ритмического ансамбля в оркестровом исполнении представляет для дирижера значительно бóльшую трудность, чем аналогичная задача при хоровом испол-

---

* Для данного раздела использованы материалы из книги С.А. Казачкова «Дирижерский аппарат и его постановка» [69. – С. 19–21].

нении a cappella. Динамическая гибкость хорового звучания a cappella нуждается в другой технике жеста, нежели крупный динамический план оркестрового звучания. Техника управления дыханием и штрихами также частично отличается от оркестровой. И все же указанные отличия не столь существенны, как та общность, которая объединяет оба вида дирижирования. «Практика показывает, что хорошо образованный, талантливый дирижер может без особый трудностей переключаться с симфонического дирижирования на хоровое и в обратном порядке. И то, что далеко не каждый дирижер способен к такому переключению, свидетельствует скорее о недостатках в системе обучения, чем о коренной разнице между техникой хорового и оркестрового дирижирования» [69. С. 19–21].

В постановке дирижерского аппарата сходство хорового и оркестрового дирижирования проявляется еще более фундаментально.

Анализ техники пения и игры на различных инструментах показывает, что основные закономерности этой техники едины. Так для современного музыкального исполнительства характерно единое отношение к вопросам дыхания и опоры звука, свободы и непринужденности движений, слухо-моторной связи и т. д.

Структурная (анатомическая) и функциональная (физиологическая) природа дирижерского аппарата одинакова у дирижера хора и у дирижера оркестра, что также является важным фактором, определяющим единство принципов постановки.

9.3. Средства и приемы дирижерского управления

В искусстве дирижирования исследователи отмечают три главные стороны – музыкальную, психологическую и физиологическую.

С *музыкальной* стороны дирижирование является процессом отражения в выразительной жестикуляции главнейших элементов музыки в их совокупности и обобщенности. Дирижерский жест не состоит из разрозненных движений, он состоит из логически связанных, функционально сопряженных жестов, вызванных такой же сопряженностью элементов музыки в их логике развития и становления.

«С *психологической* – дирижирование есть процесс эмоционального переживания музыки, опирающийся на выразительность человеческих телодвижений: жестикуляцию рук, мимики лица, выражение глаз. Каждый жест должен быть эмоционально окрашен, психологически достоверен, естественно выражен.

С *физиологической* – правильность дирижирования обуславливается периодичностью процессов возбуждения и торможения нервных клеток мозга, что определяет и правильность работы мышц-

антагонистов рук дирижера, их попеременное включение и выключение, напряжение и расслабление» [149. – С. 9].

Дирижирование включает не только навыки дирижерской техники, но исполнительский артистизм, способность эмоционально-образного воздействия на коллектив, и самое главное – наличие дирижерской воли, без чего коллективное музицирование невозможно.

Основными средствами дирижерского управления являются: *дирижерский аппарат* и *дирижерская сетка*.

Дирижерский аппарат

Дирижерский аппарат – это лицо (мимика, глаза, артикуляция), положение корпуса (голова, плечевой пояс, корпус, ноги, а также руки (кисть, предплечье, плечо, локоть).

Положение корпуса дирижера должно быть спокойным, ненапряженным, но активным и собранным. Не следует применять частые повороты, наклоны при показе вступлений – это создает впечатление суетливости. Положение корпуса влияет на дыхание дирижера. Оно должно быть свободным и естественным.

Устойчивое положение корпуса при дирижировании обеспечивает правильная постановка ног – они несколько расставлены, правая нога немного выдвинута вперед.

Положение головы дирижера способствует зрительному контакту с исполнителями. «Ни в один из ответственных моментов дирижирования, – пишет К.Б. Птица, – дирижер не должен оставлять исполнителей вне поля своего зрения. Его взгляд должен быть быстр, открыт, прям и энергичен. Взгляд должен охватывать в общем весь исполняющий коллектив и одновременно – наблюдать за каждым певцом» [132. – С. 11].

Необходимость зрительного контакта дирижера обуславливает обязательное знание дирижером партитуры музыкального произведения *наизусть*, как говорят музыканты, «у дирижера должна быть партитура в голове, а не голова в партитуре».

Мимика и артикуляция помогают дирижеру в показе дыхания, высокой певческой позиции, необходимого тембра, беззвучно имитируя ртом округлость звука, направленность его в головные резонаторы.

Наиболее важная часть дирижерского аппарата – руки. Решающую роль играет кисть, поскольку она – главная, наиболее выразительная часть дирижерского аппарата, заключающая в себе наибольшие возможности и средства дирижерской техники. Благодаря кистевым движениям достигается ясность метрических схем, четкость удара в сильных долях;

в кистевых движениях заложены неисчерпаемые возможности показа различных оттенков музыки.

Основное положение кисти при дирижировании следующее: ладони вниз, пальцы свободны, слегка сомкнутые и округленные. В отдельных случаях, в зависимости от характера музыки используются кисти ладонями внутрь, или «ребром», ладонями вверх.

В зависимости от музыки, характера звуковедения, кисть может быть мягкой, эластичной, гибкой (певучая, медленная музыка), «упругой», собранной, активной при дирижировании музыкой в быстром темпе. В методике дирижирования педагоги иногда используют в работе над кистью образные сравнения, типа: «положить руку на мяч», «вести звук» и т. п. Трудней всего добиться пластичности движения рук, но именно пластичные выразительные движения кисти и пальцев определяют понятие «поющие руки».

Предплечье – такая же важная часть дирижерского аппарата. Движение кисти всегда органично связано с предплечьем. Необходимо с самого начала обучения дирижерской технике отрабатывать свободные, эластичные движения предплечья, «от локтя».

Локоть при дирижировании должен занимать определенное положение. Надо избегать лишних движений локтями. Нельзя также локти прижимать к ребрам или отводить назад.

Плечи при дирижировании нельзя поднимать вверх. Очень часто у начинающих дирижеров наблюдаются зажатые, напряженные, малоподвижные в суставах плечи – этого надо избегать; плечи должны быть свободно опущены. Движения плеча, предплечья и кисти при дирижировании певучей, кантиленной музыкой, в умеренных темпах должны быть органичны, взаимосвязаны. Движения рук «от плеча» иногда применяется при дирижировании музыкой величественной, помпезной, чаще всего в умеренных и медленных темпах.

Подготовительные упражнения помогают начинающим дирижерам освободиться от физических недостатков, от скованности, зажатости мышц дирижерского аппарата [69, 77. – С. 25–30, 57]. Многие известные дирижеры (Н. Данилин, К.П. Птица, Н. Малько, С.А. Казачков, А. Когадеев) придавали специальным упражнениям большое значение [69, 77, 99, 132].

Дирижерские схемы[*]

В основу тактирования ***двухдольного размера*** положена двухдольная схема. Схема двухдольного такта применяется в следующих случаях:

1) при тактировании размеров $\frac{2}{2}$ (alla breve) $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{8}$ $\frac{2}{16}$;

2) при тактировании размеров $\frac{6}{8}$ $\frac{6}{4}$ в умеренных или быстрых темпах с группировкой 3 + 3. Пример: Хор С. Танеева «Вечер» на слова Я. Полонского.

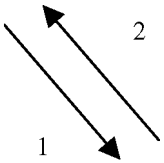


Схема двухдольного размера

В основу тактирования ***трехдольного размера*** положена трехдольная схема. Она применяется:

1) при тактировании размеров $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{16}$;

2) при тактировании размеров $\frac{9}{16}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{4}$ с группировкой 3 + 3 + 3.



Схема трехдольного размера

[*] Подробно см. в кн. К. Птицы «Очерки по технике дирижирования хором» [132. – С. 47–65).

В основу тактирования ***четырехдольного размера*** положена четырехдольная схема:

1) при тактировании размеров $\frac{4}{8}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{2}$;

2) при тактировании размера $\frac{12}{8}$ с группировкой 3 + 3 + 3 + 3.

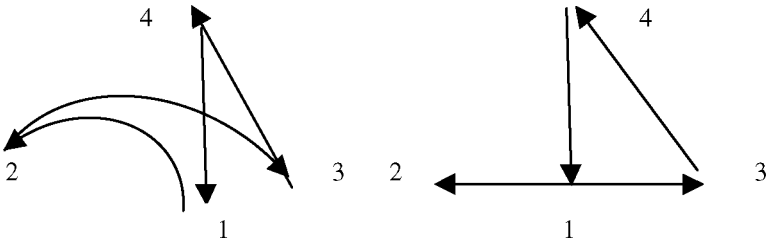


Схема четырехдольного размера

В основу тактирования ***шестидольного размера*** положена четырехдольная схема с удвоением первой и третьей долей: при тактировании размеров $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{8}$ в умеренном и медленном темпах (пример: русская народная песня в обработке Н. Римского-Корсакова «Как за речкою, да за Дарьею»).

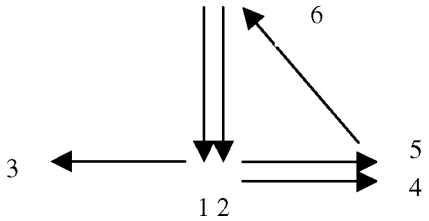


Схема шестидольного размера

В быстром темпе шестидольный размер тактируется «на два» (С. Танеев «Посмотри, какая мгла»).

Восьмидольный размер. Основа тактирования – четырехдольная схема с удвоением каждой доли (пример: П. Чайковский. Хор крестьян «Болят мои скоры ноженьки» из оперы «Евгений Онегин»).

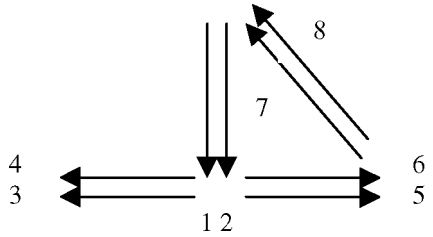


Схема восьмидольного размера

В быстром темпе восьмидольный размер тактируется «на четыре» с группировкой 2 + 2 + 2 + 2; в некоторых случаях тактируется по трехдольной схеме с группировкой 3 + 3 + 2. Например, Д. Аракишвили «О поэте»).

Девятидольный размер. В основу тактирования положена трехдольная схема с утроением каждой доли. Пример: П. Чайковский. Хор «На море утушка купалася» из оперы «Опричник».

В быстром темпе – тактируется «на три». Пример: Н. Римский-Корсаков. «Ой, беда идет, люди» из оперы «Сказание о граде Китеже».

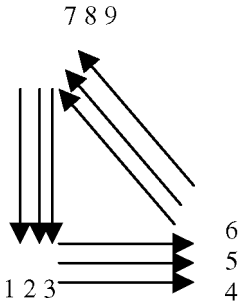


Схема девятидольного размера

Двенадцатидольный размер. В основу тактирования положена четырехдольная схема с утроением каждой доли. Тактирование двенадцатидольного размера «на двенадцать» применяется в медленном темпе. Пример: Фуга из оперы Н. Римского-Корсакова «Снегурочка», финал I действия; В. Моцарт «Реквием»: «Lacrimosa».

В быстром темпе двенадцатидольный размер тактируется «на четыре».

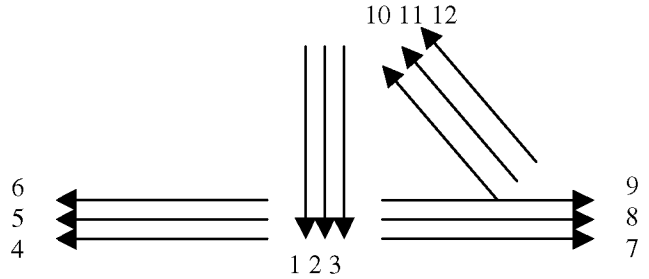


Схема двенадцатидольного размера

Дробленые схемы применяются в тех случаях, когда в музыке встречаются мелкие длительности, исполняемые в медленном темпе, сложные ритмические группировки, замедление темпа и т. д. В этих случаях применяют дробление взмаха на более мелкие части.

Примеры: хор крестьян «Ах, ты сердце» из I действия оперы А. Даргомыжского «Русалка» (дробление трехдольной схемы); В. Моцарт «Реквием»: «Confutatis» (дробление четырехдольной схемы).

Смешанные размеры

Пятидольный размер. Впервые этот размер был введен М. Глинкой в опере «Иван Сусанин» («Свадебный хор»).

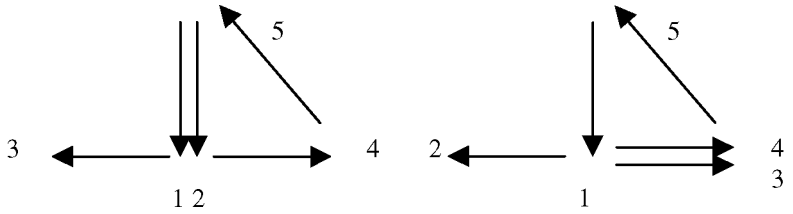
Пятидольный размер чаще всего дирижируется «на пять», «на два» и очень редко «на раз». Основой тактирования пятидольного размера является четырехдольная схема с удвоением первой или третьей доли.

Пятидольная схема применяется при тактировании размеров $\frac{5}{4}$ $\frac{5}{8}$ в умеренных и медленных темпах.

Пятидольный размер тактируется следующими способами:

1) с группировкой 3 + 2, когда удваивается первая доля схемы (пример: М. Глинка «Свадебный хор» из оперы «Иван Сусанин»)

2) с группировкой 2 + 3, когда удваивается третья доля (пример: П. Чайковский. Хор девушек «Я завью венок» из оперы «Мазепа»).



(3 + 2) **(2 + 3)**

Схема пятидольного размера

В быстром и умеренном темпах пятидольный размер тактируется «на два»:

- с группировкой 2 + 3 (пример: Хор «С крепкий дуб тебе повырасти» из оперы Н. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане»);
- с группировкой 3 + 2 (пример: Хор «Лель таинственный» из оперы М. Глинки «Руслан и Людмила»).

В редких случаях пятидольный размер тактируется «на раз», когда на один дирижерский взмах исполняются все пять долей такта (пример: Сцена Ярославны с девушками из I действия оперы А. Бородина «Князь Игорь» «Ты помилуй нас»).

Семидольный размер. В основу тактирования семидольного размера положена четырехдольная схема:

- с группировкой 2 + 2 + 3:

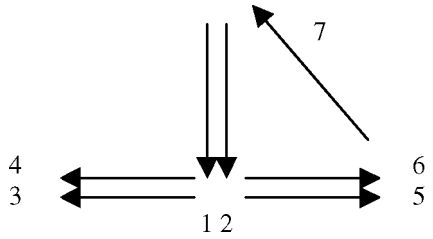


Схема семидольного размера с группировкой 2 + 2 + 3

- с группировкой 3 + 2 + 2 (пример: Н. Римский-Корсаков. Хор «Что так рано солнце красное» из оперы «Сказка о Царе Салтане»):

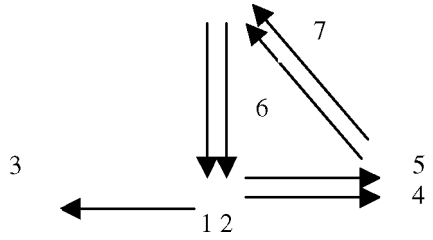


Схема семидольного размера с группировкой 3 + 2 + 2

Одиннадцатидольный размер. Впервые этот размер был применен Н. Римским-Корсаковым в операх «Садко» и «Снегурочка». Основой тактирования служит пятидольная схема с группировкой 2 + 2 + 2 + 2 + 3 (пример: «Будет красен день» – хор торговых гостей из оперы Н. Римского-Корсакова «Садко») или 2 + 3 + 2 + 2 + 2 (пример: «Гимн Яриле Солнцу» из оперы Н. Римского-Корсакова «Снегурочка»).

Группировка долей обычно выписывается композитором в начале произведения в виде нотных знаков.

Правильное тактирование метрических схем – основа работы по технике дирижирования. В дирижерской практике часто можно слышать такие высказывания: «вот у этого дирижера ясная, хорошая рука», или, наоборот «непонятная рука». Огромное значение верному тактированию схем придавал крупный дирижер и композитор Э.Ф. Направник, который указывал: «Прежде всего будьте ясны в тактировании. Помните о первом ударе!) (Цит. по.: [77]). Известный дирижер и композитор М. Ипполитов-Иванов говорил, что от дирижера прежде всего требуется рука, как от певца голос, а от пианиста и инструменталистов – пальцы».

Педагогическая практика показывает, что вопросу тактирования схем не всегда придают должное значение, считая, что схема «мешает творчеству». Это ошибочное мнение. Вот что пишет по этому поводу известный дирижер М. Канерштейн: «Метр для дирижера выступает на первый план, с одной стороны, как некий фактор, организующий его движения, с другой – как средство общения с массой исполнителей. Отсюда понятно, насколько важны ясность и четкость рисунка метрической схемы. Неуклонное следование рисунку метрической схемы вовсе не являются для дирижера ограничением его жестикуляции. Наоборот,

только строгая организованная дисциплина движений порождают настоящую свободу их» [73][*].

Дирижерский жест состоит из трех моментов: «внимание», «дыхание», «вступление».

«В н и м а н и е » – готовность коллектива к началу исполнения. В жесте «внимание» принимают участие не только руки, но и мимика, глаза. При поднятии рук на «внимание», нельзя передерживать этот жест, а также надо учитывать характер музыки.

После этого следует показ д ы х а н и я , с помощью особого дирижерского взмаха, который в музыкальной практике принято называть *ауфтактом*.

Ауфтакт[†] в переводе означает «надтакт», «сверхтакт», «предвзмах». Это такой предварительный жест, в котором отражаются все намерения дирижера: показ дыхания, динамики, характера музыки, штрихов, снятия звучности, смена выдержанных нот или аккордов, смена темпа и др. (А. Когадеев [77]).

С целью выяснения этимологии слова «ауфтакт», его современной трактовки и уточнения понятия этого термина Ю.П. Кустов сделал анализ ряда работ и предложил такое определение: «Ауфтакт – дирижерский жест, предвосхищающий начало исполнения как всего музыкального произведения или его части, так и музыкально-исполнительских средств, направленных на выявление и раскрытие его содержания» (Ю.П. Кустов [84]. «Искусство дирижирования – это искусство ауфтакта» – повторяют афоризм дирижеры, отмечая значение этого предварительного жеста в дирижировании. Сущность дирижерского искусства заключена в «технике опережения звучания» [11. – С. 35].

П.Г. Чесноков пишет, что «время, затраченное на движение дыхания, должно точно равняться времени, которое будет израсходовано на движение вступления» [180. – С. 142]. Показ «вступления» обеспечивает атаку звука (начало звучания). Момент прикосновения кистей рук с воображаемой плоскостью на которой находится доля, и есть момент ***вступления***.

Наряду с показом вступления, важное место в дирижерской технике имеет момент прекращения звучания, так называемое снятие звучности, которое также требует специальной подготовки[‡]. П.Г. Чесноков отмечает, что жест снятия, так же как и жест вступления, имеет три момента:

---

[*] Включение в индивидуальные планы студентов отделения академического хора вуза культуры и искусств произведений со сложными смешанными несимметричными размерами отражено в программе курса «Дирижирование» (сост. В. Васильев, Т. Томашевская) [40].

[†] От нем. *auf* (над) и лат. *tactus* (прикосновение).

[‡] Подробнее см. в книгах К. Птицы [132] и А. Когадеева [77].

приготовление («внимание») ауфтакт к снятию и снятие. Важную роль в момент снятия играет выразительный «предупреждающий» взгляд дирижера.

В музыкальной практике существуют разные виды ауфтактов. Наиболее употребительные – приготовленный и неприготовленный, задержанный, междольный, обращенный и др.*

В процессе дирижирования большое значение имеет амплитуда† жеста. Она зависит от характера музыкального произведения, динамических оттенков, агогики, ритмических особенностей, силы звучания, а также от количественного состава хора, расстояния между дирижером и исполнителями и пр.

С амплитудой связан вопрос об основных позициях (уровнях) дирижерского жеста. Основная классификация дирижерского жеста по уровням (высоте) была впервые предложена профессором П.Г. Чесноковым в 1940 году в книге «Хор и управление им» (129. – С. 131–132). П.Г. Чесноков различал во взмахе пять основных уровней соответственно пяти динамическим градациям звучности (***pp***, ***p***, ***mf***, ***f***, ***ff***). С. Казачков, исходя из трехмерности (высота, ширина и глубина) и объемности дирижерского жеста, предлагает три основных уровня (позиции), допускающих массу промежуточных градаций:

- средний – на уровне груди;
- верхний – на уровне плечевого пояса.

Как справедливо подчеркивается, что выбор той или иной позиции, диапазона, плана и их сочетание обусловливается художественной задачей и индивидуальностью дирижера.

С. Казачков в книге «Дирижерский аппарат и его постановка» [69] излагает общие принципы постановки дирижерского аппарата:

- принцип свободы движений;
- принцип графической ясности движений;
- принцип экономии жеста;
- принцип звукодвижения, отражения всех основных элементов музыки, мелодии, темпо-, метро-ритма, агогики, динамики, тембра, штрихов, дыхания, артикуляции;
- принцип мелоса (эластичности, певучести жеста);
- принцип художественной целесообразности.

В дирижерском жесте присутствуют три основные элемента – *выразительный*, *изобразительный* и *условный*:

1) в ы р а з и т е л ь н ы й связан с характером музыки, драматургией образов, идейно-художественной направленностью, исходящей из самой

---

* Подробнее см. в книгах А. Когадеева, И. Мусина, К. Ольхова [77, 109, 119].

† От лат. *amplitudo* – величина, объемность.

музыки, и природой общечеловеческого языка жестов и ими обогащается;

2) изобразительный – показ штрихов, тембровых, артикуляционных, жанрово-образных особенностей произведения. Злоупотребление этим элементом приводит к манерности, вычурности в дирижировании;

3) условный – показ метрической схемы, речитативов, каденций и т. п. Художественная ценность этого элемента при дирижировании мала.

В технике дирижирования все эти элементы переплетены, но преобладает выразительный элемент, который является душой дирижирования [69. – С. 17]. При этом С. Казачков отмечает, что замечательной традицией русской дирижерской школы являются такие черты, как стремление к экономности жеста и органическая связь с вокальным искусством. Современное дирижерское искусство немыслимо без широкого дыхания, без живого, текучего темпо-ритма, без пластичной динамики и агогики, без осмысленной артикуляции, без теплого, сочного, наполненного звука, т. е. без всего того, что составляет основу пения как «искусства интонируемого смысла».

Функции правой и левой руки

Разделение функций правой и левой рук обогащает выразительные средства дирижирования, расширяет возможности дирижерской техники.. На начальном этапе обучения используется одновременное движение рук. Подобный способ называется «двуручье», или «параллелизм», он встречается в хоровой практике, например, при дирижировании большим составом исполнителей, при дирижировании громкой звучностью (tutti хора, оркестра), а также в тех случаях, когда нужно добиться четкого ритма, одновременности исполнения всех хоровых групп.

Однако при исполнении музыкального произведения дирижеру часто приходится выполнять в один и тот же момент множество технических задач. В таких случаях дирижер распределяет выполнение этих задач между правой и левой руками. Сложившаяся дирижерская практика придерживается следующих правил: правая – *темп, пульс*, левая – *нюансы*.

Правая рука чаще выполняет следующие задачи:

- тактирование метрических долей;
- показ темпа и агогики (пульс);
- показ вступлений групп хора, инструментов оркестра, всему хору или оркестру в целом;
- ритмических особенностей (дробление долей, синкоп, акцентов).

Л е в а я рука чаще всего выполняет такие задачи, как:

- показ нюансировки;
- показ вступления голосам, инструментам оркестра;
- выявление многообразия тембровых, интонационных особенностей музыки;
- производит снятие звучности;
- отмечает цезуры, предупреждает о смене темпа, фактуры;
- выражает характер исполняемой музыки;
- дает указания по строю.

Очень метко и образно охарактеризовал значение для дирижера функций левой и правой руки Н. Малько: «…вопрос, является ли роль левой руки самостоятельной или вспомогательной никакого принципиального значения не имеет, и я ставлю его только из практических соображений, подчеркивая, что надо беречь левую руку и пускать ее в дело только тогда, когда это необходимо и оправдано.

Правая и левая рука у дирижера должны жить дружно, но это не значит, что одна должна вмешиваться в работу другой. Насколько драгоценна помощь левой руки там, где она действительно нужна, настолько несносна для оркестра, зрителей и прежде всего для качества исполнения, левая рука, повторяющая каждое движение правой, иногда даже не вместе, или судорожно вздрагивающая при каждом движении правой руки. Такая левая рука напоминает человека, все время повторяющего слова и мысли других, да еще невыразительно и неинтересно. Лучше побольше молчать и иногда сказать что-то свое» [99].

Таким образом, независимость рук в процессе дирижирования является той основой, на которой базируется техника дирижирования в целом. Поэтому после усвоения элементарных навыков тактирования необходимо постоянно «раскрепощать» дирижерский аппарат от «двуручья», систематически совершенствовать координацию рук*.

Русский хоровой дирижер, педагог, воспитавший многих выдающихся хормейстеров А.В. Михайлов любил повторять, что дирижерская техника – это не самоцель, а средство для достижения главной цели – исполнения музыкального произведения. Для выявления музыкального образа, интерпретации сочинения дирижеру необходимо владеть также и другими выразительными исполнительскими средствами.

---

* Упражнения на развитие коррдинации рук приводятся в книге А. Когадеева [77. – С. 115–116]. Акцент на этой проблеме сделан в «Методике преподавания дирижирования» [104].

9.4. Основные дирижерско-исполнительские средства выразительности

Темп – скорость исполнения музыкального произведения – очень сильное средство выразительности. От правильно выбранного дирижером темпа зависит передача всего характера произведения. Как говорил известный пианист и дирижер Ганс фон Бюлов: «Темп – душа произведения». «Если объединить все факторы, от которых зависит правильное исполнение дирижером музыкального произведения, – писал Рихард Вагнер, – то они сведутся к *правильному* темпу: выбор и определение последнего сразу же показывает нам, верно ли понято дирижером данное произведение» [17]. Не случайно лишь некоторые музыкальные термины указывают на скорость исполнения, большинство из них обозначают характер музыкального звучания: медленные темпы (***Largo***, ***Adagio***, ***Lento***) говорят о спокойствии, неторопливости, торжественности, величественности, философском раздумье; умеренные (***Andante***, ***Moderato***) – о сдержанности, сосредоточенности, размеренности; быстрые (***Alegro***) – о живости, порывистости, легкости, взволнованности.

Необходимо отметить, что темповые обозначения появились к концу XIX в. (Г. Риман «Катехизис истории музыки»). Сначала это были ***allegro***, ***andante***, ***adagio***, затем – ***presto***, ***largo***. Эти определения относились к характеру исполнения, например, ***allegretto***, скорее указывает на легкость движения, чем на определение темпа. Темп менялся соответственно смене музыкальных стилей в истории исполнительства. Например ***allegro*** во время В. Моцарта (XVIII в.) отличается от скорости ***allegro*** XX века большим спокойствием.

Агогические едва уловимые отклонения от темпа придают музыке живое дыхание. Наиболее типичным проявлением агогики является ***rubato*** (свободно), которое позволяет делать изменения темпа в зависимости от музыкальной фразировки, интуиции дирижера, его художественного чутья. Но пользоваться им надо умело, с чувством меры, не нарушая логику движения музыкальной мысли, а также с учетом стиля музыки. Например, ***rubato*** более органично может быть использовано при исполнении музыки композиторов-романтиков.

Одним из существенных средств выразительности является **фермата** (полная остановка движения музыки). Мера выдерживания ферматы не имеет определенной нормы и зависит от смыслового значения, характера музыки, формы произведения, а также определяется чувством меры и художественным вкусом дирижера.

Ферматы бывают двух видов: *снимаемые* и *неснимаемые*, на долях такта и тактовой черте. Пример: Ю. Сахновский «Ковыль»; А. Гречани-

нов «За реченькой яр хмель». Обе они выражают внезапную остановку в виде люфтпаузы.

Необходимо помнить правило, что увеличение длительности, над которой стоит фермата, тем больше, чем меньше сама длительность, например, длительность ферматы на $^{1}/_{16}$ больше самой шестнадцатой, тогда как длительность ферматы на целой ноте не всегда равна целой. В определении длительности ферматы большое значение имеет темп: чем быстрее темп, тем длиннее фермата.

Некоторые особенности имеет неснимаемая фермата. Главная особенность заключается в том, что при ее показе метрическая сетка должна увеличиваться на ту долю, на которой расположена фермата. Например, если фермата находится на третьей доле четырехдольного размера, то после показа ферматы, ауфтакт производится к четвертой доле. Таким образом, в дирижерской сетке на $^{4}/_{4}$ отмечаются как бы две третьи доли.

Непременным условием при выдерживании ферматы является полная неподвижность дирижерского аппарата и сосредоточенность дирижера.

Существуют общепринятые темповые разновидности. Все темпы подразделяются на **три** основные группы: *медленные*, *умеренные* и *быстрые*. Для определения темпов применяются, в основном, итальянские обозначения.

Медленные темпы М. М.* (метроном от 40 – 60 ударов в минуту)

Largo	лярго	широко
Lento	ленто	протяжно
Adagio	адажио	медленно
Grave	гравэ	тяжело

Умеренные (метроном от 60 – 100)

Andante	андантэ	не спеша (шагом)
Andantino	андантино	подвижнее, чем ***andante***
Moderato	модерато	умеренно
Sostenuto	состенуто	сдержанно
Commodo	комодо	удобно
Allegretto	аллегретто	оживленно

Быстрые темпы (метроном от 100 – 200)

Allegro	аллегро	скоро, весело
Vivo	виво	живо
Presto	прэсто	быстро

* М. М. – метроном М. Мельцеля.

Animato	анимато	одушевленно
Prestissimo	прэстиссимо	очень быстро

Для уточнения оттенков движения при отклонении от его основных темпов применяются некоторые дополнительные обозначения:

molto	мольто	очень
assai	ассаи	весьма
con moto	кон мото	подвижно
non troppo	нон троппо	не слишком
non tanto	нон танто	не столь
sempre	сэмпрэ	все время
meno mosso	мэно моссо	менее подвижно
piu mosso	пиу моссо	более подвижно

Для большей выразительности при исполнении музыкального произведения применяются постепенные ускорения или замедления общего движения.

- для замедления:

ritenuto	ритэнуто	сдерживая
riterdando	ритардандо	запаздывая
allargando	алларгандо	расширяя
rallentando	раллэнтандо	замедляя
tardando	тардандо	опаздывая, задерживая

- для ускорения:

accelerando	асселерандо	ускоряя
animando	анимандо	воодушевляя (ускоряя)
stringendo	стринджендо	ускоряя
stretto	стретто	стато, сжимая
affrettando	аффретандо	торопясь, ускоряя

Следует различать обозначения: ***animato*** – воодушевленно, т. е. исполнение в постоянном темпе и ***animando*** – связано с ускорением темпа.

a tempo	а тэмпо	в темпе
tempo primo	тэмно примо	первоначальный темп
listesso tempo	листэссо тэмро	тот же темп

Видные музыканты, дирижеры, исполнители подчеркивали значение правильного темпа в музыкальном исполнительстве. Вот почему с начала обучения дирижированию необходимо воспитывать в себе чувство верного темпа, развивать память на различные темпы. В этом может оказать огромную помощь метроном М. Мельцеля, при помощи которого

студенты изучают скорость движения музыки в наиболее часто встречающихся темпах.

Методика освоения правильного темпа включает следующие моменты.

- Дирижер должен заранее (до начала исполнения) знать в каком темпе он будет дирижировать начало произведения. Необходимо при помощи внутреннего слуха пропеть начало произведения.
- В зависимости от скорости движения музыки изменяется а м п л и т у д а дирижерского жеста: быстрые темпы требуют малого объема жестов, медленные темпы – среднего и большого объема жестов. Всякое ускорение темпа связано с уменьшением амплитуды жеста; всякое замедление – с увеличением амплитуды жеста.
- Не ускорять темп на ***crescendo***, и не замедлять на ***diminuendo***.
- При внезапной смене темпа необходимо до конца выдержать предыдущий темп и точно взять новый темп. Ауфтакт к новому темпу берется за счет предыдущей доли.
- Выдержанные ноты необходимо дирижировать, не замедляя и не «затягивая» движения музыки. Мелкие длительности нельзя торопить, нужно услышать каждую мелкую длительность, дать ей возможность отзвучать. При дирижировании мелкими длительностями никогда не должно быть суеты и торопливости.
- Темп является важным средством музыкальной выразительности, поэтому всякое изменение темпа должно быть оправдано с точки зрения содержания характера и музыкальной формы. В книге «Основы техники дирижирования» Н.А. Малько, касаясь музыкально-выразительных средств, в том числе и темпа, пишет: «Нет ничего хуже, чем исполнение, в котором каждое случайное ***forte*** или ***sforzando*** является динамической вершиной произведения, каждое ***crecsendo*** – восхождением на Гималаи, каждое ***ritardando*** – уходом в небытие, каждое ***allegro*** – последним рекордом скорости аэропланов и т. д. Все подчинено единой форме, единой идее» [99].

Таким образом, пользуясь различными средствами музыкальной выразительности необходимо всегда знать чувство меры.

- При дирижировании необходимо, прежде всего, выполнять все *темповые указания композитора*. Если эти обозначения отсутствуют, задача дирижера в этом случае с помощью творческой фантазии дорисовать, дополнить задуманный композитором музыкальный образ и выразить его при помощи различных музыкальных средств.

М е т р о р и т м. А. Пазовский удачно определил взаимоотношение метра и ритма и их сущность. «*Р и т м* – это рисунок живого движения во времени и одновременно внутренний пульс исполнения, его сердце, при остановке которого прекращается музыкально-исполнительский

процесс. *Метр* – та контрольная долевая сетка, на фоне и в пределах которой развиваются многообразные модуляции ритма» [123].

Каждый дирижер при исполнении музыкального произведения, должен, выражаясь словами А.Н. Серова, выявлять «душу» музыкального произведения, которой является *ритм*. Однако первоначальная задача дирижера – достичь точного ритмического ансамбля исполнения, т. е. преодолеть технические трудности. С этой целью, исполняя хоровое произведение, нужно придерживаться следующих правил.

1. Воспитать в себе чувство внутридолевой ритмической пульсации, ощущая движение мелких длительностей, особенно при дирижировании в умеренном и быстром темпе таких размеров как $\frac{6}{8}$ «на два», $\frac{9}{8}$ «на три», $\frac{12}{8}$ «на четыре», поскольку в данном случае всегда имеется опасность недодерживания мелких длительностей. (Пример: С. Танеев «Вечер»). Отсутствие внутридолевой «пульсации» мелких длительностей нередко приводит к недослушиванию пауз, к торопливости, неритмичности исполнения. Пример: Хор детей и нянек «Гори, гори ясно» в сцене в Летнем саду из оперы П. Чайковского «Пиковая дама»). Пульсация восьмых длительностей в оркестровом сопровождении является скрепляющей ритмической основой.

2. Большую трудность исполнения представляет пунктирный ритм (чередование сильной и слабой доли), который нужно показать четким, активным жестом с острой «отдачей» для подчеркивания ноты с точкой. В медленных темпах пунктирный ритм дирижируется путем дробления жеста, т. е. при показе мелких длительностей (после ноты с точкой) пользуются приготовленным ауфтактом. Пример: Хор «Ах, ты сердце» из I действия оперы А. Даргомыжского «Русалка». В маршах, музыке энергичной, патетической, исполняемой в быстром темпе, где пунктирный ритм должен быть острым, четким, и такой же соответственно и жест. В произведениях лирических, на ***legato***, мелкие ноты в пунктирном ритме должны исполняться плавно, мягко, певуче.

Динамические оттенки разделяются на постоянные (***forte***, ***piano***) и подвижные: ***crescendo***, ***diminuendo***, ***subito forte*** (внезапно громко) ***subito piano*** (внезапно тихо), акценты, ***sforzando***, синкопа.

Акцент[*]. При дирижировании акцентов жест должен быть четким, энергичным, с четкой «отдачей», контрастным по отношению к другим жестам. Этого можно добиться путем включения левой руки. Обычно акценты в музыке используются для выделения главного слова в музыкальном предложении.

[*] От лат. – ударение, выделение.

Sforzando[*] – особый вид акцента, наиболее яркого, выпуклого, иногда резкого. В отличие от акцента ***sforzando*** занимает минимальное количество времени. Лучше пользоваться задержанным ауфтактом. Как правило, ***sforzando*** выполняется сильным кистевым ударом, после чего – мгновенное расслабление мышц руки с уменьшением амплитуды дальнейшего движения жеста. При этом левая рука выносится вперед, требуя резкого затихания звучности.

Синкопа является одним из музыкально-выразительных средств и в дирижировании показывается соответственно характеру музыки.

Основой динамики, выражающей силу звучности исполняемой музыки, является ***forte*** и ***piano***. В дирижерской практике имеется два способа выражения жестом этих оттенков:

а) увеличение или уменьшение амплитуды жеста;

б) физическая и волевая насыщенность жеста.

Чаще всего эти два фактора действуют одновременно.

Общепринято считать, что при дирижировании ***forte*** нужен жест с большой амплитудой; при дирижировании ***piano*** – с маленькой. Однако, амплитуда жеста не является решающим фактором для изменения силы звучности. Большое значение здесь имеет волевая насыщенность взмаха, т. е. особый вид напряжения в жесте, внутренний волевой импульс, мимика дирижера, взгляд, заставляющий исполнителей петь или играть в одном случае ***forte***, а в другом – ***piano***.

Неверным является также понятие, что при громкой звучности должно быть физическое напряжение в жесте, а при тихой, наоборот, расслабление, пассивность дирижерского аппарата. Физическое напряжение повлечет за собой зажатость, скованность мышц рук, корпуса, лица. По образному выражению хорового дирижера А.В. Михайлова, «***piano*** – это сжатое ***forte***; т. е. в каждом ***piano*** должны сохраняться все качественные оттенки, которые имеются в ***forte***. Следовательно, при дирижировании ***piano*** нужен такой же волевой „приказ“ жеста, как и при дирижировании ***forte***».

«Средством для выражения динамики, – пишет Н.А. Малько, – является степень напряжения, передаваемая жестом, и его величина. Сама по себе величина жеста еще ничего не выражает. Могут быть большие жесты ***piano*** (очень большой оркестр или хор, медленный темп), могут быть малые движения ***forte*** (быстрый темп, отрывистый характер музыки, малый состав). Надо уметь выразить одну и ту же степень силы звука большим и малым жестом. В этом заключается „динамическая техника“ – умение передавать напряжение звука» [99].

---

[*] Итал. – выделяя, с силой.

Примеры: два хора А. Бородина – «Грезы» в переложении Г. Дмитревского и «Половецкая пляска» с хором из II действия оперы «Князь Игорь».

В первом хоре – бесконечно певучая тема широкого дыхания, медленный темп, исполнение закрытым ртом в характере ***sempre dolce espressivo*** (постоянно нежно, выразительно) – все это, несмотря на нюанс ***piano***, требует от дирижера широкого певучего жеста. Хор из половецкой пляски оперы «Князь Игорь» с яркой, острой ритмикой в очень быстром темпе, несмотря на нюанс forte требует от дирижера небольшого, но очень сильного четкого волевого жеста.

Большую роль при дирижировании динамических оттенков ***forte*** и ***piano*** играет разграничение функции рук. При дирижировании ***forte*** обычно правая рука тактирует схему, а левая требовательно обращена к исполнителям ладонью вверх; на ***piano*** – ладонь левой руки чаще всего обращена к исполнителям или вниз.

Н.М. Данилин считал, что каждый нюанс имеет две стороны: *количественную* и *качественную*. Одна и та же громкость звучности может выражать самые разнообразные эмоциональные настроения. Например, сравните ***pianissimo*** в конце хора П. Чайковского «Соловушка» с хоровым отрывком из хора Р. Шумана «Цыгане» (на слова «Старуха тут шепчет слова колдовства»). В первом случае – это ***ppp*** – радостное, светлое, торжественное, во втором – ***ppanissimo*** – затаенное, тревожное, выражает оцепенение и страх.

Но самым трудным в дирижерской технике является показ жестом подвижной динамики. При дирижировании ***crescendo*** и ***diminuendo*** трудность заключается прежде всего в постепенности перехода от большой силы звучания к меньшей и наоборот, а также в умении соразмерить возможности жеста с протяженностью данного ***crescendo*** или ***diminuendo***. Например: Первая часть кантаты С. Танеева «Иоанн Дамаскин» – длительность ***crescendo*** требует большей выдержки, экономного расходования технических возможностей жеста.

При дирижировании подвижных нюансов необходимо соблюдать следующие правила.

1. При дирижировании ***crescendo*** постепенное увеличение амплитуды жеста связывать с усилением волевых импульсов, насыщением его интенсивности. При дирижировании ***diminuendo***, когда амплитуда постепенно уменьшается, дирижер должен сохранять волевым усилием музыкальную мысль.
2. Перед показом ***crescendo*** предельно сократить амплитуду жеста, и наоборот, перед ***diminuendo*** увеличить амплитуду жеста.
3. При дирижировании ***crescendo*** и ***diminuendo*** большие выразительные возможности заложены в использовании левой руки. Постепен-

ное опускание левой руки сверху вниз и к себе с ладонью, обращенной к исполнителям, и, наоборот, медленный подъем левой руки снизу вверх с обращенной вверх ладонью способствует усилению звучности (начало хора C-dur из оперы Э. Грига «Олаф Тригвасон»).

Исполнительские штрихи – это различные способы ведения звука, такие как ***legato*** (связно), ***non legato*** (не связно) ***staccato*** (отрывисто).

Самым простым и естественным способом ведения звука является ***non legato.*** С него начинается обучение дирижированию. Этот штрих выполняется свободным собранным жестом; при помощи собственной тяжести рука «падает» на каждую долю и также свободно отражается благодаря «отдаче». Разновидностью ***non legato*** является штрих ***marcato*** (подчеркивая).

Значительно труднее усваиваются такие штрихи как ***legato*** и ***staccato***.

Legato достигается всей рукой от плеча до пальцев плавным ведением звука, при котором каждый звук как бы «вливается» в другой. Жест «отдачи» при переходе от одной доли к другой должен быть легким, без рывков, плавным, певучим, горизонтальным.

Staccato – отрывистое, легкое ведение звука, как правило, дирижируется кистевыми движениями или движениями предплечья с очень активной «отдачей».

Нельзя допускать «проваливание», обвисание кистей. (Пример: русская народная песня в обработке Д. Шостаковича «Как меня младу-младешеньку»).

Артикуляция [*] имеет несколько значений:

- певческая артикуляция (совокупность работы губ, языка, мягкого нёба, нижней челюсти, гортани, голосовых связок);
- способ исполнения последовательности звуков в пении и на инструменте (***legato***, ***non legato***, ***staccato***, ***tenuto***). Вопросы артикуляции разработаны более в инструментальной музыке, чем в вокально-хоровой [15, 59].

Особенности функций артикуляции в хоровом исполнительстве:

а) акустическая;

б) динамическая – благодаря артикуляции может создаваться впечатление усиления или ослабления звучания. (Например, в пении хором песен, когда после исполнения ряда куплетов штрихом ***marcato*** применяется ***legato***; тогда слушателям кажется, что сила звука как бы увеличивается, словно в хоре появились новые участники;

---

[*] От лат. – *articulo* – расчленяю, членораздельно говорю.

- тембровая – благодаря той или иной артикуляционной манере создается представление о музыкальном инструменте, для которого она свойственна;
- метро-ритмическая – после артикуляционных цезур звуки воспринимаются как акцентированные;
- интонационно-образная – средствами артикуляции передаются особенности музыкальной декламации;
- различительная – одна из существенных функций. Применение к нескольким музыкальным явлениям различных артикуляционных приемов придает им разные краски и тем ярче их различает. Ведь использование в музыкальном произведении постоянного штриха, например ***legato***, может обеднять исполнение, не выявлять строение мелодической линии. Особенно это важно не в мелодиях песенного склада, а в мотивно-составных («Дороги» А. Новикова) [4. – С. 53].

Артикуляционный анализ должен иметь две стороны: во-первых, определение общего характера и отдельных средств артикуляции в музыкальном произведении; во-вторых, развитие хормейстером артикуляционных намерений автора. Значение артикуляции в современном хоровом исполнительстве увеличивается. Щедрая палитра артикуляционных средств присуща искусству камерных хоров, да и современный музыкальный язык хорового письма также нуждается в повышенном внимании к приемам артикуляции.

Фразировка – способ сочетания звуков, слияние их в интонации, фразы, предложения, периоды.

Фразировка – главное исполнительское средство, а все другие – темповые, ритмические, агогические, динамические, тембровые, артикуляционные – помогают в создании живой интонационно-выразительной музыкальной речи. Изучение структуры музыкальной фразы помогает хормейстеру познать форму произведения и разобраться в логике построения музыкального произведения.

В хоровом исполнительстве фразировка зависит также и от строения поэтического текста*, от взаимоотношения музыкального и поэтического метра. От соотношения музыкальных и словесных ударений во многом зависит определение границ фразы, длительность фразировочного дыхания. Анализ литературного текста подсказывает дирижеру расстановку логических ударений, нахождение главного слова, вершины музыкальной фразы. Эти интонационные точки исполнитель может выделять с помощью динамических средств усиления или ослабления звука: артикуляционных – использование различных штрихов (***tenuto*** – нажима, растягивания звука), расстановка цезур; тембровых – изменение харак-

* Подробно об этом – в главе VI.

тера звука. В исполнительстве по музыкальной фразировке можно судить не только о музыкальной культуре дирижера, его природной музыкальности, но и об уровне художественного вкуса.

Таким образом, владение дирижером основными исполнительскими средствами помогают выразительному, яркому и глубокому раскрытию музыкально-образной сферы сочинения.

9.5. Организация репетиционного процесса

Организация репетиционного процесса как составляющей всей исполнительской деятельности музыкального коллектива требует от дирижера наличия не только индивидуальных качеств и навыков мануальной техники, но и понимания важности коммуникативных связей, помогающих осуществить этот процесс коллективного музицирования.

Дирижер А. Пазовский, формулируя многогранный комплекс интеллектуальных, художественно-творческих, профессиональных и чисто человеческих качеств дирижера, отмечает его врожденные задатки, то, что принято называть талантом: музыкальный слух, память, темперамент, воображение; чувство музыкальной формы и ансамбля, интонационную чуткость; природную эластичность рук и лица – основных выразительных средств, с помощью которых дирижер передает свои требования артистам.

В литературе указывается, что профессия дирижера* включает в себя целый рад важнейших компонентов, среди которых наиболее характерны следующие:

- профессиональные: дирижер – художник-мастер, чье дарование способно увлечь коллектив на создание подлинно художественной интерпретации произведения;
- педагогические: дирижер – воспитатель-педагог, способный организовать деятельность коллектива на создание целостной исполнительской концепции;
- просветительские: дирижер – пропагандист лучших творений мировой музыкальной культуры, способствует появлению новых талантливых сочинений современных авторов [151].

Особенности коллективного музицирования дирижера и исполнительского коллектива рассматривали многие музыканты, композиторы, дирижеры. В книгах Р. Вагнера [17], Г. Берлиоза [13] были выдвинуты концептуальные положения об искусстве дирижирования. дальнейшее развитие они получили в теоретических работах Ф. Вейнгартнера [21], Х. Шерхена [186]. В большинстве работ (С. Казачков [69, 70], Н. Малько [99], И. Му-

* Наиболее полно освещена в работе В.А. Васильева «Руководителю хора о его профессии» [20].

син [109]) разбираются вопросы симфонического исполнительства. В трудах Г. Дмитревского, С. Казачкова, К. Ольхова, К. Птицы, В. Соколова, П. Чеснокова и др. дано обоснование навыков дирижирования с учетом развития традиций русского хорового искусства.

Дирижер и педагог И.А. Мусин, воспитавший целую плеяду русских дирижеров-симфонистов в книге «О воспитании дирижера» определяет три фактора взаимоотношения дирижера с исполнителями:

1) уровень мануальной техники дирижера;

2) мастерство репетиционной работы дирижера;

3) психическое состояние дирижера, манера его поведения [109. – С. 200–201].

Ряд дирижеров, таких как А. Пазовский, И. Мусин, Г. Рождественский, Е. Светланов и др. в книгах об искусстве дирижирования рассматривают, главным образом, вопросы совершенствования мануальной техники дирижера.

Блестящую характеристику гениальных дирижерских способностей Артуро Тосканини дает Стефан Цвейг.: «Добиваясь четкости выражения, он сам становится предельно выразительным. Постепенно раскрывается вся его сила убеждения; богатство телодвижений, дар жестикуляции, присущий каждому итальянцу, у него граничит с гениальностью; даже совершенно чуждый музыке человек угадывает по жестам Тосканини, чего он хочет и требует, когда отбивает такт, когда заклинающе раскидывает руки или пламенно прижимает их к груди, добиваясь большей экспрессивности, когда он всем своим гибким телом пластически, зримо воссоздает рисунок идеального звучания. Все более страстно отыскивает он новые средства убеждения, он просит, убеждает, заклинает, молит, требует словами и жестом, он отсчитывает такты, напевает, перевоплощается в каждый отдельный инструмент; если этот инструмент нужно подстегнуть, руки его повторяют движения скрипачей, духовиков, ударных – и скульптор, который бы захотел изваять олицетворение мольбы, нетерпения,жгучей тоски, напряженных усилий и страстных порывов, не нашел бы лучшей модели, чем Тосканини за дирижерским пультом». [Цит. по.: 164. – С. 12–13].

«Волшебная рука Н.М. Данилина, – пишет К.Б. Птица, – являлась предметом восхищения всего певческого мира, а подчас и зависти конкурентов – хоровых дирижеров. Его дирижерский жест говорил убедительнее всяких слов. Казалось, вся безграничная стихия музыки могла воплотиться в покоряющей силе его дирижирования. Наблюдающим его управление хором, часто казалось, что экспрессия чувства, красота звучания исходят из пленительной выразительности движений руки дирижера» [131. – С. 93–94]. Кроме этого существует проблема личностного воздействия дирижера на коллектив своей волей, внушением. Так,

Ш. Мюнш сказал: «Сила воздействия дирижера будет ограничена, если он не сможет в какой-то степени полагаться на магнетическое влияние своей личности» [111. – С. 68]. В мемуарной литературе отмечается притягательная сила многих великих дирижеров, их дирижерской воли: А. Никиша, А. Тосканини, Н. Голованова, М. Климова, А. Свешникова, В. Соколова, Г. фон Караяна и др. Взаимодействие дирижера и музыкального коллектива становится настолько тесным, что музыканты с полувзгляда понимают все указания дирижера.

На зарубежных гастролях в 1928 году с Хором Ленинградской капеллы пресса так писала об искусстве М.Г. Климова: «Он – мастер без дирижерской палочки, но зато владеет красноречиво и выразительно управляющей рукой, которая открываясь при необходидмости яркой звучности ***forte*** и тихо закрываясь при ***diminuendo***, всегда настороже, неизменно бдительна, подбадривая и воспламеняя. Он обращается с хором как с одним гибко поддающемся его воли инструментом <…> Михаил Климов – превосходный хоровой мастер, который продолжает ряд великих музыкантов, стоявших во главе Императорского хора <…> Он дирижирует не многими, но крайне энергичными движениями <…> превращает хор в эластичное орудие своей воли, увеличивает его возможности до виртуозного <…> Гипнотической силой своих рук, глаз и рта добивается совершенства» [62. – С. 135, 140, 143, 150].

Отмечая особенности дирижерского дарования Г.А. Дмитревского, К.Б. Птица констатирует: «Отличительной чертой Георгия Александровича как исполнителя-дирижера была большая внутренняя сила, проявлявшаяся в скупых и сдержанных внешних приемах и сдержанной манере дирижирования. В этом заключались, очевидно, те черты русской дирижерской школы, которые были присущи творчеству Н. Голованова, Н. Данилина, В. Орлова [131. – С. 93–94].

Экономностью дирижерского жеста отличалась манера А.В. Свешникова. «Несмотря на скупость движений, руки дают ясную картину того, что должно последовать <…> При помощи скупых движений он извлекает из хора любое звучание, достигает тончайших нюансов „взглядом и улыбкой“» [148. – С. 108–109]. «Главное качество дирижерского искуство А.В.Свешникова – необыкновенно сильная воля в достижении творческих намерений, в оригинальном неповторимом раскрытии художественного образа произведения» [20. – С. 29].

Все сказанное о дирижерском даровании различных по исполнительской манере мастеров позволяет указать на одну общую черту, свойственную выдающимся хоровым дирижерам, которую очень образно охарактеризовал С.А. Казачков: дирижер должен обладать способностью и умением делать слышимое видимым, а видимое – слышимым.

Большое внимание обращает на наличие у дирижера сильной исполнительской воли Н. Малько: «Дирижировать – это значит заставить оркестр или хор исполнять так, как хочет дирижер <…> Воля дирижера, умение пользоваться ею по отношению к себе и исполнительскому аппарату – оркестру и хору – является одним из самых существенных факторов дирижирования» [99. – С. 17]. Об этом необходимом свойстве, которым обязательно должен обладать дирижер, говорит М. Багриновский: «Воля, инициатива, энергия, настойчивость имеют в дирижировании специфически-первостепенное значение. По своей деятельности дирижер поставлен в положение некоего энерго-инициативного центра, щедро разбрасывающего токи во все стороны <…> в творческую, педагогическую, организационную» [8. – С. 21–22].

Главное в методике организации репетиционного процесса – последовательное изучение музыкального произведения и раскрытие сущности художественного образа. Качество репетиции зависит от правильного выбора *методики* разучивания и работы над произведением, от постановки творческих заданий, их последовательности.

На важность планирования хоровых репетиций указывали П. Чесноков, А. Егоров, Г. Дмитревский. План дирижера, который глубоко изучил партитуру, знает коллектив, предусматривает ход репетиций в основных чертах должен строиться на использовании таких принципов, как:

а) «концентрическое» планирование;

б) постепенное «сжатие времени»;

в) «дозревание» произведения (перерыв в работе).

Основными элементами методики ведения репетиции являются:

- повторение с целью закрепления и улучшения исполнения; постановка задач при этом должна быть сделана ясно и точно, интересно и увлекательно для хора;
- показ коллективу способов, приемов и характера исполнения произведения является эффективным средством художественного воздействия дирижера на хор во время репетиций. Формы и способы показа могут быть различны: голосом, на фортепиано, звукозапись и другие. Приемом «негативного» показа нельзя злоупотреблять.

Если на обычных репетициях происходит детальная работа над музыкально-выразительными средствами, нюансировкой, то в заключительном периоде оттачивается форма произведения, корректируется его исполнительский план, темп, динамика, кульминация.

Использование метода внутреннего пропевания на репетиции помогает снять усталость хора. Генеральную репетицию дирижеру рекомендуют планировать не в день концерта [54, 70].

На репетициях с любительскими коллективами таких мастеров хорового искусства как Е.П. Кудрявцева, М.Ф. Заринская, А.И. Крылов царила атмосфера творчества, любви к музыке и к хористам; в работе над художественным образом использовались и чтение стихов, и образные сравнения. Высокий профессионализм, культура общения, великолепное знание музыки, интеллект, широкая эрудиция, умение устанавливать контакт с артистами хора – все это объединяет таких разных по индивидуальному почерку музыкантов.

Общение дирижера и коллектива – творческий процесс, в результате которого рождается музыкально звучащий образ. На репетициях дирижер выступает как режиссер, определяя главные формообразующие и драматургические моменты. Важную роль в репетиционном процессе играет дисциплина. От дирижера и музыкантов требуется собранность, самоотдача, сознательное отношение к поддержанию дисциплины. Репетировать с коллективом нужно эмоционально, энергично, но не суетливо. Недопустима грубость, раздражительность. Наряду с требовательностью к коллективу, дирижеру нужно уметь доброй шуткой, мягким юмором смягчить порой напряженную репетиционную работу.

«Атмосфера концертного исполнения создается постепенно, на репетиции», – говорил известный дирижер И. Маркевич [100. – С. 119]. «Специфика коллективного музыкального исполнительства заключается, прежде всего, в том, что перед дирижером стоит сложная задача – подчинить себе многообразие индивидуальностей, темпераментов и направить творческие усилия коллектива в единое русло» [110. – С. 4].

П.Г. Чесноков писал, что управлять хором – это значит «перед исполнением привлечь внимание хора, настроить его, установить с ним связь, обеспечивающую тонкое взаимное понимание; правильно сделать прием вступления; создавать поддерживать и совершенствовать хоровую звучность; правильно толковать и освещать исполняемое сочинение; дирижировать так, чтобы все движения, жесты и мимика ясно выражали внутренние переживания дирижера; вызывать в себе необходимый подъем, регулируемый чувством художественной меры» [186. – С. 139].

О взаимодействии дирижера и поющих в хоре А. Егоров писал так: «От дирижера хора требуется не только высокое техническое мастерство, не только безукоризненное понимание существа и особенности отдельной певческой индивидуальности, но и чувства, способность учитывать и ощущать его глубокую правду. Дело должно быть поставлено так, чтобы исполнитель-певец не только подчинялся дирижеру и точно выполнял его указания, но чтобы исполнитель *хотел* подчиняться дирижеру, хотел выполнить его дирижерские намерения» [54. – С. 77].

Взаимное творческое общение дирижера и коллектива – явление сложное и трудное. Тем не менее многие музыканты отмечают радость

творчества в коллективном музицировании: «Цель будущего дирижера – научиться искусству создавать коллективную непосредственность исполнения» [100. – С. 89]. Мысль великих мастеров воплощается в звучании более или менее удачно в зависимости от того, умеет ли дирижер установить *человеческий контакт* с артистами музыкального коллектива [100. – С. 120].

На важность установления контакта с артистами, указывает и Б. Хайкин: «Репетиция – это процес общения с живыми людьми и, что необходимо подчеркнуть – процесс общения с артистами. Если творческое общение не найдено, репетиция не даст никаких плодов. Пробудить в каждом исполнителе артистическое чувство – это и есть первейшая задача дирижера» [170. – С. 48]. В своей книге «Беседы о дирижерском ремесле» Б. Хайкин делает особый акцент на репетиционном процессе как важнейшей составляющей дирижерского искусства [170].

Таким образом, в организации репетиционного процесса на первый план выступают два аспекта:

- профессиональные качества дирижера, его мастерство;
- умение работать с людьми.

Контрольные вопросы

1. Назовите основные этапы развития дирижерского искусства.
2. Когда была введена дирижерская палочка?
3. Каковы особенности хорового дирижирования?
4. Что такое «ауфтакт»?
5. Назовите основные качества, которыми должен обладать дирижер.
6. Что входит в понятие «основные дирижерско-исполнительские средства»?
7. Назовите выдающихся дирижеров прошлого и современности. Укажите особенности их дирижерского почерка.

Глава X. Работа дирижера над хоровым произведением

«Деятельность дирижера, композитора, певца хора сводится к одной главной цели – работе над хоровым произведением» [90. – С. 3]. В работе дирижера над хоровым произведением три последовательных этапа:

- самостоятельное изучение (подготовка к работе с хором);
- репетиционная работа;
- концертное исполнение.

Подготовка дирижера к работе с хором в изучении произведения – сложный и кропотливый процесс, в который входит:

- *Вокально-интонационное освоение* (пение хоровых партий – «горизонтали» и интонированных аккордов – «вертикали»).

По мнению крупнейших музыкантов и педагогов (Н.М. Данилина, П.Г. Чеснокова, Г.А. Дмитревского) только пение голосов и аккордов дает дирижеру подлинное знание музыки и навыки в чтении партитур глазами. Упражняться в пении голосов партитуры нужно как вслух, так и «про себя». Пение аккордов позволит дирижеру яснее представить ладово-тональные соотношения в произведении. Кроме того, пение голосов партитуры дает возможность хормейстеру определить интонационные и вокальные трудности и заранее найти способы их преодоления, а также расставить цезуры для смены дыхания.

- *Игра партитуры на фортепиано* – это работа над голосоведением, освоение различных фактурных особенностей, «вслушивание» в музыку, постижение ее характера, нахождение тембровых красок. Выбор аппликатуры, использование выразительных возможностей каждого пальца позволит не только добиться ровности звучания, но и выявить характерные тембровые и артикуляционные особенности произведения. Особенное значение умению играть «по хоровому» (с пальцевым ***legato*** и преобладанием звучания басового голоса) придавал Н.М. Данилин. Для достижения вокальной связности звуков многие хормейстеры рекомендуют играть партитуры в процессе выучивания, не пользуясь педалью, подключая ее уже в окончательном художественном исполнении.

По требованию Н. Данилина специфика исполнения хоровой партитуры на фортепиано выражается еще и в том, что внешний облик играющего должен ярко выявлять различные степени мышечного напряжения в соответствии с музыкальным содержанием произведения [37].

- *Анализ хоровой партитуры*[*] (историко-эстетический, теоретический, вокально-хоровой). Цель этого анализа – осмысление жанра, стиля,

[*] Подробно см. в главе XI.

особенности изучаемого произведения, возможность приблизиться к намерениям автора, наметить исполнительский план. Желательно в методике анализа больше внимания уделить анализу исполнительских трудностей: интонационных, ритмических, динамических, темповых, фактурных, артикуляционных, тесситурных.

Дирижерско-техническое освоение (включая тактирование хоровых партий), с показом вступлений и снятий. Все *ж е с т ы* должны быть связаны с *вокальным слухом* дирижера, с певческим *дыханием*, *звукоизвлечением* и *артикуляцией*.

Анализируя средства художественной выразительности, дирижер продумывает жесты для выделения штриха или тембра. В конечном итоге, возникает цепь ощущений: внутренним слухом представляю – жестом передаю слышимое – слухом контролирую реальное звучание и, по мере необходимости, – жестом исправляю несоответствующее внутреннему представлению звучание.

➢ *Подготовка нотного материала партитуры и хоровых партий.* Основное требование к дирижеру – это знание партитуры *н а и з у с т ь*, на это указывали в своих трудах выдающиеся хоровые дирижеры В. Орлов, Н. Данилин, П. Чесноков, Г. Дмитревский.

Необходимо подчеркнуть особую роль и значение *хоровых партий*. Дирижер должен провести тщательную предварительную работу по подготовке хоровых партий к работе с хором:

- грамотно и аккуратно написать партии;
- проверить их соответствие тексту партитуры;
- внести цифровые обозначения тактов или разделов;
- выписать отчетливо и грамотно подтекстовку всех куплетов;
- внести в хоровые партии все исполнительские указания (темповые, агогические, динамические, артикуляционные и др.);
- использование хоровых партитур вместо хоровых партий и применение их в концертной практике.

Процесс **р а з у ч и в а н и я** произведения с хором условно делится на фазы:

- знакомство коллектива с произведением;
- процесс его технического освоения;
- работа над произведением в художественном плане.

Очень ответственным моментом является *представление* хору данного сочинения. Яркая, выразительная игра партитуры должна вызвать *интерес* хористов к разучиванию произведения. Г.А. Дмитревский в докладе «К вопросу о воспитании хорового дирижера» указывал: «Учить произведение с хором – великое мастерство. Умелый дирижер делает этот процесс трудной и трудоемкой работы живым, интересным, увлекательным» [42. – С. 7].

Для этой цели можно использовать разные методы ознакомления хора с произведением: проигрывание на фортепиано с одновременным пропеванием основного тематического материала со словами; рассказ о произведении, его авторах; передача содержания; показ основных особенностей; использование звукозаписи.

Следующая фаза – *техническое освоение произведения* – разучивание нотного и литературного текста. Здесь можно использовать различные методы: сольфеджирование, вокализацию, пение «про себя», внутренним слухом, пение на слог, транспонирование, мелодекламация при работе над литературным текстом и др.

Организация процесса разучивания произведения включает разные подходы: пение по партиям, хоровыми группами, всем хором и т. д. и разные вспомогательные приемы: тактирование, показ собственным голосом, при поддержке фортепиано, устное объяснение и др. Во время этого периода возможно применение так называемого «репетиционного» жеста (тактирования), который отличается большей активностью, упругостью, показывающего внутридолевую пульсацию (отстукивание ритма).

Работа над основными элементами вокально-хоровой техники (интонацией, ритмом, дикцией, характером звука, ансамблем и др.) – составляют основное содержание этой фазы освоения произведения.

➢ *Художественная отделка произведения.* Необходима тесная взаимосвязь технической и художественной работы над произведением. Особое внимание надо уделять выразительности исполнения: фразировке, дикции, нюансировке, агогике, артикуляции и др.*

В работе над фразировкой дирижеру помогает не только знание правил музыкальной речи, но и логика музыкально-поэтического текста, знание литературного текста. Выявление содержания, смысла и характера литературного сочинения – основная задача музыканта.

Выделяя главные слова с помощью штриха или динамики, одновременно с фразировкой, продумывается подход к кульминации произведения и способы ее подготовки – изменение темпа, смена штриха, усиление или ослабление динамики.

«Важнейшей обязанностью любого исполнителя является работа над звуком» [114. – С. 69]. Выбор звука, его различных тембровых красок соответственно художественному образу произведения – трудная задача и для этого нужен творческий подход дирижера, его слуховой опыт, музыкальная интуиция, художественный вкус, фантазия. Необходимо умение словесно объяснить хору свое требование. Здесь поможет ассоциативное мышление. Певцам нужна доступность формулировок, образные

* Подробно см. в главе IX., параграф 5.

сравнения, лишь тогда работа над звуком принесет желаемый результат [152. – С. 6].

Использование дирижером в работе специальных эмоционально-художественных приемов: образных сравнений, впечатляющих дирижерских показов, различного рода «предупреждающих» жестов – все это помогает в создании художественного образа произведения.

Повышаются требования к технике дирижирования, возрастает значение выразительности жеста. Но, «если *выразительность* исполнения зависит от индивидуальных творческих способностей дирижера, то *правда выражения* всегда будет определяться верностью интерпретации замыслу композитора» [32. – С. 121]. Главным остается вопрос интерпретации произведения и тесно связанная с ней проблема стиля. «Высшей целью исполнителя» П.И. Чайковский считал «верную интерпретацию общей идеи исполняемого произведения» [179. – С. 215].

Осмысление некоторых исполнительских закономерностей, выработанных в процессе развития музыкального искусства поможет начинающему дирижеру. Понимание стиля неразрывно связано с выбором темпа, ибо темповые обозначения по-разному трактуются в разных стилевых музыкальных культурах, например, в классической и романтической музыке. И если для классического стиля характерно использование строго выдержанных темпов, то для стиля романтизма характерна темповая свобода, частые ***rubato***.

Известно, что темп исторически менялся. До XIX века темповые обозначения употреблялись без указания метронома. Так, Н. Римский-Корсаков, Бруно Вальтер подвергали сомнению ценность метрономический указаний. Правильным темпом Б. Вальтер справедливо называл такой, который позволяет наилучшим образом раскрыть музыкальный смысл и эмоциональное значение фраз, а также делает возможным техническую точность исполнения и создает условия для живого, естественного исполнения музыки [32].

Жанровые и стилистические признаки сочинения отражаются и в динамике. Так например, народному хоровому исполнительскому стилю присуща естественная динамика, учитывающая регистры, пение в «примарной» зоне, удобной тесситуре с подголосочным складом письма.

Проблемы исполнения древнерусской хоровой музыки рассматривает К. Никитин [115], обращая внимание на особенности агогики и фразировки, эмоциональности выражения.

В старинной хоровой музыке нельзя слишком часто применять резкие динамические контрасты (***pp*** и ***ff***); ***crescendo*** и ***diminuendo*** в масштабе мотива или фразы. Динамические контрасты могут быть только как антифонное (противопоставленное) пение или двухкорные антифоны групп – прием «эхо».

Гуманистическая направленность музыки эпохи Возрождения, появление новых жанров: опера, баллада, мадригал, шансон – также требует естественности выражения.

Дирижеры-практики серьезно относятся к проблеме стиля, ибо правильное понимание стилистики произведения свидетельствует о поиске и нахождении верной интерпретации. К.Б. Птица указывал, что овладение исполнительским стилем означает действительное проникновение в сущность произведения, понимание закономерностей, особенностей художественного мышления композитора, умение передать именно то, что он хотел сказать своим творением [133. – С. 14]. По мнению И. Маркевича, «каждый настоящий композитор больше всего желает, чтобы его творение исполнитель сделал своим» [100. – С. 89].

Заключительная стадия выучивания хорового сочинения является важным моментом его художественного совершенствования. Процесс «впевания» помогает певцам осознать артистическую свободу, готовность к выступлению. А. Егоров отмечал, что обычно впевание хорового произведения продолжается довольно долго. Но это зависит от сложности произведения и уровня подготовки хора. Для того, чтобы хористы не потеряли интерес к произведению, хормейстеры используют различные методические приемы, чтобы «освежить» звучание сочинения. Так, М. Климов с хором Ленинградской академической капеллы им. М. Глинки использовал прием транспонирования, предлагая спеть на $^1/_2$ тона или даже на 1 тон выше или ниже, исходя из самочувствия певцов.

В момент «впевания» происходит корректировка средств музыкальной выразительности, работа над логикой формообразования, драматургического развития произведения, определения кульминации, вопросы трактовки и главное, исполнительские особенности стиля.

Последние репетиции перед выступлением, так называемые «прогоны», проходят в обстановке близкой к концертной, без остановок, стоя. Такая новая постановка хора может оказывать влияние на строй, ансамбль (динамический).

На генеральных репетициях, которые лучше проводить в концертном помещении и в костюмах, уточняется трактовка произведения, темп, динамика и определяются моменты организационного порядка – выход и уход коллектива на сцену, расположение солистов, концертмейстера в связи с акустикой зала [172. – С. 63–81].

А. Егоров [54] обращает внимание на «правильное и точное определение места хорового коллектива на эстраде. Известно, что часто помещения, где проходит концерт не всегда отвечают требованиям, которые обеспечивают полноценное звучание хора. Поэтому дирижер, испытывая разные варианты, устанавливает место коллектива на сцене с целью наи-

лучшего хорового звучания. Наличие микрофонов определяется их необходимостью и акустикой зала.

Распевание перед выступлением должно состоять из пения упражнений и начальных тактов произведений в порядке следования номеров. Целиком поются произведения по усмотрению дирижера [120].

Завершающий этап всей предварительной работы над произведением – это концертное исполнение – итог длительного труда исполнителей и дирижера, которые выступают не только как создатели художественных ценностей, но и как просветители и воспитатели хорового вкуса слушателей. Только вдохновенное и совершенное по мастерству исполнение может доставить людям эстетическое наслаждение и радость. Основной принцип дирижера – это сочетание эмоционально-интуитивного и рационально-аналитического начала. Чувство меры дирижера важно в концертной обстановке.

В условиях концертного выступления особое значение приобретает дирижерское мастерство. Концертное общение обретает эмоционально-художественный диалог, при котором дирижерские жесты вызывают нужную певческую реакцию участников хора. «Наблюдая воздействия дирижера на хор, – писал П. Чесноков, – мы не можем не обратить внимания на те средства, какими он это воздействие осуществляет, на его жесты, мимику. Они просты и понятны. Их нельзя не понять, им нельзя не подчиниться. Наряду с этим, в воздействии дирижера мы ощущаем некий нерв, который и придает настоящий художественный колорит, движение и горение» [182. – С. 139].

«В искусстве дирижирования, – говорил Л. Стоковский, – важно лишь одно – наиболее полно и ярко выразить внутреннюю сущность языка, пробудить к жизни все, что заключено в партитуре» [156. – С. 129].

Определяющим моментом достижения художественного контакта в процессе концертного выступления хора является творческая личность дирижера и его артистизм.

Артистичность – творческое озарение, подъем творческих сил, состояние, при котором он обретает способность оптимально управлять хором в целом и эмоциональным состоянием каждого участника в отдельности. Творческое состояние подсказывает дирижеру и нужный жест, и нужный взгляд.

Концертное исполнение – это всегда творчество, и оно предполагает импровизацию, которая выражается во внесении новых художественных штрихов или других средств художественной выразительности. Это вызывает восторг слушателей и наслаждение исполнителей, которые переживают радость творчества. Вместе с тем, дирижер должен бережно от-

носиться к каждой детали, к каждому оттенку, отталкиваться от музыкальной ткани и формы произведения.

Основная задача дирижера – вызвать творческие силы хора на высокохудожественное исполнение хоровой музыки. Главная цель, ради которой исполнители выходят на сцену – это музыка, художественная интерпретация сочинения, ибо, как говорил Ф.И. Шаляпин: «жизнь музыканта-исполнителя на сцене всегда в музыке» [183. – С. 131].

Контрольные вопросы

1. Из каких этапов состоит работа дирижера над хоровым произведением?
2. Что входит в процесс технического и художественного освоения хорового произведения и как они связаны?
3. Что такое «интерпретация» хорового произведения и как она связана со стилем хорового письма композитора?
4. Какие Вы знаете художественные стили?
5. Как жанрово-стилистические особенности произведения отражаются на выборе средств музыкальной выразительности?

Глава XI. Анализ хоровой партитуры

Анализ хоровой партитуры является составной частью самостоятельной работы дирижера над хоровым произведением и одним из методов его изучения.

Дирижерско-хоровая педагогика накопила опыт по анализу хоровых партитур [37, 43, 54, 78, 90, 132, 153]. Значение глубокого и всестороннего анализа хоровой партитуры для воспитания и работы хорового дирижера, в основном, сводится к следующему:

- способствует лучшему усвоению музыкального и литературного текста произведения; более осознанному, а не механическому выучиванию;
- помогает выявлению технических, стилистических, вокальных и других особенностей произведения и трудностей, связанных с работой в процессе разучивания;
- способствует разработке исполнительского плана произведения и определения конкретных выразительных средств для его практического воплощения;
- обогащает знания дирижера по истории музыки, гармонии, полифонии, музыкальной формы, хороведения, дирижирования; расширяет его кругозор; развивает творческое мышление.

Таким образом, значение анализа хорового произведения не ограничивается научно-теоретической стороной, а важно для практической работы дирижера [89. – С. 165–166].

Современное развитие теории и методики целостного анализа, а также появление трудов, раскрывающих некоторые закономерности исполнительской и дирижерской выразительности, дают возможность на новой основе подойти к методике анализа хорового произведения в классе дирижирования [59, 88– 91, 78].

В зависимости от задач, стоящих перед студентом и степени его специальной подготовки могут быть два типа учебного анализа: краткая аннотация и развернутый анализ. Аннотацию следует составлять к каждому сочинению, изучаемому в классе дирижирования. Другие требования ставятся при создании развернутого анализа партитуры (письменная работа по «Хороведению» и по «Дирижированию»). Для этой работы выбирается произведение для смешанного хора a cappella, изучаемого в классе дирижирования. Работа над анализом произведения требует большого внимания и настоящего творческого отношения.

Собственно анализ хоровой партитуры начинается после предварительного знакомства с сочинением: игры партитуры, пения голосов, чтения поэтического текста. Очень важно первое впечатление от произве-

дения: музыка должна понравиться, увлечь – это совершенно необходимое условие для дальнейшей работы [78].

Анализ хоровой партитуры – включает несколько разделов:

Первый раздел – *историко-эстетический анализ*: знакомство с творчеством поэта и композитора, размышление над текстом, выявление содержания произведения, его идеи. Приступая к изучению хорового произведения, дирижер должен, прежде всего, проанализировать, какие образы текста, какие мысли поэта нашли наиболее яркое выражение в музыке. Анализ поэтического первоисточника помогает понять средства, использованные композитором*.

Не следует забывать, что каждое музыкальное произведение является частицей *целой интонационно-стилистической системы* в художественной жизни определенной эпохи и в нем (произведении) отражаются характерные особенности конкретной исторической культуры в целом [78. – С. 30]. Например, В. Моцарт «Реквием» – классицизм, Р. Шуман «Ночная тишина» – романтизм и т. д.

Следовательно, надо не только более глубоко изучить творчество композитора и его стилевые особенности, поиграть и послушать другие хоровые сочинения, но и познакомиться со стилем в широком плане – через литературу, живопись, поэзию, историю, философию.

Только после кропотливой подготовительной работы можно найти ключ к интерпретации данного произведения. Конспективный план и программа историко-эстетического анализа даны в статье О. Коловского на примере «Реквиема» В. Моцарта («Lacrimosa») и хора Д. Шостаковича «Девятое января» из 10 хоровых поэм (Приложение 2).

Окончательным результатом историко-эстетического анализа должна быть ясность в общей концепции, идее, содержании, в эмоциональном тонусе произведения в целом, предварительные выводы в отношении стиля, музыкального языка и формы, которые будут уточняться в процессе теоретического анализа [78].

Музыкально-теоретический раздел анализа хоровой партитуры – это анализ музыкально-выразительных средств (мелодики, гармонии, метра, ритма, темпа, динамики, фактуры).

Методика анализа формы хоровой партитуры включает разбор гармонического и полифонического языка, ладотонального плана; определение их степени активности в формообразовании [59, 97, 154]. К сожалению, часто студенты ограничиваются лишь определением композиционных форм (трехчастная форма; двухчастная с репризой и т. п.). Гораздо важнее разобраться в логике музыкального языка, во взаимосвязях мотивов, фраз, предложений, обращать внимание на цезуры, паузы, на-

* Подробно в параграфе 6.4.

блюдать за жизнью «атомов» музыкальной речи (по выражению Б. Асафьева), в чем собственно проявляются закономерности строения музыкального произведения. Важным моментом является определение структурной функции отдельных частей, кульминации.

Недаром «чувство формы» считается наиболее ценным проявлением исполнительского искусства. (Например, хор А. Гречанинова «Над неприступной крутизной» – непропорционально большая вторая часть; хор Вик. Калинникова «Нам звезды кроткие сияли» – трактовка различных вариантов строфичности и др.) [89. – С. 174].

Музыка демонстрирует необходимость глубокого понимания связи формы и содержания и ее роли в исполнительском процессе. Со всей очевидностью выявляется основной принцип любого анализа, и тем более, анализа исполнительского – от содержания к форме, от формы к содержанию [78].

Вокально-хоровой анализ – это анализ хоровой оркестровки, а именно, звуковых и выразительных приемов хорового письма, которые использовал композитор, определение роли тембров, особенностей сольного и туттийного звучания, изложения тематического материала, видов ансамбля, характеристику вертикального и горизонтального строя и т. п. Анализ хоровой оркестровки помогает в постижении стиля хорового письма композитора. Методика фактурного анализа, которая заключена в последовательном анализе всех элементов фактуры, определяемой видом и жанром хоровой музыки, составом хора и общим типом музыкального изложения, выразительными и исполнительскими возможностями отдельных партий, приемами хорового письма, а также некоторыми особенностями вокально-хоровой техники.

Например, использование tutti в хорах, где автор стремился запечатлеть одно настроение, одну мысль (хоралы И.С. Баха, хоры «Ночевала тучка» П.И. Чайковского, «Вечерняя звезда» Р. Шумана). В то же время для современной хоровой музыки (Ф. Пуленк, Д. Шостакович, Г. Свиридов, В. Салманов, В. Гаврилин) характерно разнообразие приемов хорового изложения, изменчивость составов хора, богатство хоровой оркестровки (Ф. Пуленк «Грусть», Д. Шостакович «Десять поэм», Г. Свиридов «Табун», В. Салманов « Пятнадцать ран», В. Гаврилин «Перезвоны» и др.).

При всем многообразии возникающих в процессе анализа вопросов – наиболее важным при изучении произведения является понимание его содержания*. Вопрос выявления содержания и характера литературного текста в музыке проявляется в том, что поэтический текст часто повествует не о конкретных событиях и фактах – ему свойственна более *обоб-*

* Подробно в параграфе 6.4.

щенная форма выражения, требующая активного осмысления его исполнителем (пример: хор В. Шебалина «Березе», текст М. Танка, перевод Вс. Рождественского – это не безмятежная картина природы, а философское размышление о жизни и смерти) и *метафоричность высказывания* (например, в таких произведениях, как П. Чайковский «Ночевала тучка»; Вик. Калинников «Кондор»; В. Салманов «Лев в железной клетке» и др.).

Взаимоотношение поэтического текста и музыки может проявляться по разному:

- в полном их слиянии («Зимняя дорога» – А.С. Пушкин – В.Я. Шебалин; «Сосна» – М.Ю. Лермонтов – А.С. Даргомыжский; хоры на стихи Р. Гамзатова – В. Салманов и мн. др.);
- в более ярком, глубоком проявлении музыки, преобладании ее над текстом (хоры из оперы «Иван Сусанин» М. Глинки, некоторые хоры С. Танеева на слова Я. Полонского и А. Хомякова, многочисленные произведения на ритуальные, религиозные тексты и др.);
- музыка слабее литературной основы; когда талант композитора не соответствует масштабности дарования поэта (А.С. Пушкин в несколько изобразительном прочтении Вик. Калинникова и А. Гречанинова) [89].

Поскольку конечной целью работы над произведением является его исполнение, то круг вопросов анализа должен быть ориентирован на интерпретацию сочинения.

Исполнительский анализ включает в себя анализ дирижерско-исполнительских средств выразительности: темп, агогика, динамика, фразировка, штрихи, цезуры, дикция, выразительная передача литературного текста*.

При этом художественный результат достигается часто не одним, а целым рядом средств. Так, например, нарастание напряжения чаще всего выражается при помощи усиления звучности и ускорения темпа, а успокоение – ослаблением звучности и замедлением темпа. При помощи ряда исполнительских приемов дирижер может воздействовать и на форму сочинения. Сохраняя неизменный, постоянный темп, нюанс, тембр, используя «ценное» дыхание, он может объединить несколько построений в единое целое. И, напротив, при помощи резких, контрастных смен темпа, нюансов, тембра, цезур – создать эпизодичность музыкальной формы.

Выразительность жеста имеет определенные закономерности, знание которых поможет студенту найти необходимые дирижерские приемы. Например, такие предпосылки дирижерской выразительности, как соот-

* Подробнее все эти вопросы рассматривались в предыдущих разделах.

ветствие более крупного и грузного жеста тяжеловесному характеру музыки, выражению силы и мощи, а более легкого – воплощению грации, воздушности, тонкости, изящества; связь утяжеления жеста с показом кульминации, заключительной каденции, появлением новых тем, а облегчение жеста, напротив, с успокоением, спадом музыкального развития.

Известно, что утяжеление жеста достигается увеличением амплитуды движения, а облегчение – с их уменьшением; что при оживлении движения естественно переходить к более мелкому жесту, а при замедлении – к более крупному.

Завершающий раздел исполнительского анализа – это анализ технических трудностей (интонационных, ритмических, ансамблевых, дикционных и способы их преодоления), который важен в основном для этапа разучивания произведения с хором.

Исполнительский анализ хорового сочинения должен осветить следующие вопросы:

1) Содержание и основную мысль произведения и музыкальные средства, при помощи которых композитор их передает.

2) Какими дирижерско-исполнительскими средствами музыкант может наиболее убедительно раскрыть художественно-образное содержание произведения.

3) Какие вокальные, ритмические, интонационные, ансамблевые, дирижерские и другие трудности могут возникнуть перед дирижером в процессе разучивания произведения с хором.

Ниже приводится краткий план анализа хоровой партитуры[*].

1. *Историко-стилистический анализ:* знакомство с конкретными общественно-историческими условиями, в которых проходила жизнь и деятельность композитора и поэта, формировались их эстетические взгляды; характеристика основных черт творчества поэта и композитора; типичные черты хорового письма композитора.

2. *Анализ поэтического текста:* выявление содержания, идеи и основных художественных образов стихотворения; разбор структуры стихотворения, определение границ частей; выявление главных слов и понятий, определяющих смысл предложений.

3. *Анализ музыкально-выразительных средств*, с помощью которых композитор передал данное содержание: мелодики, гармонии, ритма и метра, темпа, динамики, тембра, фактуры; определение структуры частей произведения, кульминаций; соотнесение формы текста и музыки.

4. *Анализ дирижерско-исполнительских выразительных средств и приемов:* выбор амплитуды дирижерского жеста в зависимости от харак-

[*] Подробный план анализа хоровой партитуры дан в Приложении 1.

тера музыки, конкретных требований музыкального развития, темпа, динамики, тембра, фактуры, характера звуковедения и штрихов; анализ способов дирижерской передачи логической связи между фразами, выявление частных и общей кульминаций и т. д.

5. *Анализ вокально-хоровых трудностей:* интонационных, ансамблевых, дикционных, ритмических и нахождение путей их преодоления.

При аналитическом разборе сочинения студент должен опираться на *методику целостного анализа*, подходить к раскрытию содержания произведения через осмысление его музыкально-выразительных средств и формы. При этом на старших курсах при использовании более сложных произведений возрастают требования к качеству анализа, его глубине и разносторонности.

«Ясное представление о взаимодействии художественных средств, понимание выразительных элементов музыкального языка, постижение законов формообразования, способность охватывать характерные стилевые черты композитора – все эти качества, воспитанные в результате аналитической деятельности, уточняют и обостряют восприятие музыки, расширяют интеллектуальный горизонт, помогают самостоятельно ориентироваться в форме и музыкальном языке произведения, развивают наблюдательность, способствуют лучшему запоминанию музыкального материала и умению грамотно излагать свои мысли» [58. – С. 7].

Аналитическая работа над партитурой позволит студенту глубже понять содержание произведения, самостоятельно сделать выводы, обобщения о стиле письма, о форме, обосновать исполнительскую трактовку и выбрать выразительные и технические средства для более убедительного воплощения художественного образа. Это соответствует современным требованиям к обучению, которые заключаются в особом внимании к воспитанию у студентов навыков самостоятельной работы, потребности в самообразовании, в постоянном пополнении знаний.

Изучение хороведения немыслимо без широкого привлечения музыкального материала. В особенности это относится к разделу «Теория хороведения» и темам «Дирижирование хором» и «Анализ хоровой партитуры». Наряду со специально подобранными примерами в работах Г.А. Дмитревского, А.А. Егорова, В.Г. Соколова, И.И. Полтавцева, М.Ф. Светозаровой, А.А. Юрлова, П.П. Левандо и др., которые частично иллюстрируют все многообразие хоровой фактуры, необходимо самостоятельно пользоваться разнообразной хоровой литературой (см. Приложение 4).

Примерный перечень произведений для изучения

1. Произведения русских композиторов

Глинка М. Москва. Венецианская ночь.
Даргомыжский А. На севере диком. Буря мглою небо кроет.
Калинников Вик. На старом кургане. Осень. Звезды меркнут. Кондор.
Танеев С. Вечер. Посмотри, какая мгла. На могиле.
Чайковский П. Ночевала тучка золотая. Соловушка.
Чесноков П. Дубинушка. Август. Зимой.
Егоров А. Песня.
Коваль М. Ильмень-озеро. Слезы. Ой, земля, земелюшка.
Салманов В. Лев в железной клетке. Топи да болота. Как живете-можете. Хоровой концерт «Лебедушка».
Свиридов Г. Вечером синим. Табун. Повстречался сын с отцом.
Шостакович Д. Казненным. Смолкли залпы. Девятое января.

2. Произведения зарубежных композиторов:

Брукнер А. Ave Maria.
Григ Э. Детская песня.
Гуно Ш. Ночь.
Дебюсси К. Ночь.
Кодай З. Ел цыган сыр. Вечерняя песня.
Мессиан О. Хорал.
Пуленк Ф. Страшна мне ночь. Грусть.
Равель М. Рондо. Николетта.
Томпсон Р. Аллилуйя.
Хиндемит П. Лань. Зимой. Шесть хоров на стихи Рильке.
Шуберт Ф. Ночь.
Шуман Р. На Боденском озере. Сон. Кораблик.

3. Обработки русских народных песен:

«Ай, во поле липенька» / Обр. ***Н. Римского-Корсакова***
Бурлацкая / Обр. ***С. Рахманинова***
«Говорил-то мне» / Обр. ***А. Михайлова***
«Как меня младу-младешеньку / Обр. ***Д. Шостаковича***
«На горушке, на горе» / Обр. ***О. Коловского***
«Ой да ты, калинушка» / Обр. ***А. Новикова***
«Ты не стой, не стой, колодец / Обр. ***А. Лядова***
«У ворот, ворот батюшкиных» / Обр. ***М. Мусоргского***
Узник / Обр. ***А. Давиденко***

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА*

1. Литература, освещающая вопросы методики анализа

Андреева Л. Николай Михайлович Данилин: Очерк. Требования, предъявляемые Н.М. Данилиным к студентам в самостоятельной работе над партитурой / Л. Андреева, М. Бондарь // Искусство хорового пения: Сб. – М., 1963. – С. 22–24.

Ардентов Д.Н. Роль сравнения при анализе хоровых партитур / Д.Н. Ардентов // Труды ЛГБИ им. Н.К. Крупской. Т. XIII. – Л., 1963. – С. 145–160.

Березин А. Дирижер и хор / А. Березин // Хоровое искусство. – Л., 1967. – С. 130–154.

Дмитревская К.Н. Анализ хоровых произведений: Учеб. пособ. для студ. высш. муз. учеб. заведений и ин-тов культуры / К.Н. Дмитревская. – М.: Сов. Россия, 1965. – 172 с.

Дмитревский Г.А. Работа руководителя хора над партитурой хорового произведения / Г.А. Дмитревский // Дмитревский Г.А. Хороведение и управление хором. – М.; Л., 1948. – С. 85–89; 2-е изд. – М., 1957. – С. 83–87.

Егоров А. Работа над хоровой партитурой и процесс разучивания хорового произведения / А. Егоров // Егоров А. Очерки по методике преподавания хоровых дисциплин. – Л., 1958. – С. 114–132.

Егоров А. Хоровая партитура и работа над ней / А. Егоров // Егоров А. Теория и практика работы с хором. – Л.; м., 1951. – С. 183–196.

Коловский О. Анализ хоровой партитуры / О. Коловский // Хоровое искусство. – Л., 1967. – С. 20–42.

Краснощеков В. Анализ хоровой партитуры (и план анализа хоровой партитуры) / В. Кранощеков // Вопросы хороведения. – М., 1969. – С. 288–299.

Левандо П.П. Анализ хоровой партитуры: Метод. пособ. / П.П. Левандо. – Л.: ЛГИК, 1965. – С. 3–11; – 2-е изд. – Л.: ЛГИК, 1971. – С. 5–35.

Левандо П.П. Из опыта исполнительского анализа хоровых партитур / П.П. Левандо // Труды ЛГИК им. Н.К. Крупской. Т. XX. – Л., 1969. – С. 261–264.

Левандо П.П. Некоторые вопросы анализа хоровых партитур / П.П. Левандо // XIV научная конференция ЛГИК: Тезисы докл. – Л., 1967. – С. 62–65.

* Список составлен П. Левандо [89].

Левандо П.П. Хоровая фактура: Учеб. пособ. / П.П. Левандо. – Л.: ЛГИК, 1968. – 70 с.

Мазель Л.А. О выразительной и формообразующей роли динамики, тембра, фактуры / Л.П. Мазель, В.А. Цукерман. О выразительной и формообразующей роли динамики, тембра, фактуры // Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. – М., 1967. – С. 310–341.

Ольхов К. Подготовка учащегося к занятиям в классе / К. Ольхов // Ольхов К. О дирижировании хором. – Л., 1961. – С. 77–81.

Пигров К. Подготовка дирижера к занятиям с хором / К. Пигров // Пигров К. Руководство хором. – М., 1964. – М., 1964. – С. 133–134.

Полтавцев И. Работа над партитурой / И. Полтавцев, М. Светозарова // Полтавцев И. , Светозарова М. Курс чтения хоровых партитур. – М., 1958. – С. 32–51; – 2-к изд. – М., 1963. – Ч. 1. – С. 31–55.

Птица К.Б. Работа над партитурой. План анализа хоровых партитур / К.Б. Птица // Птица К.Б. Очерки по технике дирижирования хором. – М.; Л., 1948. – С. 137–143.

Птица К.Б. О хоровом дирижировании: Статья. План анализа хоровых партитур / К.Б. Птица // Работа в хоре / Под ред. Д.Л. Локшина. – М., 1960. – С. 220–221; – 2-е изд. – М., 1964. – С. 229–230.

Соколов В.Г. Репертуар и работа над песней / В.Г. Соколов // Соколов В.Г. Работа с хором. – М., 1958. / С. 121–128; – 2-е изд. – М., 1964. – С. 125–129; – 3-е изд. – М. – С. 206–210.

Чесноков П.Г. Система способов и приемов выучивания сочинений с хором. План домашней работы дирижера над сочинением, избранным им для выучивания с хором / П.Г. Чесноков // Хор и управление им. – М.; Л., 1940. – С. 141–160, 213–215; – 2-е изд. / Ред. С.В. Попова. – М., 1952. – С. 146–161, 217–218; – 3-е изд. / Вступ. ст. К. Птицы; Прим. С. Попова. – М., 1961. – С. 158–173, 236–237.

2. Список хоровых произведений, анализируемых в методической и научной литературе

Аренский А.С. Анчар // Чесноков П.Г. Хор и управление им. – 1-е изд. – С. 190–210; – 2-е изд. – С. 198–216; – 3-е изд. – С. 217–235.

Березовский М.С. Фуга // Там же. – 1-е изд. – С. 171–191; 3-е изд. С. 179–197; – 3-е изд. – С. 190–208.

Глинка М.И. Ах, ты свет Людмила: Хор из оперы «Руслан и Людмила» // Дмитревский Г.А. Хороведение и управление хором. – 1-е изд. – С. 90–105; – 2е изд. – С. 88–104.

Глинка М.И. Херувимская песнь // Русская хоровая культура. – СПб., 1995. – С. 11-28.

Давиденко А.А. На десятой версте // Труды ЛГИК. Т. XX. Левандо П.П. Из опыта исполнительского анализа хоровых партитур. – Л., 1969. – С. 335–361; См. также: Анализ хоровой партитуры. – Л., 1967. – С. 39–58.

Давиденко А.А. Узник // Там же. – С. 315–335; См. также: Анализ хоровой партитуры. – Указ. изд. – С. 39–59.

Гречанинов А.Т. Лягушка и вол // Виноградов К. Работа над дикцией в хоре. – М., 1967. – С. 40–42, 96–100.

Егоров А.А. Колыбельная // Егоров А. Теория и практика работы с хором. – Указ. изд. – С. 209–218.

Егоров А.А. Тайга // Там же. – С. 218–224. – (Анализ сделан И.П. Пономарьковым).

Каставльский А.Д. Русь // Пигров К. Руководство хором. – Указ. изд. – С. 110–126.

Лятошинский Б.Н. По небу крадется луна // Егоров А. Очерки по методике преподавания хоровых дисциплин. – Указ. Изд. – С. 127–131.

Маслов Ф.И. Край родной // Хоровое пение в художественной самодеятельности: Сборник. Дунаевский Б.О. Разучивание хоровых произведений с коллективом художественной самодеятельности. – Указ. изд. – С. 82–104.

Моцарт В.А. lacrimosa. № 7. из «Реквиема» // Птица К.Б. Очерки по технике дирижирования хором. – Указ. изд. – С. 143–147, 151–158.

Рахманинов С.В. Три русские песни // Труды Гос. муз. пед. ин-та им. Гнесиных. Вып. 1. Птица К.Б. «Три русские песни» для хора и симфонического оркестра С.В. Рахманинова. Соч. 41: (Из опыта хормейстерской работы). – М., 1959. – С. 24–53; См. также: Искусство хорового пения: Сборник. – Указ. изд. – С. 24–35.

Русская народная песня «Ой, по над Волгой» / Обр. *В.Г. Соколова* // Хоровое пение в художественной самодеятельности: Сборник. Дунаевский Б.О. Разучивание хоровых произведений с коллективами художественной самодеятельности. – Указ. изд. – С. 51–82.

Танеев С.И. Восход солнца // Егоров А. Теория и практика работы с хором. – Указ. изд. – С. 196–203.

Танеев С.И. Прометей // Там же. – С. 203–209.

Чайковский П.И. Соловушко // Работа в хоре. Птица К. О хоровом дирижировании. – Указ. изд. – С. 201–211; – 2-е изд. – С. 230–242.

Чесноков П.Г. Зимой // Чесноков П.Г. Хор и управление им. – 1-е изд. – С. 200–211; – 3-е изд. – С. 208–217.

Чесноков П.Г. Теплится зорька // Там же. – 1-е изд. – С. 150–168; – 2-е изд. – С. 162–178; – 3-е изд. – С. 174–190.

Шебалин В.Я. Утес // Сов. Музыка. – 1966. – № 8. Живов Л. Интерпретация «Утеса» Шебалина. – С. 104–107.

3. Литература по хоровому творчеству композиторов

Бобровский В. Песни и хоры Шостаковича / В. Бобровский. – М.: Сов. композитор, 1962. – 32 с.

Виханская А.М. Современные принципы воплощения фольклора в хоровом композиторском творчестве / А.М. Виханская, И.И. Гулеско // Русская хоровая культура. – СПб., 1995. – С. 88–104.

Виханская А.М. Творчество ленинградских композиторов и хоровая самодеятельность / А.М. Виханская // Труды ЛГИК им. Н.К. Крупской. Т. XX. – Л., 1969. – С. 233–260.

Дмитревская К. Виктор Калинников: К 100-летию со дня рождения / К. Дмитревская // Хоровое искусство. Вып. 2. – С. 53–67.

Дмитревская К. Хоры a cappella В. Шебалина в свете традиций русской хоровой классики / К. Дмитревская // Музыка и современность: Сб. Вып. 7. – М., 1971. – С. 88–121.

Дмитревская К. Хоры a cappella Мариана Ковала / К. Дмитревская // Хоровое искусство. Вып. 3.

Живов В. Хоры a cappella Свиридова / В. Живов // Георгий Свиридов. – М., 1971. – С. 320–351.

Ивакин М.Н. Русская хоровая литература / М.Н. Ивакин. – М.: Сов. Россия, 1965. – 360 с.

Ивакин М.Н. Хоровое творчество М.П. Мусоргского / М.Н. Ивакин // Русская хоровая литература: Очерки. Вып. 2. – М., 1969. – С. 3–42.

Коловский О. Пять хоров без сопровождения Г. Свиридова / О. Коловский // Хоровое искусство. Вып. 2. – С. 16–29.

Коловский О. Русская хоровая песня / О. Коловский // Становление и развитие национальных традиций в русском хоровом искусстве: Сб. статей. – Л., 1982. – С. 22–34.

Коловский О. Хоровые циклы В. Салманова / О. Коловский // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 3. – М., 1969. – С. 167–188.

Коловский О. Хоровые миниатюры В. Шебалина / О. Коловский // Там же. – С. 189–204.

Крылов А. О хорах a cappella Чайковского / А. Крылов // Хоровое искусство. Вып. 3. – Л., 1977. – С. 114–129.

Лаппо С. Зарубежная хоровая литература. Вып. 1. (Хоровое творчество Ж. Депре, К. Жанекена, Д. Палестрины, О. Лассо, И.-С. Баха, Г.-Ф. Генделя, Х.-В. Глюка) / С. Лаппо, Д. Локшин. – М., 1964. – С. 3–57.

Лебединский Л. Хоровые поэмы Шостаковича: Пояснение / Л. Лебединский. – М.: Сов. композитор, 1957. – 48 с.

Левандо М.П. «Подблюдные» И.Ф. Стравинского / М.П. Левандо // Профессиональная подготовка руководителя самодеятельного хорового коллектива: Сб. – Л., 1988. – С. 104–110.

Левандо П.П. К вопросу об изучении хорового стиля Д. Шостаковича / П.П. Левандо // Становление и развитие национальных традиций в русском хоровои искусстве: Сб. статей. – Л., 1982. – С. 72–93.

Левандо П.П. К вопросу о «духовном» и «светском» в хоровой музыке П. Чайковского / П.П. Левандо // Русская хоровая культура. Вып. 2. – СПб.: СПбГУКИ, 2000.

Левандо П.П. Об одной особенности фактуры хоров С. Танеева «Восход солнца» и «Увидал из-за тучи утес» / П.П. Левандо // Становление и развитие национальных традиций в русском хоровом искусстве: Сб. статей. – Л., 1982. – С. 55–63.

Левандо П.П. Русская революционная песня в обработке для хора / П.П. Левандо // Труды ЛГБИ им. Н.К. Крупской. Т. XIII. – Л., 1963. – С. 3–58.

Левандо П.П. Хоралы Баха в дирижерско-хоровой педагогике / П.П. Левандо // Профессиональная подготовка руководителя самодеятельного хорового коллектива. – Л., 1988. – С. 62–72.

Локшин Д. Хоровое творчество Мариана Коваля / Д. Локшин. – М.: Музыка, 1967. – 112 с.

Локшин Д. Зарубежная хоровая литература. Вып. II (хоровое творчество И. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, К. Вебера, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана) / Д. Локшин. – М., 1966. – С. 3–113.

Мюллер Т. Хоры a cappella В. Шебалина / Т. Мюллер //Виссарион Яковлевич Шебалин: Сб. – М., 1970. – С. 97–115.

Ольхов К.А. Хоры a cappella С. Танеева / К.А. Ольхов // Хоровое искусство. Вып. 2. – Л., 1971. – С. 29–53.

Пономарьков И.П. Хоровое творчество М.И. Глинки / И.П. Пономарьков // Русская хоровая литература: Очерки. Вып. 1. – М., 1963. – С. 28–79.

Пономарьков И.П. Хоровое творчество П.И. Чайковского / И.П. Пономарьков // Русская хоровая литература. Вып. 2. – С. 109–148.

Попов С.В. О хоровом творчестве С.И. Танеева / С.В. Попов // Там же. – С. 149–165.

Попов С.В. Русская народная песня в хоровой обработке / С.В. Попов // Русская хоровая литература. Вып. 1. – С. 3–27.

Попов С.В. Хоровое творчество А.П. Бородина / С.В. Попов // Там же. – С. 115–139.

Попов С.В. Хоровое творчество Н.А. Римского-Корсакова / С.В. Попов // Русская хоровая литература. Вып. 2. – С. 43–108.

Рогожина Н. Вокально-симфонические произведения С. Прокофьева / Н. Рогожина. – М.; Л.: Музыка, 1964. – 128 с.

Романовский Н. Хоровое творчество Ц.А. Кюи / Н. Романовский // Становление и развитие национальных традиций в русском хоровом искусстве: Сб. статей. – Л., 1982. – С. 63–72.

Романовский Н. Хоровой словарь / Н. Романовский. – Л.: Музыка, 1968. – 120 с.; – М.: Музыка, 2000.

Романовский Н. Хоровые произведения М.А. Балакирева / Н. Романовский // Милий Алексеевич Балакирев: Исследования и статьи: Сб. – Л., 1961. – С. 341–361.

Романовский Н. Хоровые сочинения М. Глинки / Н. Романовский // Хоровое искусство. Вып. 3. – Л.: Музыка, 1977. – С. 99–114.

Рюмина К.Р. Хоровое творчество А.С. Даргомыжского / К.Р. Рюмина // Русская хоровая литература. Вып. 1. – С. 80–114.

Рязанова Н.П. Хоровые циклы Ю.А. Фалика / Н.П. Рязанова // Русская хоровая культура. – СПб., 1995. – С. 66–88.

Светозарова Е. Взаимовлияние исполнительского стиля и типа хорового письма в русской хоровой культуре XIX – начала XX века / Е. Светозарова // Профессиональная подготовка руководителя самодеятельного хорового коллектива. – Л., 1988. – С. 72–83.

Светозарова Е. Хоровые сочинения А. Гречанинова / Е.Д. Светозарова // Русская хоровая культура. – СПб., 1995. – С. 28–45.

Слонимская Р.Н. Хоровая миниатюра современных петербургских композиторов / Р.Н. Слонимская // Русская хоровая культура. Вып. 2. – С. 167–176.

Соколова О. Хоровые и вокально-симфонические произведения С. Рахманинова / О. Соколова. – М.: Музгиз, 1963. – 152 с.

Танеев С.И. Разбор начальных номеров h-moll'ной мессы И.С. Баха / С.И. Танеев // С.И. Танеев: Из научно-педагогического наследия: Сб. – М., 1967. – С. 17–38.

Чернышева Т.А. Роль хоровых сочинений в творческом наследии Д. Шостаковича / Т.А. Чернышева // Русская хоровая культура. Вып. 2. – С. 144–167.

Практическое задание

1. Выполнение контрольной работы по «Хороведению» – письменный анализ произведения a cappella для смешанного хора.
2. Сделать сравнительный анализ хоровых партитур:

➢ на стихи *М. Лермонтова*:

- **П. Чайковский.** Ночевала тучка золотая.
- **В. Шебалин.** Утес.

➢ на стихи *Ф. Тютчева*:

- **С. Танеев.** Альпы.
- **П. Чесноков.** Альпы.

Литература

1. Анализ музыкальных произведений / Под ред. Л. Мазеля и В. Цуккермана. – М., 1967

2. **Андреева Л.М.** Методика преподавания хорового дирижирования. М.: Музыка, 1964.

3. **Анисимов А.** Дирижер-хормейстер / А. Анисимов. – М., 1976.

4. **Ардентов Д.Н.** О хоровой артикуляции / Д.Н. Ардентов // Профессиональная подготовка руководителя самодеятельного хорового коллектива. – Л., 1988. – С. 46–61.

5. **Ардентов Д.Н.** Роль сравнения при анализе хоровых партитур / Д.Н. Ардентов // Труды ЛГИК. Т. 13. – Л.: ЛГИК, 1963. – С. 145–160.

6. **Асафьев Б.** Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Л., 1971.

7. **Асафьев Б.** Хоровая культура. Русская музыка XIX и начала XX века / Б. Асафьев. – Л., 1968.

8. **Багриновский М.М.** Дирижерская техника рук / М.М. Багриновский. – М., 1947.

9. **Банина О.** О некоторых акустических и музыкальных элементах хорового строя / О. Банина // Музыкальное искусство и наука. Вып. 1. – М., 1970. – С. 39–52.

10. **Баранов Б.** Курс хороведения / Б. Баранов. – М.: МГИК, 1991.

11. **Безбородова Л.** Дирижирование / Л. Безбородова. – М., 1985.

12. **Белоненко А.** Образы и черты стиля современной русской музыки 60-х – 70-х годов для хора a cappella / А. Белоненко // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л., 1977.

13. **Берлиоз Г.** Дирижер оркестра / Г. Берлиоз // Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика. – М., 1975.

14. **Бражников М.** Статьи о древнерусской музыке / М. Бражников. – Л., 1975.

15. **Браудо И.** Артикуляция / И. Браудо. – 2-е изд. – Л., 1973.

16. **Булычев В.** Лекции и работы по теоретическим вопросам хорового пения. Вып. 1–2 / В. Булычев. – М., 1904–1910.

17. **Вагнер Р.** О дирижировании / Р. Вагнер // Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика. – М., 1969.

18. **Вальтер Б.** Тема с вариациями / Б. Вальтер // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 4. – М., 1969.

19. **Варламов А.** Школа пения / А. Варламов.– М.: Музгиз, 1953.

20. **Васильев В.** Руководителю хора о его профессии / В. Васильев. – Л., 1985.

21. **Вейнгартнер Ф.** О дирижировании / Ф. Вейнгартнер // Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика. – М., 1975.

22. **Виноградов К.** Работа над дикцией в хоре / К. Виноградов. – М., 1967.

23. Владислав Соколов: Дирижер, педагог, композитор / Сост. М.Р. Садовский. – Л.: Музыка, 1988. – 128 с.

24. Вопросы вокальной педагогики: Сб. статей. Вып. 6. – Л., 1982.

25. **Вуд Г.** О дирижировании / Г. Вуд. – М., 1958.

26. **Гаврилин В.** О музыке и не только: Записки разных лет / В. Гаврилин. – СПб.: Дума, 2001.

27. **Гарбузов Н.А.** Внутризонный интонационный слух и методы его развития / Н.А. Гарбузов. – М.; Л.: Музгиз, 1951.

28. **Гарбузов Н.А.** Зонная природа звуковысотного слуха / Н.А. Гарбузов. – М.; Л.: Музгиз, 1948.

29. Гарбузов Н.А.: Музыкант, исследователь, педагог: Сб. статей. – М., 1980.

30. **Гессен А.** «Все волновало нежный ум…»: Пушкин среди книг и друзей / А. Гессен. – М.: Наука, 1965.

31. **Гинзбург Л.** Избранное. Дирижеры и оркестры: Вопросы теории и практики дирижирования / Л. Гинзбург; Ред. В.П. Варунца. – М.: Сов. композитор, 1981. – 302 с.

32. **Гинзбург Л.** О работе над музыкальным произведением / Л. Гинзбург. – М.: Музыка, 1981

33. **Глинка М.** Упражнения для совершенствования голоса. Метод. пояснения к ним / М. Глинка. – М.: Музгиз, 1951.

34. **Глинский М.** Очерки по истории дирижерского искусства / М. Глинский // Музыкальный современник. – 1919. – № 3.

35. **Гольденвейзер А.Б.** О музыкальном искусстве: Сб. статей / А.Б. Гольденвейзер. – М., 1975.

36. **Грибков С.Ф.** Воспитательная функция репертуара в самодеятельном детском хоровом коллективе / С.Ф. Грибков // Хоровая самодеятельность как средство воспитания. – Л., 1981. – С. 101–110.

37. **Данилин Н.М.** Письма. Воспоминания / Н.М. Данилин; Сост. и ред. А. Наумов. – М., 1984.

38. Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика / Ред.-сост. Л.О. Гинзбург. – М.: Музыка, 1975. – 631 с.

39. Дирижерско-хоровая практика в любительском хоровом коллективе: Программа / Сост. С.А. Садовникова. – СПб., СПбГУКИ, 2001.

40. Дирижирование: Программа курса / Сост. В. Васильев, Т. Томашевская. – СПб., 1996.

41. **Дмитревский Г.** Ансамбль хора / Г. Дмитревский // Работа с хором: Методика. Опыт. – М.: Профиздат, 1972. – С. 56–59.

42. **Дмитревский Г.А.** К вопросу о воспитании хорового дирижера: Доклад / Г.А. Дмитревский. – Рукопись.

43. **Дмитревский Г.А.** Хороведение и управление хором / Г.А. Дмитревский. – М.: Музгиз, 1948.

44. **Дмитревский Г.А.** Хороведение и управление хором / Г.А. Дмитревский. – М., 1957.

45. Дмитревский Г.А.: Дирижер, ученый, педагог в воспоминаниях и документах / Ред.-сост. А. Павлов-Арбенин. – СПб., 2000.

46. **Дмитриев Л.Б.** Гласные в пении / Л.Б. Дмитриев // Вопросы вокальной педагогики: Сб. статей. Вып. 1. – М.: Музгиз, 1968.

47. **Дмитриев Л.Б.** Голосообразование у певцов / Л.Б. Дмитриев. – М.: Музгиз, 1962.

48. **Дмитриев Л.Б.** Основы вокальной методики / Л. Дмитриев. – М., 1968.

49. **Дранков В.П.** Искусство быть человеком / В.П. Дранков. – М.: Сов. Россия, 1984.

50. Евгений Светланов: Дирижер. Композитор. Пианист / Сост. П.В. Лукьянченко. – М.: Музыка, 1987. – 154 с.

51. **Егоров А.** Гигиена голоса и его физиологические основы / А.М. Егоров. – М.: Музгиз, 1962.

52. **Егоров А.** Основы хорового письма / А. Егоров. – Л., 1939.

53. **Егоров А.** Очерки по методике преподавания хоровых дисциплин / А. Егоров. – Л.: Музгиз, 1958. – 187 с.

54. **Егоров А.** Теория и практика работы с хором / А. Егоров. – Л.; М.: Музгиз, 1951.

55. **Елисеева В.** Обучение хормейстеров в дореволюционной России: (Вопросы русской и советской хоровой культуры) / В. Елисеева // Труды Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных. Вып. XXIII. – М., 1975.

56. **Емельянов В.В.** Развитие голоса / В.В. Емельянов. – СПб., 1997.

57. **Ержемский Г.** Психология дирижирования. Некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом / Г. Ержемский. – М., 1988.

58. **Живов В.Л.** Исполнительский анализ хорового произведения / В. Живов. – М.: Музыка, 1987.

59. **Живов В.Л.** Теория хорового исполнительства / В.Л. Живов. – М.: МГТУ им. Н.Э. Баумана; Эдиториал УРСС, 1998. – 282 с.

60. **Зайцев М.В.** Тембр как выразительное средство в хорах Виктора Калинникова / М.В. Зайцев. – Л., 1974.

61. **Заринская М.Ф.** Работа над звучанием детского хора / М.Ф. Заринская // Воспитание и охрана детского голоса. – М.: Изд-во АПН РСФСР, 1953.

62. Зарубежная гастроль Ленинградской капеллы в 1928 году: (Дневник М. Климова и отзывы прессы) // Хоровое искусство. Вып. 2. – Л., 1971. – С. 135, 140, 143, 150.

63. **Ивакин М.** Хоровая аранжировка / М. Ивакин. – М., 1980.

64. **Ильин В.** О методике ведения хоровой практики на начальной стадии обучения дирижера-хормейстера / В. Ильин // Хоровое искусство. Вып. 3. – Л., 1977.

65. **Ильин В.** Очерки истории русской хоровой культуры / В. Ильин. – М., 1985.

66. Искусство Артуро Тосканини: Воспоминания, биографические материалы. – Л., 1974.

67. Искусство хорового пения: Сб. статей. – М., 1963.

68. **Казачков С.А.** Два стиля – две традиции / С. Казачков // Сов. музыка. – 1971. – № 2. – С. 80–88.

69. **Казачков С.А.** Дирижерский аппарат и его постановка / С.А. Казачков. – М., 1967.

70. **Казачков С.А.** От урока к концерту / С.А. Казачков. – Казань, Изд-во Казанск. ун-та, 1990. – С. 343.

71. **Калугина Н.** Методика работы с русским народным хором / Н. Калугина. – М., 1977.

72. **Кан Э.** Элементы дирижирования / Э. Кан. – Л., 1980.

73. **Канерштейн М.** Вопросы дирижирования / М. Канерштейн. – М., 1972.

74. **Капустин М.Д.** Евгений Светланов / М.Д. Капустин. – М.: Сов. композитор, 1986.

75. **Клемперер О.** Мои воспоминания о Густаве Малере и другие автобиографические наброски / О. Клемперер // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 5. – М.: Музыка, 1970. – С. 193–225.

76. **Коваль З.** Литературно-поэтическая основа в хоровом произведении и ее связь со средствами музыкальной выразительности / З. Коваль // Вопросы методики преподавания дирижерско-хоровых дисциплин в вузе культуры. – Л., 1985.

77. **Когадеев А.** Основы техники дирижирования / А. Когадеев. – Минск, 1967.

78. **Коловский О**. Анализ хоровой партитуры / О. Коловский // Хоровое искусство. Вып. Хоровое искусство. Вып. 1. – Л.: Музыка, 1967.

79. **Кондрашин К.П.** О дирижерском искусстве / К.П. Кондрашин. – Л.; М.: Музыка, 1965. – 219 с.

80. **Копытман М.** Хоровое письмо / М. Копытман. – М., 1971.

81. **Корыхалова Н.П.** Музыкально-исполнительские термины / Н.П. Корыхалова. – СПб.: Композитор, 2000.

82. **Краснощеков В.И.** Вопросы хороведения / В.И. Краснощеков. – М.: Музыка, 1969.

83. **Краснощеков В.И.** Поэтический текст в хоровом произведении / В. Краснощеков // Работа с хором: Методика. Опыт. – М.: Профиздат, 1972.

84. **Кустов Ю.П.** Дирижирование хором: Метод. материалы по курсу «Хороведение» / Ю.П. Кустов. – СПб., 1993.

85. **Кустов Ю.П.** Управление самодеятельным хоровым коллективом / В.Ф. Чабанный, Ю.П. Кустов. – Л., 1984.

86. **Лайнсдорф Э.** В защиту композитора: Альфа и омега искусства интерпретации / Э. Лайнсдорф. – М., 1988.

87. **Левандо П.П.** Из опыта исполнительского анализа хоровых партитур: (Репертуар хоровой самодеятельности) / П.П. Левандо // Труды ЛГИК. Т. 20. – Л.: ЛГИК, 1969. – С. 261–300.

88. **Левандо П.П.** О совершенствовании вузовского курса хороведения / П. Левандо // Вопросы методики преподавания дирижерско-хоровых дисциплин в вузе культуры. – Л., 1985.

89. **Левандо П.П.** Проблемы хороведения / П. Левандо. – Л.: Музыка, 1974.

90. **Левандо П.П.** Хоровая фактура / П. Левандо. – Л., 1984.

91. **Левандо П.П.** Хороведение: Учебное пособие: (Основы вузовского курса) / П.П. Левандо; Ленингр. гос. ин-т культуры им. Н.К. Крупской. – Л., 1971.

92. **Лицвенко И.** Практическое руководство по хоровой аранжировке / И. Лицвенко. – М., 1962.

93. **Лобачева Е.** Хор и хороведение / Е. Лобачева. – М., 1964.

94. **Локшин Д.** Замечательные русские хоры и их дирижеры / Д. Локшин. – М., 1963.

95. **Луканин В.П.** Обучение и воспитание молодого певца / В.П. Луканин. – Л.: Музыка, 1977.

96. **Лукишко А.И.** Расстановка певцов в учебном хоре / А.И. Лукишко // Вопросы методики преподавания дирижерско-хоровых дисциплин в вузе культур. – Л., 1985.

97. **Мазель Л.** Строение музыкальных произведений / Л. Мазель. – М., 1967.

98. **Малинина Е.** Вокальное воспитание детей / Е. Малинина. – Л.: Музыка, 1967.

99. **Малько Н.** Основы техники дирижирования / Н. Малько. – Л., 1965.

100. **Маркевич И.Б.** Органный пункт: Главы из книги. Статьи / И.Б. Маркевич // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 5 / Сост. и ред. Г. Эдельман. – М., 1970.

101. **Медынь К.** Певческие праздники Советской Латвии / К. Медынь // Хоровое искусство. Вып.1. – Л.: Музыка, 1967.

102. **Медынь Я.** Методика преподавания дирижерско-хоровых дисциплин / Я. Медынь. – М., 1978.

103. **Металлов В.** Синодальное училище церковного пения в его прошлом и настоящем / В. Металлов. – М., 1911.

104. Методика преподавания дирижирования: Рек. для студентов / Сост. Н. Лихоманова. – СПб.: СПбГУКИ, 2001.

105. **Минин В.Н.** Ближе к практике / В.Н. Минин // Сов. музыка. – 1975. – № 2. – С. 85.

106. **Морозов В.** Вокальный слух и голос / В. Морозов. – М.; Л.: Музыка, 1965.

107. **Музалевский В.** Михаил Георгиевич Климов: Очерк жизни и творческой деятельности / В. Музалевский. – Л., 1960.

108. Музыкальная энциклопедия. Т. 2. – М., 1974.

109. **Мусин И.** О воспитании дирижера / И. Мусин. – Л., 1987.

110. **Мусин И.** Техника дирижирования / И. Мусин. – Л.: Музыка, 1967.

111. **Мюнш Ш.** Я – дирижер / Ш. Мюнш. – М., 1982.

112. **Назайкинский Е.** О музыкальном темпе / Е. Назайкинский. – М.: Музыка, 1965.

113. **Назаренко И.** Искусство пения / И. Назаренко. – М., 1968.

114. **Нейгауз Г.** Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога / Г. Нейгауз. – М., 1961.

115. **Никитин К.** Некоторые проблемы исполнения древнерусской хоровой музыки / К. Никитин // Становление и развитие национальных традиций в русском хоровом искусстве: Сб. статей. – Л., 1982. – С. 94–107.

116. **Никольская-Береговская К.Ф.** Русская вокально-хоровая школа IX – XX веков / К.Ф. Никольская-Береговская. – М.: Языки русской культуры, 1998.

117. **Никольский А.** Василий Сергеевич Орлов / А. Никольский // Хоровое и регентское дело. – 1913. – № 11.

118. **Огороднов Д.** Музыкально-певческое воспитание детей / Д. Огороднов. – 3-е изд. – К.: Муз. Украина, 1989.

119. **Ольхов К.** Теоретические основы дирижерской техники / К. Ольхов. – Л., 1984.

120. **Осеннева М.** Хоровой класс и практическая работа с хором / М. Осеннева, В. Самарин. – М., 2003.

121. Основы вокальной работы с хором: Сб. статей / Сост. П.П. Левандо. – Л.: ЛГИК, 1972.

122. **Павлищева О.** Методика постановки голоса / О. Павлищева. – М.; Л.: Музыка, 1964.
123. **Пазовский А.** Записки дирижера / А. Пазовский. – М., 1968.
124. Памяти В.В. Свешникова: Статьи. Воспоминания / Сост. С. Калинина. – М.: Музыка, 1998.
125. **Переверзев Н.** Проблемы музыкального интонирования / Н. Переверзев. – М., 1966.
126. **Пигров К.К.** Руководство хором / К.К. Пигров. – М.: Музыка, 1964.
127. **Пономарьков И.** Строй и ансамбль хора / И. Пономарьков // Работа в хоре. – 2-е изд. – М.: Профиздат, 1964.
128. **Попов В.** Советы руководителю хора / В. Попов // Школа хорового пения. Вып. 1. – М., 1973.
129. **Попов С.** Организационные и методические основы работы самодеятельного хора / С. Попов. – М.: Музгиз, 1961.
130. Профессиональная подготовка руководителя самодеятельного хорового коллектива. – Л., 1988.
131. **Птица К.Б.** Мастера хорового искусства в Московской консерватории / К.Б. Птица. – М., 1975.
132. **Птица К.Б.** Очерки по технике дирижирования хором / К. Птица. – М., 1948.
133. **Птица К.Б.** Проблемы стиля и хоровое исполнительство // Работа с хором: Методика. Опыт / К. Птица; Сост. и общ. ред. Б. Тевлина. – М., 1972.
134. Работа в хоре. – 2-е изд. – М.: Профиздат, 1964.
135. Работа с детским хором: Сб. статей / Под ред. В. Соколова. – М., 1981.
136. Работа с хором: Методика. Опыт / Сост. и общ. ред. Б. Тевлина. – М.: Профиздат, 1972.
137. Развитие детского голоса / АПН РСФСР. – М., 1963.
138. **Робинсон П.** Герберт фон Караян / П. Робинсон. – М.: Прогресс, 1981.
139. **Ровнер В.** Исполнительская традиция вокальных ансамблей в русской музыкальной культуре / В. Ровнер. – Л.: Музыка, 1988.
140. **Рождественский Г.Н.** Дирижерская аппликатура / Г.Н. Рождественский. – Л.: Музыка, 1974. – 104 с.
141. **Романовский Н.** Принципы работы над строем в хоре / Н. Романовский // Хоровое искусство. – Л.: Музыка, 1967.
142. **Романовский Н.** Хоровой словарь / Н. Романовский. – М.: Музыка, 2000.
143. **Руднева А.** Русский народный хор и работа с ним / А. Руднева. – М., 1974.

144. Русская хоровая культура. Вып. 1. – СПб., 1995; – Вып. 2. Выдающиеся хоровые деятели и педагоги:– СПб., 2000. – (Тр. – Т. 153).

145. **Самарин В.А.** Хороведение / В.А. Самарин. – М.: Академия, 2002.

146. **Саричева Е.** Работа над словом / Е. Саричева. – Л.: Искусство, 1956.

147. **Саричева Е.** Сценическая речь / Е. Саричева. – М.: Искусство, 1955.

148. Свешников А.В.: Сборник статей / А.В. Свешников; Общ. ред. К. Птицы. – М., 1970.

149. **Сивизьянов А.** Дирижерское выражение музыкальных элементов и стилей / А. Сивизьянов. – Шадринск, 1997.

150. **Сивизьянов А.** Проблема мышечной свободы дирижера хора / А. Сивизьянов. – М., 1983.

151. **Сидельников Л.** Симфоническое исполнительство: Эстетика и теория. Исторический очерк / Л. Сидельников. – М., 1991.

152. Содержание самостоятельной работы над хоровой партитурой / Сост. Н. Лихоманова. – СПб., 1998.

153. **Соколов В.Г.** Работа с хором / В.Г. Соколов. – М.: Музыка, 1967.

154. **Скребков С.** Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков. – М.: Музыка, 1973.

155. **Станиславский К.** Работа актера над собой / К. Станиславский. – М.: Искусство, 1951.

156. **Стоковский П.** Искусство дирижера / П. Стоковский // Музыкальная жизнь. – 1958. – № 9. – С. 17.

157. **Струве Г.** Школьный хор: Книга для учителя / Г. Струве. – М., 1981.

158. **Стулова Г.** Хоровой класс: Теория и практика работы в детском хоре / Г. Стулова. – М., 1988.

159. **Теплов Б.** Психология музыкальных способностей: Избр. труды. Т. 1 / Б. Теплов. – М., 1985.

160. **Терацуянц Г.** Кое-что из опыта хормейстера / Г. Терацуянц. – Петрозаводск: Карел. центр нар. творчества, 1995. – 142 с.

161. **Тилес Б.Н.** Дирижер в оперном театре / Б.Н. Тилес. – Л.: Музыка, 1984. – 86 с.

162. **Тимофеев Л.И.** Основы теории литературы / Л.И. Тимофеев. – М.: Учпедгиз, 1959.

163. **Ткачев Д.** Александр Андреевич Архангельский: 1864–1924: Очерк жизни и деятельности / Д. Ткачев. – Л.: Музыка, 1974.

164. Тосканини Артуро / Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 6. – М.: Музыка, 1971. – 311 с.

165. **Тунгал Д.** Праздники песни в Советской Эстонии / Д. Тунгал // Хоровое искусство. Вып. 1. – Л.: Музыка,1967.

166. **Успенский Н.** Образцы древнерусского певческого искусства / Н. Успенский. – Л., 1971.

167. **Ушкарев А.** Основы хорового письма / А. Ушкарев. – М., 1982.

168. **Фомин В.С.** Евгений Алексеевич Мравинский / В.С. Фомин. – М.: Музыка, 1983.

169. **Фуртвенглер В.** О дирижерском ремесле: Статьи / В. Фуртвенглер. – М.: Сов. композитор, 1984. – 264 с.

170. **Хайкин Б.** Беседы о дирижерском ремесле: Статьи / Б. Хайкин. – М., 1984.

171а. **Хакимова А.** Хор a cappella: (Исторические, эстетические и теоретические вопросы жанра) / А. Хакимова. – Ташкент, 1992.

171. Хороведение: программа курса / Сост. О.П. Кееириг. – СПб., 1996.

172. Хоровая самодеятельность как средство воспитания: Сб. науч. трудов. – Л., 1981.

173. Хоровое искусство. Вып. 1. – Л., 1967.

174. Хоровое искусство: Сб. статей. Вып. 2. – Л., 1971.

175. Хоровое искусство: Сб. статей. Вып. 3. – Л., 1977.

176. **Чабанный В.Ф.** Музыкально-педагогическое руководство хоровым любительством / В.Ф. Чабанный. – СПб., 1999.

177. **Чабанный В.Ф.** Профессиограмма и структура личности хорового дирижера / В.Ф. Чабанный. – СПб., 1993.

178. **Чабанный В.Ф.** Самодеятельный хоровой коллектив: Организация творческого и воспитательного процесса / В.Ф. Чабанный. – Л., 1980.

179. **Чайковский П.И.** Третье симфоническое собрание / П.И. Чайковский // Чайковский П.И. Полное собрание сочинений. Т. 2. – М., 1953.

180. **Чесноков П.Г.** Хор и управление им: Пособие для хоровых дирижеров / П.Г. Чесноков. – М., 1940.

181. **Чесноков П.Г.** Хор и управление им: Пособие для хоровых дирижеров / П.Г. Чесноков; Ред. и прим. С.В. Попова. – 2-е изд. – М., 1952.

182. **Чесноков П.Г.** Хор и управление им: Пособие для хоровых дирижеров / П.Г. Чесноков; Вступ. ст. К. Птицы; Прим. С. Попова. – 3-е изд. – М.: Музгиз, 1961.

183. **Шаляпин Ф.** Сборник. В 2 т. / Ф. Шаляпин – М., 1958.

184. **Шамина Л.В.** Работа с самодеятельным хоровым коллективом / Л.В. Шамина. – М., 1983.

185. **Шереметьева Н.В.** М.Г. Климов – дирижер Ленинградской академической капеллы / Н.В. Шереметьева. – Л.: Музыка, 1983.

186. **Шерхен Г.** Учебник дирижирования // Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика / Г. Шерхен. – М., 1975.

187. **Юссон Р.** Певческий голос / Р. Юссон. – М., 1974.

188. **Яковлев А.** Физиологические закономерности певческой атаки / А. Яковлев. – Л.: Музыка, 1971.

Приложения

Приложение 1

План анализа хоровой партитуры

1. Общие сведения о произведении и его авторах

Общие сведения о произведении. Его точное и подробное название. Год создания. Авторы музыки и текста. Вид хорового творчества (хор a cappella, или с сопровождением). Хоровой жанр (миниатюра, хор крупной формы, обработка, переложение, часть оратории, кантаты, сюиты, сцена из оперы и др.). Если анализируемое произведение только часть более крупного сочинения, следует кратко охарактеризовать и остальные его части, чтобы иметь общее представление обо всем цикле (состав исполнителей, количество и название частей, роль хора и др.).

Сведения о композиторе. Годы жизни. Общая характеристика творчества. Основные произведения. Более подробная характеристика хорового творчества.

Краткие сведения об авторе литературного текста. Годы жизни. Общая характеристика творчества.

2. Литературный текст

Содержание литературного текста, его тема, идея, образы, форма изложения, размер (количество строф, куплетов и т. п.).

Сравнение текста, использованного при создании хорового произведения с литературным оригиналом; возникшие изменения и их причины. Если использованный композитором текст является отрывком (фрагментом) литературного произведения (стихотворения, поэмы и т. п.), необходимо дать общую характеристику всего произведения.

Изложение литературного текста (выписать весь текст, использованный в данном произведении).

Взаимосвязь литературного текста и музыки. Степень соответствия содержания литературного текста содержанию музыки. Воплощение средствами музыки литературных тем и образов. Взаимосвязь строения литературного текста и формы хорового произведения.

3. Музыкально-выразительные средства

Определение формы: одночастная (период), двухчастная, трехчастная (простая и сложная), куплетная (число куплетов), куплетно-вариационная, строфическая и др. Особенности использования компози-

тором традиционной музыкальной формы при воплощении своего замысла в данном произведении (размер и соотношение частей, размер и число музыкальных предложений и др.).

Разбор музыкально-тематического материала. Характеристика мелодии – темы: характер интонации, метро-ритмические и ладовые особенности. Темп. Распределение музыкально-тематического материала между хоровыми партиями (а также солирующими голосами и инструментальным сопровождением).

Ладо-тональные особенности произведения. Определение основной тональности. Характеристика тонального плана (отклонения, модуляции). Ладовые особенности (использование композитором народных диатонических ладов или характерных ладовых оборотов).

Гармонический анализ: подробный анализ гармонии (аккордики) с общепринятым обозначением функции и названия каждого аккорда, на основании чего дается характеристика гармонического языка произведения, его особенностей и сложности.

Характеристика фактуры: гармоническая (аккордово-гармоническая, гомофонно-гармоническая), полифоническая (контрастная, имитационная, подголосочная), смешанная. Взаимосвязь фактуры с содержанием произведения и выразительными средствами хора.

4. Хоровая фактура

Состав хора (однородный, смешанный, число голосов-партий). Диапазоны хоровых партий и всего хора. Тесситурные условия. Степень вокальной загруженности хора и отдельных партий.

Тесситурное и динамическое соотношение между партиями (хоровой ансамбль). Роль различных партий в произведении (исполнение основного мелодического материала, подголосков, аккомпанемента и др.). Использование специфических тембровых выразительных качеств хора и его партий.

Особенности интонирования (хоровой строй). Выявление на основе ладо-гармонического анализа наиболее сложных в интонационном отношении моментов с учетом закономерностей мелодического (горизонтального) и гармонического (вертикального) строя. Способы преодоления интонационных трудностей.

Дикция. Вокальность литературного текста и особенности его произношения (орфоэпия). Особенности подтекстовки. Бестекстовое пение (с «закрытым ртом» и др.).

Приемы хорового изложения (*tutti*, использование неполного состава хоровых групп, «чистых тембров», *divisi*, сопоставление, обособление, постепенное включение, дублирование хоровых групп или партий, перекрещивание, окружение партий, колористические приемы).

Установление других характерных вокально-хоровых особенностей произведения. Специфика певческого дыхания (по фразам, цепное); характер звука («светлый», «темный» и др.); характеристика приемов звуковедения (***legato***, ***non legato***, ***marcato***, ***staccato***).

Определение количественного состава хора, необходимого для исполнения данного произведения (большой, малый, средний) и его квалификация (профессиональный, опытный любительский, начинающий).

5. Исполнительский план

Разработка исполнительского плана на основе раскрытия содержания произведения и исходя из литературного, музыкального и хорового анализа.

Общий характер произведения и его частей. Темповый план (точный перевод и объяснение всех темповых обозначений). Метрономические указания.

Агогика. Динамика. Артикуляция.

Выявление специфических исполнительских трудностей в связи с особенностями жанра и формой произведения (хоровая миниатюра, крупная вокально-инструментальная форма, куплетность, репризность и др.). Определение характерного (для данного произведения) основного исполнительского принципа (цельность, непрерывность развития, эпизодичность, детализация, периодичность и др.).

Фразировка. Связь между музыкальной и литературными фразами. Определение общей и частных динамических и смысловых кульминаций.

Приемы дирижирования. Темпо-метро-ритмические особенности. Дирижерская схема. Показы вступлений, дыханий, снятий. Наличие фермат, дробленых долей и т. п. Характер дирижерского жеста.

Изложение собственного исполнительского замысла (интерпретация произведения) и его конкретная детализация путем отбора и выделения наиболее характерных для данного произведения музыкально-выразительных, вокально-хоровых и дирижерско-исполнительских средств.

Определение в произведении наиболее важных и трудоемких моментов, требующих особого внимания в процессе репетиций; методы эффективной работы над ними (сольфеджирование, транспонирование др.).

6. Заключение

Выявление некоторых стилевых черт творчества композитора в данном произведении (при сравнении с другими его сочинениями). Наличие различных редакций партитуры, причина их возникновения и их сравни-

тельны анализ. Сравнение анализируемого произведения с другими, написанными на тот же текст или посвященных той же теме.

Выявление собственного отношения к изучаемому произведению. Впечатления от возможного его прослушивания (в концерте, по радио, в грамзаписи). Сравнение различных исполнительских интерпретаций.

Определение значения произведения в наши дни, с позиций современного музыкально-хорового искусства.

В конце работы рекомендуется дать список литературы, использованной при анализе произведения (библиографические описания).

Историко-эстетический анализ*

В. Моцарт «Реквием» («Lacrimosa»). Прежде всего необходимо познакомиться со всеми основными жанрами в творчестве Моцарта: фортепианные сонаты, концерты, послушать камерные ансамбли, вникнуть в оперный стиль композитора. Приступать к «Реквиему: Моцарта можно, если «голова и сердце уже полны музыкой гениального композитора». Успех анализа определяется не количеством проигранного и прослушанного, а *умением вникать в музыку*. Главная задача – проникнуться духом музыки Моцарта, увлечься ею, ощутить стиль, характер музыкального языка. Только тот, кто глубоко переживает и поймет «солнечную» сущность музыки Моцарта, найдет верный путь в драматический и мрачный мир «Реквиема». Но и в «Реквиеме» Моцарт остается Моцартом. *Борьба за овладение стилем* композитора – основной смысл историко-эстетического анализа. А в отношении музыки Моцарта это особенно трудная задача, ибо Моцарта «подпирают» с двух сторон такие колоссы, как Бах и Бетховен. И нередко драматические страницы музыки Моцарта исполняются «под Бетховена», а контрапунктические – «под Баха».

Кроме изучения музыки целесообразно заняться чтением специальной литературы: писем Моцарта, воспоминаний, высказываний о нем. Что касается самого «Реквиема», то представляется важным познакомиться с религиозным содержанием заупокойной мессы.

И еще: нельзя проходить мимо бессмертного искусства великих поэтов, музыкантов и художников эпохи Возрождения: фрески и картины Микеланджело и Рафаэля могут многое «подсказать» в трактовке некоторых номеров «Реквиема», чуткий музыкант с большой пользой для себя проштудирует также наполненные какой-то особенной чистотой и святостью партитуры бессмертного Палестрины, а ведь «палестриновские» эпизоды есть в партитуре «Реквиема», Моцарт хорошо усвоил итальянскую школу хорового голосоведения – легкую и прозрачную [78. – С. 33].

Д. Шостакович «9-е января». Сначала необходимо познакомиться с главным жанром в творчестве Д. Шостаковича – симфоническим, с 5-й, 7-й, 8-й, 11-й, 12-й симфониями, квартетами, фортепианным квинтетом, ми-минорной и ре-минорной фугами для фортепиано, ораторией «Песнь о лесах» и вокальным циклом на тексты из еврейской народной поэзии. Д. Шостакович – великий симфонист современности. В его инструмен-

* Автор приведенного анализа О. Коловский [78].

тальных фресках как в зеркале отражаются героика, драматизм и радость нашей бурной и противоречивой эпохи. По масштабам изображаемых событий, по мощи и последовательности развития идей он не знает себе равных среди композиторов современности. В его музыке всегда звучит нота горячей любви, сочувствия и борьбы за человека, за человеческое достоинство. Трагические эпизоды музыки Д. Шостаковича нередко являются вершинами его грандиозных концепций.

Оригинальный стиль Д. Шостаковича представляет собой сложнейшую амальгаму русско-европейского происхождения. Д. Шостакович – вернейший наследник великого искусства прошлого, но он не прошел также мимо огромных завоеваний выдающихся композиторов XX века. Серьезность, благородство и величайшая целеустремленность его искусства позволяют поставить Д. Шостаковича на генеральную линию развития европейского симфонизма, рядом с Бетховеном, Брамсом, Чайковским и Малером. Конструктивная четкость музыкальных структур и форм, необычайная протяженность мелодических линий, разнообразие в ладовой основе, чистота гармоний, безупречная контрапунктическая техника – вот некоторые черты музыкального языка Д. Шостаковича.

Что же касается программы, то и здесь нельзя успокаиваться на том основании, что тема революции 1905 года – вещь известная. Нельзя забывать, что это уже история. Значит, надо постараться приблизиться к трагическому событию на Дворцовой площади, увидеть его в воображении, прочувствовать и пережить, оживить в своем сердце гражданское чувство гордости за тех, кто погиб за великое дело освобождения от царского ига. Нужно настроить себя на самый возвышенный лад; изучить исторические документы, картины, поэмы, народные песни, кино.

В идеале, исполнитель всегда должен стремиться дотянуться до уровня композитора – автора произведения. А в этом ему в значительной степени поможет собственная концепция и идея сочинения. Это обстоятельство даст ему право поспорить с автором и, может быть, внести некоторые коррективы в указанные темпы, динамику. Дирижер, если он творческая личность, должен не только анализировать и констатировать то, что есть в музыке, но и постараться обнаружить то, что с его точки зрения, должно там быть. Это один из путей к самостоятельной и оригинальной трактовке. По этой же причине полезнее знакомиться сначала с текстом партитуры, а не с ее музыкой.

Приложение 3

Анализ хоровой фактуры свободного типа*

(на примере «Десяти поэм» Д. Шостаковича)

Обращение к циклу Д. Шостаковича «Десять поэм» закономерно: это одно из лучших произведений a cappella в советской музыке и позволяет проследить тенденции современного отечественного хорового творчества.

Цель данной работы – рассмотреть возможность *современного* свободного хорового письма с применением *методики* «фактурного» анализа, который помогает определить многие характерные черты хорового стиля.

Особенности жанра

«Десять поэм» (ор. 88) для смешанного хора без сопровождения на слова русских революционных поэтов конца XIX – начала XX века были закончены в 1954 году. Первое исполнение состоялось 10 октября 1951 года в Большом зале Московской консерватории Хором русской песни и Хором мальчиков Московского хорового училища под управлением А. Свешникова. 5 марта 1952 года «Десять поэм» в том же исполнении впервые прозвучали в Ленинграде.

Немаловажным представляется обозначить место сочинения в хронологии творчества композитора. Созданию «Десяти поэм» предшествовала работа над циклом «24 прелюдии и фуги» для фортепиано (ор. 87) – наиболее «хоровым» из инструментальных опусов Д. Шостаковича. Связь этих сочинений несомненна. И хотя полифония «Десяти поэм» иного рода – само ощущение фактуры голосоведения роднит их с фортепианным циклом.

До работы над этим сочинением Д. Шостакович использовал хор лишь в вокально-инструментальных жанрах (симфония с хором, опера, оратория), и обращение к хору a cappella требовало от него перестройки, самоограничения в выборе средств.

Особенности жанра:

- необычно большая протяженность цикла – 10 номеров – исполнение длится около 40 минут;
- единый состав исполнителей во всех номерах – смешанный хор a cappella;

---

* Текст анализа дается в сокращении. Полный анализ приведен в кн. П. Левандо «Хоровая фактура» [90. – С. 69–99].

➢ жанр поэмы предполагает композиционную свободу, поэтому формы номеров цикла – различны – от небольшой хоровой миниатюры (I, IV, V) до развернутой масштабной композиции, приближающейся по объему и характеру к большой оперной сцене (VI поэма);

➢ наличие определенной сюжетной линии, последовательно отражающей развитие событий эпохи первой русской революции, что обусловило деление поэм цикла на три крупных раздела, объединенных тесным сюжетным и тематическим единством.

Первый раздел (I – V поэмы) – лирико-драматического характера – воссоздает обобщенный образ русского революционера;

Второй раздел (VI – VII поэмы) – непосредственно отражает трагические события 1905 года;

Третий раздел (IX – X поэмы) представляет собой своеобразный финал – Эпилог

Внутренняя логика каждого раздела – с контрастным сопоставлением тем, кульминациями – подчиняется развитию основной драматургической линии, вершиной которой является поэма «Девятое января».

Исполнение всего цикла – явление редкое. Распространение получили такие поэмы, как «Казненным», «Девятое января».

Новаторский по композиции и драматургии цикл Шостаковича – особое жанровое явление в хоровой музыке.

Единство драматургии в сочетании с глубокой значительностью содержания и ярко выраженным эпическим характером музыкального повествования дает основание говорить об элементах ораториальности. Можно отметить моменты подлинно симфонического развития, сближающие цикл с трагедийными симфониями композитора, а также черты оперной драматургии, роднящие поэмы (в частности, «Девятое января») с хоровыми полотнами М. Мусоргского.

Состав хора

«Десять поэм» написаны для смешанного хора a cappella. Основой этого состава является четырехголосие (С + А + Е + Б), но с многочисленными ***divisi*** в партиях – необходим большой смешанный хор полного состава, которому доступно девятиголосие. Этот состав позволяет максимально использовать выразительные средства хора. Разделение басов на три партии в смешанном хоре встречается, в основном, в музыке композиторов XX века (хоры С. Рахманинова, Вик. Калинникова, П. Чеснокова, А. Егорова, М. Коваля, Ф. Пуленка, К. Орфа и др.). *Своеобразие хорового стиля* Д. Шостаковича проявляется в другом – в *оригинальности использования* этого достаточно традиционного состава.

Ни в одной из поэм смешанное девятиголосие не применяется одновременно. Хоровое ***tutti*** чаще всего бывает четырех- или пятиголосным, реже – шести, еще реже семиголосным (в кульминационных эпизодах V,

IX, X поэм). Восимиголосие встречается только один раз – в кульминации IX поэмы. Д. Шостакович приберегает большой состав для наиболее ярких кульминационных эпизодов. Применение в поэмах различных составов хора имеет определенную закономерность:

- максимальный (девятиголосие) необходим для наиболее значительных по содержанию, ключевых в драматургическом плане поэм (III, VI, X), имеющих большую динамическую «амплитуду»;
- минимальный (шестиголосие) используется только в двух – глубоко сдержанных, лаконичных поэмах-миниатюрах (IV, V), завершающих первый, наиболее лирический раздел цикла. В целом состав хора становится более насыщенным к концу цикла, причем преобладает классический «двойной» состав.

Таким образом, состав хора в каждом номере определяется как его содержанием, так и общей линией драматического развития.

Внутри поэм состав хора меняется. Особой изменчивостью, прихотливостью отличается поэма «Один из многих», где на протяжении шести тактов возникает двенадцать (!) различных тембровых сочетаний в мужском и смешанном хоре.

В цикле Д. Шостаковича частые изменения состава хора находятся в прямой зависимости от текста произведения и замысла автора, а также связаны с выбором фактуры и принципа развития музыкального материала.

Фактура «Десяти поэм» – полифоническая, с преобладанием своеобразной «определенности» русской революционной песни и прихотливости крестьянского народного мелоса (это сказывается и в характерных метроритмических особенностях). Характер фактуры определяет и внутреннее движение хора: голоса то сходятся в унисон, то образуют плотную многоголосную ткань, возникают разделения то в одной, то в другой партии – нередко в сочетании с дублированием. Композитор, следуя вариационному принципу развития материала, по-разному излагает повторяющиеся эпизоды, фразы и даже созвучия, аккорды.

Таким образом, закономерности длительного развития, подголосочный характер фактуры и вариационность изложения обусловили исключительное разнообразие выразительных средств хора, что, прежде всего, отражается на его составе – чрезвычайно изменчивом и динамичном.

В смешанном хоре выразительные возможности хоровых групп и партий используются неравномерно: преобладает либо мужской хор, либо низкие мужские и женские голоса. В связи с этим особое значение приобретают партии низких голосов мужского хора, их выразительные возможности использованы наиболее полно и широко. Эти особенности хоровой фактуры «Десяти поэм» обусловлены своеобразием содержания цикла, связанного с драматическими событиями 1905 года.

Хоровые партии

Партия **сопрано** имеет в цикле небольшой удельный вес в общем составе хора «Десяти поэм».

Альты являются одной из наиболее выразительных хоровых партий в цикле Д. Шостаковича. Часто альтам поручается основной тематический материал.

В использовании сочетания **альтов** и **басов** сказывается связь хорового стиля Д. Шостаковича с национальными народно-песенными традициями. Особенно выразительно в цикле применение чистого тембра альтов (соло в поэме «Смолкли залпы» – 19 тактов – звучит скорбная тема реквиема). Она изложена в наиболее удобном «теплом» нижнем регистре альтов в диапазоне уменьшенной квинты.

Предельно лаконичными тембровыми средствами достигается эффект поистине потрясающий (аналогична мелодия траурного марша в оркестре у альтов в третьей части 11-й симфонии «Вечная память» Д. Шостаковича).

В хоровой музыке a cappella столь длительное использование чистого тембра – явление уникальное. Это выдающееся художественное достижение, свидетельствующие о возможности хоровой фактуры.

Возможности партии **теноров** используются в цикле ограниченно.

Как уже отмечалось, партия **басов** в «Десяти поэмах» несет наибольшую нагрузку и выполняет многообразные функции:

- «фундамент» хора в изложении tutti;
- нетрадиционное применение в роли мелодического голоса в tutti, неполном составе и мужском хоре;
- выразительное звучание партии в качестве контрастного мелодического подголоска (в сочетании с альтами);
- divisi басовой партии;
- широкое использование чистого тембра в виде унисона (V, VI, VIII поэмы) и в виде «хора басов» (с особенным тембровым эффектом – VI, X поэмы);
- значительный «удельный вес» басов в хоровом изложении.

Такое интенсивное использование возможностей басовой партии вообще присуще хоровому творчеству Д. Шостаковича. Истоки этого, несомненно, коренятся в национальных хоровых традициях: особое внимание к мужскому хору – одна из особенностей русской хоровой школы.

Изучение диапазонов каждой хоровой партии и всего хора позволяет сделать следующие выводы:

1. Общий диапазон хора «Десяти поэм» составляет около четырех октав (До – си-бемоль^2) и охватывает почти все звуки возможного диапазона хора.

2. Используются почти предельные возможности общего диапазона и отдельных хоровых партий, а наиболее интенсивно – средний и верхний участок диапазона.

3. Тесситурные условия хоровых партий приблизительно одинаковы в каждой поэме, что связано с подголосочным характером хорового изложения.

4. Диапазон и тесситура хора и отдельных партий на протяжении всего цикла используются неравномерно в тесной связи с общим драматургическим и динамическим развитием произведения. В заключительных поэмах использование высокого регистра длительное время утомляет хор. Это сказывается на художественной стороне исполнения и не относится к числу достоинств хоровой фактуры цикла.

Приемы хорового изложения

Многообразие приемов хорового изложения, в цикле «Десять поэм», как и во всем хоровом творчестве Д. Шостаковича, отражает тенденции стиля современной хоровой музыки:

- Общехоровое изложение – tutti встречается в каждой поэме, а в наиболее насыщенных по динамике (I, II, VIII, IX, X) является преобладающим, что порой создает ощущение некоторого фактурного однообразия и динамической перегруженности;
- Неполный состав обычно исключает партию сопрано;
- Богатые тембровые краски мужского хора ярко воплотились в драматических эпизодах (I, VIII);
- Дублирование необычного типа – «зеркальное» (IV поэма) создающие тембровый эффект;
- Перекрещивание голосов редко, оно не характерно для стиля Д. Шостаковича.

Колористические приемы в «Десяти поэмах» многообразны:

- пение «закрытым ртом» (IV, V);
- пение на гласный «А» (II, IV, крик-стон толпы в VI поэме);
- пение басов-октавистов (V, VI, VII – в мужественных проникновенных эпизодах);
- смешение тембров (III).

Д. Шостакович трактует хор не как однородную безликую массу, а как источник разнообразных тембров.

Некоторые особенности вокально-хоровой техники

«Десять поэм» – сложнейшее произведение в отношении вокально-хоровой техники. Его успешное исполнение возможно лишь при высокой квалификации хора. Партитура Д. Шостаковича предполагает особую исполнительскую и техническую «гибкость» хора, незаурядное мас-

терство, необходимое для преодоления многочисленных вокальных трудностей.

Специфическая особенность хорового *ансамбля* «Десяти поэм» – в органичном и естественном сочетании двух противоположных тенденций – нивелировки и индивидуализации тембров.

Проблемы хорового *строя* связаны с двумя моментами: с большой протяженностью цикла и с ладовыми особенностями музыки Д. Шостаковича, диатонической в своей основе. Особенно сложны многоголосные полифонические эпизоды, написанные в натуральном миноре с постепенным секундовым движением голосов; резкие тональные сдвиги (отклонения, модуляции). Задача облегчается благодаря логике и удобству голосоведения.

Особое значение при исполнении «Десяти поэм» приобретает *дикция*. Эпически-повествовательный характер произведения предполагает рельефное и осмысленное донесение литературного текста. В цикле преобладает стремление не к обобщенности трактовки поэтического текста, а к его детализации. Д. Шостакович использует преимущественно декламационные приемы, с которыми связаны и другие выразительные средства, прежде всего темп и метроритмика, определяющие необходимость исключительной *агогической гибкости* и *свободы* хорового исполнения. Решение этой проблемы зависит от музыкальной культуры и художественного вкуса исполнителей.

В сочетании с постоянно меняющимся темпом и ритмом в процессе сложнейшей агогической трансформации, ритм становится активно пульсирующим, удивительно живым. Динамическая амплитуда цикла включает все возможные в хоре градации силы звука (от ***ppp*** – «Казненным» до ***fff*** – «На улицу!»).

Характерный признак нюансировки – наличие ярких динамических контрастов как внутри поэм (I, II, VI, VIII) так и между ними. Характерно также, что ряд номеров написан как бы единым динамическим «мазком», например «Майская песнь» (***f***, ***ff***), «Казненным» (***pp***, ***ppp***). Сохранение по существу одного нюанса на протяжении целого номера в хоровой практике встречается редко.

Артикуляционный аспект исполнения «Десяти поэм» сравнительно мало разработан автором и предполагает участие исполнителя.

Черты хорового стиля

Анализ хоровой фактуры «Десяти поэм» и сравнение цикла с другими хоровыми произведениями Д. Шостаковича позволяет говорить о некоторых специфических чертах хорового стиля композитора:

1. Использование большого состава хора («двойной» и «тройной») связано с воплощением драматических событий жизни народа («На улицу», «Девятое января», «Майская песнь», «Казнь Степана Разина» и др.).

2. «Фактурная переменность», идущая от народно-песенных истоков, характерна для современного хорового стиля вообще.

3. Тембровая драматургия, где проявляется почерк Д. Шостаковича – мастера-симфониста.

4. Особое значение мужских голосов, а также басов и альтов («Десять поэм»: «Казнь Степана Разина», Тринадцатая симфония).

5. Использование всего диапазона хоровых партий, при этом предпочтение отдается среднему и верхнему участку диапазона, что создает напряженное звучание и трудности в вокальном отношении.

Д. Шостакович – выдающийся мастер оркестра. Это повлияло на стиль его хорового письма. Глубина содержания, монументальность формы, своеобразие интонаций и ладогармонических средств, характерные приемы тематического развития, использование различных приемов хорового письма – эти замечательные черты хорового стиля композитора имеют истоки в творчестве Д. Шостаковича-симфониста. Однако здесь кроется и причина некоторых не столь бесспорных качеств его хорового почерка. Если в вокально-симфонических произведениях инструментальная трактовка хора иногда и оправдана, то в хоре a cappella это не всегда, на наш взгляд, способствует убедительному воплощению авторского замысла.

Значение хорового творчества Д. Шостаковича велико – это источник глубочайших мыслей, новаторских идей и смелых творческих решений, и закономерно, что в русской советской музыке хоровые сочинения Д. Шостаковича занимают выдающееся место. Это советская хоровая классика.

Приложение 4

Список репертуарных сборников

1. **Агафонников В.** Хоры без сопровождения и в сопровождении фортепиано / В. Агафонников. – М., 1973.
2. Библиотека студента-хормейстера. Вып. 2. – М., 1967.
3. Библиотека студента-хормейстера. Вып. 3. – М., 1972.
4. Библиотека студента-хормейстера. Вып. 10. – М., 1973.
5. Библиотека хормейстера / Сост. И. Гейнрихс. – М., 1962.
6. Библиотека хормейстера. Вып. 11 / Сост. В. Соколов. – М., 1966.
7. Библиотека хормейстера. Вып. 19 / Сост. В. Попов. – М., 1967.
8. Библиотека хормейстера. Вып. 20 / Сост. Б. Куликов. – М., 1968.
9. Детские и юношеские хоры: Полифонические произведения / Сост. Б. Тевлин. – М., 1977.
10. **Даргомыжский А.** Петербургские серенады / А. Даргомыжский. – М., 1963.
11. **Калинников Вик.** Хоры без сопровождения на стихи русских поэтов / Вик. Калинников. – М., 1970.
12. **Кравченко Б.** Русские березы: Десять хоров без сопровождения на слова советских поэтов / Б. Кравченко. – М., 1973.
13. Курс чтения хоровых партитур / Сост. И. Полтавцев, М. Светозарова. – М., 1958.
14. Литургическая музыка русских композиторов для хора без сопровождения / Сост. П. Левандо. – Л.: Музыка, 1990.
15. Молодость поет: Хоровые произведения из репертуара Московского хора молодежи и студентов / Сост. Б. Тевлин. – М., 1973.
16. Молодые голоса: Хоры без сопровождения. – М., 1980.
17. **Пуленк Ф.** Хоры без сопровождения / Ф. Пуленк. – М., 1968.
18. Поют студенты МГУ / Сост. И. Нестеренко. – М., 1960.
19. **Полтавцев И.** Обработки и переложения русских народных песен / И. Полтавцев. – Л., 1968.
20. Русская хоровая литература: Хрестоматия. Вып. 1 / Сост. С. Попов. – М., 1958.
21. Русская хоровая литература: Хрестоматия. Вып. 2 / Сост. С. Попов. – М., 1959.
22. Русская хоровая литература: Хрестоматия. Вып. 3 / Сост. С. Попов. – М., 1961.
23. Репертуар хорового класса / Сост. Е. Зверева. – М., 1971. – Вып. 1.
24. **Танеев С.** Избранные хоры без сопровождения / Сост. К. Ольхов / С. Танеев. – Л., 1972.

25. **Свиридов Г.** Сочинения для хора. Т. 1 / Г. Свиридов. – М., 1989.
26. **Тормис В.** Эстонские календарные песни для женского и мужского хора a cappella / В. Тормис. – Таллинн, 1969.
27. **Флярковский А.** Избранные хоры без сопровождения и в сопровождении фортепиано / А. Флярковский. – М., 1978.
28. **Хиндемит П.** Шесть песен на тексты Р. Рильке / П. Хиндемит. – Л.: Музыка, 1969.
29. Хоровая миниатюра. Вып. 4 / Сост. П. Левандо. – Л., 1975.
30. Хоровая миниатюра. Вып. 6 / Сост. П. Левандо. – Л., 1976.
31. Хоровая миниатюра. Вып. 7 / Сост. П. Левандо. – Л., 1976.
32. Хоровая полифония / Сост. К. Дмитревская. – М., 1960.
33. Хоры западноевропейских композиторов / Сост. Е. Гембицкая. – М., 1957.
34. Хоры западноевропейских композиторов. Вып. 4 / Сост. В. Вахромеев. – М., 1962.
35. Хоры композиторов Польши / Сост. В. Мищенко. – М., 1973.
36. Хоры советских композиторов без сопровождения. Вып. 12. – М., 1976.
37. Хоры советских композиторов без сопровождения. Вып. 19. – М., 1983.
38. Хоры композиторов Франции. Вып. 3. – М., 1970.
39. Хрестоматия по дирижированию хором. Зарубежная хоровая литература. Вып. 1 / Сост. К. Птица, Б. Куликов. – М., 1963.
40. Хрестоматия по дирижированию хором. Вып. 1 / Сост. Е. Красотина, К. Рюмина, Ю. Левит. – М., 1968.
41. Хрестоматия по дирижированию хором. Вып. 2 / Сост. Е. Красотина, К. Рюмина, Ю. Левит. – М., 1969.
42. Хрестоматия по дирижированию хором. Вып. 3 / Сост. Е. Красотина, К. Рюмина, Ю. Левит. – М., 1972.
43. Хрестоматия по технике хорового дирижирования. Вып. 1 / Сост. К. Птица. – М., 1963.
44. **Щедрин Р.** Избранные хоры / Р. Щедрин. – М., 1978.
45. Хрестоматия по хоровой литературе. Вып. 2 / Сост. С. Попов. – М., 1951.
46. Хрестоматия по хоровой литературе. Вып. 5 / Сост. С. Попов. – М., 1956.
47. Хрестоматия по чтению хоровых партитур / Сост. Л. Андреева, В. Попов. – М., 1978.
48. Хрестоматия по чтению хоровых партитур / Сост. Б. Тевлин. – М., 1975.
49. Хрестоматия по чтению хоровых партитур / Сост. С. Казанский. – М., 1976.

50. Хрестоматия по чтению хоровых партитур / Сост. И. Шелков. – М., 1963.
51. Хрестоматия по дирижированию. Вып. 3 / Сост. Б. Куликов. – М., 1981.
52. Хрестоматия по дирижированию. Вып. 6 / Сост. Б. Куликов. – М., 1990.
53. Хрестоматия русской хоровой литературы первой половины XX века / Сост. В.П. Ильин, Е.К. Беляева. – СПб.: Музыка, 2003.

Приложение 5

Программа концерта*
любительского хорового коллектива

I отделение

Р. Шедрин

К вам, павшие

слова А. Твардовского

В. Гевигсман

Березовые сны

из к/ф «Великая Отечественная»,
слова Фере,
обр. Я. Дубравина

А.Морозов

Малиновый звон

слова А. Поперечного,
обр. В. Чабанного

Б. Фиготин

Дирижеры военные

слова Ф. Лаубе,
обр. В. Чабанного

С. Никитин

Под музыку Вивальди

слова А. Величанского,
обр. В. Чабанного

Украинская народная песня

Бандура

обр. В. Давидовского

солист – Борис Кадыков

---

* В качестве примера приведена программа концертного выступления Хора рабочих Кировского завода Дворца культуры имени И.И. Газа (рук. В.Ф. Чабанный).

Г. Свиридов

Наташа

из хорового концерта «Пушкинский венок»,
слова А. Пушкина

Ты запой мне ту песню, что прежде...

слова С. Есенина,
обр. Я. Дубравина

Е. Птичкин

Эхо любви

слова Р. Рождественского,
обр. В. Чабанного

солисты: Светлана Овчинина, Алексей Часовников

Д. Каччини

Ave Maria

солистка – Надежда Голубева

П. Чесноков

Блажен муж

солист – Валерий Беляев

В. Плешак

Память земли

слова В. Павлова

II отделение

М. Ипполитов-Иванов

Благослови, душе моя, Господа

С. Рахманинов

Тебе поем

солистка – Рамзия Горина

А. Архангельский

Помышляю день страшный

концерт для хора

В. Шебалин

Утес

слова М. Лермонтова

А. Абаза

Утро туманное

слова И. Тургенева,
обр. Я. Дубравина

солист – Юрий Старовойтов

Русские народные песни

Вечерний звон

солит – Анатолий Туманов

Во кузнице

обр. А. Свешникова

Й. Брамс

Тихая ночь

слова Г. Гейне

Дж. Верди

Хор цыганок

из оперы «Травиата»
исп. женская группа хора

солисты: Галина Паромова, Георгий Энгельке, Раиса Аббисова

П. Ницинский

Закувала та сива зозуля

Хор из музыки к драме Тараса Шевченко «Назар Стодоля»

исп. мужская группа хора
солист – Алексей Часовников

К. Вильбоа

Моряки

слова Н. Языкова,
обр. З. Заграничного

солисты: Борис Кадыков, Георгий Энегельке

В. Мурадели

Россия – Родина моя

слова В. Харитонова

Музыкальные термины на иностранных языках

a cappella (*итал.*); **a cappella** (*лат.*) – а капелла

ad libitum (*лат.*) – по желанию, *сокр.* ***ad. lib.*** – возможность применения исполнителем темпа и оттенков по своему усмотрению

affetuoso (*итал.*) – очень нежно, страстно, порывисто

agitato (*итал.*) – возбужденно, взволнованно, тревожно

alla breve (*итал., букв.* – коротко) – исполнение музыки, написанной в четырехчетвертном размере, на «два» (отсчитывать в каждом такте 2, а не 4 удара), иначе обозначается С (вместо С или 4/4)

allargando (*итал.*) – расширяя, замедляя

allegretto (*итал.*), *уменьшит.* от **allegro** – умеренно быстрый темп

allegro (*итал.* – веселый, живой) – быстрый темп и связанный с ним оживленный (первоначально веселый) характер исполнения

alto (*итал., франц., англ.*), **altus** (*лат.*) – альт (партия в хоре)

amoroso (*итал.*) – любовно, нежно, страстно **con amore** – с любовью, со страстью

andantino (*итал., уменьшит.* от **andante**) – умеренный темп, несколько более скорый, чем **andante**

animando (*итал.*) – воодушевляясь, исполняя более оживленно

animato (*итал.*), **anime** (*франц.*), – одушевленно, оживленно; **co anima** (*итал.*) – с душой, с чувством

appassionato (*итал.*, от **appassionare** – возбуждать страсть) – страстно, воодушевленно

arioso (*итал.*) – 1) певуче, вроде арии; 2) ариозо

assai (*итал.*) – достаточно, весьма; усиливает значение слова, к которому относится: **allegro assai** – быстрее, чем **allegro**; **adagio assai** – медленнее, чем **adagio**

a tempo (*итал.*) – в прежнем темпе, восстановить прежний темп (после предшествующего замедления или ускорения)

attacca (*итал.*, повелительная форма от attaccare – примыкать, привязывать) – 1) в пении переход голосового аппарата от дыхательного состояния к певческому; 2) в нотах – указание на непосредственный, быстрый переход в другой темп, обычно при смене разделов произведения

basso cantante (*итал.*) – певучий бас

bel canto, **belcanto** (*итал.*, *букв.* – прекрасное пение) – стиль вокального исполнения, отличающийся легкостью и красотой звучания, предельной мелодической связностью (кантилена), изяществом и виртуозным совершенством; в более широком смысле – певучесть вокального исполнения

berceuse (*франц.*, от **bercer** – убаюкивать) – колыбельная

blues (*англ.*) – блюз

brillante (*итал.*) – блестящий

brio (*итал.*) – живость, веселость; **con brio** – с огнем

buffo (*итал.*) – комический, смешной; **basso buffo** – басс-буффо

cantabile (*итал.*, от **cantare** – петь) – певуче

cantando (*итал.*) – певуче

cantare (*итал.*) – петь

canzone (*итал.*, *франц.*) – канцона

capriccio (*итал.*), **caprice** (*франц.*) – каприччио, каприс; **a capriccio** – исполнять произвольно

carol (*англ.*) – веселая песнь; духовное песнопение, преимущественно рождественский гимн (тропарь)

chanson (*франц.*) – шансон, песня

chef-d'oeuvre (*франц.*) – шедевр

choeur (*франц.*) – хор

choir (*англ.*) – хор

choir-master (*англ.*), **Chormeister** (*нем.*) – хормейстер

Chor (*нем.*), **chorus** (*лат.*, *англ.*) – хор

colla parte (*итал.*, *букв.* – с партией) – указание на то, что побочные партии (голоса) должны сообразоваться в темпе с главной партией (ведущим голосом)

come (*итал.*) – как (предлог); например, **come sopra** – как выше, как прежде

commodo, **commoda**, **commodamente** (*итал.*, *букв.* – удобно) – непринужденно, свободно, не спеша; **allegro commodo** – несколько медленнее, чем **allegro**

con (*итал.*) – с (предлог), например, **con bravura** – смело, бравурно

coro (*итал.*, *испан.*) – хор

coro pieno (*итал.*, *букв.* – полный хор) – смешанный хор

crescendo (*итал.*, *букв.* – увеличивая) – постепенное нарастание силы звучания

da capo (*итал.*, *букв.* – от головы), *сокр.* **D.C.** – сначала (повторить пьесу сначала)

deciso (*итал.*) – решительно, смело

decrecsendo, **diminuendo** (*итал.*, *букв.* – уменьшаясь) – постепенное ослабление силы звучания

Dirigent (*нем.*) – дирижер

discanto (*итал.*), **discantus** (*позднелат.*) – дискант

divisi (*итал.*, мн. ч. от **diviso** – разделенный), *сокр.* ***div.*** – разделение голосов хора на две или больше партий

dolce, **con dolcessa** (*итал.*) – нежно; **dolcissimo** – очень нежно

dolente (*итал.*) – жалобно, печально

doloroso (*итал.*) – печально, грустно, скорбно

doppio (*итал.*) – двойной; **doppio movimente** – темп, вдвое более скорый, чем предшествующий

elegia (*итал.*) – элегия

elegiaco (*итал.*) – жалобно, элегично

energico (*итал.*) – сильно, решительно

ensemble (*франц.*) – ансамбль

eroico (*итал.*) – героический

espirando (*итал.*) – замирая

espressione (*итал.*) – выражение, выразительность, экспрессия; **con espressione**, **espressivo** – выразительно

falset (*англ.*), **Falsett** (*нем.*), **falsetto** (*итал.*) – фальцет

fantastico (*итал.*), **fantastique** (*франц.*) – фантастический, фантастично, причудливо

feroce (*итал.*) – торжественно

festante, **festivo**, **festosamente**, **festoso** (*итал.*) – весело, приподнято, празднично

festivamente (*итал.*) – торжественно

fin (*франц.*) – конец

fin'al (*итал.*, от **fine** и **al** – до) – вплоть до

finale (*итал.*) – финал

fine (*итал.*) – конец; **al fine**, *сокр.* ***a.F.*** – до конца (до того места, где поставлено слово **fine**)

force (*франц.*) – сила

forte (*итал.*, от *лат.* **fortus** – сильный), *сокр.* ***f*** – громко, сильно

fortissimo (*итал.*) – очень громко

forza (*итал.*) – сила; **con forza** – с силой; **con tutta forza** – со всей силой, как можно громче

frei (*нем.*) – свободно

funebre (*итал.*) – похоронный, траурный

fuoco (*итал.*, от *лат.* **focus** – костер) – огонь; пыл, воодушевление; **con fuoco** – с огнем, жаром

furia (*итал.*) – ярость; **con furia**, **furioso** – яростно, неистово, исступленно

gala (*итал.*, *франц.*, *англ.*) – празднество, торжество

generoso (*итал.*) – благородно

genre (*франц.*) – жанр

Gesang (*нем.*) – пение

giocoso (*итал.*) – шутливо, весело, игриво

giusto (*итал.*) – точно, не отклоняясь от метра и темпа

glissando (*итал.*, от *франц.* **glissant** – скользя) – прием игры на музыкальных инструментах, заключающихся в скольжении пальцем по струнам или клавишам

grandioso (*итал.*) – величественно, возвышенно

grave (*итал.*, *франц.*) – важно, степенно, серьезно, значительно, несколько торжественно

grazia (*итал.*) – грация, изящество, прелесть; **con grazia** – с грацией, изяществом; **grazioso** – грациозно, изящно

grosso (*итал.*) – большой

grotesque (*франц.*) – причудливый, странный, гротеск

gusto (*итал.*) – стиль, манера

heftig (*нем.*) – бурно, стремительно, порывисто

Humoreske (*нем.*), **humoresque** (*франц.*) – юмореска

hymn (*англ.*), **hymne** (*франц.*), **Hymne** (*нем.*) – гимн

impetuoso (*итал.*) – порывисто, стремительно, бурно

impression (*франц.*) – впечатление

incalzando (*итал.*, от **incalzare** – преследовать, гнать) – ускоряя (движение)

infernale (*итал.*, от **inferno** – ад) – страшный, ужасный, дьявольский, адский

inno (*итал.*) – гимн

intonation (*франц.*, *англ.*), **intonazione** (*итал.*) – интонация

ira (*итал.*) – гнев; **con ira**, **irato** гневно, раздраженно

Kammerton (*нем.*) – камертон

Kantate (*нем.*) – кантата

Kraft (*нем.*) – сила

Kunst (*нем.*) – искусство

lacrimoso, **lagrimabile**, **lagrimando**, **lagrimoso** (*итал.*) – слезно, плачевно, жалобно

lamento (*итал.*) – плач, жалоба; **lamentoso** – жалобно, горестно

langsam (*нем.*) медленно

largamente (*итал.*) – широко, протяжно

larghetto (*итал.*, *уменшит.* от **largo**) – умеренно медленный темп, близкий к **andante**

largo (*итал.*, *букв.* – широкий) – самый медленный из общеупотребительных в музыке темпов; означает величавый, торжественный или скорбный характер

legato (*итал.*) – связно, певуче

leggero, **leggiero** (*итал.*) – легко, нежно, непринужденно

lent (*франц.*) – медленно

lentado (*итал.*) – замедляя

lento (*франц.*) – медленный; медленный темп, более скорый, чем **largo**

lesto (*итал.*) – быстро, скоро, живо, бегло

liberamente (*итал.*) – свободно, вольно, по своему усмотрению

Lied (*нем.*) – песня, романс

limpido (*итал.*) – ясно, прозрачно, чисто

l'istesso tempo, **lo stesso tempo** (*итал.*) – в прежнем темпе, не меняя темпа

lugubre (*итал.*) – мрачно, траурно, печально, жалобно

lunga (*итал.*) – длинная, растянутая, долгая (например, фермата или пауза)

lustig (*нем.*) – весело

ma (*итал.*) – но (союз); **ma non tanto** – не совсем; **ma non troppo** – но не слишком

madrigal (*франц., англ.*), **madrigale** (*итал.*) – мадригал

maestoso (*итал.*) – величественно, величало, торжественно

maestro di cappelle (*итал.*) – дирижер, хормейстер

magnifico (*итал.*) – великолепно, пышно

marcando (*итал.*, от **marcare** – отмечать) – выделяя, подчеркивая; **marcato** – подчеркнуто; **marcatissimo** – в высшей степени подчеркнуто

marcia (*итал.*) – марш

marciale (*итал.*) – маршеобразно

medium (*итал.*) – медиум

meno (*итал.*) – меньше, менее; **meno mosso** – медленнее, не так быстро

messa (*итал.*), **missa** (*лат.*) – месса; **missa brevis** – короткая месса; **missa solemnis** – торжественная месса

mesto (*итал.*) – печально, грустно, скорбно

mezza voce (*итал.*) – вполголоса

mezzo (*итал.*) – половина, половинный, средний; **mezzo forte**, *сокр.* ***mf*** – не очень громко; **mezzo piano**, *сокр.* ***mp*** – не очень тихо

Mezzosopran (*нем.*), **mezzosoprano**, **mezzo soprano** (*итал.*) – меццо-сопрано

misterioso (*итал.*) – таинственно

mobile (*итал.*) – подвижный

moderato (*итал.*) – умеренно; темп, средний между **andante** и **allegretto**; **allegro moderato** – умеренно скоро, темп, средний между **allegro** и **allegretto**

molto (*итал.*) – много, очень; **allegro molto** – очень скоро; **adagio molto** – очень медленно

morendo (*итал.*) – замирая, т. е. понемногу ослабляя звучность и замедляя темп

mosso (*итал.*) – оживленно, быстро; в сочетании со словом, указывающим темп, означает его ускорение; **allegro mosso** скорее, чем **allegro**; **piu mosso** – живее, подвижнее, скорее

moto (*итал.*) – движение, ход; **con moto** – подвижно, оживленно; указание ускорить темп

movimento (*итал.*) – движение, темп

music master (*англ.*) – преподаватель музыки; **music mistress** – преподавательница музыки; **music scholar** – музыкальный ученый, музыковед

musicale (*итал.*) – музыкальный

narrante (*итал.*) – говорком, как бы рассказывая

nobile (*итал.*) – благородно

noël (*франц.*) – рождественский гимн (тропарь)

non (*итал.*) – нет, не; **non legato** – не связанно; **non troppo** – не слишком; **non divisi** – отмена указания **divisi**

nuance (*франц.*) – нюанс

ossia (*итал.* – или, то есть) – допустимый вариант в нотном тексте, обычно облегчение основного текста

ostinato (*итал.*) – упрямый, упорный; настойчиво, неотступно

parlante, **parlando** (*итал.*) – говорком, ритмически свободно, интонационно легко

part (*англ.*), **parte** (*итал.*) – часть, сторона, партия; голос (в ансамбле)

part-song (*англ.*) – вокальный ансамбль (для 3 и более голосов)

patetico (*итал.*) – патетично, взволнованно, волнующе

perdendosi (*итал.*) – замирая, сводя постепенно звучность на нет

pesante (*итал.*) – тяжело, увесисто, грузно

piacere (*итал.*) – желание; **a piacere** – по желанию (то же, что и **ad libitum**)

piano (*итал.*), *сокр.* ***p*** – тихо, слабо

piu (*итал.*) – более; **piu piano** – тише; **piu forte** – громче; **piu allegro** – скорее

poco, **un poco** (*итал.*) – немного, мало, несколько; **poco a poco** – мало-помалу; понемногу, постепенно; **pochettino**, **pochetto** – немножко; **pochissimo** – чуть-чуть, едва

poi segue (*итал.*) – потом следует

portamento (*итал.*, *букв.* – перенесение) – способ певучего исполнения мелодии при помощи легкого, замедленного скольжения от одного звука к другому

possibile (*итал.*) – как только возможно; **piano possibile** – возможно более тихо

prestissimo (*итал.*, превосходная степень от **presto**) – самый быстрый темп

presto (*итал.*) – скоро, быстро; очень быстрый темп

prima, **primo** (*итал.*) – первая, первый; **tempo primo**, **Tempo I** – первоначальный темп (после замедления или ускорения)

quasi (*итал.*) – как бы, подобно, вроде, почти

rallentando (*итал.*) – замедляя

rapido (*итал.*) – быстро, скоро, стремительно

regens chori (*лат.*) – дирижер церковного хора, регент

rigore (*итал.*) – строгость, точность, неукоснительность; **con rigore**, **rigoroso** – точно соблюдая ритм и оттенки

risoluto (*итал.*) – решительно, твердо, мужественно

ritardando (*итал.*) – запаздывая, задерживая

ritenuto (*итал.*) – постепенное замедление темпа (менее

значительное, чем **ritardando**)

rubato (*итал.*; **tempo rubato**, *букв.* – похищенное время) – более свободное в отношении темпа исполнение, не строго в такт

rustico (*итал.*) – просто, по-народному

samtlich (*нем.*) – все вместе

scherzo (*итал.*, *букв.* – шутка) – скерцо; **scherzando**, **scherzoso** – шутя, игриво, весело, с юмором

score (*англ.*) – партитура

sforzando, **sforzato** (*итал.*), *сокр.* ***sf*** – внезапное и резкое динамическое усиление (акцентирование) звуков

simile (*итал.*, от *лат.* **similis** – подобный), *сокр.* **sim.** – так же (с той же силой, с тем же оттенком, тем же штрихом), как и перед этим

smorzando (*итал.*) – приглушая, замирая, ослабляя звучность и замедляя темп

sola (*итал.*) – одна; мн. ч. – **sole**

solo (*итал.*) – один; мн. ч. – **soli**

sonore (*франц.*), **sonoro** (*итал.*) – звонко, звучно, громко

sopra (*итал.*) – над, на; выше (верхний голос); **come sopra** – как выше (раньше)

Sopran (*нем.*), **soprano** (*итал.*, *франц.*, *англ.*) – сопрано

sostenuto (*итал.*, от **sostenere** – выдерживать) – сосредоточенно и ритмически точно, выдерживая темп (обычно умеренный)

sotto (*итал.*) – под; **sotto voce** – вполголоса, сдержанным тоном

sound (*англ.*) – звук

spirito (*итал.*) – дух, душа; **con spirito** – с увлечением, жаром

spiritual (*англ.*) – 1) духовный; 2) спиричуэл

staccato (*итал.*, от **staccare** – отрывать, отделять) – короткое, отрывистое исполнение звуков

stringendo (*итал.*, от **stringere** – сжимать, ускорять) – ускоряя

subito (*итал.*) – внезапно, без плавного перехода; **forte subito** – внезапно громко; **piano subito** – внезапно тихо

tacet, **tace** (*лат.*, *букв.* – молчит, молчи) – указание на длительную паузу в ансамблевой партии (в продолжение целого номера или такта)

tanto (*итал.*) – так, сколько; **allegro non tanto** – не так скоро

tenebroso (*итал.*) – мрачно, таинственно

teneramente, **tenero** (*итал.*) – нежно, мягко, ласково

tenuto (*итал.*, от **tenere** – держать, соблюдать), *сокр.* ***ten.*** – выдержано; точно по длительности и ровно по силе

tragico (*итал.*) – трагично

tranquillo (*итал.*) – спокойно, безмятежно

treble (*англ.*) – дискант

triste (*франц.*) – грустный, печальный

troppo (*итал.*) – слишком; **non troppo** – не слишком

tutta, **tutti** (*итал.*) – вся, все; тутти

un, **uno** (*итал.*) – один

un poco (*итал.*) – немного, мало, несколько

veloce (*итал.*) – быстро, легко

vide (*лат., букв.* – смотри!) – обозначение сокращения нотного текста в партитурах и голосах больших симфонических, оперных и других музыкальных произведениях. Слог **vi-** ставится перед купюрой (пропуском нотного текста), слог **de** – там, где следует продолжать исполнение

vif (*франц.*) – живо, резво, быстро, пылко, горячо

vigoroso (*итал.*) – мощно, энергично, бодро

vivace (*итал.*) – живой, оживленный; живой, быстрый темп; **allegro vivace** – живой, быстрый темп, более скорый, чем **allegro**, менее скорый, чем **presto**; **vivacissimo** – превосходная степень от **vivace**

vivo (*итал.*) – живой, быстрый темп; живой, веселый, оживленный характер музыкального исполнения

vocale (*итал.*) – для пения, вокальный

voce (*итал.*, мн. ч. – **voci**), **voice** (*англ.*), **voix** (*франц.*), **vox** (*лат.*) – голос

О.П.Кееріг

ХОРОВЕДЕНИЕ

Учебное пособие

Оригинал-макет М.Е.Лисовской
Обложка С.А. Владимировой

191186, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., д.2. СПбГУКИ
Лиц. ИД № 05313 от 09.07.2001

Отпечатано в типографии «Турусел»
191186, Санкт-Петербург, ул.Миллионная, д.1
Лиц. ПД № 2-69-571
03.2004. Печ.л.11,75. Печать офсетная. Тир.500.Зак.