

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет музыкального искусства
Кафедра хорового и вокального искусства

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой

_____ А.В.Пекутько
« ____ » _____ 2017 г.

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета

_____ И.М.Громович
« ____ » _____ 2017 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

**ИСТОРИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ХОРОВОГО
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

*Рекомендовано УМО по образованию в области культуры и искусств
в качестве учебно-методического комплекса
для студентов учреждения высшего образования
по специальности 1-18 01 01 Народное творчество
специализации 1-18 01 01-01 01 Хоровая музыка академическая*

Составитель:
А.А.Нечай, доцент, канд. искусствоведения

Рассмотрено и утверждено
на заседании Совета университета
(протокол № 9 от 23.05.2017 г.)

Минск, 2017

УДК
ББК
И 907

Рецензенты:

А. Б. Нижникова, заведующий кафедрой музыкально-педагогического образования УО “Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка”, кандидат педагогических наук, доцент;

Е. В. Шедова, доцент кафедры искусства эстрады УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент

Нечай, А. А.

История профессионального хорового исполнительства : учеб.-метод. комплекс / А. А. Нечай ; Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2017. – 102 с.

В учебном издании раскрываются теоретические основы хорового исполнительского искусства, рассматривается процесс становления и основные этапы развития профессионального хорового исполнительства в западноевропейской, русской и белорусской музыкальной культуре.

В курсе лекций, материалах к семинарским и практическим занятиям учебно-методических разработках показана роль и место хорового исполнительства в системе музыкального искусства, выявлены его специфические черты, прослежена история формирования основных исполнительских традиций и деятельность наиболее известных хоровых капелл и их дирижеров.

Издание предназначено для профессиональной подготовки и повышения квалификации хоровых дирижеров и певцов.

УДК
ББК

Нечай А. А., 2017

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

«История профессионального хорового исполнительства» является одной из профилирующих теоретических дисциплин в системе обучения студентов специализации 1-18 01 01 -01 01 «Хоровая музыка академическая». Ее изучение помогает осмыслению процессов становления и развития хорового исполнительского искусства, позволяет анализировать накопленный практический опыт хормейстеров и хоровых коллективов, содействует расширению общего музыкального кругозора студентов.

Дисциплина «История профессионального хорового исполнительства» тесно взаимосвязана с такими специальными дисциплинами дирижерско-хоровой специализации, как «Классическая хоровая литература», «Дирижирование», «Хоровой класс», «Класс стародавней хоровой музыки», «Чтение и анализ хоровых партитур».

Значимость данной дисциплины обусловлена тем, что ее изучение будет способствовать расширению базового музыкального образования студентов, необходимого для основательной подготовки высококвалифицированных специалистов в области хорового искусства.

Основная цель курса – ознакомить студентов с историей хорового искусства, сформировать у них умения анализировать стили и виды хорового исполнительства и таким образом расширить базовое музыкальное образование будущих хормейстеров.

Задачи обучения:

- овладеть знаниями об основных этапах становления и развития профессионального хорового исполнительства;
- расширить музыкальный и общий культурный кругозор студентов на основе изучения лучших образцов хорового исполнительского искусства;

- освоить основные жанры и стили хоровой музыки, а также исполнительские средства выразительности, необходимые для практической работы с хоровым коллективом;

- ознакомиться с творчеством лучших хоровых коллективов и дирижеров мировой и отечественной музыкальной культуры;

- воспитать у студентов высокий профессиональный вкус и способность к обобщениям.

Преподавание курса построено на изучении теоретических аспектов хорового исполнительства как части музыкального искусства и исторических этапов его развития. Материал, предлагаемый для изучения, подчинен академической концепции и хронологии развития хорового исполнительского искусства в странах Западной Европы, России и Беларуси.

В результате студенты должны **знать:**

- теоретические основы хорового исполнительства, его роль и место в системе музыкального исполнительского искусства;

- специфические черты хорового исполнительского искусства;

- жанры светской и духовной хоровой музыки;

- историю формирования основных исполнительских традиций Западной Европы и России, деятельность наиболее известных хоровых капелл;

- основные достижения национального хорового исполнительского искусства и творчество хоровых дирижеров и коллективов Беларуси.

Студенты должны **уметь:**

- осмысливать исторические аспекты развития исполнительского искусства;

- определять жанры светской и духовной музыки;

Анализировать творческую деятельность знаменитых хоровых дирижеров, отличать специфику их стилей;

- профессионально обоснованно использовать исполнительские средства выразительности в процессе практической работы с хором.

Студенты должны *владеть*:

- профессиональным терминологическим аппаратом;
- искусствоведческим анализом выразительных средств различных стилей хоровой музыки;
- навыком понимать и устанавливать связи между стилевыми закономерностями музыкально-выразительных средств, их теоретическим анализом и исполнительскими особенностями.

Преподавание учебной дисциплины «История профессионального хорового исполнительства» осуществляется с использованием различных методов:

- теоретические и общелогические (систематизация, классификация, сравнительный анализ, синтез, обобщение);
- эмпирические (наблюдение, описание, анализ аудио- и видео-материалов, анализ концертных программ);
- объяснительно-иллюстративный в сочетании и репродуктивным.

Дисциплина «История профессионального хорового исполнительства» рассчитана на 100 часов, в том числе 34– аудиторные часы (28 часов – лекции, 6 – семинары). Для студентов заочной формы обучения дисциплина рассчитана на 100 часов, в том числе 10 – аудиторные часы (8 часов – лекции, 2 – семинары).

Рекомендуемая форма контроля изучения дисциплины «История профессионального хорового исполнительства» – экзамен.

2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ (Конспект лекций)

Тема 1. Теоретические основы хорового исполнительского искусства

Анализируя проблемы хорового исполнительского искусства, следует рассмотреть понятие «музыкальное исполнение» в целом. Музыкальная энциклопедия дает следующее определение: «исполнение музыкальное – это творческий процесс воссоздания музыкального произведения средствами исполнительского мастерства». Каждый вид музыкального исполнительского искусства имеет свой арсенал выразительных средств, специфических технических и художественных приемов, характерных данному виду исполнительства. Хоровое исполнение, как самостоятельный вид музыкального исполнительского искусства, также отличает ряд специфических признаков. Рассмотрим некоторые из них.

1) Хоровой коллектив – это цельный, мобильный живой организм, состоящий из людей думающих и чувствующих. В процессе творческой работы они вступают в определенные отношения как с дирижером (основным интерпретатором хорового произведения), так и друг с другом. Тонкие нюансы звучания, характеризующие хоровое исполнение, в значительной степени зависят от единства эстетических представлений певцов, их творческой устремленности, сходства их художественных пониманий и интересов и даже психологической атмосферы в коллективе. Поэтому одной из главных задач деятельности руководителя хора является «согласование индивидуальных художественных устремлений участников хорового коллектива и направление их творческих усилий в единое русло».

2) Коллективный характер «исполнителя» в хоровом искусстве диктует ряд условий, составляющих специфику работы над вокально-хоровой техникой. Так, одним из основополагающих признаков, характеризующих уровень исполнительского мастерства хорового коллектива, является ансамбль. Сложность достижения точного метроритмического, темпового, динамического, дикционного и других видов ансамбля как внутри одной партии, так и всего хора заключена в коллективном характере «исполнителя». Уровень исполнительского мастерства хора зависит не только от вокальных навыков отдельных певцов, но и умения соизмерять, соотносить звучание своего голоса с звучанием других голосов. Коллективный характер «исполнителя» в хоровом пении вносит свои коррективы и в работу над другими компонентами хорового звучания: дыханием, звукообразованием, строем, дикцией.

3) Важной чертой хорового исполнительского искусства, отличающего его от инструментального исполнительства, является специфика «инструмента», посредством которого воплощается авторское сочинение. Профессионально обученный человеческий голос – наиболее сложный и совершенный музыкальный инструмент, обладающий большим спектром технических и выразительных возможностей. Трудность вокальной работы заключается в том, что механизмы действия этого «инструмента» невозможно проанализировать и проконтролировать зрительно. Единственной возможностью коррекции звучания голоса является слуховое ощущение. Кроме того, совершенство вокального звука зависит не только от техники владения голосом, но также от общего психофизического состояния певца и других явлений субъективного характера. Специфика работы с хоровым коллективом, являющимся своеобразным вокальным «оркестром», заключается в особом

внимании, тщательности и тонкости в выборе приёмов и методов управления вокальным звучанием.

4) Контролировать, корректировать и направлять звучание хора во время исполнения произведения, призван дирижер, роль которого в хоровом исполнительстве огромна. Дирижер является интерпретатором хорового сочинения, своеобразным посредником между композитором и исполнителями. Разучивая произведения с хором, дирижер руководит технической стороной звучания, решает художественные задачи, выступает в роли режиссера музыкального произведения. Он организует, объединяет певцов в творческий процесс создания художественных образов, увлекает их единством музыкального прочтения партитуры. Именно благодаря дирижеру хор как коллектив певцов выступает единым, цельным, хорошо настроенным музыкальным «инструментом», способным передавать различные нюансы и оттенки музыки.

5) Важным отличительным признаком хорового исполнительского искусства является его связь со словом. Музыкальная образность, выраженная в инструментальном исполнительстве в достаточно обобщенной форме, в хоровом искусстве обретает конкретность и определенность. Точность художественных образов, их рельефность, выразительность и внутренняя динамика, запечатленная в поэтическом тексте, диктует композитору определенный выбор средств музыкальной выразительности: мелодики, ритмики, гармонии – направляет строение музыкальной композиции в целом. Вокально-хоровое сочинение, сочетая в себе поэтическую и музыкальную выразительность, обладает особой смысловой многогранностью, яркой эмоциональностью, изобразительностью.

На протяжении многих столетий в хоровой исполнительской практике выработывались определенные нормы, отвечающие эстетическим представлениям о качестве вокального звучания,

совершенствовались подходы к манере исполнения, утверждались основные принципы профессиональной подготовки хоровых певцов.

Наибольшее влияние на формирование и развитие вокального и хорового исполнительского искусства оказала итальянская певческая школа. Вокальность итальянского языка и удобство для голоса итальянских мелодий позволяли максимально использовать певческие возможности голосового аппарата. Итальянская школа выработала эталон классического звучания голоса. Безусловно, каждая национальная певческая школа внесла свои особенности в стиль исполнения, в котором отражаются темперамент народа, его характер, традиции и другие качества. Эти тонкие нюансы, характеризующие стиль исполнения, связаны, прежде всего, с особенностями языка различных народов, его фонетикой. Так, например, сильные вокальные традиции сложились в музыкальных культурах Италии, Франции, Германии, Болгарии, Венгрии, Польши, России и других стран. Тем не менее, в XX столетии в связи с распространением звукозаписи, радио, кино, телевидения и легкостью средств сообщения между странами взаимовлияние певческого искусства различных национальностей оказывается настолько сильным, что черты, ранее резко отличавшие одну национальную школу от другой в значительной мере сгладились. основополагающие принципы вокального мастерства, заключающиеся в выработке правильного певческого дыхания, звукоизвлечения, звукообразования и других приемов вокальной техники, остаются общими для любого исполнителя-солиста или хорового коллектива, работающих профессионально.

В профессиональном хоровом искусстве советского периода и на постсоветском пространстве интенсивное развитие получило новое художественное направление: народно-песенное исполнительство. Оно характеризуется индивидуальным репертуаром, особым отношением к фольклору, спецификой вокальной манеры. Многие хоры,

исполняющие народные песни с присущими им особенностями музыкального изложения, спецификой исполнительской манеры, в XX веке становятся профессиональными коллективами. Стремительное развитие народно-песенного хорового исполнительства выявило необходимость в четком разграничении и теоретическом определении специфики деятельности профессиональных хоровых коллективов. Таким образом, в хоровой практике появился термин «академическое хоровое исполнительство», определяющий направление в профессиональном музыкальном исполнительском искусстве, предполагающее определенную репертуарную политику (произведения профессиональных композиторов), специальное музыкальное образование певцов и особую вокальную манеру.

Тема 2. Академическое и народное направление в профессиональном хоровом исполнительстве

Хоровой коллектив, состоящий из множества отдельных голосов – это уникальный музыкальный «инструмент», обладающий широким спектром средств художественной выразительности и богатыми возможностями решения эмоционально-содержательных задач путем воплощения литературно-художественных образов. Демократизм хорового исполнительского искусства заключается в отсутствии возрастных ограничений участников коллектива (в хоре могут петь дети от пяти-шести лет до людей пожилого возраста), национальных, социальных и иных критериев отбора в хор. Кроме того, хоровое пение дает широкие возможности реализации музыкально-творческого потенциала участников коллектива. Все эти качества играют важную роль в массовом распространении хорового исполнительства в культурах разных народов и объясняют его популярность.

В профессиональном хоровом исполнительском искусстве советского периода и на постсоветском пространстве сформировались и четко обозначились два самостоятельных направления: академическое и народное хоровое исполнительство. Несмотря на ряд общих черт, свойственных этим двум направлениям, каждому из них присущи свои особенности.

1) Так, одной из основных задач народного хора является сохранение, изучение и популяризация самобытных национальных традиций, музыкально-художественных ценностей определенного региона. Народный хоровой коллектив – это своеобразная творческая лаборатория, где постигаются принципы народного искусства: обыгрывание песен, вождение хороводов, пение в ансамбле, искусство импровизации и другие. Выполняя функции концертных организаций, они стремятся к тому, чтобы на высоком уровне профессионального мастерства сохранить национально-самобытную основу.

Творческая деятельность академических хоровых коллективов непосредственно связана с профессиональной музыкой. Она базируется на исполнении произведений, созданных композиторами различных эпох, национальностей и творческих направлений и вошедших в золотой фонд мирового музыкального искусства. Хоровые академические коллективы выполняют своеобразную объединяющую функцию, приобщая слушателей к мировым художественным ценностям вневременного значения. Понимание произведений профессионального музыкального искусства, нередко сложных для восприятия, требует определенной интеллектуальной настройки, специальной подготовленности не только исполнителей, но и слушательской аудитории. Исполнительское искусство академических хоровых коллективов свидетельствует о высоком

уровне профессионального музыкального искусства и служит показателем культуры общества.

2) Академический хоровой коллектив, благодаря широкому спектру художественно-выразительных возможностей, а также разнообразию составов исполнителей, способен озвучивать произведения различных эпох, творческих направлений, стилей и жанров. Наиболее обширный пласт репертуара академического певческого коллектива составляет камерная хоровая музыка а caprella. Произведения западноевропейских, русских, белорусских и других композиторов, творивших начиная с эпохи Средневековья до настоящего времени – лишь часть классического хорового наследия. Значительное место в репертуаре академического хора занимают обработки народных песен и произведения вокально-симфонической музыки. Кантаты, оратории, мессы, реквиемы, хоровые поэмы, симфонии с хором и оперные хоровые сцены также предполагают академическую манеру пения и входят в репертуар академических хоровых коллективов.

Репертуар народного хора представляет собой отдельный, совершенно особый комплекс произведений народного музыкально-поэтического творчества. Он качественно отличается от репертуара академического певческого коллектива с точки зрения жанровой основы хоровых сочинений, стилистики, специфики музыкально-выразительных средств, исполнительских особенностей. Жанровой основой репертуара профессионального, учебного или самодеятельного народного хора является песня. Каждый народный хор интересен прежде всего показом своего местного народно-песенного творчества. Для того, чтобы правильно и интересно отобразить культуру народного пения данной местности, руководитель должен изучать народное творчество, говор, исполнительские традиции народного искусства. Знание народного

музыкально-поэтического наследия определенной области или края, самобытных певческих традиций, специфики языка, фонетики определённого региона является необходимым условием деятельности руководителя народного хора.

Помимо народных песен, составляющих исполнительскую доминанту народного коллектива, определенный вес в репертуаре (особенно в последние десятилетия) обрело песенное творчество местных авторов-любителей. Их творчество, неразрывно связанное с народными музыкальными истоками и впитавшее в себя местные интонационные, ладовые, ритмические, исполнительские и прочие традиции, отражает современную проблематику. Наиболее популярным жанром авторской «народной» песни являются частушки.

3) Ряд качественных различий характеризует внутреннюю вокальную организацию академического и народного хора. Академические хоровые коллективы, деятельность которых связана с профессиональным музыкальным творчеством, стремительно эволюционировали, совершенствовались качественно и количественно, обретали новые исполнительские формы, становясь гибким и мобильным музыкальным «инструментом». Развитие выразительных средств, постепенное усложнение музыкального языка, новые подходы к трактовке певческого голоса способствовали более широкому и разнообразному применению возможностей исполнительского мастерства и инициировали поиск в области новых составов исполнителей.

Так, в исторической практике профессионального *академического хорового исполнительства* сложились различные типы и виды хоров. Под определением тип хора понимают характеристику исполнительского коллектива по составляющим группам певческих голосов. Хор, объединяющий в себе голоса одной

группы (детские, женские или мужские) получил название однородный. Коллектив, состоящий из мужских и женских (детских) голосов является смешанным. Под понятием вид хора подразумевается характеристика исполнительского коллектива и произведения по количеству самостоятельных хоровых партий. В хоровой практике существуют произведения для одноголосных, двух-, трех-, четырехголосных составов исполнителей и более, и вид хора определяется соответственно как одноголосный, двухголосный, трехголосный, четырехголосный и т. д. Хоровые партии в академическом коллективе равноценны в количественном соотношении и комплектуются близкими по диапазону и тембральным характеристикам голосами.

Наиболее совершенным из всех типов и видов хоровых коллективов является смешанный хор. Благодаря обширному диапазону (свыше четырех октав) он обладает богатством звуковых красок и технических возможностей. Однородные хоровые коллективы состоят чаще всего из двух партий, нередко с использованием *divisi* (временное разделение партии). Однородный детский хор включает партии дискантов и альтов, однородный женский коллектив состоит из сопрано и альтов, а однородный мужской хор — партий теноров и басов. Технические и художественные возможности однородных хоровых коллективов более ограничены, чем смешанных составов. Наиболее яркими исполнительскими красками среди однородных составов в силу своего тембрального богатства и диапазона до трех и более октав обладает мужской хор. Звучание его нередко сравнивают с органом. Отдельно выделяют еще неполный смешанный хор — коллектив, в составе которого отсутствует одна из партий — сопрано или басов. Но в силу того, что музыкальных произведений для таких составов

существует немного, это эпизодическое явление в исполнительской практике.

Вокальная организация *народного хорового коллектива* имеет ряд существенных отличий от академического. Это касается, прежде всего, количественного состава голосов, соотношения партий в хоре, их сбалансированности, распределения музыкального материала и основных функций голосов, а также других признаков, диктуемых особенностями репертуара и местными исполнительскими традициями. В народном хоре в отличие от академического, где есть четкое деление на хоровые партии, нет установленных правил соотношения голосов. При десяти–двенадцати и больше низких, может быть всего три-четыре высоких. Не количественным составом хоровых партий – сопрано, альтов, теноров, басов – определяется существо народного хорового пения, а творческим методом – импровизации, умением отдельных исполнителей творить варианты мелодии. Партитура произведений для народного хора строится чаще всего таким образом, что основной мелодический материал расположен в средней тесситуре и исполняется альтами и тенорами, а высокие голоса ведут подголоски, нередко импровизируя во время пения. Партии в народном хоре то сходятся в унисон, то наоборот создают многоголосные созвучия, окрашивая музыкальное исполнение особой гибкостью, своеобразием и свободой.

Особенности строения партитуры для народного хора диктуют определенные подходы к качественному отбору голосов. Среди женских голосов в смешанном народном хоре больше ценятся низкие, с ярко выраженным насыщенным «грудным» тембром. Из мужских голосов предпочтение отдается тенорам. Высокие сопрано исполняют преимущественно подголоски и количественно уступают альтам. В целом же, соотношение мужских и женских голосов в смешанном

народном хоре неравноценно - акцент смещен в пользу женских голосов.

4) Закономерно, что в певческом искусстве народных и академических хоровых коллективов, вокальных по своей природе, есть ряд общих исполнительских критериев и принципов. Так, например, чистота интонации, выверенность горизонтального и вертикального строя, ансамблевая слаженность как внутри партий, так и всего хора, гибкость нюансировки являются основой исполнительского мастерства любого хорового коллектива. В то же время, исполнение произведений профессиональной хоровой музыки требует особых вокальных и технических приемов, получивших название «академическая манера пения». Именно в манере исполнения заключено одно из принципиальных различий народного и академического хорового коллектива.

Обязательным требованием, предъявляемым ко всем участникам академического хора, является владение профессиональной вокальной техникой, то есть постановка голоса. Мастерство владения голосом не только способствует сохранению голосового аппарата в рабочем состоянии, но и расширяет исполнительские возможности хорового коллектива, позволяя озвучивать произведения сложные по своему техническому и художественному воплощению. Для исполнения классической музыки голос должен быть специально приспособлен и развит, должен приобрести красивый тембр, ровность и устойчивость звучания, большой диапазон, силу, гибкость и другие исполнительские качества. Кроме того, певец должен научиться ясно и выразительно произносить при пении поэтический текст – обладать четкой дикцией. Рассмотрим основополагающие критерии певческого голоса, характеризующие академическую исполнительскую манеру.

а) Певческий звук в профессиональном академическом хоровом коллективе характеризуется матовым, прикрытым звучанием, наполненным различными обертонами. Такое звучание голоса достигается путем применения важнейшего приема – *единой манеры звукообразования*. Под единой манерой формирования звука подразумевается правильное звукообразование с одинаковой степенью округленности гласных. Известно, что различные гласные имеют разную степень округленности. Так, например, гласные «у», «ю», «о», «ё» - достаточно собранны, в то время как «а», «я», «и», «е» и другие звучат широко. Единая манера формирования гласных помогает преодолеть пестроту звучания, решить интонационные сложности, достичь хорошего ансамбля внутри одной партии и всего хора.

б) Сила, полетность хорового звучания, а также богатство тембральных красок и оттенков зависит у певцов от умения *пользоваться резонаторами*. Звук, который производят голосовые связки, сам по себе очень слаб. Огромную роль играют резонаторы – усилители звука. Они не только усиливают звук, но и придают ему новые тембровые качества, то есть новые звуковые краски. При использовании нижних участков диапазона певца активно участвуют грудные резонаторы – они придают голосу мощь и насыщенность. В озвучивании верхних нот диапазона принимают участие головные резонаторы, окрашивая звук блеском, легкостью и полетностью. Головные резонаторы помогают достичь высокой позиции звука, облегчая исполнение высокой тесситуры и усиливая тембральные краски голоса.

в) Важнейшим вокальным навыком, позволяющим исполнять сочинения профессиональной хоровой музыки, является *ровность звучания голоса* на протяжении всего диапазона. Приобретение данного навыка сопряжено с определенными сложностями,

связанными с регистровым строением голоса. Регистр – часть диапазона голоса (инструм.), объединенная сходством тембра на основе однородности звукоизвлечения. Наибольшую трудность для певца представляет переход из одного регистра в другой, исполнение так называемых «переходных» звуков. Сглаженность регистров голоса и ровность его звучания на протяжении всего диапазона является частью вокального мастерства участника профессионального хорового коллектива. Этот навык позволяет на высоком уровне исполнять сложные в техническом отношении произведения.

г) Одним из главнейших средств художественной выразительности в профессиональном академическом хоровом коллективе является *дикция*. Это связано с важностью литературной основы хорового произведения, где раскрывается его содержание, очерчивается образно-эмоциональный строй. В практике академического хорового исполнительства сложились конкретные дикционные правила, способствующие максимальной выразительности слова в пении. Главный принцип вокального произношения слова заключается в максимальной протяженности гласных и отчетливом, но коротком звучании согласных.

Исполнительская манера народного хорового коллектива значительно отличается от основных вокальных принципов, принятых в академической исполнительской практике.

а) Народным песням характерно вокальное удобство, близость к речевой фонетике, естественность изложения и развертывания мелодического материала, метроритмическая гибкость. Народное пение отличается насыщенным грудным звучанием низких женских голосов, исполняющих чаще всего основной музыкальный материал. Высокие женские голоса, исполняя в народном хоре преимущественно роль подголосков, уступают низким альтам по мощности, насыщенности и колористичности звучания. Среди

мужских голосов в народном хоре более ценятся тенора – вместе с альтами они нередко исполняют основной мелодический голос. Басовая партия чаще выполняет роль подголоска и уступает тенорам в количественном соотношении голосов.

б) Основные принципы звукообразования в народном хоре также имеют ряд качественных отличий от академической вокальной манеры. Так, например, в народном хоре достаточно редко встречаются певцы, свободно владеющие различными *регистрами голоса*. Как правило, в народном бытовом пении певица пользуется в одной песне только одним регистром, не переходя в другой. Если грудным – то функция высокого подголоска передается другой певице. Безусловно, такая изолированность регистров голоса в народном пении в определенном смысле суживает исполнительские возможности певцов.

в) Яркой отличительной чертой народной манеры пения является *светлый, «близкий» звук*. Отсутствие единой манеры формирования гласных в народном хоре дает звонкое, открытое, пестрое звучание. При народной манере пения, близкой к разговорной речи, звукоизвлечение более открытое, нежели в академическом хоре. Округление гласных и прикрытие на верхних звуках почти отсутствует.

г) Народная манера пения отличается также *особым подходом к текстовой, литературной основе песни*. Вокальное удобство народных песен, базирующееся на речевых интонациях в пении, обусловило не только специфику вокальных приемов, но и отношение к словесному тексту. Народной манере пения характерно растягивание слов на дополнительные гласные, повторение слогов, разрыв слов, вставные восклицания и др.

Таким образом, приведенный выше сравнительный анализ позволяет утверждать, что народное и академическое хоровое

исполнительство – это самостоятельные направления в профессиональном исполнительском искусстве, каждое из которых выполняет свою функцию в сфере музыкальной культуры, характеризуется спецификой вокальной организации коллектива, репертуара, музыкально-исполнительских средств и другими важными особенностями.

Тема 3. Хоровая исполнительская культура Античности

История западноевропейской музыкальной культуры как процесса, поддающегося последовательному рассмотрению, начинается с Древней Греческой культуры. О музыке, ее синтезе с другими искусствами, ее общественном значении греки много писали. Музыке придавалось государственное значение, она считалась неотъемлемым условием воспитания.

Именно в Греции появляется великое достижение художественной культуры – героический эпос. Возникает он из погребальных песен-плачей, из победных песен, из сказаний о доблестных героях. Исполнение их поручалось уже особым профессиональным певцам – *аэдам*. Аэда учили с детства мерно декламировать звучным плавным голосом и играть на кифаре, обучали правилам стихосложения, передавая изустно старинные песни-сказания. Аэд обычно пел в конце пира. Он начинал с обращения к божеству или к музе, намечал в нескольких стихах круг образов, сюжет своего повествования и затем переходил к самому сказанию. Следуя в освещении событий и в общем строении песни-сказа установившейся традиции, аэд обычно в порядке импровизации дополнял и видоизменял рассказ. Так возникал тип эпических сказаний, слагавшихся на основе устной традиции.

На протяжении VIII – V веков до н.э. в условиях усиления торговли, образования городов-государств (полисов), социального расслоения возникают хоровая, а затем и сольная лирика, трагедия и комедия, а также самостоятельная инструментальная музыка. Большого развития в Древней Греции достигли соревнования самодеятельных художественных коллективов – первоначально представителей отдельных родоплеменных групп, а позднее полисов. Музыкальные состязания заняли ведущую роль в так называемых пифийских играх в честь Аполлона, которые происходили в городе Дельфах, начиная примерно с 590 года до н.э. Они заключались в пении с инструментальным сопровождением, а позднее в исполнении самостоятельных произведений на *кифаре* и на *авлосе* (*кифара* – струнный щипковый музыкальный инструмент, родственник лире; *авлос* – род свирели с двойным язычком, с острым и резким звуком).

Включение музыкальных состязаний в общественные игры сильно способствовало дальнейшему развитию музыкально-поэтического искусства: все большую роль приобретали издавна бытовавшие в народе хоровые песни и пляски, положившие начало хоровой, а затем и сольной лирике (первоначально лирика – песня под лиру).

В VII – VI веках до н.э. музыкально-поэтическое искусство было поставлено на службу государству и включено в систему воспитания молодежи. Развитие хоровой культуры было связано с наличием особых хоровых объединений – специальных «союзов певцов и танцоров». В таких объединениях разучивались все более сложные произведения.

Высшего подъема хоровая лирика достигла в одах Пиндара и его современников. Пиндар создавал оды в честь победителей на пифийских и других играх. Отсюда торжественность, приподнятость настроения, назидательно-морализующий характер, особое строение

оды: в центре – легендарное повествование, обрамленное воспеванием победителя или похвалой народному празднеству.

Одним из важнейших жанров древнегреческого искусства была трагедия. В годы своего расцвета она имела громадное общественно-политическое, общегосударственное значение, приближаясь к традиционным массовым празднествам свободных греков – к играм-состязаниям. Хоровой коллектив, игравший огромную роль в трагедии, отбирался в процессе состязания хоров – представителей разных полисов.

Организация представления трагедий была почетной гражданской обязанностью и поручалась первому лицу города. Амфитеатр скамеек, высеченных в скале или специально построенных, покрывал склоны холма. Там могло поместиться около 20 000 зрителей (вообще же античные амфитеатры вмещали до 40 000 человек). Внизу, перед нижним рядом скамеек сооружалась закругленная «орхестра» – место, где помещался хор. В глубине орхестры возвышалась сцена (первоначально палатка для переодевания актеров, затем специальное сооружение, украшенное колоннами). Актеры играли в масках. Это отчасти диктовалось тем, что представление происходило на открытом воздухе (полагают, что в маску был вделан рупор для усиления голоса). Передвигались актеры на котурнах – чрезвычайно неудобной обуви с деревянными подставками на подошвах. Основой трагедии являлся хор, из которого постепенно выделялись актеры – сперва один, затем два и, наконец, три (дальше этого числа античная трагедия не пошла).

Наряду с трагедией, античный театр знал и «сатировскую» драму, и хороводную комедию. Торжественной величавости хорового и танцевального начала в трагедии противостояли вокальные остроты сатировских хоров; послужив некогда истоком трагедии, сатировские хоры все более отодвигались на задний план, пока в начале V века до н.э. не были окончательно исключены из трагедии.

Между тем народ любил сатиров. И вот, около 500 года до н.э. сатирические хоры вновь включаются в драматические представления в виде самостоятельной сатирической драмы: было установлено следующее соотношение – одна сатирическая драма должна была приходиться на исполнение трех трагедий.

Если «сатирическая драма» являлась промежуточным жанром, сочетавшим сюжет и круг действующих лиц трагедии с вольностью и стихийной непосредственностью сатирического действия, то хороводная комедия вся была построена на импровизационных остротах, на разнузданных песнях и плясках дионисовских гулянок. Эти гулянки были связаны с культом плодородия (шумная, веселая гулянка – комос – и дала название «комедии»). Центральное место в ней занимал хороводный танец, «звериные» хороводы ряженых с участием шутников-импровизаторов.

К концу первого тысячелетия до н. э. греческая культура распространилась на Запад и на Восток, соединившись там с местными культурами. Такую смешанную культуру называют эллинистической. Она возникла в государствах, образовавшихся после распада монархии Александра Македонского, включавшей весьма различные по своему уровню и этническому составу страны.

Самодеятельные хоры древней хоровой лирики и античной трагедии уступают место специальным «гильдиям» певцов и танцоров, получающих за свою деятельность материальное вознаграждение. В конце V века в Афинах образуется объединение художников, которое занималось подготовкой актеров, певцов и музыкантов; спрос на них был так велик, что вскоре это объединение распространило свое влияние на всю Грецию.

Непосредственность, искренняя взволнованность ранних хоровых и танцевальных самодеятельных коллективов уступили место внешне блестящему, но в основном менее содержательному исполнению таких

жанров, как так называемый «новый дифирамб», представлявший собой большую хоровую кантату с виртуозным соло.

Господство хорового пения трудно переоценить: оно свидетельствует о распространении в Древней Греции коллективного, самодеятельного музицирования, оно явилось основой трагедии, оно определило характерные черты античной музыкально-теоретической системы.

Тема 4. Становление западноевропейского хорового исполнительского искусства в IV – XIII столетиях

Переход от античности к средневековью, от рабовладельческого общественного строя к феодальному не произошел внезапно. В 476 году пала Западная Римская империя, а начало средних веков принято относить к VI столетию. Под властью Рима в первых веках нашей эры была сосредоточена огромная территория – от Португалии до Каспийского моря, от Египта до Британских островов. Позднеантичная культура утратила свою целостность, поскольку впитала в себя самые разнородные новые истоки. С падением Рима в V веке его значение для культуры средневековья в значительной мере было подорвано. В процессе формирования раннесредневековой культуры важное место заняла новая религия – христианство, продвигающееся с Востока через Египет, Сирию, Армению – и далее по Европе.

Естественно, что в тех условиях велика оказалась зависимость искусств от церкви. Католическая церковь настойчиво стремилась объединить весь подвластный ей огромный, многоликий мир едиными принципами искусства, общими для различных народов, принявших христианство, единым языком (латынь), единым сводом напевов, канонизированным для всего церковного обихода. Светская же музыка развивалась в зависимости от условий жизни и потребностей различных народов и была связана с различными языками и диалектами.

Истоки церковной музыки средневековья прослеживаются с трудом, они сложны и многообразны. Христианская религия пережила не один этап своего развития к тому времени, когда был установлен первый свод григорианского церковного пения (VII век). Церковная музыка складывалась в опоре на различные мелодические образцы. Например, такие исполнительские традиции христианского пения, как *антифон* (чередование двух хоровых групп) и *респонсорий* (чередование сольного и хорового пения) имеют своими прообразами восточные музыкальные образцы.

У ранних христиан в пении участвовала вся община, а со времен Лаодикейского собора (364г.) петь в церкви было разрешено только певцам-профессионалам. Тогда же и начали складываться церковно-певческие школы в некоторых крупных монастырях, возникавших с IV века в Болонье, Кремоне, близ Милана, в Равенне, Неаполе, позднее в Галлии и Ирландии. Уже в этих первых своеобразных центрах церковной образованности примерно в V–VII веках сложились местные традиции церковного пения. В дальнейшем католическая церковь стремилась привести принципы и формы своего искусства к регламентированному единству, установив своего рода свод канонизированных напевов. С именем папы Григория I и временем его деятельности (он занимал папский престол в 590 – 604г.) связывается становление этого свода, а вошедшие в него одноголосные напевы получили название григорианского хорала. Неизменными частями католической мессы (они складывались в течение многих столетий, начиная с II–IV веков), образующими так называемый *Ordinarium*, стали *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei*. В средние века *Ordinarium* занимал скромное место в григорианском антифонии, не все части его тогда сложились. Гораздо шире были представлены на ранних этапах «подвижные» части так называемого *Proprium*’а, то есть песнопения, сменяющиеся в богослужении в зависимости от церковного календаря.

Расширяя сферу своего влияния в Европе, римская церковь всемерно способствовала и распространению григорианского хорала на север и на запад. К началу XII века общий тип богослужебной музыки, ее принятые формы, ее распорядок, ее обиход в церковном году были в принципе едиными во всем католическом мире. Повсюду также получил признание орган в качестве церковного инструмента.

В IX – XI столетиях сложилось учение о ладах, шли поиски новой нотации, завершившиеся открытием в трудах Гвидо д'Аренцо. Система церковных ладов складывалась в VIII – IX веках. Церковные лады средневековья образовались на основе профессиональной музыки того времени (григорианского хорала прежде всего). Теоретически восемь ладов обычно обозначают в виде восьми диатонических звукорядов:

I дорийский – автентический $d - d^1$

II гиподорийский – плагальный $A - a$

III фригийский – автентический $e - e^1$

IV гипофригийский – плагальный $H - h$

V лидийский – автентический $f - f^1$

VI гиполидийский – плагальный $c - c^1$

VII миксолидийский – автентический $g - g^1$

VIII гипомиксолидийский – плагальный $d - d^1$

В музыкальной практике того времени церковные лады воспринимались не просто как звукоряды, а как совокупности характерных признаков, определявших в каждом случае русло движения мелодии. Были установлены заключительный звук напева (финалис) – единый для лада и гиполада, диапазон напева (амбитус), центральный, опорный звук при псалмодировании (реперкусса, тенор).

Средневековые теоретики сохранили множество впечатлений и характеристик, которые сложились в их время в связи с теми или иными ладами. Первый лад, например, воспринимался как подвижной, ловкий, пригодный для выражения любого чувства; второй – как серьезный и

плачевный, глухо-торжественный, жалобный; третий казался стремительным возбужденным, изобиловавшим скачками, а также строгим и суровым, побеждавшим в борьбе и т. д. Из этого ясно, что писавшие о ладах представляли себе их действие не только по церковным песнопениям ощущали в них совокупность определенных попевок различного характера.

Средневековые музыканты на практике стали пользоваться более наглядной системой невменной нотации, которая распространилась на западе Европы с VIII века, будучи ранее известной в Византии. По самому происхождению невм как особых значков над строкой текста, указывавших направление мелодии, видно, что они призваны были напоминать практически освоенное, а не овладевать новым. Известно, что еще в IV веке руководители христианских хоров на Востоке особыми движениями рук напоминали участвующим в исполнении, куда именно движется мелодия.

Реформу осуществил в середине XI века итальянский музыкант Гвидо д'Аренцо. Он провел четыре линии и разместил невмы на них и между ними, установив, таким образом, не относительную, а точную высоту всей записи. Нижнюю (красную) линию он обозначал как *фа* (помечая буквой F), следующую (черную) – как *ля* (буква A), третью (желтую) – как *до* (буква C) и четвертую (черную) – как *ми* (буква E). Из данных буквенных обозначений возникли ключи на нотоносце. Принцип этой нотации при всей ее дальнейшей эволюции действует и до сих пор.

Развитие многоголосия

В ряде музыкальных центров Западной Европы с конца XI и особенно в XII–XIII веках отчетливо проявляется интерес к многоголосию, стремление создавать, исполнять и слушать двух-трех (далее четырех)-голосные произведения, прежде всего вокальные. Эти стремления исходят из наиболее профессиональной среды, то есть из

среды мастеров – а ими тогда были лучшие церковные певцы, как наиболее образованные из музыкантов. В поисках новой выразительности они пошли по пути присоединения к григорианскому напеву нового мелодического голоса. Постепенно григорианская мелодия все более растягивается и образует как бы ряд органических пунктов по отношению к подвижному второму голосу. Голос, который ведет хоральную мелодию называется тенор (от *tenere* – держать), второй, присоединенный к нему – дуплум, третий – триплум. Особенно была известна поисками в области многоголосного пения школа Нотр-Дам в Париже. В ней также зародился *мотет* – центральный жанр профессионального музыкального искусства XIII века. Мотет представлял собой многоголосное (преимущественно трехголосное) вокальное произведение. Исходной опорой его являлся напев церковной (реже светской) песни с главным мелодическим голосом в теноре, на который наслаивались другие голоса. Одним из главных интересов данного жанра заключался в соединении разноплановых мелодических линий, часто с текстами разного характера, даже на разных языках. Достичь самостоятельности голосов и не утратить при этом цельности композиции – была одной из важнейших задач работы над мотетом.

В целом, в XII – XIII веках многоголосие в Западной Европе развивалось весьма интенсивно. Оно прошло большой путь от двухголосия (мелизматический верхний голос на основе выдержанного тенора) к новой, четкой организации верхних голосов в школе Нотр-Дам и полимелодическому формированию развитых мотетов. Наиболее ясный, вертикально организованный и интонационно цельный музыкальный склад был выработан в певческой школе Нотр-Дам. Дальше пошло мелодическое усложнение его, приведшее к утрате цельности впечатления, к изошренности изложения в ущерб гармонии целого. Впрочем, это было лишь началом развития полифонии в

Западной Европе, началом длительного и сложного процесса, который шел в напряженных и сложных исканиях усилиями многих поколений композиторов в разных странах.

Тема 5. Хоровое исполнительское искусство Западной Европы эпохи Возрождения

Эпоха Возрождения – один из самых плодотворных периодов в истории европейской культуры. Она создала сокровища науки и искусства, интеллектуальная мощь и красота которых остаются в некотором смысле непревзойденными до наших дней. Создавались новые прогрессивные методы научного познания природы и истории, новые эстетические и творческие школы. И в музыке европейских стран период XIV – XVI веков явился новым прогрессивным этапом.

Повсюду быстро развивалась городская музыкальная жизнь: немецкие мейстерзингеры, итальянские лаудисты, испанские романсеро существовали еще и раньше, но теперь они впервые выступили на общественном поприще в качестве крупной и внушительной культурной силы. XIV – XVI века – время возникновения и определения национального по существу песенного фольклора – французского и испанского, чешского и польского, сербского и венгерского, немецкого и нидерландского с его характерными темами, жанрами, интонационным строем.

Отсюда обильно черпала силы профессиональная – духовная и светская музыка. Но в соотношении этих двух областей профессионального искусства многое изменилось. Раньше музыкальный профессионализм составлял подлинную монополию церкви. Теперь же светская музыка: итальянские мадригалы, французские многоголосные песни, английские арии и баллады наравне с церковной заполнили музыкальную авансцену. Итальянские *каччи*, французские *шансоны*, испанские *романсы* воспроизводили картины родной природы,

деревенского и городского быта. *Мадригалы* и *канцоны* тонко и поэтично раскрывали сокровенные переживания человека. Эмоциональный строй музыки становился живее, непосредственнее, тонус ее повышался, колорит посветлел.

Обращение к народным истокам, особенно на северо-западе Европы, в Англии и Нидерландах, способствовало все более широкому распространению музыки многоголосного склада. Формировались ее разнообразные жанры: полифоническая месса, мотет, мадригал, многоголосная песня.

Музыкальная культура Италии

Как широкое общественно-культурное движение, Возрождение раньше и ярче всего расцвело в музыке Италии. Замечательные музыканты раннего Возрождения – Иоанн Флорентийский, Гирарделло, один из образованнейших гуманистов Флоренции, слепой виртуоз-органист Франческо Ландино, Пьетро Казелло и другие – оставили множество произведений лирического и лирико-бытового жанра для пения с сопровождением на лютне.

Дух Возрождения особенно ярко сказался в качциях – двух- или трехголосных «охотничьих» песнях народного склада с канонической имитацией. Это были реалистические жанровые картинки на разнообразные темы: охота в горах с фанфарами рогов и перекличкой охотников; прогулка и веселая сцена на рыбной ловле; торговцы на рынке наперебой зазывающие покупателей и т.д. Другой излюбленный жанр *ars nova*, притом самый открытый и доходчивый – это баллада (*ballata*) – танцевальная песня или сценка, на что и указывает название – *ballo* – танец. Баллады сочиняли для пения соло с хором или инструментальным сопровождением. Самым глубоким по содержанию и утонченным по форме был мадригал – лирическая песня изысканного выразительного стиля и строфической композицией назатейливо-иносказательный текст.

В XV – XVI столетиях особенно популярна стала *фроттола* (песнь толпы), название которой уже само говорит о ее демократической природе. От жанров XIV столетия фроттолы отличались более простым и непосредственным музыкальным языком, особенно выразительной мелодикой мажорного лада, так близкой вкусам широкой публики.

Еще повседневнее по образам и безыскусственнее по складу были *вилланеллы* – вокальный жанр, непосредственно связанный с крестьянской песней. Связь эта запечатлена уже в самом названии (вилланы – крестьяне) и в особенности в интонационной природе и стиле музыки. Сочинители вилланелл придерживались преимущественно трехголосного склада с параллельным движением голосов и индивидуально-выразительным сопрано.

Плебейским песням массового распространения – лаудам, фроттолам, вилланеллам – противостоял до некоторой степени в качестве утонченно-аристократического жанра – *мадригал*. Авторы мадригалов – Якоб Аркадельт, Лука Маренцио (1553 – 1599), Карло Джезуальдо (1560 – 1614) и другие были искуснейшими мастерами своего времени: их творчество оказало сильное влияние на последующее развитие итальянской музыки. К мадригальному жанру обращались и величайший мастер вокального многоголосия Дж. Палестрина, и корифей ранней итальянской оперы Клаудио Монтеверди. Опыт мадригалистов приобрел международное значение и был широко освоен не только в искусстве романских народов, но и в Англии, Польше и других странах. Тексты мадригалов заимствовались из ренессансной гуманистической поэзии созерцательно-лирического характера: они были возвышенны и утонченны.

Одна из самых новаторских разновидностей этого жанра – *драматический мадригал*, непосредственный предшественник итальянской оперы. Его создатели – композиторы Орацио Векки,

Алессандро Стриджио, Луццаско Луццаски, позже Клаудио Монтеверди – писали музыку, по существу на маленькие либретто со своей сюжетной канвой, действующими лицами, диалогами. Однако соло-арии, речитативы еще отсутствовали; все, в том числе и партии отдельных персонажей, поручено было вокальному ансамблю.

Ведущей областью музыки в Италии Высокого Ренессанса стала хоровая полифония. В тот период, когда Италия еще не имела оперы, главным монументальным жанром оставалась *месса*. Библейские мотивы получали в ней музыкальное воплощение самое различное – от религиозно-мистических до житейских и даже реалистических вариантов, свойственных скорее народной лирике и массовым действиям.

Итальянская церковная полифония сложилась в тесной интонационной связи с народной песенностью, а также со светскими профессиональными жанрами XIV–XV веков. Ее крупнейшие представители – Палестрина, Аллегри, Андреа и Джованни Габриэли – писали не только церковную, но и светскую музыку.

В итальянской церковной полифонии Высокого Ренессанса образовались две основные школы: *римская* и *венецианская*. Объединенные общностью уже формировавшегося в то время национального певческого стиля и строгого письма, они, вместе с тем, значительно различались между собою. К **римской школе** принадлежали Дж.Палестрина, Ф.Анерио, Дж.Нанини, Г.Аллегри. Палестрина был ее признанным главою, самым выдающимся и прославленным представителем музыки итальянского Возрождения.

Джованни Пьерлуиджи Санто (1525 – 1594), прозванный *Палестриною* по месту рождения близ Рима – всей жизнью своей был связан с римской церковью: мальчиком он пел в церковных хорах, зрелым музыкантом долгие годы состоял регентов в соборе Св.Петра и в других знаменитых церквях Рима. Эта исконная связь с католическим культом и католическими кругами, глубокая религиозность,

свойственная его мирозерцанию, ярко проявились в его творчестве. Наследие Палестрины в большей его части состоит из культовой музыки – месс, мотетов, ламентаций (религиозные песни-жалобы) и т.п. В музыке преобладает настроение сосредоточенно-спокойного, возвышенного созерцания. Движение обычно неторопливо, рисунок мелодии мягок, скромн, но изящен. Хоровая фактура легка и прозрачна. Хор поет а cappella, без какого-либо инструментального сопровождения. В поисках песенной основы своих композиций Палестрина обращался не только к хоральным напевам средневековья, но и к народным песням – итальянским, французским и иным.

Итальянские певческие коллективы, особенно хор знаменитой Сикстинской капеллы – достигли высокого совершенства в исполнении произведений Палестрины. Интерпретация сочинений этого мастера требует величайшей прозрачности звучания, тонкой и умеренной нюансировки, при которой хоровые пласты не ложились бы тяжелым грузом, но как бы парили свободно и легко в звуковом пространстве. Нередко музыка Палестрины, возвышенная и сияющая, гармонически уравновешенная, проникнутая глубокой человечностью, уподобляется живописи Рафаэля.

Венецианские полифонисты – Адриан Виллаэрт, Андреа и Джованни Габриэлли – образовали другую ветвь итальянской полифонии XVI века. Уступая римской школе в возвышенной простоте содержания и гармоничном изяществе формы, венецианцы, однако, отличились другим сторонам своего творчества. Их полифонический стиль, особенно у Габриэлли, отличался чертами концертности, пышного великолепия, которые вполне отвечали музыкальным вкусам обычаям Венецианской республики: увлекательной яркостью колорита, массивностью и блеском, динамическим тембровым разнообразием, а порою и впечатляющим контрастам звучания. Свои мессы, духовные концерты и другие произведения венецианские композиторы писали

зачастую для нескольких хоров различного состава, к тому же с инструментальным сопровождением (обычно органным). Характерно, что именно в Венеции, и, прежде всего, на опыте ее творчества были предприняты первые попытки теоретически осмыслить закономерности музыкального искусства новой эпохи. Здесь знаменитый теоретик Джозеффо Царлино создал свой труд «Установления гармонии». Он определил некоторые нормы и теоретические основы контрапункта строгого письма и попытался сформулировать новые закономерности гармонии. Он исследовал акустическую природу трезвучия, узаконил мажорный и минорный лады, обратил внимание на обращения интервалов.

Музыкальная культура Нидерландов

В то время как итальянское, французское и испанское Возрождение только разворачивало еще одну и блестящих страниц истории музыки, на северо-западе, в Нидерландах, образовалась в XV веке мощная школа хоровой полифонии. В развитии музыкальной культуры своей родины она явилась кульминацией, впоследствии там непревзойденной. На ее опыте училось и росло полифоническое искусство Италии, Франции и других стран. Нидерланды той поры (ныне это три малых государства Бельгия, Голландия и Люксембург) играли крупнейшую роль в экономической, политической, культурной жизни Европы. Нидерландские города – Амстердам, Антверпен, Гент, Брюгге и другие – были богаты и влиятельны и отличались богатой по тем временам музыкальной жизнью. Повсюду бродили менестрели, создавшие свои школы в Брюгге и других центрах. В церквах во внебогослужбное время происходили концерты органной музыки. Закрытые школы-приюты, так называемые «метризы», готовившие с детских лет певцов и органистов-профессионалов, были очагами музыкального образования, теории, исполнительства. Из метризов вышли такие мастера-полифонисты как Гильом Дюфай и Жиль Беншуа.

В целом, музыкальная культура Нидерландов развивалась более демократично и самостоятельно. Церковное влияние на нее не было не

столь глубоким и значительным, как в Италии. Церковь более терпимо относилась к новшествам композиторов, которые вносили в пение интонации, образы, приемы светской музыки, нередко заглушавшие религиозно-молитвенное начало. В нидерландской ренессансной культуре нет композиторов, писавших исключительно одну лишь церковную музыку. Величайшие мастера, работавшие в церкви – Дюфай, Беншуа, Депре, Лассо – все они трудились также и на поприще светских жанров: многоголосной песни, баллады, светского мотета. Один из искуснейших полифонистов-виртуозов Якоб Клеменс, капельмейстер Антверпенского собора, например, прославился отличными обработками нидерландских народных мелодий.

Богатство песенного творчества народа определило собою богатство светской и церковной полифонии. Нидерландская школа выработала свой самобытный полифонический стиль, явившийся первым исторически сложившимся этапом в развитии полифонии строгого письма. Церковные песнопения исполнялись хором, нередко с сопровождением инструментов – труб, тромбонов и других. После долгого господства григорианского хорального пения, это придавало звучащим образам новые тембровые краски и особую торжественность светского характера. Полифоническая месса в церковном обиходе составляла композиционно все тот же пятичастный цикл, нередко объединенный теперь общей тематической основой. Мелодия эта – иногда григорианская, иногда заимствованная композитором из народно-песенного источника – поручалась высокому мужскому голосу. При наиболее распространенном четырехголосном изложении (сопрано, альт, тенор, бас), тенор постоянно удерживал заданную мелодию *cantus firmus*. Впрочем, мелодия эта обычно излагалась в более обобщенно-абстрактных вариантах по сравнению с оригиналом – в двойном и четверном увеличении – самыми крупными длительностями. Благодаря такому приему, интонации ее не столько впечатляли слушателя непосредственно, сколько, растворяясь в сложной многоголосной ткани, насыщали собою общий строй музыки.

Кульминационным пунктом в истории нидерландской школы явилось творчество *Орландо Лассо* (1532 – 1594). Уроженец Фландрии, он вырос в Италии и музыкальную карьеру, подобно своим предшественникам, начал певчим. Лассо прожил беспокойную странническую жизнь, типичную для деятелей Ренессанса. Большую часть жизни он провел в Мюнхене капельмейстером при дворе герцога Баварского. Это был музыкант огромного диапазона и творческой силы. С равным мастерством овладел он жанрами французской и немецкой песни, итальянского мадригала (на слова лучших поэтов – Петрарки, Ронсара и других), но повсюду оставил неизгладимый отпечаток своей страны и своей индивидуальности. Его наследие огромно: свыше 50 месс, 100 «магнификатов», свыше тысячи мотетов, огромное множество французских, немецких, итальянских песен, а также мадригалов и произведений различных других жанров.

Тема 6. Национальные исполнительские школы и формирование основных вокально-хоровых жанров в западноевропейской музыкальной культуре (семинар)

1. Жанр мессы и ее роль в истории западноевропейского хорового исполнительского искусства.
2. Истоки и эволюция реквиема в западноевропейском хоровом искусстве.
3. Влияние жанра духовной и светской кантаты на развитие западноевропейского хорового исполнительского искусства.
4. Место и роль жанра оратории в развитии хорового исполнительского искусства Западной Европы.

Литература:

1. Иванов-Борецкий, М. История мессы / М. В. Иванов-Борецкий. – Москва, 1970. – 44 с.

2. Лосева, О. От церковной музыки – к музыке духовной. Эскиз новой истории реквиема//Западное искусство XX века / О.В. Лосева: СПб., 2001. – 68 с.

3. Оул, Дж., Пэриш, К. Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха / Дж. Оул., К. Пэриш. – Л., 1975. – 220 с.

4. Симакова, Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения / Н.А. Симакова. М., 1985. – 360 с.

5. Темкин, В. Хоровая полифония западноевропейских композиторов / В.И.Темкин/ Учеб.пособие по хоровой полифонии для студентов-заочников муз. – пед. факультета. – М.: МГЗПИ, 1985. – 80 с.

7. Холопов, Ю. Месса //Григорианский хорал / Ю.Н.Холопов /Сб. науч. трудов МГК им. Чайковского – Вып.20. М.: МГК, 1998. – С. 38 – 65.

8. Цмыг, Г. Хоровой концерт: вопросы стиля, жанра, фактуры / Г.П.Цмыг: Дис. ...канд искусствоведения: 17.00.02. – Мн., 2005 – 154 с.

9. Цуккерман, В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В.А. Цуккерман. М.: Музыка, 1964. – 159 с.

Тема 7. Основные направления развития хорового исполнительства России X – XVII веков

Возникновение древнерусской профессиональной музыки тесно связано с событием, определившим всю дальнейшую судьбу русского народа – с принятием православия в 988 году. Христианство пришло на Русь и Византии (восточная часть Римской империи, богослужебный язык – греческий), где к концу X века полностью сложились храмовые виды искусства, в том числе богослужебное пение.

Основной вид церковной профессиональной музыки, которая развивалась на Руси в период Средневековья (с XI по XVII века), назывался знаменное пение (или знаменный распев). Для его записи употреблялись не ноты, а специальные знаки – «знамена», или иначе «крюки» (крюк – тот же знак). Знаменные распевы были принципиально

одноголосными. Они исполнялись мужским хором, двумя хорами (антифонное пение) или гораздо реже соло без сопровождения инструментов.

Для человека Древней Руси церковно-певческое искусство воплощало идеал красоты – духовной и эстетической. Храмовые знаменные распевы дарили людям ощущение благодати, очищения, утешения, воспитывали «умиление сердечное», любовь к Богу и ближним. Не случайно древнерусское пение называют «богословием в звуках».

Богослужбно-певческая система и важнейшие виды православной музыки сложились в Византии в период с середины V по IX века. Их создателей принято называть гимнографами, так как вместе с поэтическим текстом они сочиняли и напев. Основными музыкально-поэтическими формами византийского пения являлись тропарь, кондак и канон. Тропарями в V веке назывались краткие молитвенные песнопения. В VI веке возник кондак – многострофное произведение нравоучительного характера. В конце VII века возник канон, который состоял из девяти библейских песней, каждая из которых включала несколько тропарей. Музыка канона отличалась гимническим хвалебным характером. Она достигла наивысшего расцвета в творчестве великого гимнографа VIII века св. Иоанна Дамаскина.

Музыка византийских гимнов отличалась сосредоточенной суровостью, духовной глубиной и мелодическим богатством. Развитая византийская гимнография была воспринята на Руси как бесценный дар, ниспосланный свыше, который следовало хранить и оберегать от всяких новшеств. Поэтому весь круг канонических песнопений и теоретические основы храмовой музыки первоначально были заимствованы без каких-либо изменений.

Рождению древнерусской гимнографии способствовало посредничество славянских культур, прежде всего болгарской и сербской. От Болгарии Русь переняла алфавит – кириллицу, создание которой принадлежит братьям-монахам Кириллу и Мефодию. Эти ученые подвижники проделали огромную работу по переводу греческих книг на славянский язык. Благодаря кириллице в киевских храмах зазвучали молитвы на церковно-славянском языке, который стал богослужебной основой знаменных песнопений.

Для записи храмовых песнопений в певческих рукописях применялась особая знаменная письменность. Это был вид безлинейного невменного письма, основу которого составляла христианская символика (например, «крыж», «чашка»). Знаменная древнерусская нотация не могла точно фиксировать высоту звуков, она лишь указывала направление движения одногласной мелодии и служила средством напоминания о песнопениях, которые хранились в памяти певчих. В XV веке в помощь распевщикам начинают создаваться музыкальные азбуки – специальные пособия, отражающие годовой круг церковных песнопений. В них был дан перечень знаков и их начертание.

Современные исследователи в эволюции древнерусского церковного певческого искусства выделяют несколько периодов. *Первый период* (начальный) охватывает XI – середину XV веков. В течение этого времени древнерусская музыка осваивала и интерпретировала византийскую школу, существенно ее не меняя. *Второй период* (эпоха расцвета) длился с середины XV до начала XVII веков. Этот этап ознаменован рождением в древнерусском певческом искусстве ярко выраженного творческого национального начала. *Третий период* (завершающий) приходится на XVII век, когда великая традиция древнерусского одногласного пения ушла в прошлое, сменившись партесным многоголосием.

1) Начальный период развития древнерусского певческого искусства определялся историей Киевской и Новгородской Руси. Высокоразвитая художественная культура Киевской Руси была наиболее близка византийским истокам. В XI – XII веках на киевской земле расцвело величественное зодчество, станковая и монументальная иконопись, религиозная поэзия и летописная литература. В синтезе храмовых искусств почетное место заняла музыкальная гимнография, представленная знаменным и кондакарным пением (сложный тип одноголосных распевов, отличающийся обилием внутрислоговых распевов и развитой мелизматикой). Знаменные песнопения заложили основу для дальнейшего становления древнерусского музыкального профессионализма, кондакарное пение постепенно вышло из церковного обихода.

После распада Киевской Руси (Киев был разрушен монголо-татарами в 1240 г.) центром богослужебного пения становится Новгород. Процветающий «вольный» город, расположенный на перекрестке торговых дорог и не познавший тяжести ордынского ига, способствовал развитию самобытного искусства, в котором все менее был слышен «голос Византии». Ярким явлением церковной и городской жизни новгородцев становятся колокольные звоны, дополнившие храмовый синтез искусств характерным инструментальным тембром.

2) Эпохе расцвета храмового песнетворчества (вторая половина XV – начало XVII в.) предшествовал период становления новой русской государственности, объединения удельных княжеств вокруг Москвы.

Важным завоеванием нового периода развития богослужебного пения стало рождение русской *кантилены*. Знаменные распевы расстаются с речитативностью, строгим соответствием звука и слога. В них появляется широта мелодического дыхания, протяженные линии, внутри которых текст распевался свободно и гибко.

Ярким явлением, рожденным в недрах традиционного знаменного пения, стал так называемый «большой распев». Это был мелодически

развитый, обогащенный мелизмами распев. Его происхождение связывают с именем одного из самых одаренных мастеров хоровой музыки русского Предвозрождения Федора Христианина. Московский священник Федор Христианин был учеником знаменитого новгородца Саввы Рогова. При жизни Ф.Христианин почитался как выдающийся знаток и творец новых знаменитых распевов. С его творчеством вошли в отечественную музыку нескончаемые протяжные мелодические линии, воплощающие простыми средствами одноголосия полноту и глубину религиозных чувств человека.

Отражением новых веяний в церковно-певческом искусстве стал *демественный распев*. Название этого распева связано с должностью регента хора – доместика (от греческого «деместик»), который по традиции хранил в памяти многие новые мелодии, не подчиненные знаменной традиции. Имеется много песнопений, для которых уставом не предусмотрено никакого определенного гласа, как, например, «Единородный Сыне», «Херувимская песнь», «Свете тихий» и др. Эти песнопения, вошедшие в состав обиходников, и было положено исполнять демеством. Мелодии демества отличаются великолепием, пышностью, обильными украшениями. Демественные песнопения звучали по торжественным дням, в большие церковные праздники.

Творческое отношение к созданию песнопений привело к становлению русских певческих школ. Основателями одной из них явились авторитетные распевщики, братья **Савва** и **Василий Роговы**. Жители Новгорода, по происхождению карелы, они позднее попали в окружение царя Ивана Грозного – знатока и большого любителя церковного пения. Братья Роговы имели учеников в Новгороде и Москве (Иван Лукошко, Иван Шайдуров, Иван Нос, Федор Христианин и др.).

Новым и необычным явлением в русском певческом искусстве было *троестрочное пение*. Его рождение некоторые исследователи связывают с влиянием «Троицы» А.Рублева. Троестрочное пение

мыслилось как образ триединого ангелоподобного пения, когда три голоса плавно текут параллельно друг другу, то вливаясь один в другой, то расходясь. Свое название этот тип пения получил из особенностей записи – на отдельных строках разными чернилами. Главным голосом было «путь», который обычно пел мелодию знаменного распева. «Путь» обрамлялся «верхом» и «низом». Возникнув во второй половине XVI века, троестрочное пение не было многоголосием в полном смысле этого слова. Идея «многообразия в единстве» раскрывалась в нем в свете учения о Святой Троице. Поэтому оно не было воспринято ни деятелями церкви, ни распевщиками как отступление от канонической одноголосной традиции.

3) Расцвет певческого искусства в эпоху Предвозрождения сопровождался повышением уровня исполнительского мастерства. В конце XV века был создан хор государевых певчих дьяков. В его состав входили лучшие певчие столицы. Служебными обязанностями хора предусматривалось пение на торжественных придворных церемониях и участие в церковных службах, где присутствовала царская семья. Высокого уровня профессионализма хор достиг при Иване Грозном, когда в состав певчих вошли выдающиеся распевщики Иван Нос и Федор Христианин.

XVII век

В исторической науке XVII столетие принято называть «переходной эпохой», подготовившей реформы Петра Великого. Этот век опрокинул привычные средневековые устои жизни, внес кардинальные перемены в духовное и культурное развитие Московской Руси. Крестьянские восстания, дворцовые перевороты, самозванство и, наконец, церковный раскол разрушили исконное «древнее благочестие». Духовная вражда породила церковные разногласия, отлучила от церкви многих талантливых людей, ушедших в раскол во имя сохранения старой веры. Все это сказалось на развитии русской художественной культуры.

Единство эстетических взглядов, определявших на протяжении семи веков теорию и практику храмового пения, в XVII веке было нарушено. В художественном мышлении этого периода переплелись два противоположных начала – уходящий в прошлое средневековый канон и ростки нарождающегося светского мироощущения. Веками существующее на Руси четкое разделение богослужебного (профессионального) и нецерковного (устного народного) творчества сохранилось, однако мирское все более властно входит в высокое храмовое искусство, вызывая к жизни новые формы, жанры и средства художественной выразительности.

Тенденции секуляризации и черты «переходности» явственно проступают во всех видах искусства. Знаком нового художественного мышления становится стиль *барокко*. Этот стиль отличается ярким динамизмом, склонностью к сопоставлению контрастных начал, декоративностью и праздничностью. В русле барочной эстетики родилась ранняя русская поэзия (Симеон Полоцкий), красочное декоративное зодчество (так называемое «московское барокко»), искусство иконописцев Грановитой палаты Московского Кремля, парсунная (портретная) живопись, театральные представления при дворе Алексея Михайловича и др.

Смена культурных ориентиров не могла не сказаться на храмовом певческом искусстве. В гимнографию проникает мирское начало, постепенно разрушившее средневековую одноголосную традицию. Главное же – система богослужебного пения сменяется системой композиторского творчества. Развитие певческого искусства XVII века ознаменовано двумя основными тенденциями. Во-первых, произошла *перестройка знаменного пения и его модернизация*, во-вторых, родилось принципиально новое явление отечественной музыки – *храмовое партесное многоголосие*.

Реформа знаменного пения началась с так называемых киноварных помет – дополнительного ряда знаков, уточняющих звуковысотное положение знамен. Изобретение помет приписывалось новгородскому распевщику Ивану Шайдуру (Шайдуру). Киноварные пометы наносились красными чернилами (киноварью) перед каждым знаком для обозначения его точной высоты. В результате введения киноварных помет знаменный распев утратил гибкость интонирования и ритмическую свободу, наметилось сближение русского храмового пения с западноевропейской музыкой. Во второй половине XVII столетия по инициативе монаха Александра Мезенца киноварные пометы были заменены черточками – признаками, которые добавлялись к знамени. Знаменная запись, снабженная дополнительными пометами и признаками, достаточно точно передает звучание мелодии и может быть переведена на современную пятилинейную нотацию.

Во второй половине XVII века в певческий обиход входят новые одноголосные распевы – киевский, болгарский и греческий. Песнопения этих распевов записывались пятилинейной нотацией. Они принесли на Русь элементы нового музыкального мышления – мажоро-минорную основу мелодии, повторность (вместо попевочно-вариантного строения), периодичность.

Попытки усовершенствовать знаменный распев с помощью чуждых ему принципов привели к распаду одноголосной средневековой традиции. В богослужебной практике начинает развиваться новый вид музыки – партесное пение. Свое название новый вид храмового пения получил от латинского слова partes – партии. В его основе лежал принцип гомофонно-гармонического соподчинения голосов при господствующей роли четырехголосия. Этот принцип зародился в странах Западной Европы, развился в западных и юго-западных пределах Руси (на Украине и в Белоруссии) и уже в готовом виде был завезен в Москву в 50-е годы XVII столетия.

Партесное пение возникло на Руси путем «скрещивания» западной музыкальной системы с православными певческими традициями. Его введение было связано с деятельностью музыкантов, получивших образование за границей. Распространение партесного пения в московском государстве происходило путем сильного давления со стороны властей. Главный идеолог церковных реформ патриарх Никон приветствовал многоголосное пение. Партесы получили поддержку и со стороны царя Алексея Михайловича, который в начале 1652 года пригласил из Киева «творцов» (композиторов) партесного пения хор певчих, профессионально владеющих искусством многоголосия.

Новое многоголосие первоначально исполнялось под руководством приглашенных украинских и белорусских регентов. Они требовали от «спиваков» более мягкого и проникновенного стиля пения, противопоставляя его «густому басистому» искусству «москвитов». Записывались партесные песнопения с помощью пятилинейной нотации. Правда, ноты были не круглыми, а квадратными. Крюковая же нотация постепенно уходит из церковного обихода.

Новый вид певческого искусства мог развиваться лишь при условии соответствующего эстетического и теоретического обоснования. Принципы партесного многоголосия были изложены в ряде учебных пособий. Самым ярким музыкантом-теоретиком этого времени был **Николай Павлович Дилецкий** (предположительно 1630 – 1680). О его жизни сохранились противоречивые сведения. Достоверно известно, что Дилецкий некоторое время жил и работал в Польше. В 70-е годы он переехал в Москву, где прославился как композитор и педагог. Свои теоретические взгляды Дилецкий изложил в труде «Идея грамматики мусикийской».

«Мусикийская грамматика» - первый крупный трактат, в котором можно найти ответы на самые разные вопросы по эстетике музыки и

нотной грамоте. В ней содержатся основные композиционно-технологические правила партесного многоголосия, знать которые предписывалось и композиторам и исполнителям. Автору удалось выделить довольно элементарные приемы хорового письма, ориентируясь на исполнительские возможности не только коллективов столичных храмов, но и на хоры российской провинции.

На русской почве партесное многоголосие быстро обрело национально окрашенные черты, отличающие его от западноевропейской музыки. Русские партесы имеют много общего с жизнерадостной и декоративной храмовой архитектурой и иконописью конца XVII столетия, элементы украшения, присущие новому многоголосию, напоминают причудливую поэзию раннего барокко.

Основу партесного пения составил четырехголосный аккордовый склад с четко определенной ролью каждого голоса. Нередко главная мелодия заимствовалась из знаменных распевов и помещалась в теноре (своеобразный *cantus firmus*). Бас являлся гармонической основой, дискант двигался параллельно тенору в терцию или сексту, альт дополнял гармонию. Данная хоральная структура лишь изредка сменялась элементами имитационной полифонии.

Наивысшего расцвета партесное пение достигло в новом жанре – партесном концерте. Концерт был рожден в недрах стиля барокко с его склонностью к пышности, помпезности, динамичности. Музыка концертов создавалась в расчете на профессиональное исполнение большим хором (до 48 голосов) или двумя хорами. Нормой считались композиции на 8 – 12 голосов. Исполнялись концерты в храме после Литургии без сопровождения каких-либо инструментов. Одним из главных правил сочинения партесных концертов было строгое соотношение музыки и поэзии. Большое значение уделяется расположению частей произведения в соответствии с содержанием литературной основы. Именно поэтому в партесных концертах редко

встречается реприза и лишь в тех случаях, если есть повторы текста. Важным также считался концертный принцип организации музыкального материала путем сопоставления полного звучания хора и выделенной ансамблевой группы.

Тенденция обмирщения музыкального искусства сказалась не только в храмовой культуре, но и в развитии внелитургической духовной песни. Одновременно с утверждением партесного пения возник новый бытовой жанр – многоголосная песня под названием – псальма. Она была основана на поэзии духовного содержания и исполнялась вне храма на три голоса без сопровождения инструментов. Псальма представляла собой строфическую песню с четко определенной ролью каждого голоса. Мелодика этой новой песенной поэзии не была связана с знаменным распевом, поскольку первоначально основой псальмы послужили источники европейской (польской, украинской) бытовой музыки.

Тема 8. Хоровое исполнительское искусство России XVIII века

Хоровое искусство в России XVIII века основывалось на богатейших традициях русской хоровой музыки эпохи барокко. Хоровая музыка а саррелла, вошедшая в самую глубь русской жизни через сферу культа со времен Средневековья в новую историческую эпоху приобрела новое значение. Она зазвучала на гражданских и придворных торжествах, народных гуляньях, в театральных постановках. По-прежнему, оставаясь одной из основных сфер музыкального творчества и исполнительства, хоровая музыка значительно расширила свои художественные возможности, главным образом благодаря появлению и развитию в России новых музыкальных жанров, и в частности оперы.

В XVIII веке значительно расширилось жанровое содержание хоровых произведений, появились профессиональные обработки русских и украинских народных песен, кантаты итальянского образца с оркестровым сопровождением, хоровая оперная музыка, танцевальная музыка с хором (например, полонез с хором) и др. Ведущим жанром хорового искусства этого времени был русский классический хоровой концерт – духовный концерт, достигший в екатерининскую эпоху своего наивысшего расцвета. Рожденный во второй половине XVII века в недрах раннего партесного многоголосия, духовный концерт на протяжении своего развития интегрировал два начала – церковную певческую традицию и новое светское музыкальное мышление. Во второй половине XVIII века этот жанр предстает как явление самобытное и одновременно принадлежащее к европейской барочной, затем классицистской музыке.

В истории русского классического хорового концерта выделяется несколько этапов.

1) Первый из них (1760 – 1770-е годы) представлен музыкой основоположников жанра – итальянского композитора Бальтазаре Галуппи и его ученика, русского мастера М.С.Березовского. Это был этап первоначальной апробации европейских барочных полифонических приемов на русской почве в сочетании с освоением новых форм музыкального классицизма.

2) Второй этап (1770 – 1780-е годы) ознаменован творческими достижениями Д.С.Бортнянского. В произведениях этого времени происходит утверждение классицистских средств выразительности при отказе от сложных полифонических форм (например, фуги).

3) Кульминация в развитии русского хорового концерта наступает в 90-е годы XVIII столетия. В этот период были созданы многие зрелые концерты Д.С.Бортнянского, а также сочинения его даровитых современников С.А.Дегтярева, А.Л.Веделя, И.А.Козловского и др. К

рубежу веков в стилистике духовных концертов происходит смешение различных тенденций. В мелодику многих сочинений проникают интонации, близкие романсовой лирике, которые сочетаются с приемами полифонического письма.

Деятельность практически всех крупнейших хоровых русских композиторов XVIII века, как правило, была связана с работой в Придворной певческой капелле Петербурга, что приводило к появлению в их творчестве духовной хоровой музыки. Так, сохранились сведения о создании Пашкевичем «Обедни» и пяти четырехголосных концертов, написанных для Капеллы. Хоровые концерты (около 60) составляют большую часть творческого наследия Д.Бортнянского. Хоровой концерт становится излюбленным жанром композиторов XVIII века, к нему обращаются не только русские, но и зарубежные музыканты, поселившиеся в России. Широко известными являются хоровые сочинения итальянских мастеров Сарти, Галуппи и других.

В петровскую эпоху хоровой партесный концерт достигает своего расцвета. Стиль партесного концерта этого времени монументален, торжественен, его можно определить как стиль высокого барокко. Произведения этого жанра весьма многообразны по своим видам, содержанию, они исполняются по всем поводам общественной и частной жизни, начиная от помпезных «викториальных» празднеств и кончая свадебными и погребальными обрядами.

Хоровую музыку в России XVIII века писали почти все крупнейшие композиторы - С.И.Давыдов, А.Л.Ведель, С.А.Дегтярев, Е.И.Фомин, О.А.Козловский и другие. Расцвет творчества русских композиторов повлек за собой развитие хорового дела, которое на протяжении XVIII века неуклонно набирало силы. Для этого в России были богатые предпосылки: тысячи церковных хоров и регентов, сотни авторов, написавших массу хоровой литературы - таков был итог движения хоровой культуры к началу XIX века. Правда, сочинения

авторов, которые зачастую являлись и регентами, редко дотягивали до уровня концертов Березовского и Бортнянского. Однако масштаб их деятельности свидетельствует об огромном интересе и подлинной любви русского народа к хоровому пению.

Хоровое пение в XVIII веке охватывало почти всю страну: в каждом челе, в любом городском приходе имелся церковный хор, который состоял из простых крестьян, горожан. При этом каждый приход старался создать по возможности лучший хор.

Часто содержателями хоров становились помещики и купцы, покровительствующие музыкальному искусству. Так, в Москве славился хор купца Колокольникова, певчие Бекетовские, Чашниковские и другие. Хорошие хоры были у генерал-губернатора Москвы П.Еропкина, у генерала А.Леванидова в Киеве. Ими руководил А.Л.Ведель (1767 – 1808) – ученик Дж.Сарти, автор множества духовных концертов и служебных песнопений, написанных очень эмоционально, проникновенно, чувствительно, с яркой вокализацией и распевностью партий.

Хоровые коллективы организовывались и простыми любителями хорового пения. Прекрасные хоры были в различных учебных заведениях – семинариях, университетах.

Однако главным средоточием хорового дела в России XVIII века по праву считалась Придворная певческая капелла Петербурга. Для нее поставлялись певцы из специальных певческих школ Украины – Глухова, Харькова. Указ о создании глуховской певческой школы был издан в 1738 году. Певцов, получивших основательную профессиональную подготовку, присылали ко двору, а на их место набирали новых. По прибытии в Петербург мальчикам устраивали экзамен, после чего они попадали под опеку взрослых певцов, которые обучали их партесному пению.

Численность певцов Придворной певческой капеллы достигала 100 человек, поэтому потребность в хороших исполнителях была постоянной (особенно в дискантах), так как хор являлся неременным участником церковных служб, пышных дворцовых балов, оперных спектаклей. Насыщенность и виртуозность звучания хоров Придворной капеллы, красочность, столь характерная для русских хоров, яркие природные тембры, в первую очередь басы, светлые серебристые голоса мальчиков, эмоциональность исполнения, богатство нюансировки производили огромное впечатление на слушателей, особенно на иностранцев. Б.Галуппи, впервые услышавший капеллу, сказал: «Такого великолепного хора я никогда не слышал в Италии».

Эффективная система подготовки кадров Придворной капеллы стала распространяться и в других хорах, например, в хоре Шереметева, который устроил на Украине две певческие школы для подготовки музыкантов из семей крестьян. Из воспитанников этих школ можно назвать известного композитора С.А.Дегтярева (1766 – 1813) и выдающегося хормейстера Г.Я.Ломакина.

Максим Созонтович Березовский (1745 - 1777)

Фигура М.С.Березовского является одной из самых загадочных для историков русской музыки. Основные вехи его жизни пролегают через Украину, Петербург, Италию и вновь Петербург.

Первые годы жизни Березовского связаны с г.Глуховым, в котором размещалась открывшаяся в 1738 году знаменитая хоровая школа, готовившая в Петербургскую придворную капеллу певчих. Музыкальное образование будущий композитор получил в Киевской духовной академии. В 50-х годах Березовский попал в Петербург, где в 1758 году поступил на службу в Ораниенбаумский театр, функционировавший при дворе Петра III. Здесь он являлся исполнителем вокальных партий в операх итальянских композиторов.

Такое близкое знакомство с жанром оперы не могло не повлиять на дальнейшую ориентацию композитора в собственном творчестве.

В своих произведениях, лучшие из которых были написаны в 60 – 70-х годах, Березовский совершил поворот от барокко к классицизму в области гармонии, тематизма, фактуры, формы. Композитору принадлежал приоритет в соединении новой музыкальной стилистики в области хоровых сочинений с древнерусскими текстами. Так произошло в его ранних духовных концертах «Придите и видите», «Тебе Бога хвалим», «Господь воцарися».

В 1769 году М.Березовский в качестве «пенсионера» был послан в Италию, в Болонскую филармоническую академию. Он успешно справился вучебой и получил звание «академика». За рубежом он написал оперу «Демофонт», которая была исполнена в 1773 году во время карнавальных празднеств в Ливорно, где во время русско-турецкой войны базировался российский флот. В этом же году Березовский вернулся на родину.

В Петербурге ему была предоставлена должность капельмейстера Придворной певческой капеллы, однако творческая жизнь мастера сложилась неудачно. Связано это было с резкой сменой эстетических вкусов двора в середине 70-х годов. У слушателей явно ослаб интерес к высоким жанрам – хоровому концерту, опере-seria. При дворе утверждается иной, праздничный и легкий стиль искусства, от которого требовали более развлекательности, нежели серьезности. Эти новые вкусы, очевидно, пришли в противоречие с творческой индивидуальностью Березовского. Он продолжал творить хоровые концерты. Среди них называют такие образцы высочайшего профессионализма и вдохновения, как «Доколе, Господи», «В печалех ты, Господи», «Да воскреснет Бог!», «Не отвержи мене во время старости».

Умер композитор, скорее всего, от горячки – простудного заболевания – в молодом возрасте. Распространенное утверждение, что он окончил жизнь самоубийством, не имеет документального подтверждения.

Дмитрий Степанович Бортнянский (1751 - 1825)

Д.С.Бортнянский является единственным в XVIII веке композитором, творцом русского классического хорового концерта, чьи сочинения не были забыты после смерти автора. Слава Бортнянского как самого крупного мастера храмовой музыки сохранялась за ним и в течение всего XIX века, да и позднее.

Первые сочинения композитора на богослужебные тексты появились в начале 80-х годов, когда после возвращения из Италии он был назначен капельмейстером Придворной певческой капеллы. С этим коллективом мастер оказался связан до конца жизни.

Начиная с 90-х годов XVIII столетия, творчество композитора всецело принадлежало хоровой музыке. Им создано большое количество сочинений для православных служб. Среди них две «Литургии св. Иоанна Златоуста», 10 «Херувимских», около 30 песнопений различных жанров, обработки знаменных распевов и другие. Самая значительная часть хорового творчества Бортнянского – духовный хоровой концерт. Ему принадлежит 35 концертов для четырехголосного хора и 10 концертов для двух хоров.

С конца XVIII столетия музыка Бортнянского быстро распространялась по всей России. Спрос на его сочинения был чрезвычайно велик. Его концерты пели в храмах, на великосветских приемах, в помещичьих усадьбах. Хоровые концерты композитора поражают разнообразием чувств и настроений. Есть концерты торжественные, праздничные, величаво-эпические, проникнутые размышлением о красоте, о бренности жизни.

Одно из глубоких и зрелых сочинений мастера – Концерт №32. Его текст взят из 38 псалма Библии, где есть строки: «Скажи мне, Господи, кончину мою и число дней моих, дабы я знал, какой мой век... Услышь, Господи, молитву мою, и внемли воплю моему; не будь безмолвен к слезам моим...». В концерте три части, но между ними нет контраста. Музыка отличается единством скорбно-элегического настроения и цельностью тематизма.

Бортнянский развил основной тип русского классического хорового концерта, соединив в музыке элементы светского музыкального инструментализма и вокальной церковной музыки. Как правило, концерты его имеют три части, чередующиеся по принципу быстро – медленно – быстро. По традиции форма духовного концерта, где музыка следует за текстом, отличается большей текучестью и отсутствием репризности. Поэтому многие концерты при господстве гомофонно-гармонической фактуры сохраняют элементы полифонического мышления. Это особенно ярко проявляется в финальных фугах.

Кроме концертов, Бортнянский сочинил обиходные песнопения – многолетия, «Достойно есть» и другие. Особую любовь питал композитор к тексту «Херувимской». Его «Херувимская» №7 является подлинным шедевром этого жанра.

Тема 10. Выдающиеся русские хоровые коллективы XIX – XX веков и их дирижеры (семинар)

1. Придворно-певческая капелла – первый профессиональный хоровой коллектив в России.
2. Синодальный хор – выдающееся явление в истории русского хорового исполнительского искусства XIX века.
3. Частные хоровые капеллы и деятельность А.Архангельского в развитии хорового исполнительства России.

4. Замечательные русские хоры первой половины XX века и их дирижеры.

5. Новые тенденции в русском хоровом исполнительстве второй половины XX века.

Литература:

1. Ершов, А. Старейший русский хор / А.Ершов. – Л.: Сов.композитор, 1978. – 192 с.

2. Локшин, Д. Замечательные русские хоры и их дирижеры / Д.А.Локшин. – М.: Музыка, 1963. – 211 с.

3. Никольская-Береговская, К. Русская вокально-хоровая школа IX – XX веков: метод.пособие / К.Ф.Никольская-Береговская. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 189 с.

4. Памяти Н.М.Данилина : Письма. Воспоминания. Документы / сост.- ред., авт. коммент. А.Наумов. – М., 1987. – 312 с.

5. Птица, К. Мастера хорового искусства в Московской консерватории / К.Птица. – М.: Музыка, 1970. – 120 с.

6. Ткачев, Д. «Исторические концерты» хора А.Архангельского / Д.Ткачев // Хоровое искусство : сб. ст. – Л.: Музыка, 1971. – Вып. 2.– С. 79 – 87.

7. Чернушенко, В. Первый русский хор / В.Чернушко // Становление и развитие национальных традиций в русском хоровом искусстве: (Творчество, исполнительство, образование) : сб. ст. / сост. и отв. ред. П.П.Левандо. – Л., 1982. – С. 5 – 21.

Тема 11. Хоровая культура Беларуси X – XVII веков

Музыка в храмах различных конфессий

Профессиональная и любительская сфера музыкальной культуры Беларуси, в отличие от фольклора, связана главным образом с городской средой. Самые ранние из известных сведений о ней относятся к Полоцкому периоду (IX–XIII вв.). Из собственно музыкальных памятников той эпохи известны пока только «Песнопения о Ефросинии Полоцкой» (XII–XVIII вв.). Этот уникальный сборник

представляет собой сборник хоровых и сольных песнопений, посвященных белорусской святой и просветительнице. Торжественный, просветленный, а иногда сдержанный и суровый характер музыки целиком соответствует содержанию литературного текста на церковнославянском языке, что повествует о жизни и подвигах Ефросинии.

Первоначальные этапы развития профессионального музыкального искусства в Беларуси, как и в Европе в целом, неразрывно связаны с религиозной жизнью, так как именно храм, в котором музыка – важный элемент культового обряда – звучала чаще всего, становился главным центром музыкального профессионализма.

В период белорусско-литовского государства (XIII – XVIII вв.), когда фактически закладывался фундамент профессиональной музыкальной культуры в Беларуси, ту существовали самые разные религии: от христианства во всей многогранности его конфессий до иудаизма и ислама. Все они имели свои музыкальные традиции и играли определенную роль в становлении музыкального искусства в Беларуси.

Как известно, первыми из христианских конфессий у нас, как и во всей Европе, появились православие и католицизм. Их влияние на развитие музыкальной культуры было значительным.

В лоне православной церкви развивалось главным образом искусство хорового пения, поскольку именно вокальная музыка была неотъемлемой частью богослужения. Примерно до XVI столетия в православной церкви исполнялись только одноголосные песнопения, а позднее – уже многоголосные (партесные). До настоящего времени сохранились некоторые памятники православной музыки – белорусские рукописные ирмолои – сборники церковных гимнов. Сегодня известны Супрасльский, Давыдковский, Могилевский, Витебский, Жировичский, Слуцкий и другие ирмолои XVI–XVIII столетий.

Большую роль в создании нотных рукописей, сохранении и распространении православных музыкальных традиций играли церковные братства – объединения православных верующих. При Виленском, Кричевском, Могилевском, Мстиславльском и других белорусских братствах XVI–XVIII столетий работали книгоиздательства, а также общеобразовательные школы, в которых на высоком уровне было поставлено обучение сольному и хоровому пению. Одновременно с братствами просветительскую работу вели и православные монастыри, при которых также существовали школы, где преподавались музыкальные дисциплины.

Православная церковь, таким образом, содействовала развитию вокального искусства, музыкального образования и воспитания, распространению нотных рукописей и печати.

Большое воздействие на процесс становления профессиональной музыкальной культуры оказывала и церковь западного обряда (католическая), что появилась на территории Беларуси вместе с православной в IX–X веках. Однако до конца XVI столетия католицизм не играл такой значительной роли в духовной жизни края, как после Брестской церковной унии 1696 года, когда началась интенсивная католизация духовной жизни Беларуси.

Влияние католической церкви на развитие музыкального искусства проявлялось в различных его отраслях и формах. Во многом это было обусловлено той большой ролью, которую играла вокальная и инструментальная музыка в католическом богослужении. Музыка звучала не только в костелах иезуитов, но и в организованных этим орденом внехрамовых, так называемых паратеатральных действиях, а также в спектаклях школьных театров. Наиболее широкое распространение среди музыкальных инструментов в костелах приобрел орган. В XVI–XVII столетиях в Беларуси этот инструмент звучал в костелах Бреста, Ружан, Пинска, Постава, Дрогичина и других

городов. Как один из главных предметов – музыка преподавалась в учебных заведениях иезуитов – коллегиумах и бурсах, где учились дети мещан, шляхты и крестьян.

Становлению различных форм музыкального искусства способствовала и униатская церковь, основанная в 1596 году. Подчиненная Риму, она в целом сохранила православную обрядовость и с течением времени начала вводить некоторые элементы католического богослужения в музыкальное оформление, в частности позволила использовать орган и прочие музыкальные инструменты. Известно, что в XVII столетии в Жировичском монастыре имелся один из самых крупных органов на 80 регистров. В целом, униатские храмы, как и католические, в определенной степени исполняли роль своеобразных концертных залов, где верующие могли приобщиться к музыке высоких профессиональных традиций.

При униатских храмах существовали музыкальные бursы, где готовили профессиональных музыкантов, а также школы, где осуществлялись театральные постановки с музыкой.

Свою роль в развитии музыкальной культуры Беларуси сыграла и протестантская церковь, распространение которой в Беларуси началось в XVI столетии и было обусловлено тесными культурными связями с Западной Европой. Музыкальные традиции протестантизма были весьма демократичными и сохраняли простоту музыкального оформления богослужения и коллективное исполнение хора прихожанами (а не профессиональными музыкантами, как в католических храмах). Музыкальное искусство протестантской традиции распространялось не в последнюю очередь и благодаря печатным сборникам – канционалам – первым в Беларуси нотным изданиям, которые печатались в Бресте, Несвиже, Вильно и других городах.

Одним из наиболее известных таких сборников был канционал Яна Зарембы, изданный в 1558 году на средства мецената Радивила Черного. В сборник вошли одно- и четырехголосные песни, тексты к которым написали Циприян Базилик и Вацлав Шамотул – придворные музыканта Радивила Черного. Канционал состоял из молитв, песнопений на евангельские сюжеты, а также светские песни (о любви, радости жизни и др.).

В 1563 году в Беларуси был издан другой сборник – Несвижский канционал, в котором было собрано 110 песен о труде и любви, справедливости и человеческой доброте. Некоторые песни имели антикатолическую направленность, что было целиком естественно для произведений, созданных в протестантской среде.

Таким образом, очевидно, что наиболее важным для музыкальной культуры итогом деятельности протестантской церкви в Беларуси явилось развитие хорового исполнительства, а также нотопечатания – исторически перспективного явления, которое распространилось позднее не только в культовой, но и в светской среде.

Как уже отмечалось, христианство в Беларуси не было единой религией. Уже с XIV столетия, наряду с ним здесь существуют иудаизм и ислам – религии, которые также имели свои традиции в оформлении богослужения и влияли на развитие местной культуры.

Музыка в театре

Одной из важнейших сфер включения музыки в художественную жизнь Беларуси был театр. В Беларуси эти традиции воплотились и отразились в разных театральных формах – *батлейках, школьном и частновладельческом театре.*

Батлейка – это древний кукольный театр, связанный своим происхождением с западноевропейскими мистериями. В Беларусь он пришел в XVI столетии. Сюжеты батлейки были основаны на

библейской и евангельской тематике, а также на народно-жанровых мотивах. Действия происходили в специально построенном двухэтажном домике, конструкция которого соответствовала сюжетной иерархии: на верхнем уровне ставились сценки из Святого Писания (о Адаме и Еве, Рождестве Иисуса и др.), на среднем – преступления царя Ирода, а в самом низу ставились сценки из народного быта. Постановки батлейки сопровождалась вокальной и инструментальной музыкой. Музыкальные номера исполнялись в начале действия, настраивая на ее восприятие, сопровождали разные ее эпизоды или звучали между сценами, играя роль своеобразных интермедий, а также завершали спектакль. Части пьес, основанные на библейско-евангельской тематике, озвучивали религиозные песнопения, псалмы и канты, народно-жанровые эпизоды – народные песни и танцы.

Школьный театр – вид драматического театра, постановки которого осуществлялись силами учащихся различных религиозных учреждений в Западной и Восточной Европе со времен Средневековья до конца XVIII столетия. В Беларуси этот театр был основан орденом иезуитов в конце XVI столетия. Первые спектакли состоялись в XVI – XVII веках в Полоцке, Несвиже, Орше, Бресте, Бобруйске, Пинске, Новогрудке, Гродно, Минске, Могилеве, Слуцке и других городах, где существовали подчиненные этому ордену коллегиумы. Позднее аналогичные постановки стали осуществляться и в коллегиумах других орденов – доминиканских, а также в православных учебных заведениях.

Школьные театральные постановки иезуитов приурочивались к различным событиям – окончанию учебного года, началу страстной недели, масленицы, что и определяло содержание постановок. Все постановки носили морализующий характер и пропагандировали добросовестность, патриотизм, любовь к науке, одновременно осуждая все людские пороки. Спектакли имели многочастную структуру и состояли из пролога, основной части (фабулы) и эпилога.

Существенную нагрузку в спектакле выполняли так называемые интермедии и интерлюдии, которые ставились между картинами основного действия и были основаны на сюжетах из народной жизни. Главным героем таких жанровых сценок был обычно крестьянин-белорус, который своими разговорами и поведением веселил публику.

Спектакли школьного театра шли в основном на латинском и польском языке, белорусская речь звучала в интермедиях и интерлюдиях. Музыка помогала усилить эмоциональное воздействие представления, глубже раскрыть его образный смысл. В спектакли вводилась инструментальная и вокальная музыка. В пьесах на религиозную тематику преобладали духовные псалмы, в масленичных драмах звучали светские арии-дифирамбы, а в интермедиях – народные песни.

Некоторые хоровые жанры и произведения

XVI – XVII столетий

В XVI – XVII столетиях в Беларуси развивалась как культовая, так и светская сфера музыкального искусства, воплощаясь в вокальных и инструментальных формах музыкальной практики. Светская вокальная музыка звучала на улицах и площадях городов в исполнении главным образом музыкантов-любителей (школяров, студентов), а инструментальная – в профессиональном исполнении.

Среди музыкальных жанров, получивших распространение в Беларуси того времени, наиболее популярным является кант (от латинского *cantus* – пение) – бытовая многоголосная песня светского содержания (в отличие от псалмы – разновидности канта, основанной на религиозной тематике). Эти хоровые жанры распространились в Беларуси во второй половине XVI столетия. Создавались канты и псалмы в городской среде, чаще всего в духовных (православных, католических, униатских и протестантских) и светских учебных

заведениях. Создавали их школяры, семинаристы, студенты, артисты, музыканты. Бытовали канты главным образом среди мещан, солдат, и исполнялись чаще всего на праздники: Пасху, коляды, свадьбы и другие. Часто канты сопровождали спектакли школьного театра и батлейки. И хоть, в целом, они относятся к музыке письменной, а не устной традиции, многие из них по своей популярности приблизились к народной музыке.

Исторические истоки кантов – в древней традиции гимнов и торжественных песнопений, что сформировались и развивались в дохристианском мире. Разнообразны и жанрово-стилевые истоки кантов, которые обобщили черты европейского стиля с национально-самобытными, ритмы и интонации народных песен с типичными «формулами» западноевропейских и славянских танцев (польки, казачка, мазурки, паваны, сарабанды и др.). Белорусские и украинские канты оказали значительное влияние на польскую лирическую песню, а также на всю русскую бытовую музыку.

Весьма разнообразны канты и по своей тематике: от философских, поучительных, покаянных до лирических, шуточных и сатирических. Широкое распространение в Беларуси получили мифологические (про Чернобога), исторические («3-за Слуцка, 3-за Клецка»), новигационные («Бура мора раздувае»), студенческие и другие канты.

Что касается псалмов – так они были связаны как с библейской, так и с евангельской тематикой. Наибольшую известность среди них получили псалмы-колядки «Нова радасць стала», «Новы год бяжыць» и др. Для этих и других псалмов характерна теплота и лиричность образного содержания, выразительность музыкального языка, простота и доступность изложения.

В целом, канты и псалмы составляют важную часть музыкального наследия белорусов. Лучшие их образцы включены в репертуар современных исполнительских коллективов и продолжают

свою жизнь, оставаясь и сегодня образцами музыкального искусства Беларуси эпохи барокко.

Тема 11. Пути развития отечественного хорового исполнительского искусства в XVIII – XIX веках

Важную роль в развитии профессиональной музыкальной культуры Беларуси XVIII столетия сыграло особое положение городов в системе государства. В XVIII веке в Беларуси имелись два типа городов – королевские, находившиеся в ведении государственной власти (Брест, Гродно, Пинск, Слоним, Новогрудок, Орша, Минск, Полоцк, Витебск, Ошмяны, Бобруйск, Могилев), и частновладельческие, являвшиеся собственностью феодалов (Несвиж, Слуцк, Мир, Шклов, Деречин, Зельва, Ружаны). И те, и другие выполняли важнейшие функции в жизни государства. Будучи центрами развития ремесла и торговли, города играли существенную экономическую роль. Города были также важнейшими центрами художественной культуры, где развивались архитектура и живопись, многоязычная литература Беларуси, театральное, декоративно-прикладное и музыкальное искусство.

Белорусские города представляли собой сложные в социальном отношении образования с многочисленными, внутренне иерархичными общественными группами и отчетливо выраженной классовой дифференциацией, закреплённой характерным для феодализма сословным делением. Высшей и привилегированной классово-сословной группой городского населения являлись светские (дворянство) и церковные (духовенство) феодалы. Особые группы составляли мещане, объединённые в общины, и городские низы – плебс (дворовые люди, нищие и т.д.) Каждая из названных групп была неоднородна по своему экономическому положению. Социальная структура белорусских городов XVIII столетия, как и любая социальная структура, охватывала деление общества не только по классовому, но и

по другим – профессиональным, этническим, половозрастным, культурным – признакам. Естественно, что каждая социальная группа имела свои музыкальные потребности, культивировала особые виды музыкального быта, то есть, формировала весьма специфическую сферу, которую следует называть субкультурой. При характеристике музыкальных субкультур учитываются место и роль музыки, формы и характер ее бытования в жизни разных общественных групп, предпочитаемые данными группами музыкальные жанры и виды музыкальной практики.

Частновладельческие музыкальные театры

В XVIII столетии немаловажную роль в развитии хорового исполнительского искусства оказало светское музицирование. В это время при дворах знатных белорусских магнатов появились частные театры, хоровые и оркестровые капеллы, балетные труппы. Изначально многие певческие коллективы совмещали функции церковного и театрального хора. «Для подготовки крепостных певцов при театрах открывали специальные классы или отделения в музыкальных школах, в которых преподавали приглашенные педагоги-иностранцы и местные хормейстеры» [198, с.170]. Так, например, в Несвижской капелле в разное время работали Дж.Альбертини, Я.Голанд, Я.Дусик, В.Николини, в Шклове – А.Баргези, П.Петух, И.Стефани, в музыкальной школе А.Тизенгауза (Гродно) К.Абате, Л.Ситанский и другие известные музыканты. Их деятельность, безусловно, способствовала распространению в Беларуси лучших традиций европейской музыкальной культуры.

Несвижский театр князей Радзивилов. Первые оперно-балетные постановки были организованы в конце 1740-х годов в Несвиже, родине Радзивилов – самых богатых магнатов Беларуси того времени. Организацией спектаклей занимались сами князь Михаил Казимир и

княгиня Уршуля Радзивилы. Ставились насыщенные музыкальными номерами пьесы Мольера, Вольтера и других авторов. Драматические роли в них исполняли сами хозяева и члены их семьи, гости. В оркестре играли зарубежные и местные профессиональные музыканты, а в хоре пели преимущественно местные певцы.

В 1770 – 1780-е годы хозяином театра стал сын Михала Казимра Кароль Радзивил. Он переориентировал театр на западноевропейский репертуар и профессиональную исполнительскую практику. Кароль Радзивил пригласил в Несвиж зарубежных музыкантов, которые вместе с местными поставили оперы Дж.Паизиелло, Д.Чимароза, Дж.Сарти и других. Деятельность Несвижской капеллы, придворного оркестра и хора князей Радзивилов обеспечивалась функционированием музыкальной школы. Учеников набирали из Несвижа и окрестных деревень и обучали игре на скрипке, виолончели, гобое, флейте, трубе, а также сольному пению.

Крепостной театр князей Радзивилов (Геронима Флориана) на протяжении 15 лет существовал также в Слуцке. Основу оперного репертуара составляли итальянские и немецкие произведения, для исполнения которых приглашались иностранные музыканты: итальянец А.Путини и француз Л.Дюпре. В Слуцком крепостном театре существовала одна из лучших балетных трупп.

Слонимский театр Михаила Казимира Огинского. Слонимский театр – явление необычное по художественному уровню и масштабу деятельности. Его владелец – гетман ВКЛ Михаил Казимир Огинский был человеком талантливым и высокообразованным. Он занимался просветительской и меценатской деятельностью, сам писал стихи, повести, рисовал, играл на кларнете, скрипке, арфе, клавинофордах. Был знаком с Д.Дидро, который высоко ценил его искусство игры на арфе, Вольтером, Й.Гайдном. Огинский написал статью для первого издания

знаменитой «Французской энциклопедии» об арфе, имел скрипку итальянских мастеров Амати и Страдивари, а также свои мастерские.

В театре М.К.Огинского в Слониме с 1765 по 1790 годы были поставлены многие оперы и балеты итальянских и французских композиторов: Дж.Паизиелло, А.Гретри, М.Йомелли, К.Глюка. Спектакли шли в специальном сооружении с двухъярусным зрительным залом и огромной сценой, которая при необходимости заливалась водой и преобразовывалась в озеро, где осуществлялись настоящие водные феерии. Современным было не только оформление спектаклей, но и их исполнительский уровень: в составе оперной труппы работали известные певцы-иностранцы и талантливые местные исполнители.

Слонимский театр – пример позднебарочного театра, где был сценический механизм, который позволял показывать целые эпизоды битв на сцене или на море. По техническому обеспечению он превосходил Национальный театр в Мангейме и сравнивался с Венским. Музыкальная капелла Огинского также не уступала, а скорее превосходила Мангеймскую капеллу (камертон Европы), которая насчитывала всего 30 музыкантов (в Слониме – более 50).

Гродненский театр Антония Тизенгауза. Театр был основан в 1774 году, когда было приглашено из заграницы 7 певцов, 8 певиц и итальянский композитор Камиле Аббате для постановки при дворе оперных спектаклей. В Гродно существовал также балет очень высокого уровня. В 1785 году балетная труппа полностью вошла в состав Варшавского королевского балета и фактически составила его основу. Для подготовки собственных артистов А.Тизенгауз создал театральную школу, где преподавались различные предметы: письмо, арифметика, французский и итальянский языки, живопись, танец, рукоделие. Там же ученики получали навыки игры на скрипке, альте, виоле, гобое, флейте, кларнете, фаготе, валторне, клавикордах. В программу занятий входили также пение, теория музыки и композиции, нотная грамота.

Кроме перечисленных выше театров в XVIII столетии на территории Беларуси существовало множество других (всего 26). Но сведений о них, к сожалению, сохранилось мало. Известно, в частности, что магнат Александр Сапега имел в Ружанах оперный театр, а также спектакли показывались в Могилеве.

В XIX столетии большинство частных оперных трупп, музыкальных коллективов, театрально-художественных и музыкальных школ, действовавших при дворах знатных белорусских магнатов, прекратили свое существование. В начале нового столетия продолжали работать лишь отдельные капеллы в Витебске, Гродно, Свислочи, но характер их деятельности уже не отличался регулярностью и прежним размахом. Других сведений о профессиональных хоровых коллективах, работающих и активно концертирующих в этот период, не сохранилось.

Тем не менее, хоровая музыка в Беларуси звучала. Это было связано, прежде всего, с оперными постановками коммерческих театральных трупп, гастролировавших по городам Беларуси. Многочисленные коммерческие труппы буквально заполнили белорусские города. Антрепризы появились даже в таких небольших населенных пунктах, как Кобрин, Лида, Поставы, Новогрудок, Речица, Волковыск. Репертуар коммерческих театральных трупп состоял преимущественно из музыкально-сценических произведения италийских, французских и польских композиторов. Так, например, театральной труппой К.Скибинского в двадцатые годы XIX столетия в Гродно были представлены оперы «Водовоз» Л.Керубини, «Севильский цирюльник», «Счастливый обман», «Итальянка в Алжире» Дж.Россини. В 1848 – 1850 годах в Минске ставились «Аскольдова могила» А.Верстовского, «Дочь полка» Г.Доницетти, «Сорока-воровка» Дж.Россини. Оперная труппа Я.Хелмиковского, активно гастролировавшая в середине столетия в городах Бресте, Гродно, Минске, Могилеве и других, исполнила оперы «Сомнамбула»

В.Беллини, «Фаворитка» и «Лючия де Ламмермур» Г.Доницетти, «Фра-Дьяволо» Д.Обера, «Севильский цирюльник» Дж.Россини.

С конца XIX века в Беларуси увеличилось число гастролей русских, а также украинских оперных трупп. Это способствовало знакомству белорусской культурной общественности с лучшими образцами русской оперной классики. Так, в 1870 – 1880-е годы на белорусских сценах были поставлены «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила» М.Глинки, «Русалка» А.Даргомыжского, «Демон» А.Рубинштейна, «Евгений Онегин» П.Чайковского и другие оперы. С большим успехом прошли в Минске гастролы оперной труппы А.Картавова, состоящей из ярких профессиональных музыкантов. Высокую исполнительскую культуру продемонстрировали хор и оркестр труппы, положительную оценку профессионального мастерства получил главный дирижер В.Сук.

В целом, многочисленные гастролы видных оперных трупп России и Запада, их активная концертная деятельность сыграли важную роль в подъеме музыкальной культуры Беларуси. Популярность их заключалась прежде всего, в том, что собственное профессиональное вокальное исполнительство в Белоруссии было развито еще весьма слабо, и растущие музыкальные потребности населения уже не могли быть удовлетворены местными силами. Благодаря гастролям во многих белорусских городах были исполнены лучшие образцы мирового оперного искусства, обозначен высокий ориентир для развития исполнительского мастерства: сольного, оркестрового, хорового. Закономерным результатом этого стал возросший интерес к оперному искусству в среде белорусских любителей. Оперные арии, ансамбли, хоры постоянно звучали на музыкальных вечерах.

Хоровое исполнительство в учебных заведениях Беларуси

Особой сферой бытования хорового исполнительства в XVII – XVIII веках явились школьные театры. В учебных заведениях, созданных при католических и православных культурных центрах, постановки драматических спектаклей служили цели эстетического воспитания учащихся и были весьма популярны. Школьный спектакль, помимо драматического действия, включал в себя большое количество хоровых, сольных и инструментальных номеров, звучащих в антрактах. Большое значение придавалось хорам, включавшим исполнение панегирических и духовных гимнов, а также «хорам-балетам», которые усиливали зрелищную сторону спектакля. Уровень исполнительского мастерства школьных хоров был достаточно высоким. И хотя подготовка профессиональных музыкантов не являлось приоритетным направлением деятельности этих учебных заведений, хоровое воспитание в них было поставлено на высоком уровне. Немаловажную роль в подъеме общей хоровой культуры сыграли музыкальные школы частного типа, а также школы, действующие при культовых организациях

XIX веке учебно-образовательные центры по-прежнему оставались важной сферой бытования хорового исполнительства. Хоровое пение играло значительную роль в эстетическом воспитании учащихся белорусских гимназий. Многие учебные хоры достигали высокого уровня вокального мастерства и включали в репертуар произведения европейских и русских композиторов-классиков. Известно, например, что в исполнении хора и оркестра Минской гимназии звучали увертюра и полонез из оперы М.Глинки «Жизнь за царя», ария Валентина из оперы Ш.Гуно «Фауст»; учащиеся Слуцкой гимназии исполняли «Жаворонок» М.Глинки, хоровые сцены из оперы Н.Римского-Корсакова «Снегурочка», «Романс» А.Рубинштейна; в репертуаре хора Гродненской гимназии были сложные хоровые сочинения И.Баха,

О.Лассо, Дж.Палестрины и других композиторов. Совершенно очевидно, что исполнение такого репертуара требовало достаточно развитой хоровой исполнительской культуры.

Во второй половине XIX столетия национальное песенное наследие белорусов стало предметом изучения передовых русских музыковедов-исследователей. В этнографических концертах в Москве исполнялись хоровые обработки белорусских народных песен с оркестром, автором которых являлся дирижер и музыкально-общественный деятель М.Кленовский. Большую концертную работу на территории Беларуси вела хоровая капелла Д.Агренево-Славянского, в репертуар которой входили обработки белорусских народных песен, сделанные самим руководителем. В начале XX столетия в ряде белорусских городов открылись регентские курсы, готовившие певцов и руководителей церковных хоров. Активно поддерживалось развитие хоровой самодеятельности. В 1914 году под руководством В.Теравского в Минске был создан любительский хор, который через три года получил профессиональный статус и вошел в состав Белорусского государственного театра. Основным направлением исполнительской деятельности коллектива была популяризация народного песенного творчества.

В целом же, период конца XIX – начала XX столетия в Беларуси характеризуется поиском путей развития хорового исполнительского искусства. Некоторые успехи, достигнутые в этой области в начале века, были заслугой отдельных музыкантов-энтузиастов. Для профессионального развития белорусской хоровой культуры требовалась подготовка музыкальных кадров, способных развивать хоровое искусство, а также создание национальной композиторской школы.

Тема 12. Становление профессионального хорового исполнительства в Беларуси первой половины XX столетия

Хоровое исполнительское искусство в Беларуси конца XIX – начала XX столетия тесно связано с процессами и явлениями, характеризующими музыкальную культуру этого периода в целом. Основу музыкальной концертной жизни белорусских городов составляла гастрольная деятельность европейских и российских музыкантов. В Бресте, Витебске, Минске, Могилеве и других городах выступления сольных исполнителей, а также оперных трупп и крупных исполнительских коллективов были достаточно частым явлением. Несмотря на то, что в начале XX столетия в Беларуси не было профессиональных хоровых коллективов, отсутствовал собственный оперный театр, академическое хоровое пение культивировалось в кругу музыкантов-любителей. Хоровые коллективы, работающие в академической вокальной манере, существовали в гимназиях, профессиональных училищах, техникумах и других средних специальных учебных заведениях Беларуси. Культура академического хорового пения получала также практическую реализацию в сфере церковного хорового исполнительства и была широко распространена. В то же время, чтобы поднять музыкальную культуру Беларуси на высокий профессиональный уровень, необходимо было строить систему профессионального музыкального образования, развивать национальную композиторскую школу, создавать профессиональные исполнительские коллективы.

Роль специальных учебных заведений в процессе становления отечественного профессионального хорового исполнительства

В двадцатые – тридцатые годы XX столетия происходят положительные изменения в области музыкального образования

Беларуси. В начале двадцатых годов в Бобруйске, Витебске, Гомеле, Могилеве, Орше, Полоцке открываются музыкальные школы. В крупных белорусских городах создаются народные консерватории, где преподается класс сольного и хорового пения. Важную роль в процессе подготовки профессиональных музыкальных кадров в этот период сыграла творческая и педагогическая деятельность российских музыкантов, работавших в Беларуси, а также профессиональных композиторов и хормейстеров, получивших образование в ведущих музыкальных учебных заведениях России. Так, например, народная консерватория в Витебске была открыта в 1918 году по инициативе М.Анцева – композитора, выпускника Петербургской консерватории, ученика Н.Римского-Корсакова. Одним из организаторов Гомельской народной консерватории (1919г.) стал выпускник Петербургской консерватории, хоровой дирижер, композитор и педагог А.Егоров. В 1920 году народная консерватория появилась в Минске, а в 1921 – в Бобруйске. Деятельность этих учебных заведений, безусловно, оказала влияние на становление профессионального хорового искусства и явилась хорошей основой для подготовки будущих музыкальных кадров.

В начале двадцатых годов XX столетия в Беларуси появляются средние специальные музыкальные учебные заведения. В 1922 году Витебская народная консерватория, а позднее и Гомельская были реорганизованы в техникумы, где обучали хоровых дирижеров и певцов, работал учебный хор, был открыт оперный класс. Центром хоровой исполнительской культуры и подготовки хормейстеров в 1924 году стал Минский музыкальный техникум. В двадцатые годы это учебное заведение собрало лучшие музыкальные исполнительские силы – хор, оркестр народных инструментов и симфонический оркестр. Хоровые дисциплины в Минском музыкальном техникуме преподавали высоко квалифицированные музыканты – выпускник Московской

консерватории, один из организаторов Белорусской студии оперы и балета, а позднее хормейстер и дирижер Государственного театра оперы и балета БССР Г.Петров (1888 – 1960), а также композитор и опытный хоровой дирижер М.Матиссон (1881 – 1940) [289].

Важную роль в развитии академического хорового исполнительства и подготовке профессиональных хормейстеров высшей квалификации сыграла Белорусская государственная консерватория, созданная в 1932 году. В 1934 году в консерватории было открыто отделение хорового дирижирования, и работу хорового класса возглавил выпускник Московской консерватории И.Бари. Подготовка специалистов происходила здесь на качественно новом уровне. Студенты отделения хорового дирижирования изучали не только общемузыкальные, но и широкий круг специальных хоровых дисциплин. Работа хора базировалась на исполнении музыки композиторов русской и зарубежной классики: А.Аренского, И.Баха, Л.Бетховена, С.Танеева, П.Чайковского, П.Чеснокова, Ф.Шуберта. Применение своим профессиональным знаниям и навыкам выпускники музыкальных техникумов и консерватории находили, прежде всего, в качестве артистов создававшихся профессиональных хоровых коллективов, а также руководителей самодеятельных хоров.

Первые профессиональные академические хоровые коллективы Беларуси

Хоровое исполнительское искусство в Беларуси двадцатых годов XX столетия представлено, в основном, деятельностью учебных и любительских хоровых коллективов. Такие хоры существовали в народных консерваториях, музыкальных школах, техникумах. Учебный хоровой коллектив был не только творческой лабораторией, где учащиеся обучались профессиональному мастерству, но нередко и самостоятельной концертной единицей. Так, например, в 1923 – 1924

годах хор учащихся и симфонический оркестр Гомельской музыкальной школы провели цикл исторических концертов, в программу которых входили произведения западноевропейских и русских композиторов-классиков Л.Бетховена, Ф.Шуберта, Ф.Шопена, Ф.Листа, М.Глинки, П.Чайковского, С.Рахманинова. Учебный хоровой коллектив Витебского музыкального техникума под управлением преподавателя А.Матвеева вел в городе большую концертную работу, включая в программы выступлений произведения русской и зарубежной классики. Хор Минского музыкального техникума участвовал в работе оперной студии и постановках оперных спектаклей.

В конце двадцатых – тридцатые годы XX столетия актуальной проблемой развития хорового исполнительского искусства Беларуси стало создание профессионального коллектива – академической хоровой капеллы. В этот период было предпринято несколько попыток организации такого рода певческого коллектива. Так, например, в 1926 году из числа выпускников Минского музыкального техникума и певцов-любителей при Институте белорусской культуры был организован хор. Руководителем коллектива, в состав которого входило более шестидесяти профессиональных певцов и любителей, стал известный хоровой дирижер А.Егоров. В 1928 году коллектив был преобразован в Государственную хоровую капеллу БССР. Репертуар ее состоял преимущественно из популярных белорусских народных песен и оригинальных произведений белорусских композиторов. В 1930 году хоровая капелла была расформирована: часть ее вошла в оперную студию, а часть в состав белорусского хора при Радиокomiteте.

При музыкальной редакции Белорусского радиовещания в 1930 – 1931 годах существовало три хоровых коллектива: белорусский хор (худ.рук. А.Егоров), польский хор (худ.рук. В.Ефимов) и еврейский хор (худ.рук. С.Полонский). Позднее они были объединены в один хор Белорусского радиовещания. Основная цель его деятельности

заклучалась в озвучивании новых произведений белорусских композиторов и выступлениях по радио. В состав певцов хора входили как профессиональные артисты, так и певцы-любители. График работы коллектива был напряженным – каждые три дня он выходил в эфир с новыми концертными программами. Это были преимущественно хоровые песни на современные актуальные темы: о труде, о Родине, о строительстве новой жизни, достижениях передовой науки. В тридцатые годы хор радио исполнял такие произведения белорусских композиторов, как «Ой, шумі ты, радуйся» В.Ефимова, «Вечарынка ў калгасе» и «Нашаму дэпутату» С.Полонского, «Герою паровоза» и «Творчынаступ» Г.Пукста, кантату Н.Аладова «Над ракой Арэсай» на стихи Я.Купалы и другие. В 1940 году художественным руководителем хора радио стал профессиональный хоровой дирижер, ученик П.Чеснокова Николай Федорович Маслов. Он расширил репертуар коллектива и в концертных программах «появились крупные хоровые произведения русских, советских и зарубежных авторов – хоры Н.Давиденко «На десятой версте» и «Бурлаки», «Сюита на белорусские темы» А.Копосова, «Реквием» В.Моцарта. В одном из концертов были исполнены революционные песни в обработках белорусских композиторов – Е.Тикоцкого, А.Туренкова, С.Полонского».

В 1936 году силами певцов-любителей была организована Государственная хоровая капелла БССР, которую возглавил выпускник хорового отделения (класс В.Золотарева) Киевского музыкального драматического института С.Полонский. Это был опытный хормейстер, начавший свою творческую деятельность в Беларуси в 1928 году. Помимо республиканской хоровой капеллы в разное время С.Полонский руководил еврейским хором и ансамблем песни и танца Белорусского военного округа. В репертуар хоровой капеллы, которую он возглавил в 1936 году, неизменно входили белорусские народные песни, хоровые произведения белорусских композиторов –

В.Золотарева, А.Туренкова, Н.Аладова, И.Любана, В.Теравского, Н.Чуркина и др., а также песни народов СССР, сочинения советских композиторов. В 1937 году, с открытием Белорусской государственной филармонии, хоровая капелла вошла в ее состав.

Наиболее ярким академическим певческим коллективом Беларуси в тридцатые годы была Государственная хоровая капелла под управлением И.Бари. Она была сформирована из числа выпускников дирижерско-хорового отделения Белорусской государственной консерватории и в 1937 году вошла в состав филармонии. Это был первый коллектив, в репертуаре которого значительное место занимала хоровая классика. Известно, например, что в программы концертных выступлений капеллы в 1939 году входили такие произведения как «Венецианская ночь» М.Глинки, хор стрельцов и стрелецких жен из оперы «Хованщина» М.Мусоргского, «Болеро» К.Сен-Санса, «Грезы» Р.Шумана и другие.

В целом, несмотря на то, что учебные и профессиональные хоровые коллективы в двадцатые – тридцатые годы вели достаточно активную концертную деятельность, репертуар их оставался преимущественно песенным. Освоение западноевропейской и русской хоровой музыки требовало серьезной профессиональной подготовки певцов и представляло еще достаточно сложность. По идеологическим и другим причинам регламентировалось исполнение духовных хоровых сочинений, ярких произведений белорусских композиторов в жанре хоровой музыки было еще чрезвычайно мало.

Тема 13. Основные тенденции развития отечественного хорового исполнительского искусства во второй половине XX века

Важным этапом в истории развития академического хорового исполнительства Беларуси стали пятидесятые – шестидесятые годы XX

столетия. В это время в республике появляются яркие хоровые коллективы, исполнительское мастерство которых впервые получает международное признание. И хотя профессиональное исполнительское искусство этого периода представлено творчеством лишь двух коллективов – Государственной академической хоровой капеллы и Государственного хора Белорусского радио и телевидения, их исполнительское мастерство поднимается на качественно новый уровень.

В пятидесятые – шестидесятые годы хоровое пение постепенно расширяет сферу своего влияния. Через общеобразовательные школы оно внедряется в детское художественное творчество, в каждой музыкальной школе создается и работает учебный хор. Перспективным направлением развития музыкального образования виделась реализация идеи построения системы непрерывного певческого образования, включающей начальную подготовку (школу), средний специальный уровень обучения (музыкальные училища) и высшее профессиональное образование (консерватория). Необходимость создания в республике школ с хоровым уклоном и хоровых кружков в общеобразовательных школах неоднократно подчеркивалась белорусскими хормейстерами.

В пятидесятые – шестидесятые годы усиливается работа средних специальных учебных заведений по подготовке хормейстеров. В этот период хоровые отделения музыкальных училищ увеличивают набор учащихся, усложняются программы их обучения, более пристальное внимание уделяется изучению специальных дисциплин. Усложняется и становится более разнообразным репертуар учебных хоров, растет уровень их исполнительского мастерства.

Хоровое исполнительское искусство Беларуси в 1950 – 1960-е годы выходит на качественно новый уровень. В республике появляется высокопрофессиональный коллектив – Государственная академическая хоровая капелла (худ.рук. Г.Ширма), который в течение более двух

десятилетий высоко представляет исполнительское искусство Беларуси на международном уровне и во многом определяет направления развития хорового композиторского творчества и любительского пения. В жизни и творчестве другого профессионального коллектива республики – Государственного хора белорусского радио и телевидения также наблюдается положительная динамика.

Государственная академическая хоровая капелла Беларуси ведет свою историю от ансамбля песни и танца, созданного в 1940 году в Белостоке. Руководителем коллектива стал талантливый музыкант, опытный хоровой дирижер, исследователь народно-песенного творчества Григорий Романович Ширма. В состав организованного ансамбля входили сорок артистов хора и двадцать человек танцевально-инструментальной группы. Основу репертуара ансамбля песни и танца первоначально составляли обработки народных песен. Осознавая перспективу развития ансамбля как академической хоровой капеллы, Г.Ширма стремился расширять творческий диапазон исполнителей и обогащал репертуар хора произведениями мировой музыкальной классики. В программах выступлений коллектива все чаще появлялись хоровые сочинения русских, советских и западноевропейских композиторов.

Осознавая перспективу развития ансамбля как академической хоровой капеллы, Г.Ширма стремился расширять творческий диапазон исполнителей и обогащал репертуар хора произведениями мировой музыкальной классики. В программах выступлений коллектива все чаще появлялись хоровые сочинения русских, советских и западноевропейских композиторов. Так, в период пятидесятых – шестидесятых годов он исполнял сложные в стилевом и образном отношении сочинения современных композиторов «Поэму памяти Сергея Есенина» и «Патетическую ораторию» Г.Свиридова, ораторию

«Колодники» А.Флярковского, Тринадцатую симфонию и ораторию «Казнь Степана Разина» Д.Шостаковича.

Являясь ведущим профессиональным академическим коллективом республики, хоровая капелла уделяла большое внимание исполнению национальной музыки. Ощущая недостаток оригинальных сочинений белорусских композиторов и необходимость создания репертуара национальной хоровой музыки, Г.Ширма собирал и записывал белорусские песни в различных уголках республики. Результатом столь масштабной работы по собиранию, изучению и обработке белорусского народного песенного творчества стала антология белорусской народной песни в четырех томах, куда вошло более двухсот профессиональных обработок для академического хора.

В пятидесятые – шестидесятые годы XX столетия продолжает активно работать Государственный хор Белорусского радио и телевидения. Основная задача коллектива заключалась в знакомстве широкой аудитории слушателей с новинками музыкального хорового творчества. Каждые три дня хор выходил в прямой эфир с новыми концертными программами. Коллектив работал динамично, в краткие сроки, разучивая и представляя новые хоровые произведения. Основу репертуара хора белорусского радиовещания в эти годы составляло песенно-хоровое творчество советских и белорусских композиторов, народные песни в обработках А.Богатырева, Д.Лукаса, П.Подковырова, Н.Соколовского, Е.Тикоцкого, а также оригинальные хоровые произведения.

Репертуарная политика коллектива нередко определялась творческими приоритетами того или иного художественного руководителя. Так, например, в 1949 – 1950 годах, когда хор возглавлял профессиональный композитор Григорий Константинович Пукст, стали чаще исполняться новые произведения белорусских композиторов. Практическая работа с хором радио стимулировала также

композиторское творчество Г.Пукста. В это время им были созданы хоры «Дуб» на слова П.Бровки, «Не сячысасны» и «Партызанскія акопы» на слова М.Танка, кантата «А хто там ідзе?» на слова Я.Купалы и другие произведения.

В 1950 году художественным руководителем хора Белорусского радио и телевидения стала выпускница Ленинградской консерватории, ученица известного хорового дирижера А.Егорова Анна Павловна Зеленкова. Высокопрофессиональный хоровой дирижер и деятельный организатор она много работала над повышением уровня исполнительского мастерства коллектива, обогащала репертуар хора произведениями вокально-симфонического жанра, русской хоровой классики. Но, несмотря на определенные успехи, достигнутые коллективом под руководством А.Зеленковой, у хора оставалось много проблем. Так, одной из них являлся небольшой состав певцов (около тридцати человек), что, несомненно, затрудняло работу над произведениями крупных форм, а исполнение преимущественно песенно-хорового репертуара не давало возможности быстрого роста вокально-технического уровня коллектива.

В 1965 году художественным руководителем Государственного хора радио и телевидения стал Виктор Владимирович Ровдо. Смена руководителя явилась началом нового этапа в творческой деятельности коллектива. Проблему малого состава исполнителей и некоторые другие технические сложности В.Ровдо решил, объединив два руководимых им коллектива – хор радио и телевидения и хор Белорусской государственной консерватории, в один. В таком объединении было много положительных моментов. Во-первых, за счет увеличения состава певцов лучше укомплектовались хоровые партии, что отразилось на качестве звучания. Во-вторых, значительно расширился репертуар хора – новый состав исполнителей мог озвучивать как

произведения а cappella, так и крупные вокально-симфонические сочинения.

Основной творческой доминантой объединенного хора и его руководителя стало исполнение классического хорового репертуара. Программы концертных выступлений коллектива включали «произведения различных эпох, стилей, манер – от итальянской хоровой классики («Тэ Дзум» Дж.Верди, впервые прозвучавший в Минске, или «Круцификсус» А.Лотти) до хоровых произведений белорусских композиторов – В.Оловникова, Ю.Семеняки, И.Лученка и белорусского народной песни; от тонких хоровых акварелей М.Равеля и З.Кодая до сложного танеевского многоголосья» [147]. Основную часть репертуара (более 80%) хора под управлением В.Ровдо составляли камерные хоровые произведения а cappella, значительную долю (около 10%) занимали русские, белорусские и другие народные песни в обработках профессиональных музыкантов. Вокально-симфоническая музыка (3%) в репертуаре хорового коллектива представлена такими крупными произведениями, как «Фантазия» для фортепиано, хора и симфонического оркестра Л.Бетховена, оратория Г.Галынина «Девушка и смерть», «Патетическая ораторию» Г.Свиридова, «Поэма огня» А.Скрябина, «Симфония псалмов» И.Стравинского. Некоторые из вышеперечисленных сочинений звучали в Минске впервые.

В целом, репертуар хора радио и телевидения в пятидесятые – шестидесятые годы отличался разнообразием и весьма динамично развивался. Формирование концертных программ зависело от многих факторов: актуальных задач, ставившихся перед коллективом, условий его работы, количественного и качественного состава исполнителей, творческой личности руководителя и других. К концу 1960-х годов хор радио и телевидения стал ярким явлением в музыкальном исполнительском искусстве Беларуси и наряду с капеллой занял

позиции ведущего профессионального академического хорового коллектива республики.

В середине семидесятых годов XX столетия в творческой жизни ведущего профессионального хорового коллектива Беларуси – *Государственной академической хоровой капеллы* – происходят существенные изменения. В 1972 году Г.Ширма оставил должность художественного руководителя. Смена главного дирижера негативно отразилась на жизни коллектива, интенсивность репетиционно-творческой и концертной деятельности хора упала. Резко сократилось количество исполняемых произведений, из репертуара почти исчезли крупные вокально-симфонические сочинения. В основном коллектив работал над хоровыми миниатюрами русских и советских композиторов, исполнял обработки народных песен и оригинальные белорусские хоры. Положительная динамика в развитии коллектива наметилась лишь в конце восьмидесятых годов, когда художественным руководителем Государственной академической хоровой капеллы стала Л.Ефимова.

На позиции ведущего профессионального хорового коллектива республики в семидесятые годы вышел объединенный *хор радио и телевидения и Белорусской государственной консерватории под руководством В.Ровдо*. Коллектив стал постоянным участником важных музыкально-общественных мероприятий и ответственных концертов. Основная задача деятельности коллектива заключалась в создании национального фонда хоровой музыки. В семидесятые – восьмидесятые годы хор Белорусского радио и телевидения озвучил и записал более полутора тысяч произведений композиторов разных эпох, национальных школ и стилей. Благодаря яркому творческому дарованию и высокому профессионализму, В.Ровдо одинаково хорошо удавалось работать с хоровой миниатюрой, развернутыми произведениями а cappella и крупными вокально-симфоническими

полотнами. Благодаря деятельности Государственного академического хора Белорусского радио и телевидения в национальных музыкальных фондах республики появились записи хоровых сочинений И.Баха, Л.Бетховена, Й.Брамса, Й.Гайдна, Ф.Генделя, Э.Грига, З.Кодая, А.Лотти, Ф.Мендельсона, К.Монтеверди, В.Моцарта, М.Равеля, Ф.Шуберта, Р.Шумана и других зарубежных композиторов. Многие из произведений этих авторов никогда ранее в Беларуси не звучали. Русская хоровая музыка а caprella в репертуаре хора широко представлена творчеством Д.Бортнянского, М.Глинки, С.Рахманинова, Н.Римского-Корсакова, С.Танеева, П.Чайковского и многих других. Из хоровой музыки XX века коллектив исполнял произведения В.Волошинова, М.Коваля, А.Ленского, Г.Свиридова, И.Шамо, Д.Шостаковича, Р.Щедрина и других.

Событием не только в области хорового исполнительства, но и музыкальной культуры Беларуси в целом, стало создание звуковой антологии белорусских народных песен, осуществленное коллективом под руководством В.Ровдо. Работа коллектива музыкантов по созданию антологии белорусских народных песен получила высокую оценку, и запись двухсот тринадцати произведений была отмечена Государственной премией БССР.

Общественные, социально-экономические и культурные условия, сложившиеся в Беларуси в девяностые годы, стимулировали поиск новых форм организации и деятельности музыкальных исполнительских коллективов. Как в хоровом, так и в оркестровом исполнительстве в эти годы наблюдалась тенденция к камерности, стремление к созданию небольших по составу вокальных и инструментальных коллективов. Камерный хор, в состав которого может входить до тридцати высокопрофессиональных певцов, способен исполнять не только хоровые миниатюры, а капелльные

хоровые сочинения и народные песни в обработках, но также произведения кантатно-ораториального жанра и другую вокально-симфоническую музыку.

Государственный камерный хор Республики Беларусь был создан в октябре 1988 года и быстро завоевал признание широкой публики. Основателем и первым художественным руководителем коллектива стал выпускник Ленинградской государственной консерватории заслуженный деятель искусств Республики Беларусь Игорь Гаврилович Матюхов. Серьезный и вдумчивый музыкант, он во многом определил главное направление всей творческой деятельности хора: возрождение и пропаганда старинной белорусской и русской духовной музыки, западноевропейской классики, сочинений молодых белорусских композиторов.

Духовная музыка заняла одно из важнейших мест в репертуаре камерного хора и в сольных концертах коллектива нередко исполнялась самостоятельным отделением. Духовные хоровые сочинения русских, белорусских и зарубежных композиторов составляли почти половину всего исполняемого репертуара.

В 2000 году Государственный камерный хор возглавила выпускница Белорусской государственной консерватории Наталья Владимировна Михайлова. Она продолжила традиции коллектива, заложенные его основателем И.Матюховым и обогатила репертуар разнообразными концертными программами. Сегодня в репертуаре хора естественно соседствуют духовная музыка и джаз, классика и современность.

Музыкальное искусство Беларуси девяностых годов XX столетия отмечено поиском новых форм организации и функционирования профессиональных коллективов. Это проявилось, прежде всего, в создании новых творческих объединений – городских музыкальных капелл. Деятельность оркестровых, хоровых и других

профессиональных коллективов, функционирующих на базе городского бюджета, опиралась на традиции, сложившиеся в исполнительской практике XIX – начала XX столетий. Немаловажным фактором, повлиявшим на активизацию творческой жизни областей, явилось сокращение гастрольной деятельности ведущих филармонических коллективов. Это происходило в силу разных объективных причин, в том числе и экономического характера, и привело к некоторой музыкальной изолированности регионов, их своеобразному культурному вакууму.

Позитивным решением сложившихся проблем стала организация профессиональных исполнительских коллективов в областях. Возвращение к подобной практике, отмеченное в последние годы, характеризует музыкальную жизнь многих городов России, Прибалтики, Украины. Деятельность музыкальных капелл, состоящих из хоровой и оркестровой групп исполнителей, широко распространена и в современной западноевропейской музыкальной культуре.

Среди исполнительских коллективов такого типа, созданных в Беларуси – Могилевская городская капелла (худ.рук. С.Лищенко), Гродненская городская капелла (худ.рук. А.Бондаренко), Минская музыкальная капелла «Sonorus» (худ.рук. А.Шут). Эти музыкальные объединения состоят из профессиональных музыкантов и включают хоровую и оркестровую группы исполнителей, а также солистов.

Подводя некоторые итоги, отметим также, что в 1990-е годы активизировалось церковное хоровое исполнительство. В этот период в республике открывались новые храмы и создавались церковные певческие коллективы. Наряду с певцами-любителями, в состав церковных хоров входили профессиональные вокалисты, исполнители-инструменталисты, и другие. Возглавляли такие коллективы также профессиональные хоровые дирижеры. Помимо сопровождения

церковных служб, лучшие хоры Минска, Гродно, Витебска, Бреста, Гомеля, Могилева давали концерты, посвященные крупным церковным праздникам, участвовали в фестивалях и конкурсах хоровой духовной музыки.

В музыкально-культурной жизни Беларуси последнего десятилетия XX века также произошли существенные изменения. В республике стали широко проводиться различные хоровые фестивали, конкурсы, праздники песен. Участие певческих коллективов в Международном фестивале Православных песнопений и Международном фестивале духовной музыки «Магутны Божа» давало возможность выявить основные тенденции в развитии хорового исполнительского искусства. Важную роль в процессе теоретического осмысления проблем хорового исполнительства на современном этапе играли «Певческие академии», проводимые ежегодно в Гомеле. Детские праздники песен и фестивали самодеятельного хорового творчества способствовали обмену творческим опытом и стимулировали развитие любительского хорового исполнительства.

Сегодня в Республике Беларусь работает

7 профессиональных академических хоровых коллективов:

1. Государственная академическая хоровая капелла РБ имени Г.Р.Ширмы. (Худ.рук. Л.Ефимова).
2. Государственный академический хор Национальной телерадиокомпании РБ (Худ.рук. Р.Саврицкий).
3. Государственный камерный хор РБ (Худ.рук. Н.Михайлова).
4. Гомельский камерный хор (Худ.рук. Е.Соколова).
5. Могилевская музыкальная капелла (Худ.рук. С.Лищенко).
6. Гродненская музыкальная капелла (Худ.рук. В.Бормотов).
7. Музыкальная капелла Sonorus(Худ.рук. А.Хумала).

3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

(Темы семинарских занятий, вопросы и рекомендуемая литература)

Тема: НАЦИОНАЛЬНЫЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ШКОЛЫ И ФОРМИРОВАНИЕ ОСНОВНЫХ ВОКАЛЬНО-ХОРОВЫХ ЖАНРОВ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

1. Жанр мессы и ее роль в истории западноевропейского хорового исполнительского искусства.
2. Истоки и эволюция реквиема в западноевропейском хоровом искусстве.
3. Влияние жанра духовной и светской кантаты на развитие западноевропейского хорового исполнительского искусства.
4. Место и роль жанра оратории в развитии хорового исполнительского искусства Западной Европы.

Литература:

6. Иванов-Борецкий, М. История мессы / М. В. Иванов-Борецкий. – Москва, 1970. – 44 с.
7. Лосева, О. От церковной музыки – к музыке духовной. Эскиз новой истории реквиема//Западное искусство XX века / О.В. Лосева: СПб., 2001. – 68 с.
8. Оул, Дж., Пэриш, К. Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха / Дж. Оул., К. Пэриш. – Л., 1975. – 220 с.
9. Симакова, Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения / Н.А. Симакова. М., 1985. – 360 с.
10. Темкин, В. Хоровая полифония западноевропейских композиторов / В.И.Темкин/ Учеб.пособие по хоровой полифонии для студентов-заочников муз. – пед. факультета. – М.: МГЗПИ, 1985. – 80 с.
7. Холопов, Ю. Месса //Григорианский хорал / Ю.Н.Холопов /Сб. науч. трудов МГК им. Чайковского – Вып.20. М.: МГК, 1998. – С. 38 – 65.

8. Цмыг, Г. Хоровой концерт: вопросы стиля, жанра, фактуры / Г.П.Цмыг: Дис. ...канд искусствоведения: 17.00.02. – Мн., 2005 – 154 с.

9. Цуккерман, В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В.А. Цуккерман. М.: Музыка, 1964. – 159 с.

Тема: ВЫДАЮЩИЕСЯ РУССКИЕ ХОРОВЫЕ КОЛЛЕКТИВЫ XIX – XX ВЕКОВ И ИХ ДИРИЖЕРЫ

1. Придворно-певческая капелла – первый профессиональный хоровой коллектив в России.

2. Синодальный хор – выдающееся явление в истории русского хорового исполнительского искусства XIX века.

3. Частные хоровые капеллы и деятельность А.Архангельского в развитии хорового исполнительства России.

4. Замечательные русские хоры первой половины XX века и их дирижеры.

5. Новые тенденции в русском хоровом исполнительстве второй половины XX века.

Литература:

1. Ершов, А. Старейший русский хор / А.Ершов. – Л.: Сов.композитор, 1978. – 192 с.

2. Локшин, Д. Замечательные русские хоры и их дирижеры / Д.А.Локшин. – М.: Музыка, 1963. – 211 с.

3. Никольская-Береговская, К. Русская вокально-хоровая школа IX – XX веков: метод.пособие / К.Ф.Никольская-Береговская. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 189 с.

4. Памяти Н.М.Данилина : Письма. Воспоминания. Документы / сост.- ред., авт. коммент. А.Наумов. – М., 1987. – 312 с.

5. Птица, К. Мастера хорового искусства в Московской консерватории / К.Птица. – М.: Музыка, 1970. – 120 с.

6. Ткачев, Д. «Исторические концерты» хора А.Архангельского / Д.Ткачев // Хоровое искусство : сб. ст. – Л.: Музыка, 1971. – Вып. 2.– С. 79 – 87.

7. Чернушенко, В. Первый русский хор / В.Чернушко // Становление и развитие национальных традиций в русском хоровом искусстве: (Творчество, исполнительство, образование) : сб. ст. / сост. и отв. ред. П.П.Левандо. – Л., 1982. – С. 5 – 21.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

Перечень вопросов к экзамену

1. Хоровое исполнительство как часть музыкального искусства: специфические черты.
2. Академическое и народное направление в профессиональном хоровом исполнительстве: задачи, функции, внутренняя вокальная организация коллективов.
3. Академическое и народное направление в профессиональном хоровом исполнительстве: репертуар и особенности вокальной манеры.
4. Хоровая исполнительская культура Античности.
5. Хоровая культура Западной Европы средних веков.
6. Развитие многоголосия и зарождение светского музицирования в западноевропейской культуре.
7. Хоровое исполнительское искусство Италии эпохи Возрождения (Римская полифоническая школа и творчество Джованни Палестрины).
8. Хоровое исполнительское искусство Италии эпохи Возрождения (Венецианская полифоническая школа и ее представители).
9. Хоровое исполнительское искусство Нидерландов и творчество Орландо Лассо.
10. Хоровое исполнительское искусство Франции и творчество Клемана Жанекена.
11. Хоровое исполнительское искусство Германии эпохи Возрождения и ее представители.
12. Влияние жанров светской и духовной вокальной музыки на хоровое исполнительское искусство Европы XVIII столетия.
13. Жанр мессы в истории западноевропейского музыкального искусства.

14. Реквием как жанр западноевропейской музыки: истоки, эволюция, исполнительские особенности.
15. Жанр кантаты в истории западноевропейской музыки.
16. Истоки и эволюция жанра оратории в западноевропейском музыкальном искусстве.
17. Новые явления в хоровом исполнительстве Европы XX века.
18. Хоровая культура России X – XV веков: начальные период древнерусского певческого искусства.
19. Расцвет знаменного одноголосия в русском хоровом искусстве.
20. Становление и развитие многоголосия в русском хоровом искусстве XVII столетия.
21. Хоровое исполнительское искусство России XVIII столетия.
22. Творчество М.Березовского и Д.Бортнянского в контексте хорового исполнительского искусства России.
23. Придворно-певческая капелла – первый профессиональный хоровой коллектив в России.
24. Синодальный хор – выдающееся явление в истории русского хорового исполнительского искусства XIX века.
25. Частные хоровые капеллы и деятельность А.Архангельского в развитии хорового исполнительства России.
26. Замечательные русские хоры первой половины XX века и их дирижеры.
27. Новые тенденции в русском хоровом исполнительстве второй половины XX века.
28. Выдающиеся русские хоровые коллективы XX века и их дирижеры.
29. Влияние церковного певческого искусства на развитие хорового исполнительства Беларуси X – XVII веков.
30. Роль театрального искусства в становлении хорового исполнительства Беларуси X – XVII веков.

31. Частновладельческие музыкальные театры и их роль в развитии хорового исполнительства Беларуси в XVIII – XIX веках.

32. Хоровое исполнительство в учебных заведениях Беларуси XVIII – XIX веков.

33. Роль специальных учебных заведений в становлении профессионального хорового исполнительства в Беларуси XX века.

34. Первые профессиональные академические хоровые коллективы Беларуси.

35. Государственная академическая хоровая капелла РБ и творчество Г.Ширмы.

36. Творческая и педагогическая деятельность В.Ровдо в истории хорового исполнительского искусства Беларуси.

37. Деятельность музыкальных капелл Беларуси как перспективное направление развития отечественного музыкального исполнительского искусства.

38. Камерные хоровые коллективы – новое явление в белорусской исполнительской практике конца XX века.

39. Деятельность церковных хоровых коллективов в Беларуси конца XX столетия.

40. Место и роль фестивалей и конкурсов хорового исполнительского искусства в общественно-культурной жизни Беларуси.

Вопросы для самостоятельного изучения

1. Римская вокальная полифоническая школа и творчество Джованни Палестрины.
2. Венецианская вокальная полифоническая школа и творчество Андреа и Джованни Габриэлли.
3. Нидерландская вокальная полифоническая школа и творчество Орландо Лассо.
4. Французская вокальная полифоническая школа и творчество Клемана Жанекена.
5. Немецкая вокальная полифоническая школа и творчество Генриха Шютца.
6. Влияние жанров светской и духовной вокальной музыки на хоровое исполнительское искусство Европы XVIII столетия.
7. Основные тенденции в развитии хорового искусства Европы XIX столетия.
8. Новые явления в хоровом исполнительстве Европы XX века.
9. Хоровое творчество белорусских композиторов второй половины XX столетия и его влияние на развитие хорового исполнительского искусства.
10. Деятельность музыкальных капелл Беларуси как перспективное направление развития отечественного музыкального исполнительского искусства.
11. Камерные хоровые коллективы – новое явление в белорусской исполнительской практике конца XX века.
12. Самодеятельные и любительские хоровые коллективы как часть художественной культуры Беларуси.
13. Деятельность церковных хоровых коллективов в Беларуси конца XX столетия.
14. Место и роль фестивалей и конкурсов хорового исполнительского искусства в общественно-культурной жизни Беларуси.

Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов

10 баллов заслуживает студент, обнаруживший основательное, всестороннее знание учебного материала, самостоятельно выполнивший все предусмотренные программой задания, глубоко усвоивший основную и дополнительную литературу, рекомендованную программой, активно работавший на лекционных и семинарских занятиях, проявивший научно-исследовательские способности в изучении дисциплины и разбирающийся в основных научных концепциях по вопросам исполнительского искусства; изложение студентом учебного материала отличается широким диапазоном знаний, точностью использованных терминов, последовательностью, логичностью.

9 баллов заслуживает студент, обнаруживший основательное, всестороннее знание учебного материала, самостоятельно выполнивший все предусмотренные программой задания, глубоко усвоивший основную и дополнительную литературу, рекомендованную программой, активно работавший на лекционных и семинарских занятиях, показавший систематический характер подготовки, а также способность к самостоятельному пополнению знаний; ответ отличается точностью использованных терминов, материал излагается последовательно, логично.

8 баллов заслуживает студент, обнаруживший полное знание учебного материала, самостоятельно выполнивший все предусмотренные программой задания, глубоко усвоивший основную и дополнительную литературу, рекомендованную программой, активно работавший на лекционных и семинарских занятиях, не допускающий в ответе существенных неточностей, показавший систематический

характер усвоения знаний по дисциплине, достаточный для дальнейшей учебы, а также способность к их самостоятельному пополнению.

7 баллов заслуживает студент, обнаруживший достаточно полное знание учебного материала, не допускающий в ответе существенных неточностей, самостоятельно выполнивший все предусмотренные программой задания, усвоивший основную литературу, рекомендованную программой, активно работавший на семинарских занятиях, не допускающий в ответе существенных неточностей, показавший систематический характер усвоения знаний по дисциплине, достаточный для дальнейшей учебы, а также способность к их самостоятельному пополнению.

6 баллов заслуживает студент, обнаруживший достаточно полное знание учебного материала, не допускающий в ответе существенных неточностей, самостоятельно выполнивший все предусмотренные программой задания, усвоивший основную литературу, рекомендованную программой, показавший систематический характер усвоения знаний по дисциплине, достаточный для дальнейшей учебы, однако не отличавшийся активностью на семинарских занятиях.

5 баллов заслуживает студент, обнаруживший знание основного учебного материала в объеме, необходимом для дальнейшей учебы и предстоящей работы по профессии, самостоятельно выполнивший все предусмотренные программой задания, усвоивший основную литературу, рекомендованную программой, однако не отличавшийся активностью на семинарских занятиях, допускающий в ответе неточности, но обладающий необходимыми знаниями для их самостоятельного устранения.

4 балла заслуживает студент, обнаруживший знание основного учебного материала в объеме, необходимом для дальнейшей учебы и предстоящей работы по профессии, самостоятельно выполнивший все предусмотренные программой задания, усвоивший основную литературу, рекомендованную программой, однако не отличавшийся активностью на семинарских занятиях, допускающий в ответе неточности при изложении материала, которые может исправить только под руководством преподавателя.

3 балла заслуживает студент, обнаруживший знание основного учебного материала в объеме, необходимом для дальнейшей учебы и предстоящей работы по профессии, самостоятельно выполнивший все предусмотренные программой задания, однако не отличавшийся активностью на семинарских занятиях, допускающий существенные неточности при изложении материала, не обладающий необходимыми знаниями для их самостоятельного устранения.

2 балла выставляется студенту, обнаружившему существенные пробелы в знаниях или отсутствие знаний по значительной части основного учебного материала, самостоятельно не выполнившему предусмотренные программой основные задания, не отработавшему основные вопросы на семинарских занятиях, допустившему принципиальные ошибки при ответе, не обладающему необходимыми знаниями для их самостоятельного устранения.

1 балл выставляется студенту, который отказывается от ответа, либо представленный ответ полностью не отвечает сути содержащихся в экзаменационном задании вопросов.

5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

Учебно-методическая карта учебной дисциплины

Разделы и темы	Количество аудиторных занятий				Форма контроля знаний
	всего	лекции	семина- ры	КСР	
<i>Тема 1.</i> Теоретические основы хорового исполнительского искусства.	2	2			
<i>Тема 2.</i> Академическое и народное направление в профессиональном хоровом исполнительстве.	2	2			
<i>Тема 3.</i> Хоровая исполнительская культура Античности.	2	2			
<i>Тема 4.</i> Становление западноевро-пейского хорового исполнительского искусства в IV – XIII столетиях.	2	2			
<i>Тема 5.</i> Хоровое исполнительское искусство Западной Европы эпохи Возрождения.	2	2			
<i>Тема 6.</i> Национальные исполнительские школы и формирование основных вокально-хоровых жанров в западноевропейской музыкальной культуре.	6		2	4	Письменная работа
<i>Тема 7.</i> Основные направления развития хорового исполнительства России X – XVII веков.	2	2			
<i>Тема 8.</i> Хоровое исполнительское искусство России XVIII века.	2	2			
<i>Тема 9.</i> Выдающиеся русские хоровые коллективы XIX – XX веков и их дирижеры.	2		2		
<i>Тема 10.</i> Хоровая культура Беларуси X – XVII веков.	2	2			
<i>Тема 11.</i> Пути развития отечественного хорового	2	2			

исполнительского искусства в XVIII – XIX веках.					
<i>Тема 12.</i> Становление профессионального хорового исполнительства в Беларуси первой половины XX столетия.	2	2			
<i>Тема 13.</i> Основные тенденции развития отечественного хорового исполнительского искусства второй половины XX века.	6	2		4	Письменная работа
Всего:	34	22	4	8	Экзамен

Учебно-методическая карта учебной дисциплины

(для студентов заочной формы обучения)

Разделы и темы	Количество аудиторных занятий		
	всего	лекции	семинары
<i>Тема 1.</i> Теоретические основы хорового исполнительского искусства.	2	2	
<i>Тема 2.</i> Хоровое исполнительское искусство Западной Европы	2	2	
<i>Тема 3.</i> Хоровое исполнительское искусство России	2	2	
<i>Тема 4.</i> Хоровое исполнительское искусство Беларуси	2	2	
<i>Тема 5.</i> Основные тенденции развития современного отечественного хорового исполнительства.	2		2
Всего:	10	8	2

Список основной литературы

1. Асафьев, Б. О хоровом искусстве / Б.В.Асафьев. – Л.: Музыка, 1980. – 215 с.
2. Барышев, Г. Театральная культура Белоруссии XVIII века / Г.И.Барышев. – Минск: Наука и техника, 1992. – 293 с.
3. Васильев, В. Очерки о дирижерско-хоровом образовании / В.Васильев. – Л.: Музыка, 1991. – 118 с.
4. Гераисмова-Персидская, Н. Партесный концерт в истории музыкальной культуры / Н.Герасимова-Персидская. – М.: Музыка, 1983. – 288 с.
5. Дадзіёмава, В. Гісторыя музычнай культуры Беларусі ад старажытнасці да канца XVIII ст.: дапам. Для сярэдніх навуч. Устаноў гуманітарнага профілю / В.У.Дадзіёмава. – Мінск: Беларус. Гуман. Адукац.-культ. Цэнтр, 1994. – 96 с.
6. Живов, В. Теория хорового исполнительства / В.Л.Живов. – М.: Эдиториал УРСС, 1998. – 192 с.
7. Ильин, В. Очерки истории русской хоровой культуры второй половины XVII – начала XX века / В.Ильин. – М.: Сов. Композитор, 1985. – 232 с.
8. Лаппо, С. Зарубежная хоровая литература: Учеб. пособие для дирижерско-хоровых отд. муз. вузов / С. Лаппо, Д.Локшин. – М.: Музыка, 1966. – 290 с.
9. Локшин, Д. Замечательные русские хоры и их дирижеры / Д.А.Локшин. – М.: Музыка, 1963. – 211 с.
10. Нечай, А. Хоровое академическое исполнительство в Беларуси XX ст. / А.А.Нечай. – Минск: Энциклопедикс, 2008. – 180 с.: ил.
11. Никольская-Береговская, К. Русская вокально-хоровая школа IX – XX веков: метод. пособие / К.Ф.Никольская-Береговская. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 189 с.

12. Птица, К. Мастера хорового искусства в Московской консерватории / К.Б.Птица. – М.: Музыка, 1970. – 120 с.
13. Романовский, Н. Хоровой словарь / Н.В.Романовский. – М.: Музыка, 2000. – 230 с.
14. Смагін, А. Харавое мастацтва Беларусі XX стагоддзя: Манаграфія / А.І.Смагін. – Мн.: Бел. ун-т культуры, 1998. – 192 с.
15. Шырма, Р. Песня – душа народа / Р.Р.Шырма. – Мінск: Маст. літ., 1993. – 349 с.

Список дополнительной литературы

1. Дудиомава, О. Музыкальная культура городов Беларуси в XVIII веке / О. В. Дудиомава. – Минск: Наука и техника, 1992. – 207 с.
2. Ершов, А. Мтареиший русский хор / А.Ершов. – Л.: Сов. Композитор, 1978. – 192 с.
3. Ефимова, Л. Ренессанс знаменитой капеллы / Л.Б.Ефимова // Беларуская думка. – 1994. - №4. – С. 86 – 88.
4. Иванов-Борецкий, М. История мессы / М. В. Иванов-Борецкий. – Москва, 1970. – 44 с.
5. Келдыш, Ю. Очерки и исследования по истории русской музыки / Ю.Келдыш. – М.: Сов. Композитор, 1978. – 511 с.
6. Костюковец, Л. Кантовая культура в Белоруссии. Массовые канты-гимны, лирические канты-псалмы / Л.Ф.Костюковец. – Минск: Беларусь, 1975. – 96 с.
7. Крыстев, В. Очерки по истории болгарской музыки / В.Крыстев. – М.: Музыка, 1973. – 362 с.
8. Ливанова, Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Кн. 1: От античности к XVIII веку / Т.Ливанова. – М.: Музыка, 1986. – 462 с.

9. Лосева, О. От церковной музыки – к музыке духовной. Эскиз новой истории реквиема//Западное искусство XX века / О.В. Лосева: СПб., 2001. – 68 с.
10. Малашэня, Л. Ёсць у Полацку хор / Л.У.Малашэня // Беларусь. – 1995. - №1. – С. 31.
11. Музыкальный театр Белоруссии: дооктябрьский период / Г.И.Барышев, А.Л.Капилов, Г.Г.Кулешова и др. – Минск: Наука и техника, 1990. – 384 с.: ил.
12. Музычны тэатр Беларусі: 1917 – 1959 гг. / Г.Р.Куляшова, Т.А.Дубкова, Н.А.Юўчанка і інш. – Мінск: Навука і тэхніка, 1993. – 432 с.: іл.
13. Музычны тэатр Беларусі: 1960 – 1990: Операе мастацтва. Музыкальная камедыя і аперэта / Г.Р.Куляшова, Т.Г.Мдывані, Н.А.Юўчанка. – Мінск: Беларус. навука, 1996. – 470 с.: іл.
14. Нечай, А. Некоторые тенденции развития хорового исполнительского искусства Беларуси на современном этапе / А.А.Нечай // Актуальные проблемы мировой художественной культуры: материалы междунар. науч. конф. (Гродно, 25 – 26 марта 2004 г.): в 2 ч. / Гродн. гос. ун-т им. Я.Купалы, БГАМ, БГАИ и др. – Гродно, 2004. – Ч.1. – С. 266 – 269.
15. Никитин, К. Некоторые проблемы становления древнерусской хоровой музыки / К.Никитин // Становление и развитие национальных традиций в русском хоровом искусстве. Творчество, исполнительство, образование: сб. ст. / Сост и отв. ред. П.П.Левандо. – Л., 1982. – С. 93 – 103.
16. Оул, Дж., Пэриш, К. Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха / Дж. Оул, К. Пэриш. – Л., 1975. – 220 с.
17. Памяти Н.М.Данилина. Письма. Воспоминания. Документы / сост.-ред., авт. коммент. А.Наумов. – М., 1987. – 312 с.

18. Пракапцова, В. Мастоцкая адукацыя ў Беларусі / В.П.Пракапцова. – Мінск: Бел. ун-т культуры, 1999. – 210 с.
19. Романовская, Л. Хор белорусского телевидения и радио / Л.А.Романовская. – Минск: Беларусь, 1975. – 32 с.
20. Симакова, Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения / Н.А. Симакова. М., 1985. – 360 с.
21. Тёмкин, В. Хоровая полифония западноевропейских композиторов: учеб. пособие по хор. полиф. для студ.-заоч. муз.-пед. фак. / В.И.Тёмкин. – М.: МГЗПИ, 1985. – 80 с.
22. Ткачев, Д. “Исторические концерты” хора А.Архангельского / Д.Ткачев // Хоровое искусство: сб. ст. – Л.: Музыка, 1971. – Вып. 2. – С. 79 – 87.
23. Холопов, Ю. Месса // Григорианский хорал / Ю.Н.Холопов / Сб. науч. трудов МГК им. Чайковского – Вып.20. М.: МГК, 1998. – С. 38 – 65.
24. Цмыг, Г. Хоровой концерт: вопросы стиля, жанра, фактуры / Г.П.Цмыг: Дис. ...канд искусствоведения: 17.00.02. – Мн., 2005 – 154 с.
25. Цуккерман, В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В.А. Цуккерман. М.: Музыка, 1964. – 159 с.
26. Чернушенко, В. Первый русский хор / В.Чернушенко // Становление и развитие национальных традиций в русском хоровом искусстве: творчество, исполнительство, образование: сб. ст. / сост. и отв. ред. П.П.Левандо. – Л., 1982. – С. 5 – 21.